

# ROCZNIK KRAKOWSKI

WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW  
HISTORJI I ZABYTKÓW KRAKOWA TOM XXVI

*PAMIĘCI*

*WITA STWOSZA*

*w czterechsetną rocznicę jego zgonu*

*1533—1933*



ROCZNIK KRAKOWSKI

# STUDJA STWOSZOWSKIE

1434

KRAKÓW MCMXXXV — REDAKCJA:  
JÓZEF MUCZKOWSKI I ADAM BOCHNAK



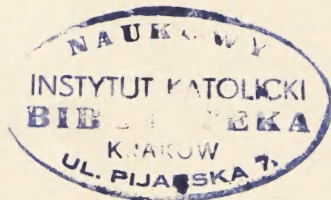
749(05)

194/xxvii

Z ZASIŁKIEM MIN. W. R. i O. P. i GMINY M. KRAKOWA  
CZŁONKOWIE TOWARZYSTWA OTRZY-  
MUJĄ TEN ROCZNIK PO ZNIŻONEJ CENIE  
PRAWO NAŚLADOWNICTWA KLISZ ZASTRZEŻONE

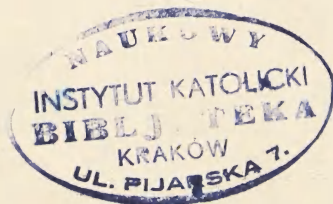
9031

III



TADEUSZ SZYDŁOWSKI

ZE STUDJÓW NAD STWOSZEM  
I SZTUKĄ JEGO CZASÓW



NAUKOWY

INSTYTUT KATOLICKI

BIBLIOTEKA

KRAKÓW

UL. PIJAŃSKA 7.

Wit Stwosz osiągnął ołtarzem Marjackim szczyt wysoki, na jaki już wznieść się nigdy potem nie było mu dane. Znać dokonał dzieła tego w wielkim porywie entuzjazmu i w rozpłomienieniu sił twórczych, a w najlepszej fazie żywota, bo u wstępu w lat męskich południe. Wchłonał już był w siebie wiele różnorodnych podniet i przetrawił treść artystyczną swych czasów, zanim w radosnem napięciu energii zdołał wystawić monument tak okazały i tak charakterystyczny dla schyłku średniowiecza. Oto podniebny idealizm, który przez długie wieki był najistotniejszym bodźcem sztuki, wyęża tu gasnące swe siły w walce ze wzmagającym się coraz bardziej naturalizmem, a jesień średniowiecza rozjaśnia się po raz ostatni luną barw krasnych, zanim ustąpi miejsca nowemu okresowi dziejów ludzkiego ducha.

Czasy i środowiska, których Stwosz stał się wyrazicielem, nie hodowały jeszcze indywidualności, któreby świadomie dążyły do własnego, odrębnego wyrazu, któreby śmiało przekształcały tradycyjne schematy i szukały przede wszystkim nowych zagadnień i nowych możliwości, a w skupieniu i ciszy realizowały swe pomysły twórcze przede wszystkim przy pomocy rąk własnych. Sztuka była wysiłkiem zbiorowym, wspólną zespołową pracą szeregu jednostek, z których najwybitniejsza talentem sprawowała rolę kierowniczą. Gdy zbożnem usiłowaniem poprzednich wieków rosły strzeliste katedry, dźwigane wzwyż przez liczne rzesze rąk uzdolnionych, obecnie nastał rozkwit wspaniałych retabulów, rzeźbionych, malowanych i złożonych, dla sporządzenia których — by rozbłysły jak najświetniej we wnękach kościelnych wewnątrz — sprzęgały się niejednokrotnie szeregi artystów i rzemieślników.

Wiemy, że przy całościach tak skomplikowanych, bogatych i łączących tyle technik różnorodnych, jakimi są skrzydłowe ołtarze późnośredniowieczne, współpracowało najczęściej kilku majstrów; że jeden z nich wykonywał stolarkę, drugi rzeźbił figury, inny je polichromował, a inny wykonywał obrazy dla skrzydeł — każdy zaś miał swych uczniów i czeladników. Bywało, że zamawiający ołtarz, godzili poszczególne roboty oddzielnie u różnych majstrów, lecz częściej zawierali umowę z jednym majstrem jako przedsiębiorcą, który organizował potrzebny zespół i odpowiadał za całość dzieła. Nie musiał nim być ten, który dostarczał pracy ilościowo największej i najważniejszej. Znamy przykłady, że dostarczenia ołtarza podejmował się n. p. mistrz stolarski. Toteż nazwisko, znane z zapisek archiwalnych w związku z jakimś ołtarzem, a nawet





1. Kraków, kościół N. P. Marji. Wielki ołtarz zamknięty.  
Fot. St. Kolowiec.



2. Kraków, kościół N. P. Marji. Wielki ołtarz otwarty.  
Fot. St. Kolowiec.

umieszczony na nim znak lub podpis, niezawsze oznaczają głównego twórcę. W naszym wypadku nie ulega wątpliwości, że głównym wykonawcą i kierownikiem dzieła jest sam Stwosz, że jemu należy przypisać zasadniczą koncepcję, oraz przynajmniej większą część rzeźb, wreszcie nadzór nad zestrojeniem, czyli wykończeniem całości. Lecz dzieło, przewyższające tak dalece wszystkie inne rozmiarami, mnogą liczbą rzeźb i bogactwem polichromji, powstać mogło tylko na drodze dobrze zorganizowanej współpracy wielu sił wykształconych w różnorodnych technikach i nie jest do pomyślenia, by najwszechstronniejszy talent podolał nawet w dłuższym okresie czasu owej sumie robót, które złożyły się na całość tak imponującą (fig. 1—2).

Jak olbrzymiego trudu ołtarz Marjacki musiał być wynikiem, o tem zdać sobie można było w całej pełni sprawę w czasie restauracji, dokonywanej w latach 1932—33. Poznawało się wówczas najdokładniej wszelkie składowe części dzieła, dotykało szczegółów i dostrzegało wszędzie wysoki poziom artystyczny, a wykonanie techniczne jaknajstaranniejsze. Gdy przebieg restauracji, zasługi jej inicjatorów, opiekunów i wykonawców, gdy techniczną stronę robót konserwatorskich i osiągnięte przez nie wyniki będą mógł oświetlić szczegółowo w czasopiśmie fachowem p. t. «Ochrona Zabytków», to korzystając z uprzejmie udzielonego mi miejsca w «Roczniku Krakowskim», podkreślę jednak najważniejsze szczegóły z tego zakresu, gdyż stanowić one będą punkt wyjścia dla szeregu spostrzeżeń i rozważań, które nasunąć się musiały historykowi sztuki przy wyjątkowej i jedynej sposobności dokładniejszego zbadania ołtarza. Częste obcowanie z tem arcydziełem dało mi impuls do bliższego wniknięcia w organizację warsztatu Stwosza i do zastanowienia się nad tem, ile w ołtarzu Marjackim może być pracy jego własnoręcznej, ile zaś trzeba przyjąć udziału współpracowników, których rozróżnić i oznaczyć będzie tu głównem mojem zadaniem.

Za bezsprzeczną własność duchową Stwosza uznać musimy śmiały projekt stworzenia całości o niezwyklej monumentalnej skali. Dużych rozmiarów, okazałości i przepychu pragnęli niezawodnie fundatorzy, lecz jedynie wielki artysta zdołał przyoblec mgliste pomysły we formę projektu, tak bardzo różniącego się od przeciętnych wzorów. Dyktowano mu — być może — program ikonograficzny, wykombinowany przez jakiegoś teologa, lecz on jedynie umiał unaocznic, jakby mogło wyglądać wymowne urzeczywistnienie tego programu. Pertraktowano już z nim niezawodnie, zanim go sprowadzono z Norymbergi umyślnie do wykonania tego dzieła; lecz dopiero przybywszy do Krakowa i znalazłszy się we wnętrzu kościoła, Stwosz mógł ustalić kształt ostateczny. Wziąwszy pod uwagę nadmierne wydłużenie prezbiterjum, doszedł zapewne do wniosku, iż wielki ołtarz winien działać zdaleka na widza i przykuwać wzrok każdego wchodzącego w kościelną nawę; że przeto trzeba mu nadać rozmiary jaknajwiększe, by był silnym akcentem, nad wszystkim dominującym. Na tej drodze zrodził się plan zerwania ze stałym schematem ołtarzy szafiastych, które były niejako sprzętami, wstawianemi w środek apsyd, dostosowanemi w proporcjach do ich wielkości, i nie przysłaniały wyniosłych okien witrażowych, lecz odsunięte od nich, dały się obejść dokoła. By stworzyć potężny



3. Kościół N. P. Marji. Wnętrze z wielkim ołtarzem w głębi.  
Fot. J. Krieger przed r. 1900.

akord końcowy bogatej symfonji wnętrza, należało nie liczyć się z architekturą, lecz olbrzymią ścianą monumentalną zastawić apsydę i zająć jej miejsce (fig. 3).

Wziął więc Stwosz za podstawę całą szerokość prezbiterjum i połowę tej szerokości przeznaczył na szafę ołtarzową, drugą połowę na skrzydła. Szafa zyskała wymiary olbrzymie, bo 5.34 m. szerokości i odpowiednią wysokość: 7.25 m. W środek jej można było wprowadzić duże posągi, skrzydła zaś boczne podzielić na obszerne pola. By scena główna i mniejsze sceny na skrzydłach już z dość daleka były dobrze widoczne, postanowiono wznieść szafę wysoko ponad posadzkę, podbudowując dużą mensę na podeście, do którego prowadzi szereg stopni. Lecz podpór szafy nie uwidoczniano; chodziło bowiem o wrażenie, jakby się ona unosiła w przestrzeni, jako wizja niematerialna, niebiańska, podobnie jak w innych strukturach ołtarzowych owego czasu. Więc między mensą a szafą pośredniczyć miała predella, jaknajbardziej lekka, delikatna, ażurowa, a ponad szafą piętrzyć się szczyt strzelisty, wysoko ku sklepieniu.

Wiadomo, że ów szczyt nie zachował się w całości, że brak również ozdobnych koronek, wieńczących niegdyś szafę, a także gzysmów nad skrzydłami<sup>1)</sup>, lecz główny zrąb ołtarza przetrwał bez zmian zasadniczych i budzi podziw śmiałością koncepcji i artyzmem wykonania. Przedewszystkiem scena główna góruje nad innymi kompozycjami tego rodzaju. Złożona z posągów o niezwyklej wysokości (2.72 do 2.80 m.), by na znacznem podwyższeniu mogły wywoływać wrażenie wielkości naturalnej (za jakie nieraz uchodzą w oczach widzów), jest zwarta, skupiona, pełna dobitnej, wymownej plastycznej treści. Znając sztukę owoczesną wiemy, iż Stwosz pierwszy podjął się trudnego zadania, by stworzyć tak wielką grupę pełnofiguralną. I on tylko jeden zdołał wyciosać w drzewie owe majestatyczne posągi Madonny i apostołów, — zastygłych w pozach i gestach, bo zapatrzonych gdzieś przed siebie w bezkres, — a wmieszczając pomiędzy stojących w pierwszym rzędzie drugoplanowe półfigury i głowy, ułożyć obraz dramatyczny i uroczysty. W tem wszystkim niewiele mógł mieć jakiegokolwiek pomocy. Równocześnie ze sceną główną opracowywał zapewne płaskorzeźby dla skrzydeł, by całość kształt uzyskiwała coraz wyrazistszy.

Gdy Stwosza wyobrazić sobie musimy jako kształtującego przedewszystkiem treść zasadniczą i najistotniejszą, t. j. rzeźbę figuralną ołtarza, to o sumie innych robót, mających charakter dopełniający w stosunku do tamtych, domyślać się można, że była wykonana przez szereg współpracowników. Więc przedewszystkiem, że budowa wielkiej szafy wraz ze stosownymi ramami skrzydeł, utwierdzenie owego korpusu i wszelkie stolarskie i ślusarskie roboty z tem związane, spełniali najpewniej fachowcy w tej dziedzinie. Nie, żeby się Stwosz nie znał na tych robotach i nie umiał nimi pokierować, lecz że chodziło o gwarancję największej solidności i trwałości. A domyślać się można, że przy

---

<sup>1)</sup> T. Szydłowski, O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie. Prace Komisji Historji Sztuki P. A. U., t. II, p. 21 sq.

przedsięwzięciu, podjętem na tak dużą finansową skalę, pragnęli także coś zrobić miejscowi krakowscy majstrzy.

Gdy z zapisek archiwalnych dowiadujemy się, że w czasie powstawania ołtarza miał bliskie stosunki ze Stwoszem niejaki Laszlo (Władysław), kilkakrotnie obierany starszym cechu stolarzy i malarzy, snadnie w nim można przypuścić twórcę stolarszczyzny ołtarza <sup>1)</sup>. Że zaś w zakres tego fachu wchodziło niejednokrotnie wycinanie w drzewie kunsztownych ornamentacyj, przeto wolno się dorozumiewać, że także ornamentacyjne koronki fryzów nad płaskorzeźbami skrzydeł, że strop nad sceną główną i gzymsy pochodziłyby mogły z warsztatu owego Laszla. Kto wie jednak, czy Stwosz nie dał do nich rysunków, a w każdym razie czy nie zaprojektował owego baldachimowego stropu, jak również zaokrąglonej arkady, ujmującej wewnątrz szafy, gdyż szczegóły te doskonale są zharmonizowane z kompozycją figuralną i stanowią tej ostatniej bardzo szczęśliwe zamknięcie i zwieńczenie. Wycinaniem filarków, iglic, arkadek, Stwosz się chyba nie parął; zabrałoby mu to zbyt wiele czasu i sił, których trzeba było oszczędzać do ważniejszych zadań.

Lecz nie tylko stolarszczyznę i ornamentykę snycerską odjąć raczej należy z zakresu jego pracy własnoręcznej.

## WYKONAWCY POLICHROMJI OŁTARZA

Przy ostatniej restauracji uległa przeobrażeniu głównie barwna szata ołtarza, gdyż wydobyć jego oryginalnej polichromji spod przemalowań, jakie na nią nałożyły wieki, było tu zasadniczem i najważniejszym zadaniem. Zyskały pod tym względem najwięcej zewnętrzne skrzydła zamkniętego ołtarza, mające znacznie mniej złocień od wewnętrznych, a dużo barw, doniedawna brudnych, niewłaściwych, i dopiero obecnie usuniętych na korzyść znajdujących się pod niemi barw pierwotnych, oraz szczegółów, które dotychczas wcale nie były widoczne.

Bardzo doniosłe znaczenie dla efektu całości posiada zmiana niebieskiego koloru gładkich teł, t. j. desek, do których przytwierdzone są płaskorzeźby. Owe deski były w czasie restauracji z lat 1867—71 wymienione na nowe i powleczone jaskrawą ultramaryną, wykonaną klejowo. Wobec przybrudzenia płaskorzeźb farbkowy ten kolor wywoływał tembardziej przykry dysonans. Obecnie wprowadzono nowy kolor niebieski *a tempera*, t. j. w technice pierwotnej, biorąc za wzór resztki autentycznego koloru, złożonego z mieszaniny lapis lazuli i barwy zielonej, a odkrytego na starych deskach, zachowanych po bokach ołtarzowej szafy. Nowy kolor niebieski o matowym odcieniu schodzi się wcale dobrze z przypęczłą barwnością płaskorzeźb i dzięki temu całość jest bardziej harmonijna i jednolita. Również polichromja sceny głów-

<sup>1)</sup> Wiadomości archiwalne o Stwoszu i jego współpracownikach zebrał na podstawie J. Ptaśnika Cracovia artificum i K. Kaczmarczyka Libri iuris civilis civitatis Cracoviensis, oraz oświetlił K. Dinklage, Archivalisches über Veit Stoss und seine Mitarbeiter. Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. X, 1933.



4. Kraków, kościół N. P. Marji. Narodziny N. P. Marji, płaskorzeźba na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza przed odnowieniem w r. 1933. Fot. A. Pawlikowski.

wnej, której dominantą jest akord złota z kolorem niebieskim, wyszlachetniała dzięki przytłumieniu krzykliwości niebieskich pól, zajmujących dość znaczną przestrzeń szczególnie ponad główną grupą.

Wiadomo, iż gładkie niebieskie pola stanowią tła także dla płaskorzeźb ołtarza otwartego, z wyjątkiem dwóch scen, t.j. Zwiastowania i Zesłania Ducha św. Gdy w czasie ostatniej restauracji odsłonięto wnętrza, krajobrazy i kobierce roślinności, malowane w obrębie płaskorzeźb, i dostrzegło się przedziwne bogactwo i piękno owych motywów, wypełniających wszelkie puste pola między wypuklorzeźbionymi figurami, wzrosło uczucie żalu i zrozumienie szkody nieodżałowanej, iż wspomniane dwie sceny nie posiadają już swych autentycznych wnętrza, ale tylko liche kopje, wykonane olejno w XIX



5. Kraków, kościół N. P. Marji. Narodziny N. P. Marji, płaskorzeźba na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza po odnowieniu w r. 1933. Fot. St. Kolowiec.

wieku<sup>1)</sup>. W przypuszczeniu, iż rysunek wewnątrz powtórzono wówczas tylko w przybliżeniu, zatracając niezawodnie jego charakter i artyzm, a kto wie, czy także nie zniekształcając go częściowo, można się było obecnie utwierdzić, patrząc na partje architektury, odsłonięte na skrzydłach zewnętrznych (n. p. na subtelnie rysowane okna w scenie Wstąpienia Marji do Świątyni, lub w Dyspucie) i zestawiając z nimi okna lub sprzęty, widoczne na Zwiastowaniu i Zesłaniu Ducha św.

Gdy wyszły najaw owe przeróżne malowane dodatki, zmienił się w oczach charakter kompozycji. Z reliefów figuralnych o neutralnych tłach przeobra-

<sup>1)</sup> T. Szydłowski, op. c. 74 sq.





6. Kraków, kościół N. P. Marji. Ukrzyżowanie, płaskorzeźba na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza przed odnowieniem w roku 1933. Fot. A. Pawlikowski.

zily się one w barwne obrazy, w których partje figuralne są wydobyte w rzeźbie dla większej dobitności (fig. 4—7). Widzimy, że malarstwo odgrywa tu większą niż zazwyczaj rolę, nie ogranicza się bowiem do polichromowania figur i sceneryj w drzewie wyciętych, lecz treść obrazów samodzielnie uzupełnia, t. j. dodaje od siebie różne szczegóły, które w rzeźbie nie są zaznaczone. Widocznie zgóry przesądzano, że się je dopowie malowaniem.

Dostrzegając w pełni cały przepych polichromji, zdajemy sobie sprawę, że niepodobna tych scen rozpatrywać wyłącznie z punktu widzenia rzeźby, lecz że jest to pewien szczególny wytwór sztuki, raczej stosowanej, dekoracyjnej, łączącej szereg różnych technik, by stworzyć całość jak najefekowniejszą.



7. Kraków, kościół N. P. Marji. Ukrzyżowanie, płaskorzeźba na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza po odnowieniu w roku 1933. Fot. St. Kolowiec.

Chęć działania na wzrok z dużej odległości wpłynąć musiała na charakter rzeźby, która tu nie występuje sama dla siebie, lecz stanowi niejako podkład, na który się nakłada strój jaknajkosztowniejszy. Wpatrując się w szczegóły, dojść musimy do wniosku, że artysta-rzeźbiarz widział je w wyobraźni powleczone barwami, że rzeźba odgrywała tu rolę taką, jak rysunek w malarstwie. Wiedział, że polichromja uwydatni jego precyzyjną i misterną robotę, że podkreśli bogactwo wytwornych drobiazgów, których nie zaniedbał opracować, mimo iż z oddalenia nie są dosyć widoczne. Liczył na to, iż polichromja pozwoli widzowi lepiej się zorientować w przepychu kostjumów i rozróżnić rodzaje szat, w które odział każdą z figur, owe tuniki i płaszcze, pomięte



8. Münnerstadt, kościół parafjalny. Scena z życia św. Kiljana, obraz Wita Stwosza na skrzydle tryptyku.

Fot. dr F. Stoedtner, Berlin.

k którzy na podstawie ścisłych jego wskazówek wykonywali własnoręcznie tylko podrzędne szczegóły. Wszak każdy snycerz znał zarazem technikę polichromowania swych rzeźb, a o Stwoszu wiemy ponadto, iż w roku 1503 podjął się: wielki ołtarz kościoła w Münnerstadt w Bawarii, rzeźbiony przez Tilmanna Riemenschneidera «zu fassen, zu malen, vergulden und auszubereiten», t. j., że przeprowadził w całości polichromowanie tego ołtarza i uzupełnienie go czterema malowanymi obrazami skrzydłowymi, które do dziś się zachowały (fig. 8)<sup>1)</sup>. Można by na tej podstawie przypisywać mu analogiczne

w gęste i pogmatwane sploty fałdów, oraz podwijane i odwracane podszewką. Istotnie bez pomocy kolorów, udobitniających znaczenie szczegółów, niepodobnaby nieraz jasno odczytać tej bujnej i skomplikowanej gmatwaniny. Kreśląc figury głównie przy pomocy charakteryzowania ich strojów, lubując się w drapowaniu szat, w kontrastowym łamaniu ich płaszczczyzn, w ruchliwym przepływananiu linii fałdów, oraz różnaitości ich wgłębień i wygięć, Stwosz brał niewątpliwie w rachubę efekty polichromji, toteż nie wahał się wprowadzać motywów, które z punktu widzenia czystej plastyki byłyby bez znaczenia, lecz zyskiwały walory pierwszorzędne, gdy przyszła na nie barwa. N. p. liczne chusty i szale, płączące się naokół ramion i przysłaniające kształt figury, powleczone jasnłą barwą, odbijają wyraziście od ciemniejszych szat i zdobywają sens właściwy. Złote płaszcze odcinają się od kolorowych tunik, podszewki od wierzchów; a szlaki na krańcach szat tylko dzięki barwom są widoczne.

Gdy polichromja tak dużą i rozległą odgrywa tu rolę, techniką zaś wykonania stoi na wysokim poziomie artyzmu, łatwo jesteśmy pochopni przypisywać jej autorstwo w dużej mierze samemu Stwoszowi i wyobrażać sobie, iż kierował czeladnikami,

<sup>1)</sup> M. Loßnitzer Veit Stoß, die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912, p. 101 sq.

roboty przy naszym ołtarzu. Lecz jeśli wnikiemy głębiej w średniowieczną organizację pracy i stosunki warsztatowe, rzecz nie wyda się już tak prosta. Zdajemy sobie sprawę, iż technika robót pozłotniczo-malarskich była niezmiernie skomplikowana i żmudna, i że wymagała specjalnych urządzeń, a przede wszystkim odpowiedniej pracowni<sup>1)</sup>. Tych delikatnych robót nie można było przeprowadzać w pełnym pyłu warsztacie snycerskim, w którym Stwosz kuł być może także i w kamieniu, gdyż jego krakowski kamienny relief Ogrojca (dziś w Muzeum Narodowym) posiada charakter do płaskorzeźb ołtarza Marjackiego bardzo wyraźnie zbliżony i przyjąć trzeba, iż powstał z niemi równocześnie. Nie jest oczywiście wykluczone, iż Stwosz miał drugą izbę pracownianą dla robót malarskich, którymi również się zajmował,



9. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół ze Spotkania św. Joachima ze św. Anną, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przykowski.

lecz musimy wziąć pod uwagę także ów proceder bardzo częsty, jak nas uczą źródła, iż roboty pozłotniczo-malarskie uskuteczniały były przez innych majstrów i w innych pracowniach. Prawie z reguły miało to miejsce wówczas, gdy wchodziła w grę większa suma robót, i było wygodniej wyraźnie je rozdzielić nie tylko ze względów technicznych i praktycznych, lecz także finansowych. Z rąk snycerza szły więc figury czy płaskorzeźby zwykle do malarskiego warsztatu, gdzie nakładano na nie najpierw bardzo starannie i umiejętnie grunt kredowy, by stworzyć doskonale podłoże dla dalszych etapów pracy artystycznej. Skolei przystępowano do złoceń płaszczów, szat oraz szczegółów ozdobnych, potem do malowania reszty draperyj, na koniec do karnacji, jako do partyj najdelikatniejszych.

O organizacji i podziale robót przy ołtarzu Marjackim nie posiadamy niestety żadnych bliższych danych. Lecz w każdym razie musimy przyjąć na podstawie źródeł archiwalnych, iż ową dużą ilość złoceń, od których lśni ołtarz, wykonywali specjaliści pozłotnicy, mistrzowie w tym fachu. Mieli z nimi rajcy miejscy i Stwosz dużo kłopotów, gdyż niejedni nie umieli się oprzeć

<sup>1)</sup> H. Wilm Die gotische Holzfigur, ihr Wesen und ihre Technik. Leipzig 1923, p. 50 sq.



10. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół ze Zstąpienia do piekieł, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przypkowski.

zastąpił Wojtek Soszna, i on jak się zdaje, wykonał resztę złocen przy ołtarzu. Jaki zaś w nich udział miał brat Wita, Maciej (który był złotnikiem a nie goldszlegerem), nie jest dość jasne.

Z archiwałów dowiadujemy się także o kilku malarzach, mających w owych latach ze Stwoszem stosunki, o których niestety nie znajdujemy żadnych bliższych szczegółów. Gdy przy dużej ilości złocen, (święci mają szaty i płaszcze prawie w całości złote), wykonanie znacznej części polichromji od-

pokusie sprzeniewierzenia pewnej ilości cennego złota płatkowego, którego mu dostarczano. Przychodziło więc do sporów i procesów, które pozostawiły ślady w aktach sądowych, i dzięki temu o pozłotnikach wiemy coś więcej, aniżeli o innych pomocnikach przy ołtarzu.

Wyzłacanie głównych posągów lub płaskorzeźb najwcześniej wykonanych rozpoczął być może sędziwy mistrz Bartłomiej (Bartosz), wybrany po raz ostatni w r. 1478 starszym cechu malarzy, a po jego śmierci w r. 1483 prowadził je Bernhart Opitczir z Wrocławia, któryto właśnie dopuścił się kradzieży złota, więc ustąpić musiał pola czeladnikowi swemu, Jakóbowi Bothnerowi. Ten także długo miejsca nie zagrzewał, gdyż pełnomocnik rady miejskiej w sprawie ołtarza, Jan Thurso, zawarł z końcem r. 1485 umowę z Cristoforusem Dornhawsirem, którego jednak już w roku następnym



11. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół z Pojmania Chrystusa, na wewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przypkowski.

pada z bezpośredniej czynności Stwosza, nasuwa się wniosek, że i roboty malarskie były przeprowadzane poza jego warsztatem i że z tego właśnie powodu wchodził on w styczność z krakowskimi malarzami. Taki podział robót był najracjonalniejszy, gdyż Stwosz miał ręce pełne roboty snycerskiej, a zapewne także i dlatego, iż doświadczeni majstrowie malarscy dawali rękojmię jaknajlepszemu wykonaniu robót z tego zakresu. Powlekali oni barwą posągi i przydawali im karnacje, stosując taką samą technikę, jak na obrazach (tempera na gruncie kredowym). Przy płaskorzeźbach polichromowali najpierw figury, potem domalowywali na tłach krajobrazy, roślinność, lub szczegóły wnętrza, a taka kolejność miała miejsce także i w dziełach malarskich. By-



12. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół ze Zmartwychwstania, na wewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przykowski.



13. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół z Ukrzyżowania, za zewnętrznej stronie w. ołtarza. Fot. dr T. Przykowski.

wało, iż kto inny malował figury, kto inny zaś tła, gdyż dla sprawniejszego opanowywania zadań stosowano w większych warsztatach dość daleko idącą specjalizację.

Figury i płaskorzeźby ołtarza Marjackiego oddawano do polichromowania w miarę jak tylko zostały wyrzeźbione, a nie dopiero wszystkie razem po ukończeniu robót snycerskich.

Ze zapisek archiwalnych możemy wnioskować, że już około roku 1481 nawiązane były w tych celach stosunki z malarzami i pozłotnikami. Różnice, widoczne w opracowywaniu poszczególnych partyj malarskich świadczą, iż podob-



14. Berlin, Muzeum im. ces. Fryderyka. Szczegół ze Zmartwychstania, malowanego przez H. Multschera.  
Fot. Muzeum im. ces. Fryderyka w Berlinie.

nie jak kilku pozłotników, także kilku, a najmniej dwóch malarzy brało udział w tych pracach.

Szkoda, iż nie znalazł się w czasie ostatniej restauracji ołtarza nikt, ktoby bliżej zajął się ściśmę zbadaniem i opracowaniem technicznej strony polichromji, do czego nadarzała się jedyna sposobność<sup>1)</sup>. Badania takie wymagałyby oczywiście bardzo gruntownej znajomości sztuki średniowiecznej oraz specjalnych studjów porównawczych. Lecz choćby na podstawie powierzchownej obserwacji można było dostrzec różnice w stosowaniu gamy kolorów, czy w kombinowaniu laserunków na rzeźbionych draperjach. Jeszcze bardziej uderzające były odrębności artystycznego charakteru przy szczegółach wyłącznie malowanych, n. p. drzewach czy roślinach, a także różnice ujęcia całości krajobrazowych. N. p. na płaskorzeźbie Joachima z Anną widać dodane wzgórkom skalistym małe nikłe drzewka, scharakteryzowane bardzo szkicowo, a obok

<sup>1)</sup> Pewne spostrzeżenia i uwagi ujął T. Seweryn w artykule p. t. Warsztat malarski Stwosza. «Sztuki piękne» 1933 nr 6.



15. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół ze sceny: Trzy Marje u grobu Chrystusa, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przykowski.

nich trawy, równej z drzewami wielkości (fig. 9), w kolorycie zaś dostrzega się próby stosowania światła i cienia, oraz niepowtarzające się gdzieindziej rozróżnianie jaśniejszych i ciemniejszych partyj krajobrazu. Zwraca uwagę, iż u dołu tej płaskorzeźby niema profuzji roślinności jak w innych scenach, rozgrywających się w wolnej przestrzeni, a owe dwie, trzy roślinki, które z boku z prawej są domalowane, różnią się od większości innych tak co do gatunku, jak i rysunkowego ujęcia. Szkicowy sposób charakteryzowania drzew i luźne ich grupowanie widoczne są w scenie Ogrojca, na Zejściu do piekieł i na Zmartwychwstaniu (fig. 10—12). Natomiast na Ukrzyżowaniu i Oplakiwaniu występują kępy drzew starannie i dokładnie wykończone (fig. 13). Zatarcie, zamazanie konturów na tamtych może być wynikiem przypadku, czy nieostrożności (w czasie któregoś odczyszczania czy odnawiania polichromji), niemniej jednak stwierdza się wśród drzew tak znaczne różnice, że tłumaczyć się one dadzą jedynie udziałem różnych wykonawców, co nie pozwala znów wiązać ich wyłącznie ze Stwoszem i przypisywać mu wyraźnego kierownictwa robót we wszystkich szczegółach.

Umotywowane wątpliwości co do autorstwa Stwosza nasuwają bujne kobierce roślinne, które ścielą się u dołu na szeregu płaskorzeźb. Zastanowić nas bowiem musi fakt, że na żadnej ze znanych stwoszowskich rycin, — które powstają najprawdopodobniej już w okresie przed ołtarzem Marjackim, albo też z nim równocześnie, — niema podobnych motywów, podczas gdy u innych współczesnych grafików czy malarzy napotykamy je bardzo często. Od początku XV wieku szerzą się powszechnie w malarstwie Niemiec i krajów sąsiednich owe łąki kwietne, wzorowane jakby na tkaninach ówczesnych, bo ujmowane dekoracyjnie a nie odtwarzające realistycznie łąki prawdziwej.

Poszukując analogij z roślinnością ołtarza Marjackiego, dostrzegamy ze zdziwieniem na obrazach Hansa Multschera, wcześniejszych prawie o pół wieku (z r. 1437, dziś w Kaiser-Friedrich-Museum w Berlinie), prawie jed-



nakie motywy i analogiczny sposób ich dekoracyjnego użycia. W Zmartwychwstaniu u Multschera; naokół żołdaka, śpiącego w lewym rogu obrazu (fig. 14), ścielą się trawy i zioła, które zostały dosłownie powtórzone na kilku płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego (fig. 15—17), i — zdawałoby się — odrysowane stamtąd jak ze wzorów<sup>1)</sup>. Ogrojec tego artysty dostarcza również kilku podobnych roślinnych okazów. Tak bliskie pokrewieństwo dzieł, oddalonych od siebie czasem i przestrzenią, wyjaśnić można tylko w ten sposób, iż istniały szablony, którymi się ogólnie posługiwano. Warsztaty malarskie posiadały jakieś wzory, rozpowszechniane może również za pośrednictwem grafiki, a potem i druku, gdyż około roku 1480 pojawiają się już pierwsze drukowane herbarja z dokładnymi drzeworytniczymi rysunkami ziół leczniczych<sup>2)</sup>, z czego korzystać mogli i artyści. Wynika z tego, iż roślinność ołtarza Marjackiego, jakkolwiek odtworzona bardzo starannie i subtelnie, nie musi być oparta bezpośrednio o obserwację natury.

Przypuszczenie, iż motywy wmalowywane na płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego są raczej dziełem krakowskich mistrzów malarzy, aniżeli samego Stwosza, można oprzeć na poszlakach dość wyraźnych. Oto na obrazach tryptyku olkuskiego z r. 1486 znajdujemy szereg szczegółów bardzo podobnych: n. p. kwitnący ostrożeń lancetowaty<sup>3)</sup> na obrazie Nawiedzenia jest identyczny z takimże ostrożeniem na Marjackim Hołdzie Trzech Króli, a kilka innych roślin także wyraźnie zbliżonych (fig. 18—19). W scenie Narodzin N. P. Marji na tryptyku olkuskim dostrzegamy wzorzyste tafle posadzki, przypominające dokładnie tafle posadzki w naszym Bożem Narodzeniu. W rysunku drzew albo ozdobnych deseni szat widać również analogje. Kilku scenom tryptyku olkuskiego dodają dużo wdzięku małe krajobrazy czy widoki miast, wyłaniające się u góry w głębi, n. p. na obrazach z Joachimem i Anną, na Zwiastowaniu, Hołdzie Trzech Króli i Rzezi Niewiniątek. Nasuwają się na myśl dwa miniaturowe widoczki, odsłonięte na płaskorzeźbach Pojmania i Złożenia do grobu (fig. 20—23). Nie jest wykluczone, że te wyjątkowo piękne obrazki domalował na reliefach sam mistrz tryptyku olkuskiego, Adam z Lublina, podczas gdy inne pośledniejsze roboty malarskie wykonywali czeladnicy w jego warsztacie. Warsztatowi temu przypisaćby można polichromję większości ze-

<sup>1)</sup> Na powyższe podobieństwo zwraca również uwagę Wł. Szafer w interesującej rozprawie p. t. Polichromja roślinna w ołtarzu Wita Stwosza. (Acta Societatis Botanicorum Poloniae, vol. XI, supl. 1934, Warszawa). Autor, jako botanik, oznacza rodzaje roślin występujących w polichromji naszego ołtarza, analizując zaś sposób użycia roślinnych motywów, podkreśla podobieństwo roślinności ołtarza Marjackiego z łączką, ścielącą się u stóp Madonny na środkowym obrazie tryptyku w Przydonicy, «identyczność przeważnej części gatunków roślin, podobne ich zgrupowanie i identyczną technikę». (p. 40). Spostrzeżenie powyższe przemawia za hipotezą o posługiwaniu się szablonami, podobieństwo nie jest bowiem tak ścisłe, by można przypuszczać tego samego wykonawcę, tembardziej, iż tryptyk w Przydonicy nie powstał w krakowskim środowisku, jak to stwierdza A. Bochnak w rozprawie p. t. Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu (Prace Komisji Historji Sztuki P. A. U. t. VI) p. 8 sq. Tamże fig. 7 przedstawia fragment łączki roślinnej, o której tu mowa.

<sup>2)</sup> Patrz publikacje A. Schramm'a p. t. Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Leipzig. K. W. Hiersemann (od r. 1922 wyszło kilkanaście tomów).

<sup>3)</sup> Szafer, op. cit. objaśnienia do tabl. IV.



16. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół ze Zdjęcia z krzyża, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza.  
Fot. dr T. Przykowski.

wewnętrznych płaskorzeźb. Przy reszcie brali zapewne udział także inni krakowscy majstrzy.

Stawiając w ten sposób sprawę autorstwa polichromji, trzeba jednakże przewidzieć odpowiedź na uwagę, iż oddzielne wykonywanie robót snycerskich i malarskich nie doprowadziłoby do tak doskonałej między nimi harmonji, jaką musieliśmy jednak zaobserwować i podkreślić. Stwoszcz z myślą o polichromji opracowywał swe kompozycje rzeźbiarskie, lecz czy niezależni odeń wykonawcy zdołaliby utrafić w intencje mistrza? Rzecz oczywista, iż wzajemne porozumiewanie się mogło mieć łatwo miejsce, a zresztą sposoby i środki współdziałania malarstwa i rzeźby były dostatecznie ustalone przez dłuższe tradycje sztuki ołtarzowej. Zapewne także i domalowywanie szczegółów w tłach płaskorzeźb, oraz dopełnianie ich malowanymi krajobrazami i roślinnością, miało swoje antecedensy, chociaż zaledwie kilka znamy tego rodzaju przykładów. Lecz bardzo rozpowszechniony w późniejszej sztuce religijnej zwyczaj uzupełniania malowidłami plastycznych Kalwaryj i Ogrojców, wziął najpewniej



17. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół ze Spotkania Chrystusa z Marją Magdaleną, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza.  
 Fot. dr T. Przykowski.

początek z tradycji malarstwa ołtarzowego, jakkolwiek skutkiem zaginięcia szeregu zabytków nie mamy na to dość wyraźnych dowodów. Rzeczą specjalnych badań byłoby wyśledzenie bliższych związków polichromji ołtarza ze współczesnym malarstwem krakowskim oraz prawdopodobnych także oddziaływań malarstwa niemieckiego, jego tradycyji i sposobów w zakresie polichromowania tryptyków ołtarzowych.

## RZEŻBA OŁTARZA

Odebranie Stwoszowi bliższego udziału w pracy nad polichromją nie uszczupla bynajmniej wielkości jego artystycznej zasługi. Własnoręczne wykonywanie ogromu prac, związanych z realizacją śmiałego i na szeroką skalę zakrojonego przezeń projektu, nie leżało w intencjach i zwyczajach ówczesnej sztuki. Lecz sumę bezpośredniego wkładu Stwosza musimy uszczuplić nawet w zakresie robót snycerskich, przy których posługiwał się także pomocnikami, a własnych sił oszczędzał, ograniczając się do najistotniejszych części ołtarza. Należała do nich bezwątpienia przede wszystkim scena główna. Nie ulega wątpliwości, że wyłącznie sam ciosał jej wielkie posągi, oraz

półfigury i głowy apostołów, gdyż wszystkie mają tak silne indywidualne piętno, tyle wybitnego artyzmu i technicznej maestrii, iż pomoc tu mogli czeladnicy conajwyżej we wydłubywaniu wydrążeń na tyłach.

Wszystkie bowiem figury są obrobione tylko z trzech stron, od tyłu zaś, (względnie od tej strony, z której do ściany przylegają), wydrążone dla ulżenia ciężaru i przeciwdziałania zsuchaniu się i psuciu drzewa (fig. 24). Zasadniczo każda figura jest w całości wkomponowana w jeden jednolity pień drzewny (lipowy). Artysta unika wyraźnie wszelkich dosztukowań odrębnie rzeźbionych części, nawet rąk, jak to w rzeźbie ówczesnej było zwyczajem. Główna grupa środkowa Madonny i podtrzymującego apostoła wyciosana jest w całości z jednego kłoca, a tylko skrajne partje draperyj, ścielących się szeroko u dołu, wycięte są oddzielnie i doklejone. Apostoła, stojącego z prawego kraja szafy, ma osobno wyrzeźbioną lewą nogę (mało widoczną), a raczej część



18. Olkusz, kościół parafjalny. Szczegół z Nawiedzenia w tryptyku Adama z Lublina. Fot. Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.

jej po kolano, przytwierdzoną do wprawionych w tym celu w dziuplę drzewną desek. U półfigury apostoła, który nad Madonną trzyma załamane ręce, jest prawe ramię z obszernym rękawem dołożone z odrębnego kłoca (fig. 25). Zreżtą tylko sprzęty, jak naczynie na wodę święconą, kadzielnica i inne atrybuty, zostały oddzielnie wycięte i przyczepione do rąk apostołów.

Usiłowanie wmięszczenia całej figury w krągły i zwarty blok drzewny, dostosowanie się do stosunkowo szczupłej objętości tego bloku, a mimo to nadanie



19. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół z Hołdu Trzech Króli, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przykowski.

postaciom prawdy i siły wyrazu, świadczy o pracy wyłącznie samodzielnej. Powierzenie czeladnikom choćby dociosywania fałdów byłoby ryzykowne, gdyż sprowadziłyby mogło niewłaściwe poprzeciny płaszczyzn. Dostrzega się jasno, iż figury te powstały z jednego rzutu, przy zamaszystych i pewnych uderzeniach dłota.

Wpatrując się w zręczne złożenie głównej sceny z całych figur, półfigur i głów, ubolewać musimy spowodu faktu, iż zestawienie owej całości nie jest już ściśle autentyczne. Wiemy, że przy każdej większej restauracji ołtarza, t. j. przynajmniej trzykrotnie, musiały być wszystkie figury wyjmowane z szafy i wkładane w nią ponownie, przyczem — rzecz oczywista, — nie mogło się obejść bez pewnych odchyień od układu pierwotnego<sup>1)</sup>. Nie chodzi tu oczywiście o zmiany zbyt daleko idące, gdyż program całości jest dość wyraźnie określony i ustalone granice możliwości, niemniej jednak drobne nawet przesunięcia mogą być nie bez znaczenia. Prócz grupy środkowej — której ustawienie jest ściśle wyznaczone przez dokładnie profilową figurę Marji i frontalną

<sup>1)</sup> Szydłowski, op. cit. p. 37 sq.



20. Olkusz, kościół parafjalny. Szczegół z Rzezi Niewiniątek w tryptyku Adama z Lublina. Fot. Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.

niema między figurami żadnych wyraźnych zazębień, i żadna z nich nie schodzi się, nie składa z drugiej. Również półfigury i głowy, jako osadzone na drążkach, dadzą się tembardziej dowolnie obrócić.



21. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół z Pojmania Chrystusa, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przypkowski.

podtrzymującego ją apostoła — z innych stojących figur można każdą skrócić naokół osi, już to nieco w lewo, już to w prawo, i nadać im inną sylwetę, sprowadzając w ten sposób odmianę ogólnego efektu. Każdy z posągów jest bowiem sam dla siebie oddzielnie opracowany, i między ich masami i linjami nie widać wzajemnej relacji. Zrysowują się razem dzięki jednolitości stylu, lecz ich zespół nie jest tak zwarty, by go nie można rozruszać, zwłaszcza iż

W czasie obecnej restauracji usiłowano układ głównej sceny jaknajlepiej skorygować. Zmieniono przede wszystkim pozycję półfigury z rękoma splecionymi ponad Madonną i podtrzymującym ją apostołem z wybitnie profilowej, jaką jej niesłusznie nadano w roku 1869, na zwróconą w trzech czwartych w stronę widza, co czyni jej gest niezawodnie bardziej wymownym. Dokonano kilku innych zmian, opierając się na fotografiach i wizerunkach ołtarza sprzed restauracji XIX wieku (fig. 27—28). Lecz

mimo wszystko układ całości jest nieco dowolny i przypadkowy, gdyż nie przechował się niestety ani szkic oryginalny ołtarza, ani też żaden dokładniejszy rysunek z dawnych wieków.

Wygląd sceny głównej nie jest także z tego powodu ściśle autentyczny, iż apostołom brak niektórych atrybutów. W czasie naszej restauracji przestrzegano uznanej dziś stanowczo zasady, by niczego nie dorabiać i nie uzupełniać na domysł. Więc nie rekonstruowano brakujących szczegółów; wolno było natomiast i należało usunąć dodatki widocznie fałszywe.

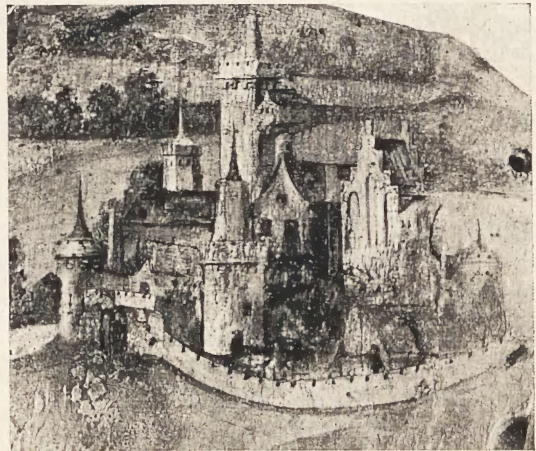
Fałszywie w XIX wieku dodaną obsadkę lichtarza odjęto od podstawki dawnej kadzielnicy, trzymanej w rękę przez owego apostoła, który ma od dmuchania rozdęte policzki. Usunięto z okazałego baldachimu architektoniczno-ornamentacyjnego, rozpiętego nad sceną główną, dużą iglicę, akcentującą środek w sprzeczności z właściwą intencją twórcy, który także w kompozycji figuralnej nie przeprowadzał stałej osi środkowej, lecz oś chwiejną, przebiegającą tak w dolnej jak w górnej grupie przez dwie figury. Zestawienie obecnego wyglądu środkowej części ołtarza ze stanem dawniejszym przekonuje najwymowniej o trafności dokonanej korekty<sup>1)</sup>.

Usunięcie iglicy pozwoliło podźwignąć bardziej kugórze grupę Wniebowzięcia, która dotychczas wlaçała się zanadto na głowę jednego z apostołów. Grupa ta wraz z dwoma aniołkami, które wylaniają się spod fałdów tunik Chrystusa i Marii, wyrzeźbiona jest w całości z jednego pnia drzewnego i nosi wszelkie cechy własnoręcznej roboty Stwosza, podobnie jak cztery większe figurki aniołków, asystujących Wniebowzięciu grą na różnych instrumentach. Olśniewa nie-

<sup>1)</sup> Blższe szczegóły: T. Szydłowski, op. c. p. 43 i 30, oraz rozprawa o ostatniej restauracji ołtarza, która się ukaże w «Ochronie zabytków».



22. Olkusz, kościół parafjalny. Szczegół z Hołdu Trzech Króli w tryptyku Adama z Lublina. Fot. Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie.



23. Kraków, kościół N. P. Marii. Szczegół ze Złożenia do grobu, na zewnętrznej stronie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przypkowski.



24. Kraków, kościół N. P. Marji. Św. Piotr w scenie głównej wielkiego ołtarza, widziany od tyłu. Fot. St. Kolowiec.

zmiernie śmiało wmieszczenie w pień drzewny postaci wyobrażonych w szybkim locie, przy którym zginają i skręcają się im kolana, a draperje wichrem niesione skłębiają się w gęstą chmurę. Głębokie wydrążenia i silne podcięcia, wydobywające kształty z najprzedziwnej wijących się kłębow szat, przechylenia głów i ruchy rąk, ujmujących instrumenty muzyczne, mają wdzięk szczególny (fig. 26). Natomiast co do mniejszych aniołków, umieszczonych tuż po bokach Chrystusa i Marji, i nie mających już tyle polotu i technicznej werwy, nasuwają się przypuszczenia, że pochodzą raczej z rąk pomocników Stwosza, jak to nie ulega chyba wątpliwości, jeśli chodzi o małe figurki proroków i świętych, wypełniające arkadę i ramę szafy ołtarzowej.

Przypatrując się bliżej owym dwudziestu figurkom, oraz półfigurkom czterech Ojców Kościoła, dostrzega się przede wszystkim, że nie posiadają one jednolitego artystycznego charakteru. Niektóre, o dość smukłych proporcjach i harmonijnym układzie draperyj, zdają się być bliskie Stwosza (fig. 29); inne, o zupełnie odmiennych proporcjach, dużych głowach i torsach, a cienkich, przesadnie powykręcanych nogach oraz pogmatwanych fałdach szat, odbiegają daleko od jego typu (fig. 30). Są i bardzo podrzędne (fig. 31). Niektóre zadziwiają oryginalnością pomysłu i techniczną werwą, lecz wy-

dają się obce sztuce Stwosza (fig. 32).

Naturalne to i zrozumiałe, iż Stwosz powierzył swoim pomocnikom wykonanie owych figurek, odgrywających w całości drugorzędą rolę ornamentacyjnych niejako wypełnień. Do ważnych, istotnych partyj ołtarza należały natomiast płaskorzeźby skrzydeł i tutaj mamy znów do czynienia z przeważnie własnoręczną jego robotą. Osiemnaście scen wyjątkowo dużych rozmiarów, utrzymanych w jednakowej skali wielkości figur, a ujętych w sposób zwięzły i jasny, świadczy o jednolitej koncepcji artystycznej i nosi cechy tej samej mistrzowskiej ręki czyto w budowie i charakterystyce figur, czy w układzie fałdów. Niewielkie różnice, jakie zachodzą w kompozycji lub szczegółach, tłumaczą się do-



25. Kraków, kościół N. P. Marji. Jeden z apostołów w scenie głównej wielkiego ołtarza, widziany od tyłu. Fot. St. Kolowiec.

statecznie ewolucją talentu i jego zmaganiem się w obrębie niedość jeszcze jasno skryształizowanych nowych dążeń twórczych. (Płaskorzeźby ołtarza mogą być dziełem lat około dziesięciu, prowadzonym równorzędnie z pracą nad sceną środkową).

Przy płaskorzeźbach Stwosz poruczał zapewne uczniom wycinanie szczegółów mniejszej wagi, jak n. p. oddzielnie rzeźbione małe figurki aniołków i krajobrazowe fragmenty w Bożem Narodzeniu (fig. 33), lub także krajobrazowe dodatki w Zejściu do piekieł. (U jednych i drugich widoczna jest pewna prymitywność kształtowania). Pochłonięty opracowywaniem partyj figuralnych, pozostawiał być może czeladnikom wyciosywanie wzgórków skalnych w tłach krajobrazowych, lub też niektórych szczegółów w urządzeniu wnętrza. Lecz wśród figur na skrzydłach zaledwie kilka jest takich, co do których możnaby się wahać, czy są w całości dziełem rąk Stwosza. Należą do nich n. p. niewiasta z lewego kraja w Złożeniu do grobu, lub anioł w Zejściu do piekieł, któreto obie postaci wydają się oddzielnie rzeźbione i doklejone do reszty. Szczególnie anioł jest dziwnie nieforemny: niezmiernie wydłużony, jednoręki, o mdłej budowie cielesnej i wąłym układzie szat. Nie jest wykluczone, że Stwosz tu i ówdzie kimś się wyręczał, lecz naogół owej pomocy musiało być bardzo niewiele, gdyż płaskorzeźby posiadają charakter wyraźnie jednolity. Przypomnieć jednakże należy, że istnieją pod tym względem także odmienne zdania. Gruntowny niemiecki monografista Stwosza, M. Loßnitzer, badając ołtarz krakowski doszedł do wniosku, iż trzy płaskorzeźby lewego nieruchomego skrzydła nie są dziełem Stwosza, lecz współpracownika, który rzeźbił figury górnej nasady. Także trzy płaskorzeźby prawego nieruchomego skrzydła miałyby zostać opracowane jedynie pod kierunkiem Stwosza<sup>1)</sup>. Lecz przypuszczenie powyższe zostało raczej wysnute *a priori* na tej podstawie, iż zwykle zewnętrzna strona tryptyku wykonywana była przez siły pomocnicze. Dopatrzenie się przez Loßnitzera rzekomo twardszej i bardziej suchej techniki oraz odmiennego układu fałdów na tych płaskorzeźbach nie wydaje się dość uzasadnione, gdyż właśnie te sceny posiadają dużo szczególnego, a wyraźnie stwoszowskiego wdzięku.



26. Kraków, kościół N. P. Marji. Anioł z Wniebowzięcia w środkowej części wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przypkowski.

<sup>1)</sup> M. Loßnitzer, op. cit. p. 45 i 83.





27. Kraków, kościół N. P. Marji. Zaśnięcie N. P. Marji, scena główna wielkiego ołtarza, przed odnowieniem w roku 1933. Fot. A. Pawlikowski.

Zagadnieniem, poruszonym ubocznie przez Loßnitzer, zajmował się inny niemiecki autor, W. Grolmann, który przeprowadził bardzo osobliwe i ryzykowne posegregowanie płaskorzeźb na stwoszowskie i warsztatowe, a w obrębie poszczególnych płaskorzeźb rozróżniał całkiem dowolnie części opracowane to przez samego artystę, to przez jego pomocników<sup>1)</sup>. Wywody te nie trafiły zdaje się nikomu do przekonania<sup>2)</sup>. Główne części ołtarza, to jest rzeźby szafy środkowej i skrzydeł, musimy uznać w całej pełni za pracę Stwosza. Mniej zaś ważne w efekcie całości figury górnej nadstawy, oraz mało widoczne figurki predelli okażą się — jak się przekonamy — robotą jego pomocników.

<sup>1)</sup> W. Grolmann, Zur Würdigung des Veit Stoß. Monatshefte für Kunstwissenschaft, XI. XII. 1918 - 1919.

<sup>2)</sup> Najnowszy niemiecki badacz Stwosza C. T. Mueller pisze o tem w rozprawie p. t. Veit Stoß in Krakau (Muenchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. X, 1933 p. 42): «Jedenfalls geht es nicht an, daß aus der Summe der Reliefs einige herausgegriffen und mit höchster Bewunderung als eigenhändige Schöpfungen des Meisters bezeichnet werden, während der Rest als unbeholfene Werkstattarbeit angeprangelt wird».



28. Kraków, kościół N. P. Marji. Zaśnięcie N. P. Marji, scena główna wielkiego ołtarza, po odnowieniu w roku 1933. Fot. St. Kolowiec.

## MISTRZ KORONACJI MATKI BOSKIEJ

Na wierzchu szafy ołtarzowej wyobrażona jest, jak wiadomo, Koronacja Matki Boskiej przez Boga Ojca i Chrystusa, obok których stoją dwaj aniołowie oraz św. patronowie Wojciech i Stanisław. Są to figury dość znacznej wielkości: Bóg Ojciec i Chrystus mimo pozycji siedzących mają 1.95 m. wysokości, święci 2.12 m. Nadmierne wydłużenie tych figur wynikło zapewne z przeczuwania tej prawdy artystycznej, iż posagi ustawione na tak znacznej wysokości, bo kilkanaście metrów ponad posadzką, winny być odpowiednio dostosowane w proporcjach do patrzenia na nie zdołu i zoddali. Lecz zadaniu temu nie umiano sprostać w sposób istotnie racjonalny i stworzono kształty zbyt długie oraz zbyt chude, przytem dość niedołeżne i ujęte na sposób staroświecki w stosunku do bardziej nowoczesnej sztuki Stwosza, idącej z prądem czasu. Związek z dawniejszymi tradycjami rzeźby widoczny jest wyraźnie w pozach tych figur, a przede wszystkim w układzie szat, w którym niema charakterystycznej dla Stwosza bujnej i urozmaiconej gry fałdów, głęboko drażonych i kapryśnie przewijanych, lecz wszystko jest spokojniejsze, a pozbawione wyrazu.



29. Kraków, kościół N. P. Marji.  
Figurka w obramieniu sceny  
środkowej wielkiego ołtarza.  
Fot. dr T. Przykowski.

Pozycje siedzące Boga Ojca i Chrystusa słabo się uwydatniają. Pierwszy z nich ma ramiona niezgrabne i kłocowate, drugi jedną tylko rękę. O Madonnie trudno się domyśleć, że kłęczy, a jedynie w układzie draperyj u jej kolan widać dość zręczne naśladownictwo Stwosza. Anioły, jeden z organkami, drugi z lutnią, wydają się anemiczne w zestawieniu z aniołkami nad sceną główną, postaci śś. Stanisława i Wojciecha mdłe i sztywne, zwłaszcza skutkiem ostrego i monotonnego traktowania szat. Rzeźba całej tej grupy wywołuje wrażenie martwoty i uwiąznięcia w porównaniu z bujną pełnią życia, która drga w każdym szczególe autentycznego dzieła Stwosza. Toteż już Loßnitzer dostrzega tu robotę warsztatową — może według rysunku Stwosza.

Utwierdziwszy się — zwłaszcza przy wpatrywaniu zbliska na szczyście



30. Kraków, kościół N. P. Marji.  
Figurka w obramieniu sceny  
środkowej wielkiego ołtarza.  
Fot. dr T. Przykowski.

szafy — w przekonaniu o nieprzynależności tych figur do Stwosza, winniśmy poszukać ich twórcy wśród dość licznych zabytków rzeźby z końca XV wieku. Sokołowski, rozpatrując w swych «Studjach do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w.» zasób tych zabytków, zwrócił uwagę na tryptyk w Książnicach Wielkich, wykonany w roku 1491 bezwątpienia w którymś z warsztatów krakowskich, a opisując go, podkreślił podobieństwo książniczkiej Koronacji Matki Boskiej, umieszczonej na wierzchu szafy, z takąż Koronacją Marjacką<sup>1)</sup> (fig. 34—35). Pobudzony tą wskazówką do bliższego zbadania wspomnianego ołtarza na miejscu, mogę stwierdzić, że Koronacja w Książnicach jest wyraźnie dziełem tej samej ręki, co Marjacka. Jest zredukowana do znacznie mniejszych rozmiarów (wysokość figur Boga Ojca i Chrystusa 76 cm.), lecz kompozycja

<sup>1)</sup> M. Sokołowski Studja do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VII, Kraków 1906, p. 187 sq.



31. Kraków, kościół N. P. Marji.  
Figurka w obramieniu sceny  
środkowej wielkiego ołtarza.  
Fot. dr T. Przykowski.

grupy, pozy i ruchy figur, charakterystyka głów i rąk, układ fałdów powtórzone prawie dosłownie, a ta jedyna różnica, iż Chrystus w Książnicach ma oprócz ręki prawej dotykającej korony, także lewą rękę trzymającą kulę świata na wysuniętym kolanie. Gdy nadto u innych figur ołtarza w Książnicach dostrzegamy związek co do stylu i techniki rzeźby z figurami górnej nadstawy Marjackiej, trudno wątpić, iż w obu wypadkach mamy do czynienia z tym samym snycerzem.

Nie jest on uczniem i naśladowcą Stwosza, lecz wywodzi się z jakiejś innej, starszej szkoły, jak to już zauważyliśmy. Odrębny charakter sztuki tego majstra rozpoznaje się, studjując bliżej rzeźbę środkowej sceny ołtarza w Książnicach. (Skrzydła tego tryptyku są malowane). Jak w Krakowie tematem jest Śmierć i Wniebowzięcie N. P. Marji. Gdy



32. Kraków, kościół N. P. Marji.  
Figurka w obramieniu sceny  
środkowej wielkiego ołtarza.  
Fot. dr T. Przykowski.

scena ta powstaje w rok czy dwa po zakończeniu robót przy ołtarzu krakowskim, a nadto gdy weźmiemy pod uwagę, że rzeźbi ją snycerz, który dopieroco współpracował ze Stwoszem, przypuścićby można, iż będzie się starał odtworzyć potężną, majestatyczną i wymowną kompozycję tamtego, że podda się przemożnej sugestji arcydzieła.

Lecz tak nie jest, i trudno zrozumieć sąd M. Sokołowskiego, że w ołtarzu książnickim «wpływ, szkoła, a nawet co więcej — bezpośrednie naśladownictwo Wita jest widoczne i na pierwszy rzut oka uderzające», że «cała kompozycja środkowa ze wszystkimi nieledwie składowymi częściami jest w pomyśle, układzie i pojedynczych motywach zapożyczona z ołtarza N. P. Marji (w Krakowie) i tak w wyborze typów, jak tu i ówdzie w traktowaniu draperji zdradza jednego z uczniów Stwosza». Bo jakkolwiek temat zmuszał do wprowadzenia tej samej ilości figur i oddania podobnej ich akcji, całość tchnie innym nastrojem i przybiera charakter zupełnie odrębny. Monumentalnemu stylowi,



33. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół z Bożego Narodzenia, na wewnętrznej stronie wielkiego ołtarza.  
Fot. dr T. Przykowski.

wielkiemu patosowi Stwosza przeciwstawia mistrz książnicki dążenie do wybitniejszego realizmu. Sokołowski trafnie ocenia ostateczny wynik, mówiąc iż «potężna muzyka organów przemienia się tu na instrument słaby i nieco piskliwy», lecz dodajmy, iż niemniej jako usiłowanie interesujący.

Gdy u Stwosza główne postaci apostołów stoją frontalnie w jednym rzędzie, to w Książnicach dwóch z nich klęczy na pierwszym planie, a w układzie figur widać dążenie do bardziej urozmaiconego i przestrzennego ich rozmieszczenia. U Stwosza widzimy układ symetryczny z niewielkimi odchyleniami w szczegółach: pięć osi wertykalnych, które tworzą stojące figury apostołów, a między nimi półfigury i głowy równomiernie rozłożone — więc w założeniu swem nie obraz realistyczny, pokazujący i opowiadający dokładnie i szczegółowo przebieg danego zdarzenia, lecz niejako skrót, symbol tego zdarzenia, streszczony w rysach najistotniejszych i wyrażony zwięźle a dobitnie (fig. 28). Mistrz rzeźb książnickich pragnie dać scenę bardziej rodzajową, więc wysuwa na plan pierwszy owe klęczące figury, przedstawiając dokładnie ich zajęcia, wprowadza więcej ruchliwości w układzie postaci, w wychyleniach ich torsów i przechyleniach głów; grupuje całość bardziej swobodnie i malowniczo (fig. 36).

Być może, że czerpie on natchnienie z jakichś malarskich wzorów, podczas gdy w kompozycji stwoszowskiej widać urodzonego plastyka, dążącego do silnego efektu monumentalności. Nasuwa się porównanie Śmierci Marji w Książnicach z takąż sceną malowaną na tryptyku olkuskim z roku 1486 (fig. 37). Są one co do charakteru kompozycji tak sobie bliskie, iż książnicką scenę można uważać raczej za interpretowany w rzeźbie obraz olkuski, aniżeli za echo dzieła Stwosza. Od tego ostatniego odbiega daleko mistrz figur



WIT STWOSZ. Oltarz Mariacki w Krakowie. Aniol z płaskorzeźby „ZWIASTOWANIE”.



34. Kraków, kościół N. P. Marji. Koronacja N. P. Marji w zwieńczeniu wielkiego ołtarza. Fot. A. Pawlikowski.



35. Książnice Wielkie, kościół parafjalny. Koronacja N. P. Marji w zwieńczeniu wielkiego ołtarza z r. 1491. Fot. St. Kolowiec.

z Książnic także w scenie Wniebowzięcia. Sztywnie zestawia obok siebie Chrystusa z Marją, nie pojawiając wcale ich przytulenia się, tak pełnego wdzięku w rzeźbie stwoszkowskiej. Kłębiąc zwoje fałdów naokół swych postaci, daje dowód zupełnego niezrozumienia nauki wielkiego artysty, a podpatrzenia go tylko powierzchownego i czysto zewnętrznego. Wpływ Stwosza widać niezawodnie w układzie fałdów książniczej Marji, klęczącej w momencie Zaśnięcia (fig. 38), podobnie jak u jego Marji w krakowskiej Koronacji. Lecz górują cechy odmienne: bardziej realistyczna charakterystyka szczegółów, więc głów, rąk, czy też stroju. Stwosz przy większej skali figur (około 2.80 m., podczas gdy figury stojących apostołów w Książnicach mają tylko około 1 m.) szedł po linii syntetycznego uogólniania i monumentalnej ekspresji. Owey zdolności do szerokiego, swobodnego i harmonijnego kształtowania nie posiada mistrz Śmierci Marji z Książnic, i mimo silniejszego stopnia prawdy w odtworzeniu zdarzenia, nie daje całości dość zwartej i jednolitej. Lecz i tu trzeba wziąć pod uwagę ewentualność niedość ściśle wiernego zachowania autentycznego układu, gdyż polichromja rzeźb była oczywiście przemalowywana.

Pokrewieństwo rzeźb sceny środkowej ołtarza w Książnicach z górnymi



36. Książnice Wielkie, kościół parafjalny. Zaśnięcie N. P. Marji, scena główna wielkiego ołtarza z r. 1491.  
Fot. St. Kolowiec.

figurami Marjackiego w Krakowie dostrzega się w rysach twarzy (oczy dość wylupiaste, chude policzki, małe usta) i ich wyrazie, w sposobie trefienia włosów, czy cięcia fałdów (fig. 38—40). Nasuwa się oczywiście wniosek, iż ów pomocnik Stwosza, któremu tenże powierzył wykonanie górnych figur dla Marjackiego ołtarza, otrzymał po ich ukończeniu zamówienie na tryptyk dla Książnic, który wykonał samodzielnie, a ze Stwoszem współpracował widocznie tylko chwilowo. Gdyby część snycerska tryptyku w Książnicach wyszła z warsztatu Stwosza i spod jego kierownictwa, musiałaby nosić na sobie wyraźne piętno jego stylu i jego szkoły.

Mistrz figur z Książnic jest odrębną, acz niezbyt wybitną indywidualnością, sformowaną zapewne jeszcze przed przybyciem Stwosza do Krakowa, wyrosłą w innej szkole, co do której uzyskujemy dość pozytywne wskazówki, biorąc pod uwagę sposób wypełnienia wnętrza książnickiej szafy ołtarzowej. Dostrzegamy, iż kształtujący ją snycerz nie zrozumiał doniosłego artystycznego czynu Stwosza, który w ołtarzu Marjackim dał całość jednolitą i który scenę Śmierci Marji związał już do pewnego stopnia z Wniebowzięciem, a objął baldachimem i arkadą. W Książnicach grupa Chrystusa i Marji wniebowziętej wydaje się przylepiona do górnej części tła szafy, a aniołki, luźnie porozwieszane na skośnych ścianach nyszy, wcale się z nią nie łączą. Po bokach tej górnej strefy umieszczone są w oddzielnych wgłębieniach, z tem



wszystkiem zupełnie się nie wiążące figurki ś. Barbary i ś. Katarzyny. Ów w stosunku do Stwosza prymitywny i naiwny układ przypomina odrazu część środkową tryptyku świętej Trójcy w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu, pochodzącego — jak wiadomo — z r. 1467. Analogie budowy wnętrza (skośne ścianki w środku, figuralne nysze po bokach) oraz motywów architektonicznej ornamentyki stwierdził w swej pracy M. Sokołowski <sup>1)</sup> i dochodził na tej podstawie do słusznego przypuszczenia, iż nasz snycerz mógł być uczniem twórcy tryptyku świętokrzyskiego, lecz nie dostrzegł, iż dziełem właśnie owego ucznia jest Koronacja Matki Boskiej w ołtarzu Marjackim, którą przypisywał samemu Stwoszowi. Sokołowski wnioskował, iż ów uczeń mistrza tryptyku świętokrzyskiego przeszedł do warsztatu Stwosza jako towarzysz, a póź-



37. Olkusz, kościół parafjalny. Zaśnięcie N. P. Marji, scena tryptyku malowanego przez Adama z Lublina. Fot. Tow. Opieki nad Zabytkami Przeszłości, Warszawa.

niej własną założył pracownię. Lecz jeśli r. 1467 pracował jako uczeń, to przy końcowem stadjum robót nad Marjackim ołtarzem musiałby mieć lat przeszło trzydzieści, więc może raczej był majstrem, zresztą drugorzędnym, zaangażowanym przez Stwosza chwilowo do wykonania figur górnej nadstawy a potem znowu samodzielnie pracującym dla Książnic.

Fakt, iż ten snycerz po upływie lat dwudziestu czterech od czasu powstania tryptyku świętokrzyskiego powtarza tak dosłownie schemat jego budowy, szczegóły ornamentacyjne oraz niektóre motywy ikonograficzne w ołtarzu dla Książnic, da się wyjaśnić tylko w ten sposób, iż był to ktoś z owym starszym warsztatem dobrze i długo już zżyty i — jak widzieliśmy — mało ulegający wpływom stwoszowskiego arcyzmu. Można by iść nawet dalej i rozważać przypuszczenie, czy nie mamy tu do czynienia z jedną i tą samą osobą t. j. czy snycerz

<sup>1)</sup> op. cit. p. 188 oraz fig. 17 i 35.



38. Książnice Wielkie, kościół parafjalny. Szczegół z Zaśnięcia N. P. Marji, sceny głównej wielkiego ołtarza z r. 1491. Fot. St. Kolowiec.

charakterystyczne esowe przechylenie postaci, podobne gesty rąk i łamanie fałdów (fig. 41—42). Dałoby się wyszukać pokrewieństwo między aniołkami, które w jednym i drugim ołtarzu zawisają na skośnych ścianach środkowej nyszy, trzymając organki, trąby i lutnie (fig. 43). Artysta mógł zaś z wiekiem zyskać zdolność do większej dobitności i jędrności charakterystyki, które w Książnicach są widoczne.

Jak widzimy z powyższego, szereg różnorodnych analogij nasuwa prawdopodobieństwo hipotezy, lecz umocnić ją mogłoby dopiero odszukanie dzieł, któreby stanowiły pośrednie ogniwa. Kto wie, czy nie ów snycerz rzeźbił środek dominikańskiego ołtarza około r. 1475<sup>1)</sup>, gdzie również wyobrażona być musiała św. Trójca, jak w kaplicy na Wawelu.

<sup>1)</sup> O tym ołtarzu patrz: J. Mycielski, Jan Polak malarz polski w Bawarii. Prace Komisji Historji Sztuki P. A. U., t. IV, p. 58.

Koronacji Matki Boskiej i tryptyku w Książnicach nie jest zarazem twórcą rzeźb ołtarza z kaplicy świętokrzyskiej. Ten ostatni byłby dziełem jego młodości i wieku lat około dwudziestu pięciu, dwa dzieła pozostałe rzeźbiłby mając około pięćdziesiątki. Ewolucją artystyczną, dokonywującą się z upływem lat, tłumaczyłyby się różnice między dwiema grupami figur, zresztą nie zasadnicze, i kontrasty, które nie byłyby nie do wyrównania. Owe cztery główne dziewice święte: Katarzyna, Barbara, Dorothea i Małgorzata, które występują w jednym i drugim ołtarzu (w tryptyku książnickim dwie ostatnie znajdują się u góry obok Koronacji), mogłyby wyjść z jednej ręki, jakkolwiek w Książnicach ikonograficzny schemat jest prostszy (nie depcą stopami swych prześladowców), gdyż u jednych i drugich dostrzega się



39. Książnica Wielka, kościół parafjalny. Szczegół z Zaśnięcia N. P. Marji, sceny głównej wielkiego ołtarza z r. 1491. Fot. St. Kolowiec.

Sokołowski, mówiąc o traktowaniu fałdów u figur w Książnicach, domyśla się w nich techniki kamiennarskiej, a dostrzegając pewne pokrewieństwo tych figur z kamiennymi figurami Ogrojca św. Barbary, przypuszcza, że snycerz, o którym tu mowa, «zajmował się jednocześnie może nawet częściej i na większą skalę rzeźbą w kamieniu». Hipoteza Sokołowskiego co do figur Ogrojca św. Barbary wydaje się trafna. Mogą one pochodzić z tej samej ręki, co figury książniczej i krakowskiej Koronacji, a zwłaszcza do tych ostatnich są zbliżone, gdy się oczywiście uwzględni różnicę materiału i techniki (fig. 44). (N. p. głowa apostoła z Ogrojca, który kładzie rękę na ramieniu św. Jana, przypomina głowę Chrystusa z Marjackiej Koronacji, a prawe dłonie obydwu są analogicznie kościste, chude i długopalce). Wśród zabytków rzeźby tego czasu dałoby się można znaleźć inne jeszcze dzieła, któreby uzupełniły zarysowującą się już dość wyraźnie sylwetkę krakowskiego rzeźbiarza z epoki Stwosza. Najprawdopodobniej do niego należy figura św. Hieronima w katedrze krakowskiej, która sztywnością postawy i układem fałdów przypomina wyraźnie postaci śś. Wojciecha i Stanisława na ołtarzu Marjackim<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> F. Kopera, Wit Stwosz w Krakowie. Rocznik Krakowski, X, p. 84, przypisuje tę figurę Witowi Stwoszowi, Loßnitzer, op. cit. p. 121, widzi w niej słabą robotę, przejawiającą odległe i czysto zewnętrzne oddziaływanie sztuki Stwosza.



40. Książnice Wielkie, kościół parafjalny. Szczegół z Zaśnięcia N. P. Marji, sceny głównej wielkiego ołtarza z r. 1491. Fot. St. Kolowiec.

Jak się przekonamy, Wit Stwosz dopuścił do współpracy przy ołtarzu Marjackim drugiego jeszcze snycerza, zdolniejszego i wybitniejszego od twórcy Koronacji Matki Boskiej. Powierzył mu zaś — gdy prace nad ołtarzem dobiegały już zapewne końca — wykonanie predelli, t. j. części dość mało widocznej, gdyż zasłanianej sprzętem liturgicznym<sup>2)</sup>. Program ikonograficzny dyktował umieszczenie na tem miejscu genealogji Marji i Chrystusa, wyobrażonej przez czternastu królów i proroków, siedzących na gałęziach pnia, który wyrasta z boku protoplasty rodu Dawidowego. Temat drzewa Jessego mógł tu być zrealizowany jedynie w małej skali figur i w ogólnym efekcie monumentalnej całości nie osiągnął większego znaczenia.

Zanim przejdziemy do analizy figurek<sup>3)</sup>, trzeba jednakże przypomnieć, że drzewo Jessego nie zachowało niestety dość wiernie swego pierwotnego wyglądu; całe bowiem

rozgałęzienie jest dowolną rekonstrukcją, wykonaną w roku 1871. Jak świadczy sumienny i dokładny rysunek Maksymiljana Cerchy z roku 1856<sup>4)</sup>, figurki były w tym czasie przytwierdzone do tylnego oszalowania predelli, a z drzewa, jak potwierdzają opisy z lat bliskich restauracji ołtarza, pozostał tylko sam pień. Gałęzie odtworzono więc z fantazji na podstawie innych zabytków tego rodzaju i poukładano na nich figurki, jak przypuszczalnie mogło to być niegdyś, ich uszeregowanie obok siebie zachowując takie,

<sup>1)</sup> Część rozdziału o Huberze ogłosiłem już w pracy p. t. *Le retable de Notre Dame à Cracovie* (publikacja Instytutu Francuskiego w Warszawie), Paris 1935, folio, str. 47 i 80 tablic. Całość przedstawiłem na posiedzeniach Komisji Historji Sztuki, cf. *Sprawozdania z czynności i posiedzeń Polskiej Ak. Um. t. XXXIX (1934), nr 10, i XL (1935), nr 2.*

<sup>2)</sup> Loßnitzer op. cit. p. 43, jest wprawdzie zdania, iż Stwosz musiał szczególną przywiązywać wagę do figurek predelli, gdyż narzucały się one całkiem zbliska oczom widzów, lecz na to można odpowiedzieć, iż chyba tylko oczom celebransa.

<sup>3)</sup> Figurki predelli mają 48 cm. wysokości.

<sup>4)</sup> Repr. w *Pomnikach Krakowa*, t. I, Kraków 1904.



41. Kraków, katedra, kaplica Świętokrzyska. Święta Barbara w tryptyku św. Trójcy z 1467 r.  
Fot. St. Kolowiec.

jakie zastano. Nie mamy tu więc autentycznego całokształtu, który mógł być niegdyś bardziej skomplikowany, delikatny oraz misterny, i dlatego zapewne rozpadł się z biegiem czasu, aż go rozebrano i gałęzie usunięto, może przy restauracji w r. 1795. Dla oceny figurek predelli rzecz jest o tyle ważna, że ich pozycje i gesty zyskiwałyby niezawodnie w autentycznej oprawie na sensie właściwym.

Figurki predelli wyróżniają się na pierwszy rzut oka od figur głównych oraz od postaci płaskorzeźb — żywszemi, bardziej ruchliwemi pozami, a ta



42. Książnice Wielkie, kościół parafialny. Św. Barbara w wielkim ołtarzu z roku 1491. Fot. St. Kolowiec.

żywość gestów budzi dla nich szczególniejsze zainteresowanie, prowadząc n. p. Loßnitzera do wniosku, że są one o wiele świeższemi i bezpośredniojszemi dziełami Stwosza, aniżeli wielkie figury apostołów. Przypatrując się bliżej owym figurkom, dostrzegamy jednak, że ich przesadna i nienaturalna ruchliwość nie schodzi się z charakterem sztuki Stwosza, zaś delikatność i wdzięk nie są bynajmniej ich udziałem w tym stopniu, jak to podkreśla wspomniany autor.

Dla bardzo znamiennego poszukiwania ekspresji przez gwałtowne rozruszanie rąk i nóg nie znajdujemy w głównych częściach ołtarza Marjackiego wyraźnej analogji. Dostrzegamy tam wprawdzie u szeregu figur ożywioną gestykulację rąk i silnie podkreślone pozy nóg, lecz mechanizm tych ruchów jest inny, rytm spokojniejszy, gesty bardziej skupione i poważne, a ich rola nie tak stanowczo nad wszystkim dominująca. O postaciach płaskorzeźb, przedstawionych nawet w najsilniejszych i najgwałtowniejszych ruchach, jak n. p. król-murzyn w Hołdzie, Chrystus w Zmartwychwstaniu, przykucnięta figurka w Dyspucie, lub kilka postaci w Pojmaniu, można powiedzieć że są szeroko, po epicku, monumentalnie ujęte, zaś u figurek predelli wszystko jakby drga i przepływa w ustawicznym ruchu. Nie mają one zdecydowanego frontu i głównego widoku, lecz trzeba je ogarniać wzrokiem



43. Kraków, katedra, kaplica Świętokrzyska. Aniołek w tryptyku św. Trójcy. Fot. St. Kolowiec.

Charakter: rysy twarzy są grubsze i nawet przy swym silnym realizmie mniej charakterystyczne i dobitne; oczy, powieki, sploty włosów mniej delikatne, usta i nosy schematyczne. Rysunek draperji nie ma tej miękkości i wytworności, jak u dużych figur lub płaskorzeźb, u których dostrzegamy migotliwe, mieniające się szeregi gęsto obok siebie kładzionych linii, tutaj zaś twardsze i cięższe fałdy. U figurek predelli zauważyć można dalej pewną jednostajność typów twarzy, a jakkolwiek pozy nóg są dosyć urozmaicone, to jednak mamy tu do czynienia z warjantami jednego zasadniczego motywu nóg silnie zgiętych w kolanach i jużto rozkraczonych i skrzyżowanych, jużto podłożonych jedna pod drugą. W układzie rąk powtarza się przeważnie motyw jednej ręki opuszczonej i o coś opartej, drugiej wskazującej lub oznajmującej, względnie coś trzymającej.

Także w późniejszej norymberskiej twórczości Stwosza nie napotykamy takich typów twarzy i proporcji ciała, oraz rąk i nóg w podobny sposób powykęcanych. Stwosz wydobywa najwięcej ekspresji przez grę draperyj, które niejednokrotnie przysyłają i poniekąd zastępują mechanizm ruchów u jego figur. Jego twórczość norymberska jest wyraźnym dalszym ciągiem krakowskiej i dla każdego niemal motywu można znaleźć źródło już w ołtarzu Marjackim. Figurek predelli niepodobna zaś włączyć w ów łańcuch rozwojowy, jako naturalnego w nim ogniwa. Są czemś odrębnem i różniącym się kategorycznie od reszty.

Lecz nie można pominąć ich bliskiego pokrewieństwa z płaskorzeźbami grobowca króla Kazimierza Jagiellończyka na Wawelu, które zawsze dotychczas uchodziły za dzieła Stwosza. Na bokach tumby występują, jak na pre-

ze wszystkich stron. Pełnoplastyczność tłumaczy tylko do pewnego stopnia różnicę efektów. Te powykęcane pozy i zemocjonowane gesty muszą pochodzić z innego kręgu artystycznych natchnień i innego świata form.

Przy widocznie odmiennych plastycznych założeniach dostrzega się dobitną różnicę artystycznego poziomu na niekorzyść figurek predelli. Uderza w nich dysproporcjonalność w budowie ciała ludzkiego: duże głowy i ramiona, krótkie torsy i cienkie nóżki. Przy dziwacznych pozach dało to u niektórych figurek karykaturalne wyniki. Proporcje stwoszkowskich figur są zupełnie inne; postaci bardziej wydłużone, głowy w stosunku do nich raczej małe. Głowy predelli mają odmienny cha-

delli, postaci krótkie, krępe i przysadziste, o zbliżonych rysach twarzy, nogach skrzyżowanych i zgiętych w kolanach, lub rozstawionych szeroko, oraz analogicznych ruchach rąk. Zestawiając jedne i drugie, dostrzega się, że jest to wprawdzie ta sama niejako familja, jednak dość wyraźnie obca figurom ołtarza i późniejszym dziełom Stwosza (fig. 45—52). Lecz czy autorstwo płaskorzeźb grobowca jest słusznie Stwoszo- wi przypisywane?

O grobowcu króla Kazimierza wiemy, że współpracował przy nim ze Stwoszem Jorg Huber, rzeźbiarz przybyły z Passawy, który wyrzył swe nazwisko na jednym z kapiteli grobowcowego baldachimu.

Ośm filarów, dźwigających okazały baldachim nad sarkofagiem, wieńczą kapitele ozdobione naokół figuralną rzeźbą (sceny ze Starego i Nowego Testamentu), a ta drobna plastyka przyznawana bywa powszechnie Huberowi z zastrzeżeniem, iż wykonywał ją według szkiców i wskazówek Stwosza. Lecz jakkolwiek Loßnitzer<sup>1)</sup>, badając owe rzeźby kapiteli, domyśla się w nich kompozycję Stwosza, to jednak dostrzega równocześnie szereg rysów wyraźnie odrębnych, za które czyni odpowiedzialnym Hubera, a mianowicie przysadzistość figur, krągłość głów, krótkość odnóży, uderzająco duże ręce i stopy, więc właśnie cechy, które dostrzec można tak w figurkach predelli, jak i na płaskorzeźbach tumby. Zaznaczając wpływ Stwosza na styl draperyj, widzi w nich odmienność załamań i kantów, a w całości opracowania pewną twardość, niezdarność i naiwność. Przy tego rodzaju spostrzeżeniach wiązanie rzeźb kapiteli ze Stwoszem jest oddźwiękiem nałogu myślowego, który w promieniu działania



44. Kraków, kościół św. Barbary. Posągi śś. Jakóba i Jana w Ogroju.  
Fot. J. Krieger.

<sup>1)</sup> op. cit. p. 59.



45. Kraków, katedra. Tarczownik z tumbi grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. A. Pawlikowski.

wane. Dla swobodnego rozmieszczenia dwóch figur miał artysta na każdym z pól tumbi dość miejsca, podczas gdy przerobienie kanciastych powierzchni kapiteli na biegnące naokół sceny figuralne nastęrczało znacznie więcej trudności i pod względem technicznym było wcale nie mniejszym sukcesem. Zestawienie stylu rzeźby na kapitelach i płaskorzeźbach pozwala wysnuć twierdzenie, że Huber wykonał tak jedne jak i drugie, Stwosz zaś zaprojektował prawdopodobnie całość grobowca, a ograniczył się do wyrzeźbienia najważniejszej w tym wszystkim, okazałej i świetnej postaci królewskiej.

Na drodze powyższego rozumowania dochodzimy do wyniku, że gdy figurki predelli są wyraźnie pokrewne rzeźbom Hubera na grobowcu, a posiadają bardzo niewiele cech wybitnie stwoszowskich, przeto Huber był także ich twórcą. Przypisać mu można nadto kilka figurek arkady ołtarzowej, uderzająco zbliżonych charakterem do figurek predelli. Nie posiadamy wprawdzie żadnego dokumentu, stwierdzającego jego działalność snycerską, lecz opanowanie techniki rzeźby tak w drzewie jak i w kamieniu jest u rzeźbiarzy owego czasu prawie regułą. O Huberze wiemy z archiwałów, że w r. 1496, po wyjeździe Stwosza do Norymbergi, przyjął w Krakowie prawo miejskie. Lecz nie ulega wątpliwości, że już w r. 1492 współpracował przy omawianym

wielkich artystów dopuszcza jedynie wykonawców od nich zależnych. Konsekwentnym wnioskiem byłoby przyznanie Huberowi samodzielności w robocie, a pozatem stwierdzenie ubocznego wpływu Stwosza, zupełnie naturalnego u artysty, współpracującego z nim przez czas dłuższy.

Badając dokładniej kapitele grobowca, dojść musimy do przeświadczenia, że to, co w nich jest najcharakterystyczniejsze, nie pochodzi od Stwosza, lecz jest własnością artysty mniej wybitnego, wykształconego w orbicie innych oddziaływań. Cechy, widoczne w rzeźbach kapiteli (fig. 53—55), powtarzają się na płaskorzeźbach grobowca, które jedynie pozornie stoją na wyższym poziomie artyzmu, a złudzenie to ma swe źródło w fakcie, iż zadanie artystyczne było przy nich mniej skomplikowane.



grobowcu<sup>1)</sup>. Nie stoi nic na przeszkodzie przypuszczeniu, że owa współpraca rozpoczęła się już kilka lat wcześniej. Hubera mógł Stwosz sprowadzić ze sobą, wracając z podróży, którą odbył w r. 1487 do Norymbergi i w czasie której zatrzymywał się zapewne w Passawie, gdyż z miejscowością tą łączyły go — jak mniemamy — bliższe stosunki<sup>2)</sup>. Jest bardzo prawdopodobne, iż Stwosz, opuszczając na pewien czas Kraków jeszcze w okresie ważnych robót nad ołtarzem, czynił to w celu rozbudowy swego warsztatu i z myślą o działalności na polu rzeźby w kamieniu, której po ukończeniu ołtarza oddał się prawie wyłącznie i do której poszukiwał zapewne współpracownika. Lecz przede wszystkim zajął go przy ołtarzu, by pozbyć się tej już tak długo twającej roboty.

Ów Huber, którego ostatniem miejscem pobytu przed Krakowem była Passawa, jest stylem swej rzeźby związany ze sztuką okolic naddunajskich, zdobywającą około r. 1480 pewien swój odrębny i oryginalny charakter. Przypuścić można, że dostał się on w krąg wpływów bardzo wybitnego artysty południowo-niemieckiego, Erazma Grassera, gdyż figurki predelli są do



46. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka z predelli wielkiego ołtarza. Fot. St. Kolo-wiec.

<sup>1)</sup> W puściźnie rękopiśmiennej ś. p. Jana Ptaśnika pozostał krótki artykuł o Jorgu Huberze, który wraz z notatkami tegoż autora o innych artystach krakowskich z końca XV i pocz. XVI w. ma być niebawem ogłoszony w «Bibliotece Krakowskiej». Zapoznawszy się dzięki uprzejmości prezesa Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa, p. dra J. Muczkowskiego, z tekstem ś. p. J. Ptaśnika, streszczę jego wywody, jako posiadające dla omawianej kwestji pewne znaczenie. Zmarły uczony był zdania, że baldachim grobowca Kazimierza Jagiellończyka został wykonany przez Hubera dopiero po przyjęciu przezeń prawa miejskiego w r. 1496. Huber nie mógłby bowiem jako czeladnik opracowywać kapiteli samodzielnie i dawać rzeźb tak bardzo odrębnych w charakterze, Stwosz zaś nie pozwoiłoby na umieszczenie na swem dziele podpisu czeladnika. Trudno się zgodzić z tem stanowiskiem. «Nic to niezwykłego w plastyce średniowiecznej. Na dziełach wykonanych przez mistrzów wybitnych spotykamy poza ich sygnaturą, albo całem nazwiskiem dość często gmerk, lub także nazwisko pomocnika» (Ks. Szcz. Dettloff, Rzeźba gnieźnieńska Wita Stosza, Poznań 1922, p. 45, przypis). A dalej trudno przypuścić, by królowa Elżbieta, zamawiając u Stwosza nagrobek dla zmarłego męża, nie zawarła z nim umowy o całość wraz z baldachimem, i by za tę całość nie był Stwosz odpowiedzialny, oraz nie musiał jej dostarczyć przed opuszczeniem Krakowa. Pobytu Hubera przed r. 1496 Ptaśnik nie neguje, ani jego pracy w warsztacie Stwosza, lecz tylko czeladniczej i niesamodzielnej. Stwierdza, że Huber około r. 1495 porzucił Stwosza i wszedł do warsztatu malarskiego Łukasza Molnera. Gdy zaś ten ostatni niebawem umarł, Huber był zajęty jeszcze przez czas krótki u jego wdowy.

<sup>2)</sup> Wyrażna zależność płyty grobowcowej Kazimierza Jagiellończyka od płyty ces. Fryderyka III, wykonanej przez Mikołaja z Leydy ok. r. 1469 w Passawie, nasuwa przypuszczenie, że Stwosz praktykował tam podówczas w warsztacie owego mistrza.



47. Kraków, katedra. Tarczownik z tumbry grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. A. Pawlikowski.



48. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka z predelli wielkiego ołtarza. Fot. St. Kolowiec.

pewnego stopnia echem znanych «tancerzy-morysków» w sali ratusza w Monachjum, pochodzących z r. 1480, a o których wybitny specjalista w zakresie późno średniowiecznej rzeźby niemieckiej W. Pinder mówi, że są nietyle figurkami w ruchu, ile ucieleśnieniem samego ruchu, cyrkulacją i polifonią świadomie splecionych kształtów i linii<sup>1)</sup>. U figur tych, niewiele większych od naszych, trudnoby śledzić za właściwą budową ciała; widzi się głowy, ręce i nogi w kapryśnym powiązaniu. Podobną zasadniczą tendencję zauważyć można u figurek predelli krakowskiej, dalekich zresztą od błyskotliwego wirtuozostwa tamtych, lecz przypominających je wyraźnie przez pozycje i ruchy, choć oczywiście nie tak taneczne i skoczne, gdyż nie byłoby to tematowo uzasadnione (fig. 56—63). (W przestawieniach drzewa Jessego antenaci rodu siedzieli dość spokojnie na gałęziach i jedynie gesty ich rąk miały zapowiadać przyszłość).

Znamy jednakże przykład, który nietylko pod względem wyjątkowej i tematem nie dość usprawiedliwionej ruchliwości figur, lecz także charakterem

<sup>1)</sup> Handbuch der Kunstwissenschaft. W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, II, p. 379. Fig. 369 tego dzieła przedstawia predellę z Muzeum Carolino-Augusteum w Salzburgu, oznaczoną mylnie jako predella Marjackiego ołtarza w Krakowie.



49. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka z predelli wielkiego ołtarza.  
Fot. St. Kolowiec.



50. Kraków, katedra. Tarczownik z tumbi grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. A. Pawlikowski.

kompozycji, a nawet stylem rzeźbiarskim jest wcale bliski krakowskiej predelli, a mianowicie znajdującą się w Muzeum Carolino-Augusteum w Salzburgu płaskorzeźbę drzewa Jessego (fig. 64—65), która stanowiła niegdyś predellę jakiegoś niewielkiego ołtarzyka <sup>1)</sup>. Układ podobny: między bujnie rozgałęzione, nagie i misternie poplątane konary wprawione są dwa rzędy figurek, których tu jest piętnaście (o jedną więcej, t. j. o postać Matki Boskiej z Dzieciątkiem). Dążenie do jaknajwiększego urozmaicenia pozycji jeszcze silniejsze: figurki zdają się być uchwycone już to w biegu, już to w gwałtownych przysiadach czy skrętach. W pozach i ruchach figurek zachodzą między dwiema predellami bardzo wyraźne analogje; powtarzają się gesty rąk, np. jedna z figurek przykłada tu i tam dłoń do twarzy w zamyśleniu. Wśród antenatów występuje tu i tam jedyna królewska postać niewieścia. Także w stroju figurek są duże podobieństwa, w kołnierzach, rękawach bufiastych i draperjach, a u niektórych figurek także w traktowaniu włosów. Lecz rysy twarzy są na salzburskiej predelli odmienne, delikatniejsze, a całość rzeźbiar-

<sup>1)</sup> Österreichische Kunsttopographie, Bd. XV. H. Tietze, Die Kunstsammlungen der Stadt Salzburg, Wien 1919, p. 220, tabl. XVIII.



51. Kraków, katedra. Tarczownik z tumbi grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. A. Pawlikowski.

umacnia. Stwosz zetknął się zapewne z powyższymi tendencjami w czasie podróży w r. 1487, jednak się nimi nie przejął, będąc już silnie skryształizowaną indywidualnością<sup>1)</sup>.

Rozszerzając udział Hubera w pracy nad grobowcem Kazimierza Jagiellończyka, uznajemy w nim zdolnego i sprawnego technika rzeźby w kamieniu. Domyślać się więc można, że Stwosz korzystał z jego pomocy także przy wykonywaniu innych krakowskich prac marmurowych, t. j. grobowców dla biskupa kujawskiego Piotra z Bnina i dla Zbigniewa Oleśnickiego. Sądząc z wywodów ks. Dettloffa, byłaby to pomoc tylko czysto techniczna i rzemieślnicza<sup>2)</sup>. Nie mogąc narazie oprzeć analizy dwóch tych dzieł na autopsji, wstrzymuję się od wniosków, zaznaczając jedynie, iż o ile wolno sądzić z fotografii, udział Hubera przy grobowcu Piotra z Bnina wydaje się poważniejszy, aniżeli przyjmowano dotychczas.

Z natury rzeczy nasuwa się przypuszczenie, że od r. 1496, w którym

<sup>1)</sup> Powtarzane w literaturze stwoszowskiej przypuszczenie o przynajmniej dwuletnim pobycie Stwosza w owym czasie w Niemczech i oparte na tem wnioski nie wydają się uzasadnione. Z tego bowiem, że od końca r. 1486 po koniec r. 1488 nie napotykamy jego nazwiska w aktach krakowskich nie wynika jeszcze, by przez cały ten czas był istotnie nieobecny i by wyjazd jego nie mógł być krótszy.

<sup>2)</sup> op. cit. p. 44—46.

Huber przyjmuje obywatelstwo, wiodcnie w celu objęcia następstwa po Stwoszu, kontynuuje on nadal swą działaalność w zakresie rzeźby w kamieniu, tembardziej, że — o ile wiemy — niema wówczas obok siebie żadnego wybitniejszego rywala. Utrzymuje się wprawdzie dotychczas u niektórych naszych uczonych przekonanie, że po wyjeździe Wita Stwosza pracownię tegoż prowadzi i równie wszechstronną czynność rozwija syn jego Stanisław, jednakże przekonanie to oparte jest na dość kruchych podstawach. Wyraźnie zdaje się świadczyć przeciw niemu fakt, iż Stanisław Stwosz w r. 1505 przyjmuje prawo miejskie, powróciwszy zapewne niedługo przedtem do Krakowa z Norymbergi. Sprzecznność powyższą usiłowano wyjaśnić przypuszczeniem, iż Stanisław Stwosz nie opuszczał wcale wraz z ojcem Krakowa, lecz pozostał i prowadził nadal jego warsztat jako «przeszkodnik» vel «sturarz», a sprawę obywatelstwa uregulował dopiero wtedy, gdy ojciec jego popadł w kłopoty w Norymberdze, przeto i dla syna było wskazane «uzyskać pewniejszy grunt pod nogami»<sup>1)</sup>. W żadnych źródłach niema jednakże wzmianki, w którejby można wnioskować o pobycie Stanisława w latach 1496—1505 w Krakowie, przeto hipotezę o jego działaalności, jako następcy i zastępcy ojca w owym czasie uznać musimy za dowolną<sup>2)</sup>.



52. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka z predelli wielkiego ołtarza. Fot. St. Kolowiec.

<sup>1)</sup> Sokołowski, op. cit. p. 93. J. Pagaczewski, Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów na Skałce w Krakowie, Kraków 1927. p. 47.

<sup>2)</sup> L. Lepszy, a za nim J. Ptaśnik reprezentują w swych pracach tezę, iż Stanisław Stwosz, znany z aktów jako snycerz, był we wcześniejszym okresie swego żywota złotnikiem, że już w r. 1474 praktykował w Krakowie jako uczeń w warsztacie złotnika Wojtka, a w r. 1495 występował jako majster złotniczy. Obaj autorzy przyjmują jednak (Rocznik Krakowski, XXII, p. 175, recenzja L. Lepszego z pracy J. Ptaśnika o Stanisławie Stwoszu), że Stanisław Stwosz wyjechał z ojcem czy wkrótce po nim do Norymbergi, i że porzucił tamże zawód złotniczy, a pozostał snycerzem. Taka zmiana fachu w wieku dość późnym (dobrze po trzydziestce) i to fachu bardzo specjalnego a intratnego, nie wydaje się prawdopodobna. Trudno przypuścić, by kwalifikowany majster przebywał długie stadja terminowania i wyzwalania się poraż wtóry. Niema żadnego dowodu pobytu Wita Stwosza w Krakowie około r. 1460, a w tym czasie musiały się mu urodzić ów syn Stanisław, o którym wiemy, że był z Krakowa rodem. Przeciwnie, charakter twórczości Wita Stwosza świadczy wyraźnie, iż długie lata przed przybyciem do Krakowa w r. 1477 spędzić musiał w Niemczech południowych. Argumenty Loßnitzer'a, op. cit. pp. 10—11, iż złotnik Stenczel Stwosz, a snycerz Stanisław Stwosz to dwie różne osoby, są dostatecznie przekonujące.



53. Kraków, katedra. Kapitel baldachimu grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. St. Kolowiec.



54. Kraków, katedra. Kapitel baldachimu grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. St. Kolowiec.

Natomiast o Huberze możemy sądzić, iż przyjmując w r. 1496 prawo miejskie, zamierzał czas dłuższy w Krakowie pozostać, i istotnie znany zapiski, stwierdzające jego pobyt w Krakowie aż do roku 1509. Jak podaje J. Ptaśnik, został on w r. 1503 wybrany starszym cechu, a zatem musiał w latach poprzednich zdobyć sobie znaczenie i poważanie. Powinnyby więc pozostać w Krakowie świadectwa jego artystycznej działalności wśród zabytków rzeźby tego czasu. Gdy znamy już Hubera jako wybitnego pracownika w zakresie rzeźby w kamieniu, pierwszym dziełem, które się tu nasuwa na myśl, jest grobowiec Olbrachta w katedrze wawelskiej. Że mógłby on być dziełem Hubera, przypuszczał już M. Sokołowski, jednakże bliżej tego nie uzasadniał<sup>1)</sup>. F. Kopera, który całości grobowca Olbrachta pierwszy poświęcił dłuższą pracę, przypisywał grobową płytę jużto któremuś z uczniów Stwosza, jużto warsztatowi Stwosza, zostającemu po jego wyjeździe pod kierownictwem syna, Sta-

<sup>1)</sup> Op. cit. p. 137.

niśława<sup>1)</sup>. Zdaniem Koperę płyta grobowcowa jako robota «dość gruba i niepewna» daje miarę upadku warsztatu po wyjeździe mistrza. Za lichą pracę uważa ją również Loßnitzer i na tej podstawie wątpi w autorstwo Hubera, który w kapitelach grobowca Kazimierza Jagiell. okazał wiele świeżości i wprawy<sup>2)</sup>.

Z tak ujemną oceną płyty z postacią Olbrachta trudno się zgodzić i nie podejrzewać, iż jest ona następstwem niekorzystnego umieszczenia płyty w ciasnej kaplicy. Niepodobna dokładnie się jej przypatrzeć wobec skośnego wprawienia



55. Kraków, katedra. Kapitel baldachimu grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. St. Kolowiec.

w niszę, a wydostawszy się na tumbę widzi się całość w niewłaściwym skrócie<sup>3)</sup>. Lecz po uciążliwym zbadaniu nie można dziełu temu odmówić dość wysokiego artystycznego poziomu, stylowego charakteru i pewnego osobliwego wdzięku, który tkwi w łagodnych kontrastach modelunku, w malowniczości światłocienia i rysunkowem bogactwie. Płyta nie stoi niezawodnie na wyżynie majestatycznej stwoszowskiej postaci Kazimierza Jagiellończyka, której rzeźba jest bardziej jędrna, energiczna i dobitnie skonstrastowana, lecz nie okazuje bynajmniej owej jaskrawej od niej zależności, jaką dotychczas stale podkreślano. Mówiono, że «płyta grobowcowa J. Olbrachta tak żywo przypomina w części swej figuralnej, w układzie i stroju Kazimierza Jagiellończyka na nagrobku»<sup>4)</sup> i że «postać K. Jagiellończyka służyła za wzór artyście w wykonaniu postaci jego syna»<sup>5)</sup>.

Tymczasem podobieństwo między obydwo ma dziełami jest bardzo niewielkie, a zachodzi jedynie w niektórych szczegółach (fig. 66—67). Bliskie

<sup>1)</sup> F. Kopera, Grobowiec króla Jana Olbrachta i pierwsze ślady stylu Odrodzenia na Zamku krakowskim. Przegląd Polski, XXX, 2, Kraków 1895, pp. 22—23. Tenże, Pomniki Krakowa, t. II. p. 168. Tenże, Wit Stwosz w Krakowie. Rocznik Krakowski, X, pp. 115—116.

<sup>2)</sup> Op. cit. p. 84.

<sup>3)</sup> Pierwsze dobre zdjęcie fotograficzne płyty, które pozwala zdać sobie lepiej z niej sprawę, wykonał dopiero obecnie przy zastosowaniu specjalnych urządzeń St. Kolowiec, staraniem i kosztem Zakładu Historji Sztuki U. J.

<sup>4)</sup> M. Sokołowski, op. cit. p. 137.

<sup>5)</sup> F. Kopera, Pomniki Krakowa, t. II. p. 168.



56. Kraków, kościół N. P. Marii. Figurka z predelli wielkiego ołtarza.  
Fot. St. Kolowicz.



57. Monachjum, stary ratusz. Figurka drewniana dłóta Erazma Grassera. Fot. Bawarskie Muzeum Narodowe w Monachjum.





58. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka z predelli wielkiego ołtarza. Fot. St. Kolowicz.



59. Monachjum, stary ratusz. Figurka dłóta Erazma Gräsera. Fot. Bawarskie Muzeum Narodowe w Monachjum.



60. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka z predelli wielkiego ołtarza. Fot. St. Kolowicz.



61. Monachjum, stary ratusz. Figurka dióła Erasma Graser. Fot. Bawarskie Muzeum Narodowe w Monachjum.



62. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka z predelli wielkiego ołtarza. Fot. St. Kolowicz.



63. Monachjum, stary ratusz. Figurka dłota Erazma Graserera. Fot. Bawarskie Muzeum Narodowe w Monachjum.



64. Salzburg, Muzeum Carolino Augusteum. Predella z drzewem genealogicznym N. P. Marji, część lewa.  
Fot. Muzeum Carolino-Augusteum w Salzburgu.

są sobie ozdobne szlaki obydwóch płaszczy królewskich, lecz już np. korona Olbrachta (fig. 68) to tylko dość odległe echo Kazimierzowej, spina, łącząca poły płaszcza na piersi, zupełnie odmienna, inne też berło i t. d. Najważniejsza zaś różnica w stroju: król Kazimierz występuje w bogatych, ciężkich szatach koronacyjnych, spod których niewiele się wyłaniają kształty postaci, Olbracht w obcisłej zbroi rycerskiej, podkreślającej budowę ciała; płaszcza zaś ma jakby umyślnie na boki odsunięty. Rynsztunek rycerski oddano wyraźnie we wszelkich szczegółach: widać koszulkę drucianą i pancerz, trzewiki żelazne i nagolenniki i miecz na pasku, a wszystko określone i odrobione najdokładniej, bardziej drobiazgowo wiernie, niż u Stwosza. Również fałdy płaszcza, czy też owe dwie poduszki, na których spoczywa głowa królewska, są bardziej realistyczne. Twórca płyty Olbrachtowej zaniechał wprowadzania emblematów heraldycznych. Dał on inny wizerunek królewskiego dostojęstwa, innego się trzymał typu grobowcowej postaci i szedł w kompozycji całości widocznie za innymi, dobrze mu pamiętnymi przykładami. Kazimierz Jagiellończyk Stwosza nie był mu bynajmniej wyłącznym pierwowzorem.

Lecz mimo większego realizmu w opracowaniu postaci króla, nie mamy tu chyba przed sobą portretu. Miechowita mówi bowiem: «Był Olbracht wzrostu wysokiego, oczu nabiegłych krwią, twarzy nieco piegawatej i pokrytej wyrzutami, silny, kościsty i śmiały, obrosły na piersiach, rękach



65. Salzburg, Muzeum Carolino-Augusteum. Predella z drzewem genealogicznym N. P. Marji, część prawa. Fot. Muzeum Carolino-Augusteum w Salzburgu.

szablonu, nawyku, czy manieri i formował postaci jużto najczęściej wysmukłe, jużto stale krępe.

Niska, przysadzista figura Olbrachta przypomina żywo proporcje figur na płaskorzeźbach grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Uderzające są także podobieństwa typów twarzy, oczu, ust, zmarszczek na policzkach i pukli włosów, a także dłoni i palców, wreszcie sposobu łamania fałdów i całej techniki rzeźbiarskiej. Ta ostatnia jest w grobowcu Olbrachta niezawodnie znacznie wytrawniejsza i bogatsza. Nic dziwnego, iż w ciągu lat dziewięciu, które dzielą obydwie dzieła, artysta zdołał się wydobyć z owych tępych i twardych płaszczyzn, które okazywały dawniej jego nieporadność<sup>2)</sup>. Wpatrzywszy się w figury płaskorzeźb, można sobie zupełnie dobrze wyobrazić, iż z nich wyrosła postać Olbrachta, i nie wahać się w przypisywaniu tej ostatniej Huberowi, a równocześnie utwierdzać się w przekonaniu, że właśnie ów Huber jest twórcą płaskorzeźb Kazimierzowego grobowca. Gdy o Huberze wiadomo, iż pochodzi z Passawy, należałoby poszukać pierwowzoru płyty Olbrachtowej w grobowcowej rzeźbie naddunajskiej, licznymi zabytkami współczesnymi doskonale reprezentowanej<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> Cyt. według Koperzy Pomników Krakowa, II, p. 168.

<sup>2)</sup> Rzecz oczywista, iż spostrzeżeń o płaskorzeźbach tumbi Kazimierza Jagiellończyka nie należy opierać na młodych odlewach gipsowych, które wyjaskrawiają owe braki.

<sup>3)</sup> Ph. M. Halm, Studien zur süddeutschen Plastik. Altbayern und Schwaben, I, Augsburg 1926.



66. Kraków, katedra. Wierchnia płyta grobowca Kazimierza Jagiellończyka, podług odlewu gipsowego. Fot. A. Pawlikowski.



67. Kraków, katedra. Wierzchnia płyta grobowca Jana Olbrachta.  
Fot. St. Kolowiec.

Rozpoznany jako twórca predelli Marjackiej, kapiteli i płaskorzeźb grobowca Kazimierza, a także płyty Olbrachta, Huber zyskuje coraz wyrazistszą artystyczną fizjonomję. Warto podjąć poszukiwania, czy nie pochodzą odeń inne jeszcze zabytki rzeźby z owego czasu. Zadanie jest o tyle ułatwione, że niektórzy badacze wskazywali już na związek między płytą Olbrachta a pewnemi dziełami snycerstwa. J. Bołoz Antoniewicz, w swem studjum o Lamencie opatowskim, pierwszy wystąpił z twierdzeniem, iż z rąk (nieoznaczonego przezeń nazwiskiem) twórcy płyty grobowej Olbrachta wyszedł mniejwięcej równocześnie drewniany ołtarz, poświęcony św. Stanisławowi, który znajduje się dziś w kaplicy Aniołów Stróżów w kościele Marjackim<sup>1)</sup>. Autor uzasadnia wewnętrzny związek między obydwoma dziełami, podkreślając, iż na całym widnokrzęgu rzeźby krakowskiej dostrzega się w nich jedynie «równie płaskie i nadmiernie szerokie traktowanie masy ciała ludzkiego i urobienie kształtów tak rozłożystych, ...twarze tak płaskie, anormalnie szerokie, a czoła tak niskie, przy równoczesnem zachowaniu całej ostrości rysów i pełnej wyrazistości fizjonomicznej». Zdaniem Antoniewicza analogiczne, niezmiernie charakterystyczne łamanie się fałdów i ich jednako mistrzowska technika rzeźbiarska są świadectwem, iż mogły one wyjść tylko spod jednej i tejsamej ręki «mistrza pełnego inwencji i temperamentu... okazującego już w pierwszych latach XVI wieku swój styl własny, swą odrębną, a bardzo wyrazistą fizjonomję artystyczną».

Na przytoczone wywody lwowskiego uczonego piszę się w zupełności, jak również podzielam jego zdanie o konieczności wcześniejszego datowania tryptyku Marjackiego, niżli to uczynił M. Sokołowski, który czas jego powstania określał na lata 1515—1519, a przypisywał go Stanisławowi Stwoszowi. Atrybucja ta, przyjęta dotychczas dość powszechnie w naszej literaturze, oparta była na sentymencie dla nazwiska wielkiego ojca i na wyrosłem z tego sentymentu przypuszczeniu, że syn odziedziczył po ojcu nie tylko warsztat, ale i talent. Co do warsztatu, wiemy już dziś, że go Stanisław nie objął po wyjeździe ojca do Norymbergi, co do talentu podnieść należy, iż nie posiadamy żadnego pewnego, stwierdzonego dzieła Stanisława Stwosza, ani też w źródłach o dziełach jego jakiegokolwiek wzmianki, a dobra o nim opinja, jako o artyście, ma to jedynie za sobą, iż w latach 1512—1527 piastował kilkakrotnie godność starszego cechu, nadawaną zapewne jedynie wybitniejszym majstrom.

Toteż do tezy Sokołowskiego odniósł się z rezerwą J. Bołoz-Antoniewicz, który mówiąc o tryptyku św. Stanisława, kwestję nazwiska jego twórcy zostawił na uboczu, a jakkolwiek J. Pagaczewski przychylił się do zdania Sokołowskiego, iż tryptyk Marjacki, jak również tryptyk Olbrachtowski są najprawdopodobniej dziełami Stanisława Stwosza, jednakże liczył się wyraźnie z możliwością, iż dzieła te mogą być owemu Stwoszowi odebrane<sup>2)</sup>, a równocześnie sam podważył wywody Sokołowskiego, wykazując, iż tryptyk Marjacki nie pochodzi z lat 1515—19, lecz z pierwszych lat XVI wieku.

<sup>1)</sup> J. Bołoz-Antoniewicz, Lament opatowski i jego twórca. Prace Komisji Historji Sztuki, t. II, p. 154—155.

<sup>2)</sup> J. Pagaczewski, op. cit. p. 51.



Przypisywanie go mimoto synowi Stwosza było Pagaczewskiemu możliwe tylko na tej drodze, iż przyjmował pozostań- nie syna w Krakowie po wy- jeździe ojca. Gdy ów pobyt od- rzucimy jako nieprawdopodob- ny, upadają zarazem wszelkie argumenty za autorstwem Sta- niśława odnośnie do Marjac- kiego tryptyku. Przyznawanie go Huberowi opiera się nato- miast na dość przekonują- cych wynikach analizy porów- nawczej. I nie tylko, jak u An- toniewicza, może tu służyć za podstawę płyta Olbrachtowa, lecz także płaskorzeźby i kapi- tele grobowca Kazimierza Ja- giellończyka.

Zestawiając uważniej po- staci płaskorzeźb grobowca z po- staciami ołtarza, dostrzegamy wyraźne pokrewieństwo typów, gestów i układu fałdów (fig. 69—71). Szczególnie głowy tych dwóch figur, które opierają się rękoma o tarczę z orłem pol- skim (na płaskorzeźbie, znajdu- jącej się u stóp postaci królew- skiej, fig. 51) powtarzają się wielokrotnie w scenach tryptyku św. Stanisława, czyto we Wskrzeszeniu Piotrowina, czy Świadczeniu przed królem, czy Po- grzebie. Również niektóre z główek na kapitelach (np. synów Noego, gdy na- igravaju się z ojca, fig. 53) zdają się być odrobione w drzewie na płaskorzeźbach tryptyku. W komponowaniu figur z głów, torsów i odnóży, w zestawianiu ich w grupy i łączeniu w związki wzajemne, rozpoznaje się analogje. Nic zaś dziwnego, iż z upływem lat styl artysty zmężniał, że nabrał większej swobody i rozmachu w ujmowaniu scen w relief i doszedł do tej «wysokiej zdolności dosadnego uzmysłowienia własnych pomysłów», jaką podkreślił Bo- łoz-Antoniewicz.

Grobowiec Olbrachta stanowi ogniwo pośrednie i dostrzec w nim można związki tak z jedną, jak drugą grupą rzeźb. Łączność płyty Olbrachtowej z ołtarzem św. Stanisława stwierdzić może taki np. szczegół, jak identycz- ność fałdzika materji nad przegubem ręki Piotrowina, takiegoż fałdzika w ręce biskupa na płaskorzeźbie Świadczenia przed królem, z fałdzikiem nad



68. Kraków, katedra. Głowa Jana Olbrachta, szczegół z jego płyty nagrobnej. Fot St. Kolowiec.



69. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół z pogrzebu św. Stanisława w predelli tryptyku, w kaplicy Aniołów Stróżów. Fot. J. Krieger.

prawą ręką Olbrachta. Fałdy, spod ręki króla spływające, znajdują odpowiednik w fałdach pod łokciem Piotrowina (fig. 72—73).

Zgadzać się na powiązanie płyty i ołtarza z osobą jednego twórcy, mógłby ktoś jednak zwrócić uwagę, iż pozy i ruchy postaci na płaskorzeźbach tryptyku są spokojniejsze i bardziej flegmatyczne, niżli na płaskorzeźbach grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Tamte asystują przeważnie biernie i kontemplacyjnie zdarzeniom, te zaś na płaskorzeźbach grobowca okazują silniejsze przejęcie; ich ból i żal uzewnętrznia się bardziej intensywnie, a nawet gwałtownie. Jeśli zaś wziąć pod uwagę figurki predelli Marjackiej, (które przecież również chcemy przyznać Huberowi), to odskok od ruchliwości tych ostatnich ku apatycznemu — rzeźby można w tem zestawieniu — nastrojowi postaci ołtarza św. Stanisława wyda się jeszcze dobitniejszy.

Trudno tu przeprowadzać zbyt szczegółowe zestawienia i snuć dłuższe wywody. Wystarczyć musi kilka wskazówek, kilka sygnałów porozumiewawczych, by umotywić łączenie dzieł wymienionych z tym samym artystą, to jest z Huberem. Zaznaczmy jeszcze, iż od okresu młodości i burzy, z którego pochodzą figurki predelli, artysta przejść musiał naturalną ewolucję ku statkowi i równowadze wieku dojrzałego. Figurki predelli, rzeźby grobowca Kazimierza Jagiellończyka, płyta grobowca Olbrachta tworzą kolejne etapy jego artystycznego rozwoju. Dochodzą do nich te jeszcze dzieła, które słusznie zostały przypisane twórcy tryptyku św. Stanisława.

J. Pagaczewski stwierdził zupełnie przekonująco niewątpliwy związek między tryptykiem św. Stanisława, a ornatem Kmity w skarbcu katedry krakowskiej, jak również między tryptykiem, a srebrnym posągiem św. Stanisława, znajdującym się w kościele oo. paulinów na Skałce. Na poparcie przypuszczenia, iż twórcą tych dzieł jest Stanisław Stwosz, wysunął autor argument, iż widać w nich echa techniki złotniczej, której znajomość syn Wita miał posiadać równocześnie z biegłością snycerską <sup>1)</sup>. Jak już wyżej zaznaczyłem, nie wierzę w identyczność dwóch odnośnych Stanisławów. Metalowe zaś guziczki na szlakach kap, ornatów i sukien, oraz «złotnicza» dokładność w wykonywaniu niektórych szczegółów, które miałyby świadczyć o pochodzeniu rzeźb z ręki majstra biegłego w złotnictwie, nie są w dziełach snycerskich owej epoki rzadkością. Zdaniem moim, w miejsce nazwiska Stanisław Stwosz należy wstawić Jorg Huber i przyjąć w myśl zasadniczej treści wywodów Pagaczewskiego, iż posąg srebrny św. Stanisława wykuł jakiś złotnik według dostarczonego mu przez Hubera modelu, zaś ornat Kmity wykonano według jego projektu w warsztacie haftarskim. Zgodzić się również należy z ustaloną przez Pagaczewskiego na czas około r. 1505 datą powstania trzech dzieł wymienionych.

Kwestja Stanisław Stwosz czy Jorg Huber nie pozwala pominąć innego jeszcze dzieła sztuki, mianowicie snycerskiego tryptyku z kaplicy niegdyś Olbrachtowskiej, znajdującego się dziś w krakowskim Muzeum Metropolitalnem, a przypisywanego przez Sokołowskiego Stanisławowi Stwoszowi <sup>2)</sup>.



70. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół z pogrzebu św. Stanisława w predelli tryptyku w kaplicy Aniołów Stróżów. Fot. J. Krieger.

<sup>1)</sup> op. cit., passim.

<sup>2)</sup> op. cit. pp. 176—177.



71. Kraków, kościół N. P. Marji. Wskreszenie Piotrowina, scena tryptyku w kaplicy Aniołów Stróżów. Fot. J. Krieger.

uczniów i pomocników, a dla usprawiedliwienia ujemnego wrażenia, jakie ów ołtarz wywołuje, podkreślał duży stopień zniszczenia, istotnie widoczny<sup>1)</sup>. Biorąc owe zniszczenie w całej pełni pod uwagę, i nie zastanawiając się dłużej nad wywodami Sokołowskiego, skoro już Pagaczewski doszedł do wniosku, że tryptyku Olbrachtowskiego nie można przyznawać twórcy tryptyku ze św. Stanisławem, musimy się posunąć jeszcze o krok dalej i dać wyraz przeświadczeniu, iż między dwoma omawianymi dziełami niema żadnego genetycznego związku.

Nie poddając się przy analizowaniu figur środkowej sceny ołtarza kaplicy Olbrachtowskiej sugestji jakiegokolwiek zgóry powziętej teorii, przekonujemy się wyraźnie, że te figury mają charakter zupełnie odrębny od postaci tryptyku św. Stanisława<sup>2)</sup>. Fizjognomje Olbrachta i św. Stanisława są

<sup>1)</sup> op. cit. p. 50.

<sup>2)</sup> Loßnitzer, op. cit. p. 84, dostrzega podobieństwo między postacią Olbrachta a Chrystusem z Ogrojca u św. Barbary, równocześnie zaś między Chrystusem ukrzyżowanym w tryptyku, a Chrystusem z Piety na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, co prowadzi go do wniosku, iż tryptyk

Tryptyk nie posiada ani w części tej artystycznej wartości, co tryptyk Marjacki, poświęcony św. Stanisławowi. Sokołowski nie wziął dostatecznie w rachubę jaskrawej różnicy artystycznego poziomu, a domniemywane pochodzenie obu dzieł z ręki jednego artysty uzasadniał przedziałem lat kilkunastu; uważał mianowicie tryptyk Olbrachtowy za dzieło młodości Stanisława Stwośza, z około r. 1502, tryptyk św. Stanisława za dzieło dojrzałe, z lat 1515—19. Pagaczewski, cofając datę tego ostatniego w pierwsze lata XVI w. i trzymając się mimo wszystko atrybucji Sokołowskiego, tłumaczył sprzeczności przypuszczeniem, że ołtarz z kaplicy Olbrachtowskiej nie jest Stanisława Stwośza pracą własnoręczną, lecz w przeważnej mierze wyrobem jego



72. Kraków, katedra. Szczegół z postaci grobowcowej Jana Olbrachta.  
Fot. S. Kolowiec.



73. Kraków, kościół N. P. Marji. Szczegół ze Świadczenia przed królem z tryptyku w kaplicy Aniołów Stróżów. Fot. J. Krieger.

inne, niżli u figur tryptyku Marjackiego, i nie tak stanowczo, nie tak dobitnie cięte i precyzowane (fig. 74—75). Do głowy świętego, który na tryptyku Olbrachtowskim stoi poza św. Stanisławem, nie znajdziemy na drugim tryptyku ani jednej trochę podobnej. Inny jest sposób ujęcia figur, inny układ i styl ich fałdów.

Grupa N. P. Marji i św. Jana utwierdza jeszcze silniej spostrzeżenie, iż postaci te nie mają nic wspólnego z poznanym już przez nas charakterem sztuki Hubera. (Podnoszono wprawdzie podobieństwo głowy Olbrachta na tryptyku z takąż głową na grobowcu, lecz porównanie to nasunęło się przy zestawianiu obydwu głów w odlewach gipsowych, przy których rysy są zatarte i zamazane. Zestawienie fotografii wykonanych z oryginałów wykazuje dobitne różnice artystyczne obok wspólnych rysów portretowych, opartych — być może — o maskę pośmiertną).

Nie jest możliwe, by niedołączy — wystarczy przypatrzeć się bliżej

Olbrachtowski mógłby być dziełem jakiegoś podrzędnego ucznia Hubera. Obydwie dostrzeżone analogie są powierzchowne. Olbracht przypomina Chrystusa z Ogrojca tylko z tego powodu, iż obydwaj są postaciami klęczącymi, z rękami złożonemi do modlitwy, a w charakterze ujęcia zbliżonemi do stylu Stwosza.



74—75. Kraków, Muzeum Metropolitane. Posągi u stóp krzyża w tryptyku Olbrachtowskim z katedry na Wawelu. Fot. St. Kolowiec.

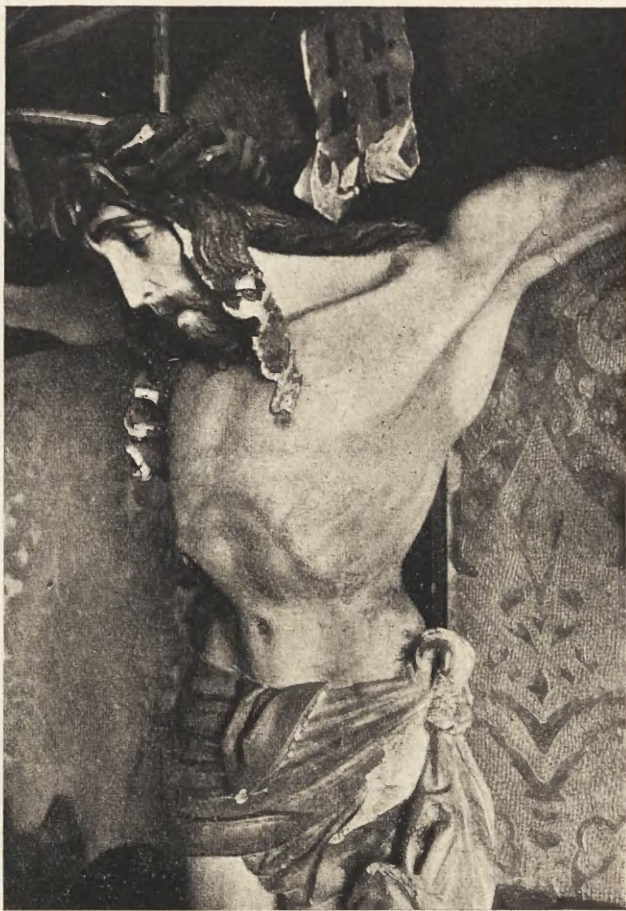
niezręcznemu ujęciu zbyt szerokiej klatki piersiowej, przesadnie napiętym ścięgnom ramion, oraz zdeformowaniu szyi — krucyfiks kaplicy Olbrachtowskiej pochodził z ręki twórcy tryptyku Marjackiego. A już zbarbaryzowaniem form, właściwem raczej sztuce ludowej czy prowincjonalnej (fig. 77—78), trącąc cztery płaskorzeźby tego ołtarza ze scenami od Ogrojca do Opłakiwania, które charakterem swym pokrewne są jednak wyraźnie scenie środkowej<sup>1)</sup>. Trudno się oprzeć zdziwieniu, iż królowa Elżbieta Austriaczka — *ex longa stirpe Imperatorum, quae filia regis, soror, uxor et mater erat*, jak głosi napis na grobowcu Olbrachta — do kaplicy, którą własnym sumptem zbudowała, oraz naprzeciw grobowca najukochańszego syna zezwoliła wstawić jako ołtarz dzieło tak podrzędnej artystycznej wartości. Wszak na dworze cesarskim w Wiedniu stykać się musiała z objawami wysokiej kultury i niepośledniego smaku, a szerzyć je miała

<sup>1)</sup> Wywody Sokołowskiego o przejawiającym się w tych płaskorzeźbach «stylu reprezentacyjnym» i archaizmie, wyrastającym z tradycji złotniczych, wydają mi się nieporozumieniem.

w Krakowie, jak sławi ją niejednokrotnie nasza literatura naukowa. Chyba, że po ufundowaniu kaplicy i grobowca nie starczyło już środków, i przestać trzeba było na zamówieniu tańszej roboty.

Nie ulega wątpliwości, iż dostawcą królowej nie był w tym wypadku Huber, gdyż nawet jako pracy swego warsztatu nie byłby wypuścił w świat tak lichego wyrobu. Może analiza kompozycji na skrzydłach da nam w tym względzie jakieś wskazówki. Widzimy, iż trzy z nich są niewolniczo zależne od wzorów Wita Stwosza, pozostała, t. j. *Ecce Homo*, okazuje się naśladownictwem drzeworytu Dürera z Wielkiej Pasji. Wiadomo, iż cykl drzeworytów, znany pod tą nazwą, wydał Dürer w r. 1511. Lecz jak wykazał Thausing, siedm spomiedzy drzeworytów, wchodzących w skład owego cyklu, powstało już w czasie około r. 1500 i do nich należą właśnie *Ecce Homo*<sup>1)</sup>. Te luźne zrazu drzeworyty niewiele były zapewne rozpowszechniane i niełatwo przypuścić, by się dostały aż do Krakowa.

Że zaś ołtarz musiał być wzniesiony wkrótce po ukończeniu kaplicy (ok. r. 1502) i przed pojawieniem się książkowej publikacji cyklu, przeto scenę *Ecce Homo* odtworzył najprawdopodobniej jakiś snycerz, który był w Norymberdze w tym właśnie czasie, kiedy ów drzeworyt wychodził z ręki mistrza. Nasuwa się na myśl Stanisław Stwosz, a to tem bardziej, że gdy trzy inne płaskorzeźby kopjowane są tak widocznie na dziełach Wita, przeto wchodzi tu w grę jedynie ktoś blisko związany z jego warsztatem, ktoś kto może patrzył, jak powstawały owe pierwowzory, które zapamiętawszy, powtórzył później, co prawda nieudolnie. Postawienie takiej hipotezy usprawiedliwiałoby królowę — zwróciła się do syna wielkiego artysty z tem zaufaniem, jakie u niej zyskał ojciec, gdy wykonał grobowiec dla króla — lecz byłoby jednocześnie strąceniem Stanisława Stwosza



76. Kraków, Muzeum Metropolitalne. Chrystus na krzyżu w tryptyku Olbrachtowskim z katedry na Wawelu. Fot. St. Kolowiec.

<sup>1)</sup> M. Thausing, Dürer. Leipzig 1876, p. 246. cf. Thieme-Becker, Lex. d. bild. Künstler, t. X, p. 65 artykuł M. Friedländera.



77—78. Kraków, Muzeum Metropolitalne. Skrzydła tryptyku Olbrachtowskiego z katedry na Wawelu.  
Fot. St. Kolowiec.

z wysokiego piedestału, na jakim go nieco nieostrożnie postawiła nasza nauka, przypisując mu zdolności wybitne i wszechstronne, oraz dzieła niepospolite.

Poddając w dalszym ciągu rewizji rejestr dzieł, przyznawanych dotychczas Stanisławowi Stwoszowi, należy wspomnieć o przypisywanym mu przez Sokołowskiego i datowanym przezeń na czas około r. 1520 tryptyku w Wieniawie<sup>1)</sup>. Rzekomo bardzo bliski związek tego tryptyku z tryptykiem Marjackim podał już Pagaczewski słusznie w wątpliwość, jak również zakwestjonował obydwie determinacje, t. j. przyjął znacznie późniejszy czas powstania, oraz wykonanie przez zupełnie innego a drugorzędnego rzeźbiarza-naśladowcę. Przed moż-

<sup>1)</sup> M. Sokołowski, op. cit. p. 103 sq.; cf. J. Pagaczewski, op. cit. p. 24.



nością zbadania dzieła na miejscu wstrzymuję się od dalszych wniosków co do genezy i charakteru dzieła, uznając jedynie za pewne, że nie ma ono nic wspólnego z Jorgiem Huberem.

Z podrzędnego pomocnika Stwosza, za jakiego był dotychczas uważany, Huber urasta w świetle powyższych rozważań na artystę, który znaczną odegrał rolę w dziejach rzeźby krakowskiej na przełomie XV i XVI wieku. Że Stwosz, położywszy pod rozkwit tej rzeźby świetne podwaliny, Kraków opuścił, stało się dla dalszych losów naszej sztuki nieodżałowaną i niezapłoną stratą. Lecz Huberowi przyznać trzeba, że jakkolwiek nie posiadał iskry geniuszu wielkiego poprzednika, zdołał skromniejszy talent rozwinąć wytrwałą pracą i że szedł naprzód z ewolucją artystyczną swego czasu. Płaskorzeźby tryptyku ze św. Stanisławem świadczą w zestawieniu z dawniejszemi jego dziełami, że zdobył śmiałą i pewną technikę reliefu, oraz umiejętność szerszego i pełniejszego ujmowania scen, co czyni go interesującym reprezentantem dążeń nowej generacji, młodszej od Stwosza i bliższej sztuce renesansu. Szkoda, że po tych obiecujących zapowiedziach on również znika z rokiem 1509 z horyzontu Krakowa.

Pytanie, czy oprócz dzieł omówionych, niema jeszcze innych dowodów działalności Hubera<sup>1)</sup>, i drugie z tem związane zagadnienie, co więc pozostało po Stanisławie Stwoszu, który pracował w Krakowie przez prawie ćwierć wieku, a od r. 1515 był kilkakrotnie obierany starszym cechu, należałoby rozpatrywać dopiero z chwilą, gdy puścizna rzeźbiarska całej epoki będzie gruntowniej zbadana i oświetlona, oraz opracowane wszystkie zabytki do niej przynależne. Usiłowaniem niniejszej pracy było uczynić pewien krok naprzód w tym kierunku, od czasu, gdy przed trzydziestu kilku laty M. Sokołowski w «Studjach do historii rzeźby w Polsce XV i XVI wieku» pierwszy podjął trud głębszego wniknięcia w owe rozbite, luźne i anonimowe szczątki bujnej niegdyś, i wcale świetnej produkcji artystycznej.

---

<sup>1)</sup> M. Walicki, w streszczeniu obszerniejszej pracy o cechowie malarstwie późnośredniowiecznym, ogłoszonym p. t. *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert*, Warszawa 1933, uważa za bardzo prawdopodobne, iż Huber był twórcą rzeźb, a częściowo także i malowideł ołtarza z Lusiny (pp. 8 i 38). Płaskorzeźby skrzydeł wewnętrznych tego ołtarza są istotnie bliskie rzeźbom na kapitelach grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Lecz ołtarz z Lusiny, podobnie jak szereg innych dzieł, nasuwających się na myśl w związku z Huberem, np. płyta Kallimacha w kościele oo. dominikanów, lub madonna grybowska w Muzeum Narodowym, wreszcie ewentualna działalność malarska tego artysty, wymagają obszerniejszego omówienia, które przekroczyłyby ramy tu zakreślone.

W czasie druku niniejszego studjum ukazała się praca ks. Szcz. Dettloffa, p. t. *U źródeł sztuki Wita Stosza*, Warszawa 1935, której wyników niepodobna już było uwzględnić. Co do Jorga Hubera autor pozostaje nadal na swem dotychczasowym stanowisku, iż był to artysta podrzędny, niesamodzielny, «z którego działalności na gruncie krakowskim nie zachował się żaden ślad...», dzielny technik, któremu Stwosz wyjątkowo pozwolił wyrzeźbić w nieco odmiennej, ale w każdym razie od niego zależnej formie kilka figuralnych motywów na głowicach mauzoleum królewskiego» (sc. Kazimierza Jagiellończyka, p. 54). Podjęta tutaj próba nakreślenia bardziej wyrazistej i dodatniej sylwetki Hubera wywoła niezawodnie dyskusję, która przyczyni się do rozstrzygnięcia kontrowersji.

## AUS DEN STUDIEN ÜBER VEIT STOß UND SEINE KRAKAUER MITARBEITER

Die in den Jahren 1932/3 durchgeführte gründliche Restaurierung des Krakauer Marienaltars gab dem Verfasser die Möglichkeit, Stoßens Meisterwerk in allen seinen Einzelheiten genau zu prüfen, wobei sich ihm die Frage aufdrängte, inwieweit diese großartige Schöpfung, welche den Reichtum an Bildschnitzerei und Ornamentik mit der blendenden Pracht der jetzt enthüllten Polychromie verbindet, als eingenhändige Arbeit des großen Künstlers anzusehen sei, und inwieweit hiebei die Mitarbeit von Hilfskräften in Betracht komme. In weiterer Folge führte diese Frage zum Versuche, jene Mitarbeiter näher zu bezeichnen und zu charakterisieren.

Als unbestrittenes geistiges Eigentum des Veit Stoß muß das kühne Projekt angesehen werden, ein Werk von ungewöhnlicher monumentalen Größe zu schaffen: der Flügelaltar sollte nämlich die breitesten, bei der Weite der Presbyterialapsis möglichen Ausmaße erhalten, die Altarmitte eine majestätische, figurenreiche, u. zw. aus 2.80 m hohen Figuren bestehende Hauptszene, deren Größe für die Reliefs auf den Seitenflügeln sowie auch für die Predella und den oberen Aufsatz bestimmend wurde. Nun lag es aber nicht in den Gepflogenheiten der damaligen Kunst, daß die mit einem so grossangelegten Programm verbundenen Arbeiten von einem Künstler allein in allen seinen Einzelheiten durchgeführt wurden; die Kunst verdankte ihr im allgemeinen hohes Niveau der rationellen Organisation der Mitarbeit von Spezialisten, sowie der richtigen Ausnützung von Hilfskräften.

Es muß demnach die Ausführung des Altarschranks selbst sammt den Flügelrahmen sowie die Aufstellung des ganzen Aufbaues irgend einem gediegenen Schreinermeister zugeschrieben werden. Die ornamentalen Maßwerke der Friese über den Reliefs, die baldachinartige Decke über der Hauptszene haben gewiß ausgebildete Handwerker, eventuell nach Entwürfen und Anweisungen des Stoß geschnitzt. Dass ein großer Teil der Vergoldungen, in denen der Altar erglänzt, von Vergoldern ausgeführt wurde, bekunden die archivalischen Aufzeichnungen, aus welchen wir auch erfahren, das Stoß während der Arbeiten am Altar mit einigen Malern in Verbindung stand. Die Feinheit der Malerarbeiten, sowie die speziellen Verhältnisse, unter denen dieselben ausgeführt werden mussten, laßen darauf schliessen, daß die Polychromie des Altars nicht in der Schnitzerwerkstätte hergestellt wurde, die Stoß zu gleicher Zeit mutmaßlich auch als Steinmetzwerkstätte diente. Abgesehen davon, daß die Krakauer

Maler für die beste und solideste Ausführung der Arbeiten dieser Art Gewähr gaben, sei auch auf die Tatsache hingewiesen, daß auf dem in Krakau im Jahre 1486 vom Meister Adam aus Lublin gemalten Olkuszer Triptychon eine Reihe von Motiven vorhanden ist, welche jenen sehr verwandt sind, die wir auf den Reliefs des Stoßischen Altars in Krakau wahrnehmen. (Fig. 18—23). Es sei auch bemerkt, daß in den Kupferstichen von Stoß gar keine Pflanzenmotive vorkommen, während sie sich, so üppig auf den Hintergründen der Reliefs ausbreiten. Eine geradezu verblüffend ähnliche Flora ist auf der von Hans Multscher im J. 1437 gemalten Auferstehung wahrzunehmen (derzeit im Kaiser Friedrich Museum in Berlin. Fig. 14). Offenbar haben sich die Malerwerkstätten schon fertiger und eine Zeitlang allgemein gebräuchlich gewesenen Schablonen bedient.

Wir müssen in Veit Stoß den Künstler sehen, der das Eigentlichste und Wesentlichste des Altars, d. i. den plastischen figurativen Teil ausführte. Es unterliegt keinem Zweifel, daß er ausschließlich allein die Hauptszene der Entschlafung und Himmelfahrt Marias geschnitzt hat. Die kleineren Engelfigürchen aber, die tief oben angebracht sind, sowie jene der Propheten und Heiligen, welche die Arkade und den Rahmen des Altarschrankes ausfüllen, und die alle zusammen nicht auf der gleichen künstlerischen Stufe stehen, stammen vielmehr von der Hand seiner Mitarbeiter her. Die Reliefs der beweglichen wie auch der festen Flügel (jene der letzteren entgegen der Meinung Loßnitzers) erachtet der Verfasser als Werke des Stoß selbst, der sich seiner Mitarbeiter einzig und allein zum Ausschneiden untergeordneter Einzelheiten bediente. Hingegen überließ er ihnen die vollständige Ausführung des oberen Aufsatzes mit der Krönung der Mutter Gottes sowie der Predella mit dem Baume Jesses, was wohl der verschiedene Stilcharakter der Schnitzwerke in diesen beiden konventionellen Bestandteilen des Altars bezeugt.

Die Figuren des oberen Aufsatzes sind nach Behauptung des Verfassers, ein Werk des Schnitzers, welcher im J. 1491 den Hochaltar für die Pfarrkirche in Książnice Wielkie (Ortschaft einige Meilen n. ö. von Krakau entfernt) hergestellt hat. Er wiederholte dort genau seine Krakauer Krönung am Marienaltar, wenn auch in bedeutend kleinerem, den geringeren Ausmaßen des Altars entsprechendem Maßstabe. (Fig. 34—36). Das Thema der Hauptszene war dabei der Tod und die Entschlafung Marias; doch kopierte er nicht den monumentalen Entwurf der Stoßischen Komposition, sondern folgte der Richtung einer mehr genrehaften und realistischen Fassung, wie sie bei den damaligen Krakauer Malern üblich war (z. B. das Olkuszer Triptychon Fig. 37). Die Struktur und Ornamentik des mittleren Altarteiles in Książnice Wielkie bilden geradezu eine Wiederholung dieser Partien des Dreifaltigkeits-Triptychons vom J. 1467 in der Kreuzkapelle des Krakauer Domes am Wawel. Es ist nicht ausgeschlossen, dass wir es hier mit der Person eines und desselben Schnitzers zu tun haben, dessen Stil offenbar im Verlaufe von einigen zwanzig Jahren, welche diese beiden Werke von einander trennen, eine gewisse Entwicklung erfahren hat. Er hat mit Veit Stoß nur zeitweise beim Marienaltar mitgearbeitet, da er aber schon vordem eine ausgesprochene wenn auch nicht besonders hervorragende Individualität gewesen, ist er nicht seinem Einflusse unterlegen und hat nicht viel vom ihm gelernt. Möglich ist es, daß er auch in Stein meisselte und daß er der Schöpfer der Ölberggruppe an der Krakauer Barbarikirche ist (Fig. 44).

Veit Stoß hat offenbar zur Mitarbeit beim Marienaltar einen zweiten Schnitzer von weit größerer Begabung zugezogen, welcher sich als Schöpfer der Predellafigürchen erweist. Diese Figürchen unterscheiden sich ganz wesentlich von den Figuren der Hauptszene und der Reliefs durch abweichende Proportionen, übertrieben gekrümmte Stellungen sowie durch die stark akzentuierte Gestikulierung der Hände. Dies sind nicht Merkmale der Stoßischen Kunst; auch in seinen späteren Nürnberger Werken begegnen wir keinen analogen Figuren. Dagegen treten ähnliche Figuren auf den Reliefs des Grabmals des Königs Kasimir des Jagellonen im Krakauer Dom auf, welche bisher als Stoßische Werke galten (Fig. 46—52). Ein näherer Vergleich dieser Reliefs mit den Skulpturen an den Kapitellen des Grabmals weisen jedoch deutlich darauf hin, dass so wohl jene, wie auch diese von einer und derselben Hand u. zw. Jorg Hubers herrühren, welcher auf einem der angeführten Kapitelle seine Unterschrift eingemeißelt hat. Demnach musste er — Huber — auch der Schöpfer der Predellafigürchen sein. Er kam von Passau, von Stoß berufen, vielleicht während einer vorübergehenden Reise des letzteren nach Nürnberg. Die Predellafigürchen erinnern an die Moriskentänzer am Münchner Rathaus, ein Werk von Erasmus Grasser aus dem J. 1480 (Fig. 56—63). Mit der Kunst Grassers steht bekanntlich im Zusammenhange das Relief des Baumes Jesses im Salzburger Carolino-Augusteum Museum. (Fig. 64—65). Jene Salzburger Figürchen ähneln sehr den Krakauer Predellafigürchen, da sie aber späteren Datums sind, so ist anzunehmen, daß diese beiden Werke offenbar von einem Vorbild stammen, welches um 1480 im Kreise der Donaukunst entstanden sein konnte mit welcher ja Hubers Stil eng verwandt ist.

Nach Stoßens Abreise nach Nürnberg zu Anfang 1496 nahm Huber in Krakau das Bürgerrecht an und eröffnete dort seine eigene selbstständige Werkstatt.

Das erste größere Werk von seiner Hand ist, nach den Ausführungen des Verfassers, die Platte mit der Figur des Königs Johann Albert des Jagellonen, welche später in die Renaissance-Grabmalnische einer Kapelle der Krakauer Wawel-Kathedrale eingestellt wurde. In der Bildung der königlichen Gestalt hat sich Huber durchaus nicht sklavisch, wie man bisher irrtümlich behauptete, an das Stoßische Grabmal Kasimirs des Jagellonen gehalten, sondern bekundete seine ausgesprochene Eigenartigkeit, die mit seiner künstlerischen Herkunft im Zusammenhang steht (Fig. 66—67).

Die gleichen charakteristischen Merkmale, welche auf den Huber zugesprochenen Werken ersichtlich sind, findet der Verfasser auf den Reliefs des geschnitzten Triptychons des hlgn. Stanislaus in der Kapelle der heiligen Schutzengel der Marienkirche in Krakau. Dieses Triptychon galt bisher als ein Werk des Stanislaus Stoß, eines Sohnes Veits, jedoch ohne daß zu dieser Annahme konkrete Gründe vorlagen, denn ein Aufenthalt des Stanislaus in Krakau vor 1505, in welchem er das Krakauer Bürgerrecht erworben hat, ist nicht nachgewiesen. Wir besitzen auch keine von ihm signierten Werke, und daß man ihm bisher vieles zuschrieb, beruhte wohl auf der romantischen Annahme, daß der Sohn von seinem großen Vater nicht nur dessen Werkstatt, sondern auch dessen Talent geerbt hat.

Aus einer vergleichenden Zusammenstellung der Gestalten auf den Reliefs und Kapitellen des Grabmals Kasimir's des Jagellonen, der Gestalt des Königs Johann Albert einerseits, sowie andererseits der Figuren auf den Reliefs des Marienaltars ersieht man deutlich die Verwandtschaft der Typen, Gebärden sowie des Faltenwurfes (Fig. 69—73).

Daraus folgt weiter, daß auch jene Werke, welche ganz zutreffend mit der Tätigkeit des Schöpfers des Triptychons des hlg. Stanislaus verbunden wurden, wie die Casula des Peter Kmita in der Schatzkammer der Krakauer Kathedrale, wie auch die Silberfigur des hlg. Stanislaus in der Kirche des Paulaner-Konvents in Krakau, ihr Entstehen Jorg Huber verdanken. Hingegen stammt nicht von ihm das Triptychon aus der Johann-Alberts-Kapelle, welches sich derzeit in dem Erzbischöfl. Museum befindet, denn die Schnitzereien dieses Triptychons stehen auf einer niedrigeren Stufe und weisen einen im Vergleich mit Hubers Schnitzereien eine so minderwertige Qualität auf, daß sie nicht einmal mit seiner Werkstatt in irgend welchen Zusammenhang gebracht werden können. (Fig. 74—76). Drei Reliefs des Flügels sind äußerst schwache Nachbildungen von Veit Stoß Werken, das vierte Relief (Ecce Homo) hat zum Vorbilde einen Holzschnitt Dürers aus dem Zyklus der Großen Passion, welche Umstände vermuten lassen, daß wir es hier vielmehr mit Stanislaus Stoß zu tun haben (Fig. 77—78). Mit dem Meister des hlg. Stanislaus-Triptychons, als welchen wir Jorg Huber erkannt haben, hat auch das Triptychon in Wieniawa (unweit Radom) nichts gemein. Es ist aber nicht ausgeschlossen, daß die Erforschung einer Reihe von bisher undefinierten Denkmälern der Stein- und Holzplastik aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts es noch erlauben wird, irgend eines derselben mit Huber in Verbindung zu bringen und so zur Charakteristik eines Künstlers beizutragen, welcher in der Geschichte der Krakauer Bildschnitzerkunst jener Zeit, wie schon gegenwärtig festgestellt werden kann, eine nicht unbedeutende Rolle spielte

---

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF

PRZYCZYNKI DO GENEALOGJI  
RODZINY WITA STWOSZA\*)

---

\*) Autor uważa pisownię «Stosz» a nie «Stwosz» za jedynie racjonalną. Jednakowoż Redakcja Rocznika, opierając się na tem, że Polska Akademia Umiejętności używa w swoich wydawnictwach pisowni «Stwosz», zastosowała ją konsekwentnie w całym tomie, a zatem i w niniejszej rozprawie.



Nagrobek Wita Stwosza młodszego w kościele parafjalnym w Ząbkowicach (Frankenstein) na Śląsku Niemieckim.  
Fotografja Urzędu Konserwatorskiego we Wrocławiu.

Dużo pewno jeszcze czasu upłynie, nim ukaże się nam pełny obraz stosunków rodzinnych Wita Stwosza. Już Ptaśnik<sup>1)</sup> zwrócił ongiś uwagę na olbrzymi wysiłek, jaki byłby potrzebny, by z pyłu aktów, porozrzucanych po całej niemal Europie, wydobyć wszystkie te wiadomości, któreby rozświetliły ciemności, zalegające — mimo tak licznych dziś już dokumentów, wydobytych na światło dzienne i drukiem ogłoszonych — wciąż jeszcze sprawy rodzinne wielkiego mistrza.

Toteż nie zawadzi, by nauka polska co pewien czas utrzymywała krytycznie te wszystkie dane historyczne, które pojawiają się w literaturze stwoszowskiej naszej i obcej — ostatnio szczególnie dzięki nowemu zainteresowaniu się naszym artystą wskutek czterechsetlecia jego zgonu — a które, narazie pozornie podrzędnego znaczenia, mogą rozjaśnić niekiedy ważne kwestje natury artystycznej, czy choćby chronologicznej.

Przed kilku laty ukazała się w Niemczech niezwykle zajmująca monografia o doktorze Andrzeju Stwoszu, synu mistrza Wita, pióra R. Schaffera<sup>2)</sup>. Podając biografję karmelity, uważa go autor za najstarszego syna naszego artysty, urodzonego jeszcze w Norymberdze, gdy reszta dzieci Wita Stwosza i Barbary, zdaniem Schaffera, przyszła na świat już w Krakowie, a jako pierwsze po Andrzeju późniejszy snycerz Stanisław. Zajął więc ten historyk w sprawie prymogenitury ostatniego stanowisko odmienne od Ptaśnika<sup>3)</sup> i Loßnitzer<sup>4)</sup>, z których pierwszy coprawda każe się rodzic Stanisławowi mylnie już ok. 1464 r. za domniemanego pierwszego pobytu Wita Stwosza w Krakowie<sup>5)</sup>, drugi zaś

1) J. Ptaśnik, W sprawie Wita Stwosza. Kraków 1912, p. 12 sq.

2) R. Schaffer, Andreas Stoß und seine gegenreformatorische Tätigkeit. Breslau 1926.

3) Ptaśnik, op. cit., p. 14.

4) M. Loßnitzer, Veit Stoß. Leipzig 1912, pp. 12 i 162.

5) Sprawa owego pierwszego pobytu Wita Stwosza w Krakowie już ok. 1464 r., której orędowaniem za Lepszym stał się również J. Pagačzewski (Posąg srebrny św. Stanisława, Kraków 1927, p. 46 sq), opiera się na bardzo kruchej podstawie, która runąć musi po stwierdzeniu daty urodzenia brata Stanisława, Andrzeja, przedewszystkiem zaś po przesunięciu terminu urodzin ojca ich Wita na czas ok. 1448 r. (por. także moją pracę p. t. U źródeł sztuki Wita Stosza. Warszawa 1935). Przypuszczenie Loßnitzer<sup>4)</sup>, że w Krakowie pracowało dwóch Stanisławów Stwoszów, starszy złotnik, a młodszy rzeźbiarz, jest całkiem uzasadnione choćby także dlatego, że pierwszy jest wymieniany jako starszy cechu złotników już od 1502 r., drugi zaś jako starszy cechu malarzy, snycerzy i witrażystów dopiero od 1515 r. Sprawą tą, której wyjaśnieniu należałoby poświęcić osobny artykuł, na tem miejscu obszerniej zajmować się nie mogę. Rozpatrywał ją niedawno także K. Dinklage w pilnej, choć niezewszystkiem krytycznej swej pracy p. t. Die urkundlichen Beweise für das Deutschtum des Veit Stoß. Münchner Jahrb. d. bild. Kunst, N. F., Bd. X., H. 1—2 oraz odbitka, München 1933.



w swej pracy na jednym miejscu wymienia trzech starszych synów mistrza, urodzonych w Krakowie, w kolejności: Stanisław, Andrzej, Florjan, gdy przy zestawieniu genealogicznym stawia znów Andrzeja na miejscu czołowym. Jedyne Daun oddaje, jak zobaczymy słusznie, Stanisławowi prawo pierworodztwa<sup>1)</sup>, chociaż bez bliższego uzasadnienia tego przesunięcia.

Co więc skłoniło Schaffera do przypuszczenia, że Andrzej był najstarszym z dzieci Wita Stwosza i że urodził się w Norymberdze? Otóż w dokumencie z r. 1529 sam siebie nazywa karmelita «*Andreas Stoes... filius natus et conventus Norimbergensis*» a poprzednio już, w 1525 r., w piśmie do burmistrza i rady norymberskiej, jak podaje ten autor, «*Kloster- und Stadtkind*»<sup>2)</sup>, w rzeczywistości zaś «*burgers und klosterskindt des Klosters unser Lieben frauen... in Nurenberg*»<sup>3)</sup>, a zatem nazywa się wyraźnie tylko dzieckiem obywatela («*burgerskindt*») i klasztoru w Norymberdze. Ale zato owo «*filius natus*» chyba świadczy za tezą Schaffera? Także nie; widocznie oznaczał ten zwrot łaciński to samo, co jego tłumaczenie niemieckie; bo w aniwersarzu karmelitów norymberskich, który założył był sam przeor Andrzej Stwosz, czytamy — o czym widocznie zapomniał niemiecki autor — najwyraźniej pod 1523 r.: «*Frater Andreas Stoesius, decretorum doctor, prior huius monasterii, Cracoviae oriundus*»<sup>4)</sup> — podobnie, jak przy wpisie do krakowskich ksiąg przyjęć do obywatelstwa mówi się o bracie jego Stanisławie w 1505 r., że jest «*hic (i. e. Cracoviae) oriundus*», czyli w Krakowie urodzony<sup>5)</sup>.

Wynika więc z tego, że obaj starsi synowie Wita Stwosza urodzili się z pierwszej żony jego Barbary, którą jednak pojąć musiał jako pełno uprawniony obywatel Norymbergi przed 1477 r. w tym mieście, a urodzili się dopiero w pierwszych latach pobytu mistrza w Krakowie. Który z nich był starszy? Schaffer, stosownie do swego mylnego, jak widzieliśmy, przypuszczenia sądzi, że urodzony wedle niego już w Norymberdze Andrzej. Atoli z chwilą, gdy teza tego autora upadła, sprawa pierworodztwa przybiera inne oblicze, i to znów zgodnie z dokumentami, dotyczącymi obu starszych synów Witowych.

Otóż w 1502 r. zapisuje się Andrzej, już jako karmelita, na Uniwersytet Krakowski, dokąd wysyła go jego konwent norymberski za sprawą zakonnej kapituły prowincjonalnej i na koszt ojca, na studia in artibus<sup>6)</sup>. Bawi on tam

<sup>1)</sup> B. Daun, Veit Stoß. Leipzig 1916, tablica genealogiczna, p. 238.

<sup>2)</sup> Schaffer, op. cit., p. 5.

<sup>3)</sup> Loßnitzer, op. cit., p. LXV.

<sup>4)</sup> R. Schaffer, Zur Frage der Bemalung von Schnitzwerken. Mitt. d. Ver. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, Bd. 28. Nürnberg 1928, p. 362, przyp. 3.

<sup>5)</sup> Loßnitzer, op. cit., p. XLIX, nr 97. W przeciwieństwie do Schaffera (za tymże idzie Dinklage, op. cit. odbitka, p. 20), sądzi ten badacz, choć bez bliższego uzasadnienia, że «*gewiss sind alle drei (sc. ältesten Söhne des Meisters) in Krakau zur Welt gekommen*» (p. 12). Nie posiadamy dokumentów, któreby expressis verbis zaświadczały przyjęcie 1477 r. Wita Stwosza do krakowskiego obywatelstwa, a rezygnację z niego 1496 r. Jedyne wyżej wspomniany akt przyjęcia Stanisława mówi, że «*pater suus Veyt, snyder ius civile resignaverat*»; w innym zaś z 1483 r. (Ptaśnik, Cracovia artificum 1301—1500, nr 862 i u Loßnitzera, p. XVIII, nr 21, z mylną datą) czytamy «*dyweyle er... unser mitburger ist*».

<sup>6)</sup> Schaffer, Andr. Stoß, p. 8, przyp. 7 i 8, z których wynika, że podany przez A. Chmiela (Album studiosum Univ. Crac., II. Cracoviae 1892, p. 76) «*Frater Andreas ordinis Carmelitarum*» jest

jeszcze w 1505 r., t. zn. aż do terminu przepisanego na zdanie egzaminu na magistra artium. W tymże roku przedstawia Andrzej Stwosz krakowskim władzom miejskim pełnomocnictwo ojca, zatwierdzone przez zarząd miasta Norymbergi, które upoważniało syna Witowego do ściągnięcia długu od niejakiego Stanisława Jedwatha. Musiał więc Andrzej być w tym czasie już pełnoletnim, czyli mieć przynajmniej lat 25. Wobec tego przypadłaby data jego urodzenia na czas ok. 1480 r. lub nieco wcześniej. Ponieważ zaś Wit Stwosz żeni się w Norymberdze już 1476 r., nie ulega wątpliwości, że starszym z jego synów był Stanisław, który w 1505 r. wraca do Krakowa i przyjmuje tamtejsze obywatelstwo<sup>1)</sup>. Pozatem jednakże uważam za możliwe, że najstarszem z dzieci mistrza była córka jego Katarzyna, która przed 1503 r. była żoną Jorga Trummera, a 1518 r. miała już wnuka Jerzego Gara, zrodzonego z córki jej Urszuli.

Niewątpliwie i co do reszty dzieci z pierwszego małżeństwa mistrza Wita dowiemy się szczerem z dokumentów przypadkowo czegoś więcej, niż podali Ptaśnik i Loßnitzer w benedyktyńskich swych dochodzeniach. Bowiern również przypadek tylko zrządził, że w Państwowem Archiwum Wiedeńskim znaleziono niedawno ważny dokument, dotyczący Wilibalda, jednego z synów z drugiego małżeństwa Wita Stwosza z Krystyną Reinoltówną, a rzucający nowe światło na stosunki rodzinne mistrza.

Z życia tegoż Wilibalda Stwosza podaje najwięcej wiadomości Loßnitzer<sup>2)</sup>. A mianowicie: w 1539 r. kupuje ten syn Witowy ogród ojcowski. W r. 1534 jest on wykonawcą testamentu zmarłego w roku poprzednim ojca, wymieniony jako rzeźbiarz w liście brata swego Andrzeja z tego roku. Aż do 1551 r. zawiaduje on spadkiem po ojcu Wicie, a do 1553 majątkiem siostry swej Małgorzaty. Posiada on w tym czasie jedną kamienicę w samej Norymberdze, a trzy na przedmieściu Wörth, o ile zgadza się z prawdą ciekawa notatka z 1543 r., że wspomniany tam «Gewandschneider» Wilibald Stwosz, zanotowany jako taki jeszcze po raz drugi w 1547 r., gdy kwituje pobór czynszu ze swych kamienic w Wörth, jest identyczny z synem Wita. Może to jednakże jakaś pomyłka co do osób, której narazie sprostować mi niepodobna? Może tu o dwóch różnych Wilibaldach Stwoszach mowa?<sup>3)</sup> Tem więcej, że Loßnitzer, wspominając o zarządzaniu przez owego krawca Wilibalda Stwosza spadkiem po Hansie Reinolcie, wskazuje pod 1545 r. na dokument w «Ratsverlässe», w którym mowa jest jedynie o spadku po Wicie Stwoszu<sup>4)</sup>.

---

identyczny z owym «fr. Andreas Stosz de Nürnberg», o którym znajduje się notatka w dreźnieńskiej Landesbibliothek pod tymże samym r. 1502.

<sup>1)</sup> Z wielkiem prawdopodobieństwem przypuścić można, że owo upoważnienie na odbiór długu od Jedwatha przywiózł z Norymbergi Stanisław Stwosz, który niebawem po odjeździe Andrzeja do Wiednia, w listopadzie dopiero tegoż 1505 r. przyjęty został w poczet obywateli krakowskich. Tak tylko wytłumaczyć można dziwny fakt, że upoważnienie to prezentuje nie oddawna i bez przerwy, jak mylnie mniemano, osiadły tam Stanisław, lecz student Andrzej.

<sup>2)</sup> Loßnitzer, op. cit., p. 162 oraz przypis 483.

<sup>3)</sup> Nie byłoby w tem nic dziwnego wobec licznych Stwoszów, jacy w owym czasie żyli jeszcze, rozproszeni po całej niemal Europie środkowej. W Krakowie było dwóch Stanisławów, a Witów poznamy aż czterech, i to z jednej rodziny.

<sup>4)</sup> Th. H a m p e, Nürnberger Ratsverlässe, Bd. I. Wien 1904, nr 2107.

Jeżeli zaś obaj wspomniani Wilibaldowie są tą samą osobą, to musiał ten syn Witowy być człowiekiem wcale zamożnym, co wytłumaczy nam częściowo odznaczenie jego, o którym niżej będzie mowa.

O dzieciach Wilibalda Stwosza dowiadujemy się z notatek archiwalnych, zebranych u Loßnitzera, tylko tyle, że w 1535 r. miał ich dwoje, których imion jednakże odnośny dokument nie podaje. Ten badacz, zestawiając dane genealogiczne, dotyczące rodziny mistrza Wita, pisze tak: «Ganz irrümlicher Weise werden die kaiserlichen Schreiber Veit, Philipp und Christoph Stoß, die bei Neudörfer in Nürnberg die Schreibkunst lernten, für Söhne des Meisters gehalten. Wahrscheinlich waren sie Nachkommen des kaiserlichen Sekretärs Anton Stoß, den ich oben als mutmaßlichen Verwandten des Veit Stoß erwähnt habe; sie wurden später geadelt»<sup>1)</sup>.

Otóż właśnie z dokumentu, który przed kilku laty znaleziono w Wiedniu, a który poniżej omówię, okazuje się istotnie, że ów Wit i Filip Stwoszowie nie byli synami starego mistrza. Ale także nie należeli oni do rodziny Antoniego. Natomiast byli obaj synami Wilibalda Stwosza, a więc wnukami Wita starszego, którzy to potomkowie naszego mistrza w rzeczy samej razem z ojcem swym Wilibaldem zostali nobilitowani przez cesarza Karola V. Kim zaś był ów Krzysztof, którego obok Wita mł. i Filipa wymienia Loßnitzer jako syna Antoniego, niewiadomo. Może był on istotnie synem tego ostatniego. W dokumencie wiedeńskim w każdym razie mowy o nim niema.

Na ważny ten dokument powołuje się po raz pierwszy Schaffer w swej biografji o Andrzeju Stwoszu<sup>2)</sup>, nie podając jednakże z niego nic więcej, jak krótką notatkę, dotyczącą tego syna Witowego. Obszerne to pismo znajduje się w wiedeńskim Haus-, Hof- und Staatsarchiv, i to w t. zw. «Reichsregisterbücher Ferdinands I.» t. 21, fol. 422—433 v pod nagłówkiem «Confirmation der Privilegien für Willibald Stossen», a wydane zostało w Pradze 3 kwietnia 1562 r. Posiadam odpis całego dokumentu. Nie będę nudził podawaniem go in extenso, ponieważ powtarzają się w nim ówczesnym zwyczajem kancelarji cesarskiej w nużącej rozwlekłości kwiatki stylistyczne, po części bez istotnego dla sprawy znaczenia. Przytoczę więc w brzmieniu oryginalnem to, co ważne.

Zaczyna się dokument od słów następujących: «Wir Ferdinand (etc.) bekhennen für unns unnd unsere nachkhumen am reiche offenlich mit disem brief unnd thun kundt allermenigelich, das unuß unnsere unnd des reichs lieber getrewer Wilibald Stoß inn glaubwürdigem schein undertheniglich fürgebracht ainen adenlichen begnadigung- und freyhaidtsbrieff, so ime von weylanndt unnsrem lieben brueder unnd herrn kayser Carlh hochlöblicher gedechnus miltiglich mittgethailt unnd gegeben worden. Welcher Begnadung unnd freyhaidtsbrief von wortt zu wortten hernach geschriben steett und also lautett». (fol. 422).

<sup>1)</sup> Loßnitzer, op. cit., p. 162sq. oraz 13.

<sup>2)</sup> Schaffer, Andr. Stoß, p. 128, przyp. 1. Zakomunikował mu treść tego dokumentu dr. A. Jäger z Norymbergi.

Poczem następuje dosłowny tekst przywileju nobilitacyjnego Karola V, zakończony słowami: «Mit urkundt ditz briefs, besigelt mit unnserrn kayserlichen anhangenden innsigel. Geben inn unnserr statt Brüssel in Brabantt am 17-n tag des monats augusti nach Christi unnsers lieben herrn gepurdt 1555, unnsers khaiserthumbs im 35-n unnd unnserrer reiche im 40-n jare» (fol. 431 v.). Zatwierdzenie zaś tych przywilejów przez Ferdynanda I zamykają słowa: »Mit urkundt (etc.) Geben zu Praag den 3-n aprillis anno (etc.) 62-n» (fol. 433 v.).

Nasuwa się zgóry pytanie, co i kto spowodował tę nobilitację Willibalda Stwosza. Tłumaczy ją Karol V nasamprzód ogólnie przyrodzoną cesarskiemu majestatowi łaskawością oraz pragnieniem, by uzupełniać ustawicznie kadry stanu szlacheckiego, doznające liczebnego uszczerbku przez śmierć i inne przypadłości ludzkie. Tem więcej zaś należy się takie wyniesienie tym, «die sich gegen unnsz unnd dem hayligen reiche in embsiger dienstparkhaidt allzeit für annder redlich unnd guettwillig erzaigen» (fol. 422 v.). Poczem wymienia się powód właściwy, który brzmi: «Wann wir nun guettlich angesehen... haben solch erbarkhaidt, redlichaidt, frombkhaidt, adenlich guett sitten, wesen, tugendt unnd vernunft, darinn unnserr unnd des reichs lieber getrewer Wilibald Stoß vor unns beruembt würdet, auch die getrewen, angenehmen unnd fleissigen dienste, darzu er sich gehorsamblich erpietten thuett, unnd sonnderlich so unns unnd dem hayligen reiche sein son Veitt Stoß ain zeither an unserm khayserlichen hoff unnd bey unnserrer reichshofcanntzley inn vilen wichtigen grossen unnd gehaimen sachen unnd geschefften, auch auff etlichen unnserrn gefahrlichen raisen unnd veldzügen unnd sonnderlich in jüngster unnserrer belegerung der statt Metz unnd der negstverschinen drey- unnd vierundfunffzigisten jare der mindern zall inn noch werender unnserr kriegsrüstung wider unnserrn unnd desz reichs offnen veindt den könig von Franckreich, ungsparth seins leibs unnd vermögens trewlich gethan hatt, inn massen er noch täglichs thuett unnd hinfüro bede vatter unnd söne woll thun mögen unnd sollen» (fol. 422 v i 423).

Z osnowy tej części tekstu wynika zatem, że nobilitację swą zawdzięcza Wilibald nietylę własnym zasługom, których się tam nigdzie dopatrzyć niepodobna, ile raczej zabiegom około tej sprawy syna jego Wita. Mowa tu o tymże Wicie samym tylko, podczas gdy brat jego Filip nie jest imiennie wymieniony, choć przy końcu tego ustępu czytamy już «vatter unnd söne». Zresztą nietrudno zapewne było młodemu Stwoszowi, zostającemu w bliskich stosunkach służbowych, jak czytamy w przywileju, z ces. Karolem, o uzyskanie szlachectwa także dla żyjącego jeszcze ojca Wilibalda, prawdopodobnie dość zamożnego mieszczanina norymberskiego. Wszakże w Niemczech naonczas wejść do stanu szlacheckiego było rzeczą wcale łatwą, szczególnie, jeżeli mieszczanin posiadał dość pieniędzy, by móc to szlachectwo kupić<sup>1)</sup>. Zdaje się jednak, że w naszym wypadku stało się to raczej przez zabiegi młodego Wita, poparte pewnemi rzeczywistemi zasługami jego wobec cesarza.

<sup>1)</sup> Cf. J. Ptaśnik, *Miasta i mieszczaństwo w Polsce*. Kraków 1934, p. 358 sq.

Tegoż więc «Wilibalden Stoß, seyne ehliche leibserben unnd derselben erbenserben für unnd für, man unnd frauwspersonen» wynosi ten dekret cesarski «inn ewig zeitt inn den standt unnd gnad des adels, der recht edlgeporn lehens-, torniersgenossen unnd rittermessigen edlleute», i to z tym skutkiem prawnym, «alß ob sy von iren vier anen vattern, muttern unnd geschlechten zu beiden seitten recht edlgeporne... edelleuten geporn weren» (fol. 423 v), a zatem niejako z działaniem prawa na cztery generacje wstecz.

Na dowód zaś uszlachcenia nadaje dekret cesarski Stwoszom prawo używania herbu, przemienionego z herbu, którego widocznie używali już poprzednio, a który opisany jest dokładnie w przywileju. Ten herb zmieniony, szlachecki, był dołączony do aktu <sup>1)</sup>. Ani jeden ani drugi nie zawierały jednakże dawnego gmerku starego mistrza Wita. Nadto przyznaje dekret Stwoszom prawo do pieczętowania się na wosku czerwonym.

Dalsze brzmienie tekstu wymienia liczne przywileje prawne, związane z nobilitacją, a więc: swobodę przesiedlania się, zwolnienie od różnych świadczeń podatkowych i wojskowych oraz podleganie jedynie sądom królewskim czy cesarskim. Ktoby zaś przeszkadzał Stwoszom w dowolnem używaniu przywileju, zapłaci «40 marck lottig golds» po połowie do cesarskiej «des reichs camer» i Wilibaldowi Stwoszowi lub jego potomkom (fol. 431).

Powyższy akt nobilitacyjny zatwierdza więc ces. Ferdynand I w 1562 r., zmieniając znów nieco szlachecki już herb Stwoszów z 1555 r. (fol. 432 v). I właśnie ta «Confirmation» cesarska jest niezmiernie interesująca, ponieważ zawiera kilka ważnych szczegółów, które mogą rzucić snop światła na kilka dotychczas zgoła niejasnych i spornych kwestyj.

Oświadczą więc to pismo cesarskie, że prośbie Wilibalda Stwosza o zatwierdzenie Karolowego aktu nobilitacyjnego czyni Ferdynand z największą chęcią zadość, szczególnie spowodu «der getrewen, nutzlichen dienste, so gemelts Stossen voreltern weylandt unnsERM vorfarn am reiche und hauß Osterreich, sonnderlich aber unnsERN lieben uhr- unnd anherrn kayser Fride- richen unnd Maximilian hochlöblichen gedechtnus als Irer... khayserlichen majestäten hofsecretarien unnd in annden ansehenlichen ambtern, deßgleichen weilendt sein brueder Anndreas Stoß, der hayligen schrifft doctor, provincial Carmelitter ordens in teutschen unnd ungerischen launden, in vilen deß hayligen reichs unnd annderer christlichen königreichen wichtigen hann- dlungen unnd geschefften, unnd dann seine zween söne, unnsere diener unnd des reichs lieben getrewen Veitt unnd Philipp Stossen, nemblich er Veitt Stoß erstlich bey hochgedachtem unnsERM lieben bruedern unnd hernn khayser Carln etc. ettlich jar lang als S. L. unnd khaeserlichen majestet unnd dann jetzo an unnsERM khayserlichen hofe inn das vierdte jar alsz unnsER reichs- unnd Philipp Stoß ain zeithero alß unnsER hofcamer cantzleyschreiber in vilen unnsERN... wichtigen gehaimen sachen... mit sonnderm zier wolformierter

---

<sup>1)</sup> Fotografji herbu, którą chciałem załączyć do tego artykułu, niestety dostać nie mogłem, bo w «Registerbücher» niema jego podobizny. Herb ten nie znajduje się wogóle w Staatsarchiv, ponieważ był dołączony jedynie do oryginalnego aktu nobilitacyjnego, który niewiadomo gdzie się przechowuje i czy wogóle jeszcze istnieje.

unnd geuebter lateinischer unnd teutscher hanndschriftt, damit sy von dem allmechtigen vor anndern begnadet seindt, zu unnsern gnedigisten... wolgefallen... bewisen haben» (fol. 431 v i 432).

Z osnovy ważnego tego ustępu wynikają następujące wnioski:

1. Tym z przodków Wilibalda, który zostawał w jakichś bliższych stosunkach z Fryderykiem III (zm. 1493) i Maksymiljanem I (zm. 1519), mógł być jeszcze Wit Stwosz st. Słyszymy o takich jego stosunkach z Maksymiljanem I, który przesłał mistrzowi w 1506 r. do Norymbergi ułaskawienie, znoszące prawne skutki napiętnowania sądowego, a w 1507 r. wezwał go do siebie do Ulmu, prawdopodobnie ażeby rozmówić się z mistrzem w sprawie dostarczenia kilku posągów bronzowych do mauzoleum innsbruckiego. Wiadomo, że na jeden z nich dostał nasz artysta zlecenie w 1514 r., choć go wskutek intryg rady norymberskiej i rotgisarzy tamtejszych wykonać nie mógł. Co jednakże łączyło Wita Stwosza z Fryderykiem III, niewiadomo z całą pewnością. Czy nie byłoby zbyt śmiałą hipotezą, wnioskować stąd o jakichś nieznanym nam dziś pracach mistrza dla tego cesarza, może razem z Mikołajem z Lejdy? <sup>1)</sup> Bo, że wyraz »voreltern», w dokumencie oznaczać może tylko rodziców, a nie dziadów Willibalda, nie ulega wątpliwości. Któż bowiem z domniemyanych rodziców Wita Stwosza st. mógłby to wchodzić w rachubę? Chyba nie ów norymberski pasamonik Heintz Stos, którego uważali Loßnitzer i Schaffer za ojca naszego rzeźbiarza, czy też Fritz Stoß w Dinkelsbühlu (zm. młodo ok. 1452 r.), którego wdowa Katarzyna sprowadza się 1454 r. do Norymbergi, a którego rodzicem Wita st. nazywa Dinklage <sup>2)</sup>.

Dobrze. Ale co znaczy wzmianka, że owi »voreltern» Wilibalda zasłużyli się »am reiche unnd hausz Osterreich... als Irer... khayserlichen majestäten hofsecretarien unnd in anndern ansehenlichen ambtern»? Przecież Wit Stwosz żadnych urzędów dworskich nigdy nie piastował, a tem mniej był sekretarzem nadwornym. Niepodobna tego powiedzenia wy tłumaczyć inaczej, jeno tem, że jest ono takim samem »uzasadnieniem» nobilitacji, jak to, że uszlachca się Wilibalda dla jego »erbarkhaidt, redlichaidt, frombkhaidt, adelich guett sitten, wesen, tugendt unnd vernunfft» (fol. 422 v). Innemi słowy, popełnia się mały fałsz historyczny tego rodzaju: są sekretarzami cesarskimi wnukowie mistrza Wita, cóż komu zaszkodzi zamianować nim samowolnie i dziada, dawno po jego śmierci. Przy zastraszającym na nasz gust gadulstwie całego dokumentu takie odchylenie się od prawdy zapewne nie raziło, ani nikt też tej prawdy nie dochodził, mianowicie w 30 niemal lat po zgonie starego Wita Stwosza, którego imienia zresztą przywilej nigdzie nie wymienia, może dlatego, aby niepotrzebnie nie wywoływać wspomnienia jego zapomnianej do tego już czasu hańby w Norymberdze. Tem łatwiej można było sobie pozwolić na to fałszerstwo historyczne, że sekretarzem cesarskim był także Antoni Stwosz, może krewniak i rówieśnik starego mistrza Wita.

2. Czy jednak wobec tego notorycznego fałszu chodzi tu rzeczywiście o naszego mistrza Wita i jego potomków? Niewątpliwie. Wszakże dalsza

<sup>1)</sup> Cf. ks. Dettloff, op. cit.

<sup>2)</sup> Dinklage, op. cit. p. 24.

osnowa wymienionego tekstu wspomina również o Andrzeju Stwoszu, którego nazywa wyraźnie «weilendt sein (Wilibalda) brueder... der hayligen schriff doctor, provincial Carmelitter ordens in teutschen unnd ungerischen lann-den»<sup>1)</sup>). Nie może być zatem wątpliwem, że mowa tu o synach Wita st., Andrzeju i przyrodnim bracie tegoż Wilibaldzie.

3. Wobec przytoczonych faktów tak silnie podkreślone przez Loßnitzera jako nienaruszalne podanie obu Stwoszków, Wita mł. i Filipa, jako synów Antoniego stało się tem samym bezpodstawne. Nie są oni wprawdzie, jak sądzono, synami Wita st., ale jego wnukami w prostej linii, z których starszy, Wit, był już za Karola V «reichscantzleyschreiber», młodszy zaś, Filip, niewymieniony jeszcze w przywileju nobilitacyjnym tego cesarza, piastował dopiero za Ferdynanda I urząd «hofcamercantzleyschreiber». Ponieważ o podanym przez Loßnitzera (zdaje się, że za Doppelmayrem) rzekomym synu Wilibalda, Krzysztofie, ani w przywileju Karola V ani też w confirmacji Ferdynanda I niema wzmianki, możliwą jest rzeczą, że był on synem Antoniego Stwosza.

4. Na podstawie wiadomości o urzędach cesarskich, które piastowali obaj synowie Wilibalda, można w przybliżeniu oznaczyć datę urodzenia tego syna Witowego. Ponieważ bowiem starszy z młodych Stwoszków pracował na swem stanowisku już za ces. Karola, którego akt nobilitacyjny pochodzi z 1555 r., musiał on wtenczas mieć przynajmniej lat 20, co znaczy, że urodził się przed 1535 r. Wobec tego przypadłaby data urodzin jego ojca Willibalda mniej więcej na czas przed 1508 r. Ta data znalazłaby potwierdzenie we fakcie, że Wilibald Stwosz, kupując w 1530 r. ogród swego ojca, rozporządza przypadającą nań częścią spadku po zmarłej matce Krystynie jedynie za zezwoleniem swego opiekuna prawnego Hansa Reinolta, czyli, że musiał w tym roku jeszcze nie być pełnoletnim.

5. Nie może być identyczny ze synem Wilibalda ów Wit Stwosz mł. (zm. 1569 r.), o którego nagrobku w Ząbkowicach (Frankenstein) na Śląsku pierwszą wiadomość podał już w 1868 r. J. Łepkowski, zaopatrując ją później w warszawskim Tygodniku Ilustrowanym w reprodukcję drzeworytniczą<sup>2)</sup>). Niezależnie od naszego badacza opublikował ten nagrobek w 1880 r. H. Luchs<sup>3)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Andrzej Stwosz po opuszczeniu Krakowa 1505 był na studjach teologicznych w Wiedniu, skąd 1513 powołano go jako przeora do Budapesztu; w roku następnym zaś mianowano go tam zastępcą prowincjała karmelitów na Węgry. Dopiero 1515 r. odbyła się promocja Andrzeja w Ingolstacie na doktora prawa kanonicznego. Do Norymbergi poszedł jako przeor tamtejszego klasztoru swego zakonu na propozycję rady miejskiej 1520 r., skąd wypędzony przez zluteranizowaną już tę samą radę, przeniósł się 1525 r. do Bambergu. W 1529 r. wybrano go prowincjałem prowincji górnoniemieckiej z siedzibą w temże mieście, gdzie po niezwykle wyężonej pracy około utwierdzenia katolicyzmu zmarł 1540 r. (a nie 1538, jak dotychczas podawano). — Cf. interesującą monografię Schaffera *passim*.

<sup>2)</sup> W Czasie krakowskim 1868, nr 268, oraz w Przeglądzie Pol. w marcu 1869, p. 511 (notatki) oraz w warszawskim Tygodniku Ilustr., II serja, nr 92 (artykułik).

<sup>3)</sup> Schlesiens Vorzeit in Bild u. Schrift, Bd. III., p. 475 sq. z ilustracją. Ibidem, p. 399 wyjaśnia Łepkowski, że fotografię, z której wykonano drzeworyt w tem czasopiśmie, kazał on zrobić w Ząbkowicach 1869 r. Na nagrobek zwrócił mu był uwagę ks. L. Fleischer z Gostynia Wielkopolskiego (Tygodnik Ilustr.).

Reljefowe to epitafjum wyobraża małego Chrystusa jako Salvatorem mundi, przydeptyjącego prawą nóżką wijącego się około niej węża. Po lewej stronie klęczy w pozie adorującej postać zmarłego; po prawej umieszczono w kartuszu znany gmerk starego mistrza Wita.

Z tego ostatniego szczegółu widać zatem, że ów «Veit Stos der Junger» należał do rodziny sławnego rzeźbiarza. Ale nie może nim być ani syn Wita st. tegoż imienia, urodzony zapewne już z drugiego małżeństwa z Krystyną, ponieważ zmarł on przed ojcem już ok. 1531 r. w Braszowie (Kronstadt) w Siedmiogrodzie — ani też syn Wilibalda, bo umieszczonoby na epitafjum nowoprzyznany tej gałęzi Stwoszów herb szlachecki a nie gmerk tylko rodzinny. Łepkowski i Luchs uważali tego Wita mł. za syna starego mistrza, a brata Filipa <sup>1)</sup>, o których obu autor niemiecki powiada, że «sie sollen geadelt sein», choć wiadomości tej nie dowierza właśnie ze względu na zgoła nieszlachecką formę znaku rodowego na nagrobku. Również Loßnitzer nie wiedział, co począć z tym Witem Stwoszem, skoro ograniczył się do zagdkowej notatki: «Ein Grabstein von Veit Stoß dem Jüngerem... findet sich an der Nordseite der katholischen Kirche zu Frankenstein in Schlesien». Niewiadomo, którego z młodszych Witów ma ten badacz tu na myśli, czy siedmiogrodzkiego syna Wita st., czy też syna, jak przypuszczał mylnie, sekretarza cesarskiego Antoniego, w rzeczywistości zaś jak widzieliśmy, syna Wilibalda.

Jak więc z jednej strony nie ulega wątpliwości, że ów ząbkowicki Wit Stwosz mł. należy do rodziny wielkiego mistrza i że mógł być jedynie wnukiem tegoż, nie synem — boć nie było w rodzinie najbliższej artysty chyba dwóch synów tego samego imienia — tak z drugiej strony nie jest on identyczny z Witem, synem Wilibalda. Ponieważ jednakże spotykamy go na Śląsku, gdzie w Zgorzelicach przez długie lata mieszkał inny syn starego Wita Stwosza, złotnik Florjan, przypuszczać się godzi, że był on jednym ze synów zgorzelickiego Stwosza <sup>2)</sup>. W przeciwieństwie do przypuszczalnego swego rodzica, który mimo kilku spadków po ojcu i zmarłych przed nim braciach tkwił w ustawicznych długach, musiałby się ów Wit ząbkowicki dorobić był dość znacznego majątku, kiedy było mu można wystawić po zgonie wcale okazały nagrobek.

Ta hipoteza wymagać będzie jeszcze dokumentarnego potwierdzenia. Podaję ją raczej ku dalszemu rozpatrzeniu, jako jedną ze wskazówek dla przyszłych zabiegów około rozwiązania zawitych stosunków rodzinnych Stwoszów. A postawić można tę hipotezę tem śmieiej, że owe śląskie Ząbkowice leżą w obrębie dawnego księstwa ziembickiego (Münsterberg), w którym, mianowicie w mieście Reichenstein, założył był jakieś przedsiębiorstwo górnicze oszukańczy Hans Starzedel. Tego swego krzywdziciela oskarża jeszcze w 1527 r.

<sup>1)</sup> Krzysztofa dołącza do tamtych dwóch tylko Łepkowski.

<sup>2)</sup> Florjan pochodzi z pierwszego małżeństwa Wita st. z Barbarą. Urodził się jeszcze w Krakowie najpóźniej przed 1490 r., bo w 1515 r. już osiadły w Zgorzelicach. Sportretowany na nagrobku Wit Stwosz mł. przedstawia się, o ile stan zabytku jeszcze stwierdzić to pozwala, jako człowiek w sile wieku, może pięćdziesięciokilkoletni, co zgadzałyby się z powyższymi datami.



stary Wit Stwosz przed sądami we Wrocławiu i Reichensteinie, lecz bez korzystnego dla siebie wyniku. Nie byłoby zatem wykluczone, że wnuk naszego mistrza, osiadłszy w Ząbkowicach, zajmował się dalej sprawą rewindykacji zdefraudowanych przez oszusta pieniędzy.

Niezbyt to wiele wprawdzie, co mogłem dorzucić do dotychczasowych wiadomości o rodzinie Wita Stwosza, i dość dużo w tem jeszcze niestwierdzonych dokumentarnie hipotez. Ale sądzę, że i one kiedyś naprowadzić nas będą mogły na trop historycznie już pewnych faktów. Dlatego też uważałem za wskazane poddać wyniki badań obcych krytyce, a podać własne do wiadomości badaczy, zajmujących się sprawą Stwoszów.

---

## ZUR GENEALOGIE DER FAMILIE DES VEIT STOß.

Die 400. Wiederkehr des Todesjahres von Veit Stoß hat das Interesse für den Künstler und seine Familie neu belebt. Nicht nur in kunsthistorischen Kreisen, sondern auch unter Historikern. Schon 1926 erschien eine Monographie R. Schaffers über Andreas Stoß, den Karmeliten, dem eine beachtenswerte Rolle im Leben seines Vaters zu spielen bestimmt war.

Nach Ansicht dieses Verfassers soll Andreas als das älteste der Kinder des Meisters Veit aus dessen erster Ehe mit Barbara bereits in Nürnberg geboren sein, während Stanislaus erst in Krakau nach 1477 zur Welt gekommen wäre. Schaffer beruft sich hierbei auf das Schreiben des Karmeliten von 1529, in dem er sich «Andreas Stoesius... filius natus et conventus Norimbergensis» nennt, was im Einklang stünde mit der Unterschrift des Andreas Stoß unter dem Dokument von 1525, wo zu lesen wäre, wie Schaffer meint, «Kloster. und Stadtkind» von Nürnberg, in Wirklichkeit jedoch «burgers und Klosterskindt des Klosters unser lieben Frauen... in Nurenberg». Er bezeichnet sich also *expressis verbis* nur als «filius natus», nicht «oriundus Norimbergae», wie Stanislaus «oriundus Cracoviae», und auch nicht «burger», sondern «burgerskindt in Nurenberg». Anscheinend kannte Schaffer damals noch nicht die später von ihm selbst angeführte Notiz aus dem Anniversarium des Nürnberger Karmeliterklosters von 1523, in dem sich der Prior ausdrücklich «Frater Andreas Stoesius... Cracoviae oriundus» nennt.

Es steht demnach fest, daß die beiden ältesten Söhne des Veit Stoß, Andreas und Stanislaus, erst in Krakau geboren wurden, daß also der Meister, der als vollwertiger Bürger die freie Reichsstadt verlässt, erst 1476 dort geheiratet haben musste. Welcher von den beiden der ältere war, ist schwer zu entscheiden. Es scheint aber, daß es Stanislaus war, u. zw. aus folgenden Gründen.

Von 1502—1505 studiert Andreas an der Krakauer Universität. Im letzteren Jahre zieht er auf Grund einer der Stadtverwaltung vorgewiesenen Vollmacht seines Vaters einen Schuldbetrag ein. Er musste also damals schon volljährig, also mindestens 25 Jahre alt sein, was etwa auf das Jahr 1480 als Geburtsjahr des Andreas schliessen liesse. Es ist also anzunehmen, daß Stanislaus, der 1505 bei seinem Erscheinen in Krakau das dortige Bürgerrecht erwirbt, älter als sein Bruder war. Ausserdem wäre es nicht unmöglich, daß das erstgeborene der Stoßschen Kinder Katharina gewesen wäre, die doch schon vor 1503 den Jorg Trummer geheiratet hatte und 1518 bereits einen Enkel, Georg Gar, Sohn ihrer Tochter Ursula, besaß.

Ein noch helleres Licht wirft in die Dunkelheit der Familienverhältnisse des Meisters Veit ein Dokument, das Schaffer kurz anführt. Es ist das die im Wiener Haus-, Hof- und Staatsarchiv in den Reichsregisterbüchern Ferdinand I. befindliche «Confirmation» des von Karl V. ausgestellten Adelsbriefes für Willibald, einen Sohn des alten Stoß aus seiner zweiten Ehe mit Christina Reinoltin.

Das Nobilitationsdokument Karls V. wurde 1555 in Brüssel ausgestellt, die Bestätigung Ferdinands I. in Prag 1562. Das Dokument wirft so ziemlich alles über den Haufen, was Loßnitzer über die verschiedenen in kaiserlichen Diensten stehenden Stoße anzugeben wusste. So stellt sich denn heraus, daß die kaiserlichen Sekretäre Veit und Philipp, die nach Angabe Loßnitzers Söhne des Anton Stoß sein sollten, in Wirklichkeit Willibald zum Vater hatten, der dann, nicht erst die beiden genannten, geadelt wurde. Dagegen könnte der dritte Stoß, Christoph, der zusammen mit jenen als Sohn des Anton angesprochen wurde, in der Tat von diesem kaiserlichen Sekretär, vielleicht einem Vetter des Veit Stoß d. Ä., stammen, da er weder im Dokument Karls V. noch in der «Confirmation» als Nachkomme Willibalds genannt wird.

Diese Bestätigung des Adelsbriefes Kaiser Karls ist besonders wichtig wegen des in dieser Abhandlung auf S. 80. des polnischen Textes ausführlich beigefügten Passus. Wir erfahren daraus folgende Einzelheiten:

1. Nach dem Wortlaut des Dokumentes sollen des Willibald Stoß «voreltern» schon zu Kaiser Friedrich III. und Maximilian I. im Dienstverhältnis gestanden haben, u. zw. als deren «hofsecretarien und in andern ansehnlichen amptern». Es kann damit nur Meister Veit Stoß gemeint sein, von dem wir ja wissen, daß ihm Maximilian seine spezielle Gnade bezeugt hat. Was aber hat den Künstler mit Friedrich III. in Verbindung gebracht? Ob nicht etwa eine Mitwirkung mit Nikolaus von Leiden an den Arbeiten für diesen Kaiser?

Nun steht aber im Text weiter, jene «voreltern» hätten sich die genannten Kaiser zu Dank verpflichtet für ihre Dienste als deren «hofsecretarien». Da wir weder von Veit Stoß noch auch von dessen immer noch zur Diskussion stehenden Eltern, dem Gürtler Heinz (Loßnitzer und Schaffer) oder Fritz aus Dinkelsbühl (Dinklage) ein solches Dienstverhältnis annehmen dürfen, so wäre dies nur als historische Fälschung der Tatsachen von seiten der Enkel des Meisters zu erklären, um etwa ein Zurückgreifen Neugieriger auf seinen unglückseligen Rechtskonflikt zu verhüten.

2. Daß es sich trotz jener notorischen Fälschung tatsächlich um unsern Meister Veit und seine Nachkommen handelt, geht aus jenem Teil des dokumentarischen Textes hervor, wo von Andreas Stoß, dem Karmeliterprovinzial, als Bruder des Willibald die Rede ist.

3. Die von Loßnitzer als Söhne des Anton Stoß und als kaiserliche Schreiber angesprochenen Veit und Philipp, von denen nur der erste im Adelsbrief Karls V. als in kaiserlichen Diensten stehend genannt wird, sind in der «Confirmation» Ferdinands I. bereits beide als «reichscantzleyschreiber» (Veit) und «hofcamercantzleyschreiber» (Philipp) sowie als Söhne Willibalds bezeichnet.

4. Aus dem Umstande, daß Veit in der Adelsurkunde von 1555 bereits als kaiserlicher Schreiber erscheint, also mindestens etwa 20 Jahre alt sein musste, wäre auf die Jahre vor 1508 als ungefähres Geburtsdatum Willibalds zu schliessen. Es findet dies seine Bestätigung in der archivalischen Nachricht, wonach Willibald Stoß 1530 beim

Kauf des väterlichen Gartens noch nicht volljährig war, da er dazu einer Vollmacht seines Vormundes Hans Reinolt bedurfte.

5. Wer nun war jener «Veit Stoß der Junger» (gest. 1569), dessen Wandgrabmal an der katholischen Kirche zu Frankenstein in Schlesien zu sehen ist? Das bekannte Meisterzeichen des alten Stoß in einer Kartusche weist auf die Zugehörigkeit des Verstorbenen zur Familie des Künstlers. Einer seiner Söhne aber, wie man eine zeitlang annahm, konnte es nicht sein, da ein Sohn dieses Vornamens bereits um 1531 in Kronstadt gestorben war. Ebensowenig war es der gleichnamige Sohn des Willibald Stoß, da sonst nicht die Hausmarke, sondern das Adelswappen angebracht worden wäre. Der Verfasser glaubt annehmen zu dürfen, daß es sich hier um einen Sohn des Goldschmiedes Florian Stoß aus Görlitz handeln könnte. Da aber Frankenstein zum Gebiete des Herzogs von Münsterberg gehörte, wo in der Stadt Reichenstein der betrügerische Hans Starzedel ein Bergwerk betrieb, ist es nicht ausgeschlossen, daß der Enkel des alten Veit Stoß nach dessen Tode sich in der Nähe von Breslau, wo Starzedel wohnte, und Reichenstein sesshaft machte, um die Wiedererlangung der unterschlagenen Gelder vor Gericht zu betreiben. Diese Hypothese harrt noch einer Bestätigung durch Dokumente.

Es ist kaum zu verwundern, daß der Vorname Veit in der Genealogie der Stoßschen Familie eine solche Verwirrung angerichtet hat, da wir vier Veite kennen, die alle — nach den obigen Ausführungen — derselben Familie und drei Generationen angehören. Es sind das also: Meister Veit, der Stammvater, dessen Sohn aus Schäßburg, der Sohn des Willibald und der des Florian Stoß. Vielleicht wird diese Entwirrung der Stoßschen Familienverhältnisse einmal zu einer neuen Beleuchtung anderer damit verbundener Fragen beitragen.

---

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF

KRAKOWSKI PROJEKT  
NA OŁTARZ BAMBERSKI  
W I T A S T W O S Z A

Znanym tym szkicem piórkowym, przechowywanym w Zakładzie Historji Sztuki U. J., zajmowali się nasi i obcy uczeni już niejednokrotnie. Miał go opublikować pierwszy M. Sokołowski, który uważał go za «najbardziej autentyczny rysunek Wita Stwosza», jeszcze z początkiem 1911 r., gdy śmierć przerwała pasmo życia zasłużonego naszego badacza. Podjął tę pracę w roku następnym St. Tomkowicz w rozprawie p. t. «Krakowski szkic ołtarza bamberskiego, rysunek prawdopodobnie Wita Stwosza»<sup>1)</sup>. Jak już z samego nagłówka wynika, a co potwierdza nasz autor przy końcu swej raczej opisowej rozprawy — w słowach: «Nie wiemy, czy kiedykolwiek będzie można nabyć bezwzględnej pewności co do autorstwa Stwosza; wszakże twierdzenie ś. p. Sokołowskiego wydaje się bardzo prawdopodobne» — nie był Tomkowicz zbyt pewny autorstwa stwoszowskiego. Dopiero M. Loßnitzer w wydanej w tym samym 1912 r. swej monografji o Wicie Stwoszu poszedł za Sokołowskim, a z nim cała dzisiejsza historia sztuki, która nie ma żadnych już wątpliwości, że projekt krakowski jest bezwzględnie pracą wielkiego mistrza i szkicem do ołtarza dla karmelitów norymberskich z lat 1520—1523<sup>2)</sup>.

Mimo to nie uważam sprawy stosunku projektu do wykonanego ołtarza, nazywanego dziś powszechnie bamberskim, za tak dalece wyczerpaną, ażeby do niej nie potrzeba było wracać, szczególnie, że pewne obiekcje Tomkowicza, których nie wysuwał wcale Loßnitzer, były całkiem uzasadnione<sup>3)</sup> — nie te wprawdzie, w których nasz badacz powątpiewał o autentyczności rysunku czy nawet wykonanego ołtarza jako bezsprzecznych prac mistrza Wita, ale te, w których wyraził pewne zastrzeżenia co do wzajemnej ich łączności. Dlatego stawiam tezę swoją tak: projekt krakowski nie był zgóry przeznaczony na wykonanie go z zamówienia syna Witowego, przeora Andrzeja, 1520 r. dla kościoła Zbawiciela w Norymberdze, lecz powstał o kilka lat wcześniej.

1) Sprawozd. Kom. do bad. Hist. Szt. w Polsce, t. VIII, 1912, p. 373 sq.

2) Wątpliwości Tomkowicza co do autentyczności szkicu, a nawet samego ołtarza, jako dzieła Wita Stwosza pochodziły stąd, że nie znał on wtenczas jeszcze rysunków budapeszteńskich mistrza, a nadto, że nauka ówczesna częściowo kwestjonowała autentyczność daty i sygnatury na dziele wykonanem. Nie wiadano bowiem, że ołtarz bamberski jest identyczny z ołtarzem dla karmelitów norymberskich, o którym wiadomość dochowała się w dokumencie z 1520 r. Stąd ta niepewność i ostrożność naszego autora.

3) Szczególnie, jeżeli chodzi o kwestję, czy szkic krakowski jest istotnie projektem na ołtarz, czy też tylko notatką szkicową z wykonanego już dzieła. Sprawę tę rozstrzygnął ostatecznie H. Huth, Künstler und Werkstatt der Spätgotik, Augsburg 1923, p. 44.



1. Boże Narodzenie, scena środkowa ołtarza Wita Stwosza w Bambergu. Fot. Germańskie Muzeum Narodowe w Norymberdze.



2. Projekt ołtarza bamberskiego, rysunek Wita Stwosza w Zakładzie Historji Sztuki Uniw. Jagiell. w Krakowie. Fot. A. Pawlikowski.



W dwa lata po wykończeniu Pozdrowienia Anielskiego zdawał się nareszcie staremu Stwoszowi uśmiechać los, który go przez cały niemal czas pobytu w Norymberdze tak nieubłaganie przesładował. Od syna swego Andrzeja, który w 1520 r. powołany został na stanowisko przeora klasztoru karmelitów, dostaje mistrz zlecenie na wykonanie ołtarza dla norymberskiego kościoła tegoż zakonu. Nareszcie, spełnić się ma dawne marzenie, że danem mu będzie zatrzeć w pewnego rodzaju ex voto rodzinnem wlokącą się za mistrzem jak mara upiorna hańbę napiętnowania. Oddawna już zwracał się do czynników decydujących z prośbą o pozwolenie na wystawienie posągu w kościele św. Sebalda; zawsze mu pozwolenia tego odmawiano. Teraz niema przeszkody: za połowę wartości rzeczywistej postawić chce ołtarz, do którego opracowania i wykonania zabiera się starzec z iście młodzieńczym zapałem, nieledwie sam jeden, bez poważniejszej pomocy pracowni — jak stwierdza dokument, «durch ain ainzige hand»<sup>1)</sup>.

Niestety, i ten uśmiech losu, jak wiele innych poprzednio, okazał się i tym razem zwodniczym dla mistrza: Stwosz ołtarza nigdy nie miał wykończyć; dzieło, tak pieszczone ręką i duszą artysty, pozostało ruiną. Stosownie do kontraktu, sporządzonego 1520 r. z konwentem karmelitów, wykończył mistrz po trzech latach dla ich kościoła Zbawiciela samą szafę, gdzie na małym łuku u stóp klęczącego po prawej stronie anioła zamieścił datę «(1)523» i swój gmerk, oraz resztę zachowanych do dziś reliefów ze skrzydeł w liczbie czterech tylko, ponieważ upadający finansowo klasztor nie mógł widocznie wywiązać się wobec mistrza z przyjętych na siebie tak skromnych nawet zobowiązań, opiewających na spłaty roczne po 50 fl. z całkowitej sumy 400 fl., którą zapłacony być miał jedynie materiał ołtarzowy.

Nagle, jak grom z pogodnego nieba, spada na Stwosza 1525 r. wypędzenie z Norymbergi syna Andrzeja, który w konwencie był główną sprężyną wystawienia ołtarza. Sprzyjająca — razem z większą częścią duchowieństwa — nauce Lutra rada norymberska wydała przeora z miasta, które opuścić ma w przeciągu 3 dni. Mistrz zmuszony jest przerwać pracę, szczególnie, gdy klasztorne dobra przechodzą na własność t. zw. Großes Almosen miejskiego, które mu nawet należności zaległych wypłacić nie chce. Następują przykre procesy i targi, aż ołtarz nareszcie oddano 1543 r. spadkobiercom zmarłych tymczasem Wita (1533) i syna jego Andrzeja (1540), który od 1529 r. był prowincjałem swego zakonu w Bambergu. Prawdopodobnie sprzedali ci spadkobiercy ołtarz stwoszowski bamburgskiemu kościołowi Marjackiemu (Obere Pfarrkirche), który był pod zarządem tamtejszych karmelitów. Później używano tej ruiny wspaniałych zamysłów wielkiego mistrza jako — szopki na Boże Narodzenie. Dziś przechowuje ten rzeźbiony dokument niespożytych sił twórczych starego mistrza wspomniany kościół bamburgski już z większym pietyzmem.

Ołtarz bamburgski (fig. 1) jest rozmiarami daleko mniejszy od naszego Marjackiego: szafa ma nieco więcej niż 3,5 m. wysokości, a niespełna 3 m. szerokości, a więc mniejwięcej połowę rozmiarów krakowskiego. Sądząc z podawanej przez Andrzeja Stwosza rzeczywistej jego wartości, był ołtarz dla karmelitów

<sup>1)</sup> Loßnitzer, Veit Stoß, Leipzig 1912, p. LXIV, nr 132 e.

prawdopodobnie wielkości zaginionego ołtarza dla tyrolskiego Schwazu. Dziśszy stan wybitnego tego dzieła stoszowskiego jest dość smutny, szczególnie co do kompozycji w szafie, w której niektóre części wyglądają jakby do tylnych desek przypadkowo poprzyczepiane. Postać św. Józefa, pojącego bydłęta, odsunęła się zbyt od reszty; słup środkowy, który powinien całość dzielić na dwie równe części, przechylił się i przesunął na lewo; zaginęło Dzieciątko, które zastąpiono później lichą lalką barokową. Przedewszystkiem zaś brak po lewej stronie jakichś figur, któreby masą swą kompozycyjnie zrównoważyły liczną grupę po prawej, zbyt silnie tam rozczłonkowaną. Całość więc stanowi zagadkę, którą częściowo tylko rozwiązać można, mimo, że istnieje kontrakt zawarty pomiędzy konwentem norymberskim a Stwoszem, a co najważniejsza, nasz rysunek krakowski (fig. 2), który uważany jest za pierwotny projekt na ołtarz dla kościoła karmelickiego. Cóż, kiedy i ten projekt, jak się okaże, jest nową zagadką, której dotąd rozwiązać nawet nie próbowano.

Przyjrzyjmy mu się bliżej, porównując go z brzmieniem kontraktu z 13 lipca 1520 r. oraz z dzisiejszym założeniem ołtarza bamberskiego.

Nasamprzód zauważymy, że projekt krakowski, który wciąż jeszcze uchodzi za ową «fisirung», dołączoną przez mistrza Wita do kontraktu, nie odpowiada pod licznymi względami ani temu, co ustanawia dokument kontraktowy, ani dzisiejszemu, choćby nawet podniszczonemu, stanowi ołtarza. Tłumaczy się zazwyczaj te rozbieżności jedynie brakiem pieniędzy na wykończenie dzieła takie, jak je zamierzał wystawić artysta. Natomiast nie uwzględniano nigdy różnic — i to różnic daleko idących — we formie i kompozycji całości i figur.

Na rysunku, który, choć niesygnowany, ale tylko na odwrociu zaopatrzone starą notatką «Altar vom Kalenberg in der oberen Pfarre zu Bamberg von Veit Stoß», stylistycznie i technicznie łączy się ściśle ze znanymi nam innymi (n. p. z budapeszteńskimi ze św. Anną Samotrzcę), wyobrażony jest ołtarz, trójdzielny o kształtach architektonicznych przejściowych z gotyku do renesansu. Szafa, w kształcie swym prawie kwadratowa, obramiona jest bogato zdobioną figuralnie listwą, którą przecina w partii górnej łuk okrągły, podobnie dekorowany, wspierający się pozatem na słupie środkowym, dzielącym kompozycję szafy na dwie równe części. Nad szafą wznosi się trójlistny naczółek z figurami, oparty na gzymsie z liści. U stóp tej części środkowej ołtarza predella o potrójnym, również przez łuki okrągłe, podziale. Każde z nieruchomych skrzydeł zdobią po dwa reliefy, ujęte w skromnie profilowane ramy. Ponad węższym od środkowego, ale podobnym w motywie fryzem, zakończone są skrzydła okrągłymi łukami, zdobionymi figurkami i jakimś jakby kwiatami, które znajdujemy jako dekorację również na trójlistniu głównego naczółka. Dołem, obok predelli, wyrastają z niej segmenty łuku, na których wsparte są skrzydła.

Program teologiczny projektu, chociaż z natury rzeczy nie może się równać z wyczerpującym programem krakowskiego ołtarza Marjackiego, jest jednak dość szeroko zakrojony. Główną sceną cyklu jest Boże Narodzenie, a raczej Adoracja Dzieciątka przez Matkę Boską, aniołów i pasterzy w szafie ołtarza, którą zamykają w otokach okrągłym i prostokątnym figurki proroków, poustawiane

na słupkach. Na skrzydłach uzupełniają, znów jako «radości N. P. Marji», scenę główną: Zwiastowanie i Nawiedzenie po lewej, a Pokłon Trzech Króli i Ofiarowanie po prawej stronie. W naczółku głównym widzimy do trójdzielnego kształtu jego dostosowane w kompozycji Wniebowzięcie z apostołami, gdy w zakończeniach po bokach zamieścił artysta z lewej Eljasza, karmionego przez anioła w pustyni, z prawej, w konkordancji, Spoczynek w ucieczce do Egiptu. Wszystkie trzy nasady zakończone są pełnoplastycznymi figurkami, z których rozpoznać jednakże możemy jedynie Chrystusa triumfującego pośród postaci Matki Boskiej i św. Jana na naczółku środkowym. W predelli w płaskorzeźbie wyobrażono: Stworzenie Ewy, Wypędzenie z raju i Ofiarowanie Izaaka. Nietrudno więc z całego tego cyklu wyłuskać przewodnią myśl programową: tajemnice radosne Różańca, oparte na scenach St. Testamentu, które uzasadniają konieczność zbawienia przez Syna Bożego, triumfującego wraz z Wniebowziętą Matką Najświętszą nad śmiercią.

Przypatrzmy się teraz, jakie zlecenie dostaje Wit Stwosz na wykonanie ołtarza od syna swego Andrzeja i konwentu norymberskiego według brzmienia kontraktu.

Jest tam przedewszystkiem mowa o ołtarzu o dwóch ruchomych i dwóch nieruchomych skrzydłach — stosownie do załączonego projektu («das mit steht in der fisirung») — z których pierwsze miały być ozdobione wewnątrz i nazewną płaskorzeźbami, tak samo, jak naczółek («die bilder sollen in der Tafel gantz geschnitten seyn... vnd in auszug, die vier materie an flügeln inwenig vnd auswendig sollen auch geschnitten seyn flach oder wol erhebt»). Skrzydła nieruchome zaś nie miały mieć żadnych reliefów («Die andern flugel vnge schnitten»); może chciano je dodać później albo też ozdobić obrazami. Figury pełnoplastyczne znaleźć się miały również w predelli. Czem ozdobione być miały jej skrzydła ruchome, niewiadomo, ponieważ tekst kontraktu nic o tem nie wspomina («vnd der Fueß soll auch geschnitten seyn mit gantzen bildern mit sambdt flugeln, die man zu wirt thuen darmit»).

Z tego wszystkiego wynika zatem, że ołtarz dla karmelitów miał wyglądać zgoła inaczej już w swem ujęciu architektonicznym, niż to wykazuje projekt krakowski. Nie dowiadujemy się, niestety, z kontraktu nic bliższego o tematach, które ze swej strony istotnie na ołtarzu bamberskim zgadzają się w przeważnej części z wyobrażeniami projektu. Natomiast różni się tak część środkowa, jak reliefy skrzydłowe w kształtach swych czworobocznych — bez łukowych zakończeń — wyraźnie zaprojektowanych, co jednakże zapisać trzeba na karb niemożności wykończenia całego dzieła.

Co wszakże najważniejsze, to sposób komponowania i forma plastyczna, na projekcie tak daleko odbiegające od wykonanego ołtarza, że o równoczesnem powstaniu obu tych prac mowy być nie może.

Spojrzymy nasamprzód na kompozycję sceny głównej. Na projekcie dokonuje się zrównoważenie w masie obu jej części, przedzielonych słupem środkowym, w ten sposób, że zwartej, skłębionej prawie grupie aniołów i pasterzy wraz z krajobrazem, wysoko wyniesionym a ożywionym małymi postaciami po stronie prawej, odpowiadają po stronie przeciwnej wszystkiego razem

tylko dwie postacie klęczącej Matki Boskiej na planie przednim i wielkiego św. Józefa, pojącego zwierzęta (o których zresztą nie wiemy, gdzie mieszczą się ich tyły) na planie dalszym, w którym pejzaż z architekturą zajmuje nieznaczną tylko część. Wyolbrzymiona — szczególnie w stosunku do pasterza poza słupem, obejmującego go prawą ręką — figura św. Józefa stała się tu zatem koniecznością kompozycyjną, ale równocześnie przez zignorowanie, po myśli założeń spirytualistycznych sztuki gotyckiej, zasad perspektywy figuralnej dowodem zgoła nierenesansowanego pojmowania kompozycji.

Co natomiast zrobił Stwosz z tego wszystkiego na wykonanym ołtarzu? Jest on wprawdzie w szafie mocno podniszczony; mianowicie zaś wykazuje po stronie lewej braki i przesunięcia, które psują całość niepomierne. Mimo to jednak występują zasadnicze odchylenia od projektu całkiem wyraźnie. Otóż grupa aniołów i pasterzy, na projekcie wznosząca się prawie piramidalnie, rozłożona została wszcz, z pewnem zaznaczeniem perspektywy figuralnej w zmniejszających się ku tyłom postaciach. Poprzednie zrównoważenie tej grupy przez zespół figur partji przeciwnej doznało korektury przez lepsze, choć niecałkiem poprawne jeszcze, ustosunkowanie perspektywiczne postaci św. Opiekuna, która — nawiasem mówiąc — w tem miejscu tak nisko pewno nie stała, ale zato też nie wciniała się tak olbrzymią bryłą, jak na projekcie, w krajobraz, potraktowany zresztą na ołtarzu z większą swobodą i więcej niezależnie od części figuralnej<sup>1)</sup>.

Z czterech zamierzonych podług projektu płaskorzeźb skrzydłowych wykonał Stwosz — czy doszły nas — tylko dwie, umieszczone u dołu na obu skrzydłach ołtarza bamberskiego: Ofiarowanie i Pokłon (fig. 6 i 4). Na projekcie zdoła one razem skrzydło prawe. Napozór zaszły przy ich wykonaniu w rzeźbie tylko drobne zmiany i przesunięcia. Przy bliższym jednakże rozbiorze przekonamy się, że są one tak samo zasadnicze, jak w scenie głównej.

Weźmy nasamprzód z projektu Ofiarowanie Chrystusa w świątyni. Pierwotne ujęcie tej grupy, gdzie wielka w masie postać arcykapłana, ustawionego na stopniu ołtarza, wysuwającym się ostrym kątem ku widzowi, niemal równoważy resztę grupy, i to pośród architektury bez głębi, jest wyraźnie «estradowe»; przytem Matka Boska, oddająca Dzieciątka, zwrócone ku kapłanowi, a podnoszące tem samem jego bryłę plastyczną, stała się jedynie częścią tej grupy, nie zaś ośrodkiem kompozycji.

A na ołtarzu? Najśw. Panna znajduje się w samym środku, Dzieciątka zaś, ku Niej przechylone, należy plastycznie raczej do Matki jeszcze, aniżeli

<sup>1)</sup> W artykule moim p. t. Na marginesie wystawy dzieł W. Stosza w Norymberdze 1933 (Biuletyn Hist. Sztuki i Kultury, 1934, r. III, nr 1, p. 39 sq.) wyraziłem zdanie, że dysproporcję kompozycyjną pomiędzy obu stronami Bożego Narodzenia można by złagodzić umieszczeniem na pierwszym planie obok Matki Boskiej małego klęczącego pasterza, uważanego za jedną z figurek zespołu apostołów ze zwieńczenia szafy, asystujących przy Koronacji. Jednakże zamieszczona przy artykule Tomkowicza (l. c. p. 377) reprodukcja stanu ołtarza sprzed 1912 r., gdzie te figurki z naczółka znajdują się jeszcze poustawiane bez sensu na dolnej listwie szafy, przekonywa, że to przypuszczenie było mylne, ponieważ ów pasterz jest w proporcjach za mały. Mimo to wszakże nie mogę się przemóc, ażeby w nim widzieć jednego z apostołów, od których różni się typem, ujęciem i szatami. Do czego by mógł należeć, trudno narazie powiedzieć.



do arcykapłana. Ten znów stoi na stopniu, którego linja przednia biegnie równolegle z ramą dolną. Co zaś najważniejsze dla nowego ujęcia całości, to funkcja, jaką ta postać w niej spełnia. Niema tu bowiem już bryły, ciężącej na reszcie grupy, ale arcykapłan tworzy po stronie lewej obramienie figuralne, któremu po prawej odpowiada postać odwróconej niewiasty z synogarlicą, gdy w pośrodku występuje, jako główny moment akcji, samo ofiarowanie przez postacie N. P. Marji i Dzieciątka. Co więcej, wszystkie inne postacie są ustawione w półkolu, które przez podaną w tyle, w reliefie zupełnie płaskim, figurę męską nabiera nieznaney nam dotychczas u Stwosza głębi, podkreślonej pozatem jeszcze skróconym perspektywicznie gzymsem nad oknami po stronie prawej.



Ta zdecydowana równowaga, to wyraziste ujęcie w ramy figuralne, występuje w podobny sposób w Pokłonie Trzech Króli, przy użyciu przez artystę środków może więcej jeszcze skomplikowanych. Równoważnikiem dla młodego króla po prawej stronie, który w ołtarzu ustawiony jest en face, a nie kroczący z darem swym ku Dzieciątku, jak na projekcie, jest po stronie przeciwnej Matka Boska. Ponieważ jednak postać siedząca nie mogłaby zrównoważyć stojącej, wydłuża ją mistrz przez architekturę z jakby przyczepionemi do głowy Najśw. Panny zwierzętami, mocnemi w bryle, choć rzeźbionemi płasko — dla stworzenia znów głębi, odpowiadającej pejzażowi poza młodym królem — a wywyższonemi do linji głowy teje postaci. Widać te zwierzęta także w tem samym miejscu na projekcie, ale bez tej dla wzroku łączności z N. P. Marją, jedynie jako motyw ikonograficzny i dekoracyjny

3—4. Ucieczka do Egiptu i Hołd Trzech Królów, płaskorzeźby na lewem skrzydle ołtarza Wita Stwosza w Bambergu. Fot. Germańskie Muzeum Narodowe w Norymberdze.

ożywczy. I znów wysuwa się w tym reliefie główna jego treść przedmiotowa niezmiernie wyraźnie w starym klęczącym królu w samym środku. Nie ginie on pozatem pośród reszty postaci i dlatego, że należy do niego już Dzieciątko, odrywające się od Matki Najświętszej, a tło jego stanowi spokojny w rzucie szat i pozycji król brodaty, którego głowa, nieznacznie tylko przechylona, wraz z łukiem architektury wynosi wwyż klęczącą tę postać.

Już przy porównywaniu ze sobą kompozycji figuralnej projektu z ołtarzem z Bambergu mogliśmy zauważyć poważne zmiany w tym ostatnim także co do ujęcia formalnego postaci. Przedewszystkiem przestaje mistrz szafować rozłożystymi i wirującymi szatami figur celem zapełnienia miejsc pustych: wszystkie postacie ołtarza — stosownie do ich funkcji kompozycyjnej — są potraktowane wszędzie pod kątem widzenia ich organizacji anatomicznej, niektóre z nich z zadziwiającą wprost maestrią, jak n. p. żywy niezmiernie w swej torsji, mimo spokojnego konturu, św. Józef ze sceny głównej, czy świetny tam w swym kontrapoście wielki anioł na prawym brzegu, a na Ofiarowaniu Matka Boska, u której pod zwojami szat wyczuwamy całą organizację Jej ruchu.

Zważywszy to wszystko, co wyżej powiedziałem o różnicach w założeniu architektonicznym, w kompozycji i formie plastycznej pomiędzy szkicem krakowskim a ołtarzem w Bambergu, musimy dojść do wniosku, że projekt ten nie może być identyczny z ową «fisi-rung», którą dołączył Stwosz do kontraktu. Nasz projekt jest stanowczo wcześniejszy. Datę jego powstania określić można mniej więcej na rok 1516, jak na to wskazuje m. i. pokrewieństwo formy



5—6. Narodziny Matki Boskiej i Ofiarowanie Dzieciątko Jezus w świątyni, płaskorzeźby na prawym skrzydle ołtarza Wita Stwosza w Bambergu. Fot. Germańskie Muzeum Narodowe w Norymberdze.

plastycznej koronującej szczyt ołtarzowy postaci Zbawiciela, podobnego w swem założeniu do św. Rafała Torrigiani'ego. Pozatem wszędzie, szczególnie zaś u adorującej Dzieciątka Matki Boskiej w szafie, czy w grupie Chrystusa z Wniebowzięcia, spotykamy się z owem wirowaniem szat, które nazwaćby można nawrotem do pierwszego krakowskiego stylu stwoszowskiego w rozprawie mistrza z renesansem.

A jednak projekt robi wrażenie renesansowe, przynajmniej w ujęciu architektonicznym. Istotnie. Z ducha przecież jest on w założeniu swem gotycki, jedynie o formach renesansu, i to nie włoskiego, ale jakiegoś fantazyjnie na sposób włoski przekształconego. Ołtarz wprawdzie ma skrzydła nieruchome, jak n. p. słynny Giovanni'ego Bellini'ego w S. Maria dei Frari w Wenecji. Niewiele jednakże potrzebaby, ażeby przez zmianę naczółków, listowia w gzymsie, czy kilku głowic nadać mu charakter gotycki. Bo łuk okrągły, zamykający górą scenę główną, znamy już ze stwoszowskiego ołtarza w Krakowie, a zasadnicza tendencja tektoniczna całej budowy — w wyniosłym trójliściu, strzelającym kugórze smukłemi posągami, czy w więcej od krakowskich nawet pionowych płaskorzeźbach skrzydeł, których tympanony również zwieńczone są figurkami — jest dobitnie gotycka.

Projekt na ołtarz dla karmelitów norymberskich przedstawia zatem nieocenionej wartości dokument historyczny, który pozwala nam przypatrzeć się dokładnie duchowemu nastawieniu Stwosza do zagadnień czasu, a świadczy może wymowniej o oporze, jaki mistrz stawia nowatorstwu, aniżeli jego rzeźby tego okresu. Jakto? Ten właśnie «renesansowy» ołtarz? Ażeby tę pozorną *contradictio in adjecto* zrozumieć, trzeba nam zajrzeć na chwilę do dziejów sztuki norymberskiej w początkach XVI w.

W roku 1511 już wstawił Dürer swój obraz z Adoracją św. Trójcy do ołtarzowego rzeźbionego obramienia o formach, które współczesnym zdawały się być renesansem włoskim w pełnem tego słowa znaczeniu. A przecież — po istotnie włoskiem ujęciu ołtarza, jak je przedstawia rysunek mistrza w Chantilly — nastąpiła zmiana w kierunku znacznych koncesyj na rzecz sztuki rodzimej. Stwosz widział i pewno podziwiał dzieło wielkiego malarza w norymberskiej kaplicy Wszystkich Świętych. Jeżeli faktura architektoniczna tego ołtarza dürerowskiego już nie jest czysto — z włoska — renesansowa, to co z tej renesansowości, mierząc ją tamtem dziełem, pozostało w projekcie Stwosza?

Szkic krakowski, skoro nie jest załącznikiem do kontraktu z karmelitami, nasuwa pytanie, dla kogo był przeznaczony w czasie, kiedy jeszcze nacele ich klasztoru norymberskiego jako przeor nie stał Andrzej Stwosz. Otóż dwa szczegóły wskazują na to, że stary mistrz już dawniej nosić się musiał z zamiarem wystawienia ołtarza właśnie w kościele karmelickim. A mianowicie: na naczółku środkowym umieścił Stwosz zamiast Ukrzyżowanego, który ikonograficznie należałby do figur Matki Boskiej i św. Jana, postać triumfującego Salvatoris mundi, któremu kościół zakonników (St. Salvator) był poświęcony. Następnie: w tympanonie lewego naczółka wyobrażony został — wykonany zresztą także później w rzeźbie — prorok Eljasz na puszczy, temat bardzo rzadki, wskazujący

na przeznaczenie go dla karmelitów, którzy początek swego zakonu od tego proroka wywodzili.

Miał Wit wszelkie powody do okazywania swego sentymentu dla tego właśnie kościoła. Wszakże, jak wiemy, w klasztorze karmelitów znalazł on schronienie, gdy chciano go pochwycić w 1503 r. za sfałszowanie podpisu; syn zaś mistrza, Andrzej, tam właśnie spędził czas swego nowicjatu, nim poszedł na studia filozoficzne do Krakowa. W czasie zaś, kiedy mógł powstać projekt na ołtarz, tenże Andrzej Stwosz bawił na kapitule prowincji karmelickiej w Norymberdze (8 lutego 1517), już jako przeor budapesztański, ażeby następnie wprost z miasta rodzinnego wybrać się po beret doktorski do Ingolstadt. Zważmy pozatem, jak bardzo chodziło staremu mistrzowi o zupełne wymazanie z pamięci współobywateli hańby, ciężącej na nim i jego rodzinie mimo ułaskawienia przez cesarza, właśnie w czasie, kiedy zapewne patrycjat norymberski miał sposobność przekonania się, że Andrzej Stwosz, to właśnie ów «tapferer, verständiger Mann», którego im było potrzeba jako przeora dla karmelitów tamtejszych. Gdzież indziej, jeżeli nie w ich kościele, mógłby był wznieść swe dzieło ekspijacyjne, tym razem poważniejsze niż owo «gedechtnissbild... in sannt Seboltskirchen an ain pfeiler», które wystawić w 1506 r. mu zabroniono.

Narazie projekt stwoszowski pozostał tylko w koncepcie, prawdopodobnie ze względu na zbyt wysokie koszty, jakie pochłonąłby ołtarz tak bogato pomyślany. Na taki wydatek, choćby tylko na materiał, za który później przy wykonaniu daleko skromniejszego ołtarza bamberskiego policzył 400 fl., zubożały przez złą gospodarkę i wciskającą się reformację klasztor nie byłby się mógł zdobyć. Dopiero energiczny Andrzej Stwosz, zostawszy w 1520 r. przeorem w Norymberdze, zabrał się do realizacji planu, ale już w przemianie, dostosowanej do warunków, jakie w klasztorze swym zastał. Druga ta redakcja projektu na ołtarz dla karmelitów norymberskich, owa «fisirung» kontraktu, nie zachowała się.

Ani z dokumentów, ani też z dzisiejszego stanu ołtarza w Bambergu niestety nie dowiadujemy się, co właściwie Stwosz z niego wykonał, a co zaginęło z biegiem czasu. W zespole sceny głównej niewątpliwie brak czegoś; pośród zwiastujących aniołów zaś, przylepionych bezładnie do desek nad krajobrazem, błąka się jakaś kula, otoczona gotyckiem listowiem, która zapewne miała zdobić otok naczółka. A na słupie środkowym ustawiono obok wykuszu, niezawodnie części architektonicznej zamku z tła, jakąś podstawę słupka, który, jak na to wskazuje szkic krakowski, miał prawdopodobnie zamykać po obu stronach predellę<sup>1)</sup>.

Z reljefów, których według kontraktu miało być ośm, istnieją dziś tylko cztery, i to dwa dolne, które były przeznaczone dla prawego skrzydła przy ołtarzu otwartym, oraz dwa wyższe z zewnętrznej ich strony, rzeźbione więcej płasko od tamtych — wszystkie w stanie mało uszkodzonym. W tych ostatnich dwóch reljefach, przedstawiających Narodzenie Matki Boskiej i Ucieczkę do Egiptu (fig. 5 i 3), łatwo zauważyć można w wykonaniu współpracę pomocni-

<sup>1)</sup> Na rycinie u Tomkowicza jest jeszcze ten słup środkowy mniej przechylony, niż na fotografii załączonej (z wystawy norymberskiej).



ków, która szczególnie w dość nudno potraktowanych fałdach szat u niewiast Narodzenia daje się całości we znaki.

Z Wniebowzięcia w naczółku szafy zachowały się dwie grupy klęczących i spoglądających ku niebu apostołów, i to nie ośmiu, jak podaje literatura niemiecka, lecz tylko siedmiu (4 plus 3). Bo, jak wyżej już wspominałem, ósma z tych figur, którą nazywano stale «młodzieńczym apostołem», choćby już ze względu na strój odmienny od apostolskiego, a zato podobny do stroju młodego pasterza ze sceny głównej, do grupy Koronacji prawdopodobnie nie należała. Doskonałe pojęcie o wyglądzie nasady skrzydła daje odnaleziona niedawno scena ze śpiącym pod drzewem w puszczy Eljaszem<sup>1)</sup>, któremu anioł przynosi pokarm. Odpowiednik ze skrzydła prawego, Spoczynek w ucieczce do Egiptu, niestety zaginął.

Z całego ołtarza widoczna jest dziś jeszcze polichromja na figurach z naczółków oraz ślady jej na twarzach postaci samego ołtarza. Ponieważ Andrzej Stwosz po odbiorze ołtarza w 1523 r. zarządził: «Nullus prior faciat eam (sc. tabulam) coloribus pingere facilliter», z dodatkiem, że wszyscy zawodowcy w tej dziedzinie sztuki podadzą powód tego zarządzenia, wyciągnięto stąd wniosek, że ołtarz miał pozostać nazawsze bez polichromji. Zdaje mi się jednak, że jest to wniosek zbyt pośpieszny, ponieważ do zakazu dodano «facilliter», t. zn. «lekkomyślnie, pochopnie». Mistrz Wit oddał swą pracę niezawszystkiem jeszcze wykończoną; chciał więc w ten sposób zastrzec się przed ewentualnem oszpecceniem jej w przyszłości przez niewłaściwe pomalowanie. Chociaż nasz artysta wysłał swego św. Rocha niepolichromowanego do Florencji, uczynił on to zapewne ze względu na ówczesny zwyczaj włoski. Dlaczego zresztą pomalowane zostały inne części ołtarza bamberskiego, o których wyżej była mowa? W każdym razie zbyt daleko we wnioskach z tego braku polichromji posuwać się nie można, podobnie jak u Riemenschneidera, którego niektóre ołtarze także nie mają dziś już polichromji. Wątpić trzeba, ażeby u Stwosza zdecydowało o kwestji bezbarwnego ujęcia rzeźby nowe jego nastawienie do zagadnień twórczych czasu, które wprawdzie, jak to widzieliśmy przy porównywaniu projektu krakowskiego z ołtarzem bamberskim, występuje w tym ostatnim tak wyraźnie, ale nie zrywa za sobą bezwzględnie mostów, łączących je z tradycją gotycką.

Patrząc na ten, mimo wszystko, przewrót, jaki się dokonywa u Stwosza w kompozycji i formie plastycznej jego ołtarza dla karmelitów norymberskich, zapytać musimy, skąd ta dość nagła przemiana. Na jej powody naprowadzi nas kilka obserwacyj.

Nasamprzód przypominam znamieny fakt, że obramienie architektoniczne, jak je podaje szkic krakowski, miało niewątpliwie, przynajmniej częściowo, znaleźć zastosowanie również na ołtarzu wykonanym w rzeźbie. Poucza nas o tem kształt zachowanej kompozycji z Eljaszem dla okrągłego tympanonu bocznego naczółka. Podniętą zaś mógł tu być ołtarz dürerowski z 1511 r. Tem większe zaś jest to prawdopodobieństwo oparcia się Stwosza o sztukę Dürera,

<sup>1)</sup> Repr. w Biuletynie Hist. Szt. i Kultury, III, nr 1, p. 25.

że ze śladami wpływu wielkiego malarza i grafika norymberskiego spotykamy się w ołtarzu bamberskim jeszcze kilkakrotnie.

I tak posłużył się Stwosz w ujęciu odwróconej prorokini Anny na Ofiarowaniu zapewne postacią Najświętszej Panny z dürerowskiego miedziorytu ze św. Anną i Matką Boską, gdzie ostatnia, choć w ruchu silniejszym, podana jest w podobnym en trois quarts i z podobnie spadającym płaszczem (B. 29, ok. 1500). W Ucieczce do Egiptu kroczą wół i osioł obok siebie niemal zupełnie tak samo, jak na drzeworycie z Życia Marji Dürera (B. 89, ok. 1506) z tymże tematem, z tą tylko różnicą w kompozycji całości, że Matka Boska z Dzieciątkiem zwraca się w naszym ołtarzu ku widzowi tak, iż Dzieciątko jest zupełnie widoczne, podczas gdy na drzeworycie zakrywa je prawie całkiem odwrócona tyłem Najśw. Dziewica. Św. Józef zaś, prowadzący zwierzęta, u Stwosza kroczy naprzód w daleko wyrazistszym kontrapoście, niż na wyobrażeniu graficznym. Nie zawadzi też wspomnieć, że anioł z lutnią, obejmujący prawem ramieniem słup w scenie głównej, ma swój pierwowzór w podobnie niezwykłym motywie na Ofiarowaniu Dzieciątka (B. 87) wspomnianego cyklu drzeworytniczego, gdzie postać również służy do ożywienia tego szczegółu architektonicznego.

Najciekawszem jednakże w tym względzie zjawiskiem jest Pokłon Trzech Króli z ołtarza bamberskiego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że inspiracja do tej kompozycji poszła od dürerowskiego obrazu tegoż tematu, znajdującego się dziś we florenckich Uffizi (1504), gdzie poza licznymi, łatwo dostrzegalnymi podobieństwami kompozycyjnymi spotrzemy także, iż Dürer wywyższa siedzącą Matkę Boską przez półkolistą architekturę, która stała się w pionowej ścianie również ważnym repoussoir dla stojącego króla brodatego.

Wszakże mimo tych raczej motywicznych tylko analogij nie możnaby jeszcze mówić o wpływie Dürera na formę Stwosza. Motywy bowiem zapożyczali artyści ówcześni od siebie bez skrupułu, i to nietylko północni, ale i włoscy (od Dürera n. p. Rafael i Andrea del Sarto). Natomiast ważniejszą jest rzeczą — i dlatego te analogje wysunąłem, — że mistrz Wit zagnał prawie przenosi na rzeźbę swoją te formy i zagadnienia kompozycyjne, których głównym i decydującym reprezentantem w sztuce niemieckiej był Dürer. O tej przemianie pouczyło nas przedwzyskiem porównanie projektu krakowskiego z wykonanym ołtarzem bamberskim.

A jednak, jakżeż to wszystko, co widzimy tu u Stwosza, jest dalekie od istoty dürerowskiego ducha twórczego, tego, który w owym czasie — po Melancholji czy św. Hieronimie w miedziorytach z 1514 r. — zajmuje się już tylko duchowem pogłębianiem zagadnień artystycznych, aż dojdzie w nim do monumentalnych swych Czterech Apostołów (1526). Stwoszowi także nie jest obcy, jak przekonać się mogliśmy, ważny czynnik uduchowienia postaci czy sceny. Ale za naszym mistrzem wlecze się — nie bez znaczenia zresztą dla oryginalności jego sztuki — ów silnie zakorzeniony w nim tradycjonalizm gotycki, z którego Dürer zdołał się w podróżach swych do Wenecji w poważnej mierze otrząsnąć. I to właśnie uparte przywiązanie do zasad sztuki, z której Stwosz był wyrósł, do jej spirytualistycznych pojęć, wniosło do ołtarza bamberskiego pewną dwoistość czy pewne «niedociągnięcia», które

świadczą wyraźnie o całej kompromisowości tego ostatniego okresu twórczości stwoszowskiej. Toteż nie jest przypadkiem tylko, że mistrz Wit, kiedy sięga po motywy dürerowskie, zwraca się do dzieł wielkiego artysty z dawniejszych czasów, gdy Dürer bliższym był jeszcze tradycji gotyckiej, choć już przyswajał jej dorobek sztuki włoskiej.

Ażeby przekonać się, jak dalece tkwi ta sztuka Stwosza w owym tradycyjalizmie gotyckim, jak daleko jej do bezwzględności stosowania dorobku renesansu, wystarczy przypatrzyć się kilku charakterystycznym szczegółom w ołtarzu bamberskim. O niektóre z nich już potrącałem krótko przy omawianiu różnic pomiędzy projektem krakowskim a ołtarzem samym.

Mimo, że scena główna jest znacznie podniszczona, stwierdzić na niej nietrudno, iż Stwoszowi szło przede wszystkim o nowe ustosunkowanie się do zagadnień perspektywy, szczególnie figuralnej. Przy bliższym jednakże wyliczeniu rozmiarów figur w stosunku do siebie rychło spostrzeżemy, że mistrz stosuje ważny ten czynnik sztuki nowoczesnej raczej uczuciowo, niż ściśle według reguł perspektywicznych. Wystarczy w grupie postaci adorujących spojrzeć na olbrzymią klęczącą Matkę Boską i zmierzyć jej stosunek choćby do najwyższej z figur po stronie prawej, do zamykającego tam ich szereg anioła stojącego, albo św. Józefa na planie drugim do anioła z lutnią przy słupie, cofniętego mniej więcej tak samo wstecz, jak postać św. Opiekuna, — a przekonamy się, że artysta podporządkowuje swą perspektywę pewnym koniecznościom kompozycyjnym. Na płaskorzeźbie z Ofiarowaniem zaś uderzy nas, poza zbyt gwałtownym pochyleniem się ku tyłom i zwężaniem się gzymsu architektury po prawej stronie, za krótką w stosunku do arcykapłana postać asystującego lewity; gdy znów na Narodzeniu N. P. Marji całe wnętrze wznosi się prawie z nagłą ku tyłom, by również nagle kontrastowo opadać w baldachimie nad łóżem św. Anny. Niebardzo też orjentujemy się na Pokłonie we właściwym stosunku wnętrza architektonicznego nad zwierzętami do reszty architektury, przyczem zauważamy, że znów Matka Boska, gdyby wstała, byłaby o wiele wyższa od stojących królów tak, jak na Narodzeniu piorąca bieliznę służebnica na planie przednim jest znacznie niższa od stojących także postaci przy łożu.

Pozatem częstokroć niewiadomo, gdzie i jak się w podanej przestrzeni mieszczą poszczególne figury. I tak niepodobna dociec, gdzie podziela się reszta osła, którego łeb widoczny jest za klęczącą Matką Boską w scenie głównej. Tak samo ginie on za wołem na Pokłonie; wywyższony zaś ponad osła i widoczny w całej swej rozciągłości wół na Ucieczce zdradza tylko jednym kopytem drogę, po której kroczy.

Są to bezsprzecznie residua dawnego, późnogotyckiego myślenia twórczego; Stwosz wcale nie wyzbył się zasadniczo swego spirytualistycznego nastawienia artystycznego, które może najjawniej występuje na Pokłonie w postaci młodego króla, w ruchu i skręcie lewej nogi tak niezmiernie gotyckiego, jak nim jest i św. Józef z Uciezki, u którego zbyt silny skrót u lewej nogi i wykroku zaciemnił ich stosunek anatomiczny do całej figury. Ażeby zresztą przekonać się, ile tradycyjalizmu jeszcze tkwi w sztuce stwo-

szwowskiej ostatniego okresu jego życia — mimo znacznego z biegiem czasu postępu — warto przeprowadzić szczegółowe porównanie ołtarza z Bambergu z krakowskim z kościoła Marjackiego, a więc dwóch prac odległych od siebie o lat przeszło 40. Prawda, że zmieniło się dużo, ale i dużo przetrwało napór nowej sztuki. Mniejsza o bliskie pokrewieństwo ikonograficzne takiego np. Ofiarowania czy Narodzenia N. P. Marji na obu ołtarzach. Ale czyż nie pozostał w postaci św. Józefa ze sceny bamberskiego Bożego Narodzenia, a również z Uciezki, albo w figurce służebnicy z Narodzenia Marji ten sam dawny kontrapost w ich torsji? Czy nie odnajdziemy w szatach liturgicznych figur jakby, dalekiego już wprawdzie, oddźwięku dawnego ich niepohamowanego poruszenia? A typy — pewno, że zmieniły się szcześnie. Ale proszę spojrzeć na brodatego króla z Pokłonu, podobnego do środkowego apostoła z reliefu drezdeńskiego z Zaśnięciem Matki Boskiej <sup>1)</sup>, i porównać go poprzez św. Andrzeja z apostołem podtrzymującym umierającą Najśw. Pannę na ołtarzu krakowskim. Wszakże to typ ten sam, przekształcający się nieco w miarę dokonywujących się u Stwosza przemian twórczych, ale wiodący nas aż do pierwocin jego wielkiej sztuki.

Dlaczego omawiam tak szeroko ołtarz bamberski i krakowski szkic do niego? Nasamprzód dlatego, że należało zamieścić we właściwym miejscu chronologicznym sam projekt, przechowywany w Polsce, a przez to szczególnie nas interesujący. A dalej dlatego, że zachowały się w ołtarzu samym jak i przygotowującym go rysunku krakowskim najpoważniejsze dzieła Stwosza czasów jego norymberskich, które — po utracie ołtarza w Schwazu — dają nam najlepsze wyobrażenie o zadziwiającym postępie sztuki mistrza, zamykając ją w ramy końcowe, jak na początku twórczości jego stanął ołtarz Marjacki. Nakoniec zaś z tego powodu, że dzieło to pozwala nam lepiej od wszystkich poprzednich zajrzeć do głębi geniuszu i niespożytych sił twórczych siedemdziesięcioletniego starca, który u schyłku życia potrafił jeszcze poddać poważnej rewizji swoje wierzenia artystyczne.

---

<sup>1)</sup> Niezmiernie pouczającą tę rzeźbę, którą po raz pierwszy oglądać było można na stwosowskiej wystawie w Norymberdze, będę mógł reprodukcować dopiero w monografji o Wicie Stwoszu, dla której jedynie dostałem od dyrekcji drezdeńskiego Verein Haus Wettin pozwolenie na jej ogłoszenie w książce.

## DIE KRAKAUER SKIZZE ZUM BAMBERGER ALTAR DES VEIT STOß.

Die bekannte Zeichnung wurde erstmalig durch St. Tomkowicz 1912 in Krakau bekanntgegeben, nachdem der Tod M. Sokołowski an ihrer Veröffentlichung verhindert hatte. Während der letztere die Skizze als eine «ganz authentische Zeichnung des Veit Stoß» ansprach, hegte Tomkowicz in seiner Abhandlung einige Bedenken in dieser Hinsicht, da er die Skizze schon im Titel nur als «wahrscheinlich» Stoßisch bezeichnete. Erst Loßnitzer gab sie im gleichen Jahre auf Grund eines Vergleichs mit den Budapester Zeichnungen unbedenklich dem Künstler, indem er sie mit der «fisirung» identifizierte, von der im Kontrakt von 1520 mit dem Nürnberger Karmeliterkonvent die Rede ist.

Dem ist nicht so. Die kompositionellen und formalen Unterschiede zwischen der Skizze und dem ausgeführten Altar zwingen zu der Annahme, daß die erstere um einige Jahre früher anzusetzen ist, und wohl als Votum des Künstlers für die Karmeliterkirche noch vor dem Priorat seines Sohnes Andreas gedacht war.

Zum Beweise konfrontiert der Verfasser die Krakauer Zeichnung mit dem Text des Kontraktes und dem heutigen Stande des Altars in Bamberg.

Aus dem Wortlaut der Vereinbarung, der eine Visierung beigefügt war, geht zunächst hervor, daß der Altar 4 Flügel haben sollte, von denen die beweglichen «inwendig und auswendig sollen geschnitten seyn», während die unbeweglichen «ungeschitten» bleiben, also wohl bemalt werden sollten. Auch die Predella sollte mit beweglichen Flügeln versehen werden; das Mittelstück derselben aber sollten «gantze bilder», d. h. Vollfiguren und keine Reliefs schmücken.

Wenn schon der Aufbau des in Auftrag gegebenen Altars von dem der Skizze wesentlich abweicht, so unterscheidet sich diese in der plastischen Komposition und Form so sehr von dem ausgeführten Werk, daß von einer gleichzeitigen Entstehung beider kaum die Rede sein kann. Ein eingehender Vergleich der gleichen Themen auf Zeichnung und Altar überzeugt leicht, daß, während in der Skizze im kompositionellen und formalen Aufbau der Gruppen und Figuren das Stoßsche gotische Formenpfinden noch sehr lebhaft nachklingt, im ausgeführten Werk bereits ein entschiedenes Einwirken der Renaissance zu verspüren ist, ohne daß diese allerdings den alten Meister ganz und gar der Gotik abwendig zu machen imstande wäre. Es ist nicht ausdenken, daß in ein und demselben Jahre zwei so verschieden empfundene Werke «durch ain ainzige hand» hätten ausgeführt werden können.

Deshalb muß die Skizze um einige Jahre zurückliegen. Die nahe Verwandtschaft des den «Auszug» bekrönenden Salvator mundi mit dem Raffael des Torrigiani dürfte etwa auf das Jahr 1516 weisen. Es ist das also kaum jene «Fisurung», von der der Kontrakt von 1520 spricht. Trotzdem unterliegt es keinem Zweifel, daß das Krakauer Projekt für die Nürnberger Karmeliterkirche St. Salvator bestimmt war, was aus der erwähnten Figur des Welterlösers sowie des «Elias in der Wüste» (Aufsatz des linken Flügels), von dem die Karmeliter ihren Orden ableiteten, hervorgeht. Wir wissen ja, daß Veit Stoß allen Grund hatte, dem Kloster dankbar zu sein. Dorthin flüchtete er 1503 vor seinen Häschern, dort hatte sein Sohn Andreas sein Noviziat zugebracht, dort wohnte Anfang 1517 derselbe Andreas, schon als Prior des Budapester Konvents, bei Gelegenheit des Provinzialkapitels, um sich danach in Ingolstadt den Doktorhut zu holen. Wo sonst also sollte der Meister sein «gedechtnisspild», das man ihm 1506 in St. Sebald aufzustellen verboten hatte, u. zw. ein prächtigeres als jenes, aufrichten?

Bis 1520 blieb das Projekt unausgeführt liegen. Erst in diesem Jahre nahm der energische neue Prior der Nürnberger Karmeliter, Andreas Stoß, den Gedanken wieder auf. Inzwischen aber hatte sich im Kunstwollen des alten Meisters Veit gar vieles geändert. Einer Einwirkung der starken künstlerischen Persönlichkeit des «modern» denkenden Dürer konnte sich sogar die große und eigenartige, jedoch immer noch an die Gotik gebundene Individualität Stoßens nicht verschließen. Das beweist der Bamberger Altar (Loßnitzer), noch nicht aber die Skizze.

Diesen Umschlag im Stoßschen Kunstwollen, sowie die Andersartigkeit seines Renaissanceempfindens im Verhältnis zum Dürerschen betrachtet der Verfasser zum Schluss im einzelnen am Altar selbst und seinen Dürermotiven, um schließlich festzustellen, daß auch dort der Kontakt des alten Meisters mit seiner Krakauer Kunst — über das Projekt hinüber — ein viel engerer ist, als man gemeiniglich anzunehmen gewohnt ist.

---

M A R J A G U T K O W S K A

UBIORY W OŁTARZU  
MARJACKIM STWOSZA  
NA TLE ZABYTEKÓW WIEKU XV

W płaskorzeźbach skrzydeł ołtarza Marjackiego i na drobnych figurkach, ustawionych na konsolkach, występuje wiele typowych dla epoki ubiorów, które widziane zdołu schodzą na drugi plan wobec traktowanych z rozmachem fałdów i załamań draperyj na płaszczach i okryciach figur. Szczegóły te są zwykle mało widoczne spowodu wielkości ołtarza i oddalenia widza.

Jak w innych kompozycjach treści religijnej w. XV, spotykamy się i w płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego z ustalonym zwyczajem, że osoby, mające dla akcji kompozycji ważne znaczenie, przedstawiał artysta w ubiorach idealnych, stojących poza modą współczesną, lub dodając tylko jakiś szczegół ze stroju noszonego, postaci zaś mniej ważne, lub pomieszczone tylko ze względów kompozycyjnych, otrzymywały strój współczesny, lub fantastyczny. Artysta starał się w ten sposób podkreślić charakterystykę osób, ich rolę dodatnią lub ujemną w akcji legendy<sup>1)</sup>.

Zaznaczają się więc stale w każdej kompozycji treści religijnej jakby trzy grupy ubiorów. Grupę pierwszą tworzą malownicze draperje płaszczy, ułożone na fałdzistych tunikach osób świętych. Są to stroje o formach dawno zapomnianych w życiu codziennym, pochodzące z okresu wczesnego średniowiecza. Do drugiej grupy należą postaci mniej ważne dla akcji; oddają one styl ubiorów epoki. W braku innych danych traktowane realistycznie szczegóły ubiorów przyczyniają się niejednokrotnie do ustalenia czasu pochodzenia zabytku, lub, zestawione porównawczo z innymi dziełami sztuki, pozwalają badać ewolucję formy ubiorów. Trzecią wreszcie grupę ubiorów, spotykanych na dziełach sztuki od początku w. XV, stanowią stroje figur, u których starał się artysta średniowieczny zaznaczyć pochodzenie ze Wschodu, lub też podkreślić ich rolę w dramacie legendy. Wrogom wiary, katom, dawano na początku stulecia strój fantastyczny, od połowy w. XV coraz częściej dokładnie wzorowany na perskim i tureckim<sup>2)</sup>.

Orientalizacja ubiorów i elementy fantastyczne pojawiają się również dla zaznaczenia miejsca akcji i przeszłych stuleci<sup>3)</sup>. Nie znając dokładnie ubiorów i czasów tak odległych, posługiwali się artyści w pierwszej połowie w. XV raczej strojami fantastycznymi. Przy zestawieniu większej ilości za-

<sup>1)</sup> M. Sokołowski, Hans Suess von Kulmbach. Spraw. Kom. do bad. Hist. Szt. w Polsce, II, p. 89.

<sup>2)</sup> Sokołowski, l. c.

<sup>3)</sup> E. Mâle, *L'art religieux de la fin du moyen-âge en France*, Paris 1922, p. 69.



bytków w. XV, pochodzących nawet z odległych środowisk, uderza częste powtarzanie motywów podobnych w ubiorach fantastycznych, co nasuwać może przypuszczenie, że musiało istnieć jakieś wspólne źródło natchnienia dla artystów, pracujących często w okresie lat kilkudziesięciu i w odległych od siebie miejscowościach. Zagadnienie przejmowania typów ubiorów fantastycznych pozostaje w ścisłym związku z ikonografią późnego średniowiecza <sup>1)</sup>.

Najwięcej interesująca dla badań jest grupa ubiorów oddanych z pełnym realizmem, gdyż nawet te szczegóły stroju przedstawiali artyści z największą dokładnością, które w dużych szafiastych ołtarzach nie mogły być widoczne z większej odległości. Przez swą plastykę szczegóły takie uzupełniają często braki, powstałe przy zestawieniu zabytków współczesnego malarstwa minjaturowego i sztalugowego.

Pewne trudności przedstawia ustalenie czasu trwania mody niektórych ubiorów w średniowieczu. Nietrudno oznaczyć jest początek mody, gdyż każda nowa forma stroju wyraźnie zarysowuje się na znanym już tle, czas trwania jednak i zupełne zniknięcie jakiegoś motywu stroju są trudne do określenia. Granice mody są w średniowieczu płynne, a okresy przejściowe długie. Na zabytkach sztuki obok nowych szczegółów powtarzają się dawne, co pozwala przypuszczać, że zmiany w modzie następowały wolno, ale nowe szczegóły szybko przenikały do dalekich nawet krajów z ognisk mody, któremi były Francja i Flandryja.

## ANALIZA UBIORÓW

### A. UBIORY MĘSKIE

W ubiorach drugiej połowy w. XV., podobnie jak i w pierwszej połowie stulecia, stroje męskie przedstawiają większą różnorodność formy, niż stroje kobiece. Ujednostajnienie typów w strojach kobiecych jest tak duże w II poł. w. XV., że tylko czepce o bogatych formach, lśniące od złotogłowiu i klejnotów, bądź też mieniące się nasyconą barwą aksamitu, stanowią jedyne urozmaicenie sylwety kobiecej.

Sylweta męskiej postaci zależała (od połowy w. XIV) przedewszystkiem od formy, długości i wykończenia ubioru spodniego. — Na małych figurkach, wykonanych w rzeźbie pełnej, i na płaskorzeźbach skrzydeł ołtarza Marjackiego spodnie ubiory występują w dwóch typach. Pierwszy z nich, krótki kaftan (doublet, pourpoint, fig. 1 a), ma rękaw lekko zakrąglony w górze, lecz jednolity; w drugim typie, nieco późniejszym (we Włoszech 1430, we Francji 1450, fig. 1 c), lekko marszczony rękaw jest w górze kulisty, dalej zaś wąski. Ubiory takie przeznaczone były wyłącznie do noszenia pod strojem wierzchnim lub jakimś okryciem. Dopiero modne szczególnie we Włoszech krótkie płaszczyki (fig. 1 a) ukazały doublet łączony ze spodniami szeregiem okutych tasiemek (aiguillettes), przeciąganych przez otworki w dolnym brzegu ubioru. Wysokość

<sup>1)</sup> E. Mâle, l. c., rozdz. II.



WIT STWOSZ. Oltarz Marjacki w Krakowie. Część płaskorzeźby „OFIAROWANIE N. P. MARJI W ŚWIATYNI”.

i kształt kołnierza ulegały zmianom, ale od II połowy w. XIV.<sup>1)</sup> wpuszczano go styłu trójkątną formą (fig. 1 f) i sztywniono pikowaniem kilku warstw tkaniny.

Okolo r. 1460 weszły w modę wśród młodych rycerzy i giermków kaftany obcisłe i wydłużone sprzodu i styłu, noszone bez okrycia, znane z licznych zabytków sztuki tego czasu<sup>2)</sup> (fig. 1 d). Charakterystyczne dla tych ubiorów jest otwarcie brzegów okolo szyi, a czasem promieniste układanie fałdów od pasa. Rękawy tych ubiorów rozcinano aż do łokcia i sznurowano na widocznym rękawie koszuli, lub szyto je bardzo szerokie (fig. 1 e). Na rzeźbach ołtarza obok rękawa sznurowanego spotykamy jeszcze spóźniony w stosunku do mody zachodniej rękaw zapinany na guziki (fig. 9 d).

Do spodnich ubiorów zaliczyć należy grube kubraki żołnierskie (fig. 1 g) (żołnierze w scenie Zmartwychwstania). Składały się one z kilku pokładów płótna i bawełny, które razem pikowano. Używali ich rycerze i żołnierze pod zbroję, pachołcy i żołnierze nosili je często bez pancerza, ze względu na wytrzymałość pikowanego materiału na ciosy miecza<sup>3)</sup>. Największe rozpowszechnienie takich ubiorów przypada na w. XIV., pikowanie bowiem przeszło z ubiorów spodnich także na stroje wierzchnie (jaquet) i służące do polowania<sup>4)</sup>. Najczęściej kierunek pikowania był poziomy na dolnej części ubioru i rękawów, zresztą zaś pionowy. Rzadsze jest pikowanie ubioru w romby lub kwadraty



1. a) Doublet z krótkim płaszczykiem (figurka w ołtarzu Marjackim); b) Doublets (pourpoints) z r. 1456 (podług dzieła: Harmand, Jeanne d'Arc, ses costumes et son armure, p. 103); c) Pourpoint wydłużony (figurka w ołt. M.); d) Pourpoint z fałdami (figurka w ołt. M.); e) Pourpoint styłu widziany (podług dzieła: Glaser, Les peintres primitifs allemands du milieu du XIVe s. à la fin du XVe s., tabl. 58); f) Doublet (pourpoint) żołnierza (z Pojmania w ołt. Marj.); g) Rękawy pikowanych kaftanów żołnierskich (ze Zmartwychwstania w ołt. Marj.)

<sup>1)</sup> Bibl. Nat. Fr. 312 fol. 174. (II. poł. XIV. w.). Bibl. Nat. Fr. 9199 fol. 93<sup>vo</sup> (1450).

<sup>2)</sup> Podobne przykłady: M. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederl. und franz. Kupferstichs, tom II, tabl. 57 nr 146 i tabl. 90 nr 232. C. Glaser, Les peintres primitifs allemands du milieu du XIVe s. à la fin du XVe s., Paris 1931, tabl. 58.

<sup>3)</sup> Quicherat, Histoire du costume en France, Paris 1876, p. 205.

<sup>4)</sup> Bibl. Nat. Fr. 12399 (dat. 1379), Bibl. Nat. Fr. 24287 fol. 73<sup>vo</sup>.



2. Kraków, kościół N. P. Marji, wielki ołtarz: Hołd Trzech Króli.  
Fot. St. Kolowiec.

(fig. 1 g); znane jest ono także z zabytków w. XIV<sup>1)</sup>. W zabytkach polskich spotykamy podobne ubiory na przełomie w. XV i w. XVI<sup>2)</sup>.

Do ubiorów nawpół fantastycznych należy strój króla murzyna (scena Hołdu Trzech Króli) (fig. 2). Tego rodzaju zwisające rękawy były motywem powtarzającym się w kompozycjach malarskich i graficznych tego okresu we Flandrii i w Niemczech<sup>3)</sup>, oraz późniejszych nieco zabytkach polskich<sup>4)</sup>.

<sup>1)</sup> Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, II (Handbuch der Kunstwissenschaft), p. 416, fig. 507—8.   <sup>2)</sup> Tryptyk w Pławnie, tryptyk w Bodzentynie.

<sup>3)</sup> Hołd 3 Króli Marcina Schongauera około 1470 (Lehrs, o. c. t. V, tabl. 132, nr 362). Roger van der Weyden, Heinrich Mang, Berlin.

<sup>4)</sup> Skrzydła tryptyku w Książnicach Wielkich (Biul. Naukowy Zakł. Arch. Pol. i Hist. Szt. Politechniki Warsz. nr 3, 1933), tryptyk w Bodzentynie (F. Kopera, Dzieje malarstwa w Polsce, I, Kraków 1925, fig. 193).



3. Kraków, kościół N. P. Marji, wielki ołtarz: Chrystus dwunastoletni w świątyni.  
Fot. St. Kolowiec.

Zbliżony krojem do poprzedniego stroju jest obcisły kaftan jednego z uczonych (w płaskorzeźbie Chrystus wśród uczonych) (fig. 3), wprowadzony jakby dla kontrastu wśród ubiorów długich i fałdzistych. Regularny kształt ozdób, przyszytych na brzegu ubioru, pozwala się domyślać, że są to dzwonki wydłużone, podobne do używanych szczególnie w pierwszej połowie stulecia<sup>1)</sup> (przy pasach rycerskich). Podobny strój fantastyczny, obsyty dzwonkami, spotykamy w minjaturze francuskiej z r. 1478<sup>2)</sup>. Pokrewny w kroju i ozdobach

<sup>1)</sup> O. Pächt, *Österreichische Malerei der Gotik*, Augsburg 1929, tabl. 32.

<sup>2)</sup> *Bibl. de l'Arsenal*, ms. 5083 fol. 205, t. II. *Antiquités judaïques de Josephé*. Dzwonki naszywano na tunikach i dalmatykach w w. XII, XIII, XIV. Grelots, clochettes, tintinabula, prócz ubiorów liturgicznych zdobiły także stroje używane do misterjów religijnych, były oznaką arcykapłanów żydow-



4. Kraków, kościół N. P. Marji, wielki ołtarz: Pojmanie Chrystusa. Fot. St. Kolowiec.

strój występuje na arasie z pocz. w. XVI. (Le combat des Vices et des Vertus w paryskim Musée des Arts Decoratifs).

Typowym przykładem wielkiego urozmaicenia ubiorów w scenach zbiorowych, osnutych na tematach pasyjnych, jest płaskorzeźba przedstawiająca Pojmanie Chrystusa. Widnieją tu obok siebie dawne i nowsze typy ubiorów. (fig. 4) Pod łuskowym pancerzem żołnierza stojącego przed Chrystusem wystaje od linii pasa strój fałdzisty, obciśnięty na biodrach jasną tkaniną. Pod naramiennikiem pancerza zwisa rozcięty rękaw, na prawem ramieniu rękaw jest nałożony. Obfite fałdy tego ubioru i wycinanka ze sukna na brzegu dolnym pozwalają się domyślić, że jest to cotte d'armes, okrycie noszone zwykle

skich. Dzwonki wydłużone, jakby skręcane z blachy (campanes torsées), datują się z w. XIV, używane jeszcze w poł. w. XV. C. Enlart, Le costume, Paris 1916, p. 251 i 326.

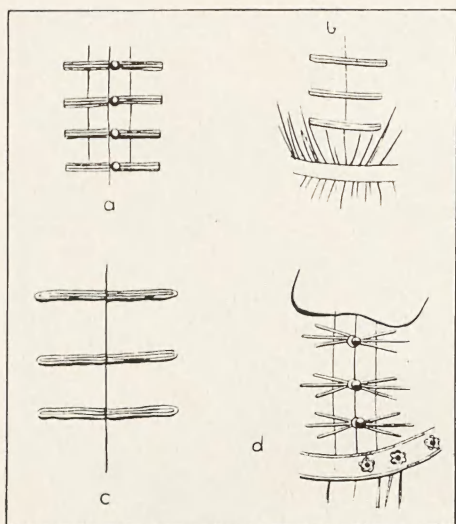


5. Kraków, kościół N. P. Marji, wielki ołtarz: Opłakiwanie Chrystusa. Fot. St. Kolowiec.

na zbroi <sup>1)</sup>. Ozdobą cotte d'armes była najczęściej wycinanka ze sukna u dołu ubioru i na fantastycznych często rękawach. W drugiej poł. w. XV okrywano pancerze długimi okryciami, zbliżonymi do szuby; takie okrycie ma skrajna postać w scenie Ukrzyżowania.

Ubiory wierzchnie męskie występują w w. XV w dwóch formach. Jeden typ płaszczy opiera się na kształcie koła pełnego lub jego wycinków (w Niemczech t. zw. Glockenmantel, używane jeszcze w w. XIV i XV). Płaszcze te noszono bez rozcięcia lub też rozcinano dla wygody po prawej stronie sprzodu. Płaszcz kolisty bez rozcięcia widzimy w scenie Opłakiwania Chrystusa w grupie

<sup>1)</sup> Grupa rycerzy, Christi milites (Van Eyck): E. Heidrich, *Altniederländische Malerei*, Jena 1911, tabl. 8. Ubiory z I połowie w. XV szeroko omawia Harmand, *Jeanne d'Arc, ses costume set son armure*, Paris 1929.



6. Naszytka taśmowe: a) ze sceny Chrystus w świątyni, b) z Hołdu Trzech Króli, c) z Ukrzyżowania, d) z Pojmania — wszystkie z ołtarza Marjackiego

plaskorzeźbach ołtarza Marjackiego, podobnie jak i na każdej współczesnej kompozycji religijnej.

Drugi typ męskich okryć opierał się w średniowieczu na formie tuniki<sup>1)</sup>; tuniki rozpowszechniły się nanowo w modzie francuskiej po r. 1350. Luźne okrycie z kołnierzem futrzanym (scena Opłakiwania), skrojone bardzo szeroko, złączyć można z nazwą tappert, taphart, tabbard<sup>2)</sup>. Chociaż od w. XIV zmieniały się szczegóły tego ubioru, luźne takie płaszcze widać przez cały okres wieku XV i XVI na zabytkach sztuki.

Słaby związek z modą zachodnią posiadają cztery okrycia z naszytami na przodzie ubioru taśmami, które zaznaczać mają zapięcie (fig. 6 a, b, c, d). Obciśnięte pasami lub luźne, wszystkie mają naszytka żeberka taśmowych, co mimo różnic w kroju wskazuje na wschodnie pochodzenie tych okryć. Ozdoby taśmowe występują w Persji i Turcji<sup>3)</sup> najpierw w w. XIV na ubiorach spodnich, odpowiadających żupanowi. Taśmowe potrzeby ustawione są w odstępach po dwie aż do linii pasa; guzy zapięcia są widoczne. Ubiory tego typu są na Wschodzie częste zarówno w w. XV, jak i XVI<sup>4)</sup>. W w. XVI zakończenie każdej taśmy stanowi rozstrzępienie nitek, a potrzeby są naszyte znacznie gęściej, czasem aż u dołu ubioru, nie zaś do pasa, jak pierwotnie<sup>5)</sup>. Od w. XV ozdoby taśmowe w strojach wschodnich występują na ubiorach

mężczyzn po prawej stronie (fig. 5). Płaszcz rozcięty po prawej stronie ma św. Józef w scenie Bożego Narodzenia. Choć mniejszy rozmiarami, do tego samego rodzaju należy jednak krótki płaszczyk pacholka w scenie Pojmania (fig. 4) i na jednej z figurek, stojącej na filarku obramienia sceny głównej (fig. 1 a). Mniej fałdzone płaszcze, wykrojone z wycinków koła, otwarte z boków i spięte ozdobnymi klamrami na wysokości bioder (król klęczący w scenie Hołdu Trzech Króli), stale widzimy w kompozycjach Hołdu Trzech Króli już od połowy w. XV.

Płaszcze półkoliste, spływające z ramion tych postaci, których powagę i dostojęstwo chciał artysta podkreślić, należą w drugiej połowie w. XV do strojów królewskich uroczystych; w życiu codziennym były już zapomniane. Występują one na wszystkich

<sup>1)</sup> Wirsching, Manteltracht im Mittelalter, München 1915.

<sup>2)</sup> A. Liebreich, Kostümgeschichtliche Studien zur Kölner Malerei des 14-ten Jahrhunderts. Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 1928, p. 65.

<sup>3)</sup> Blochet, Les enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans de la Bibl. Nat., Paris 1926, tabl. XXXV, około 1310.

<sup>4)</sup> Blochet, o. c., tabl. XLIII, około 1485. <sup>5)</sup> Blochet, o. c., tabl. XLIV i LXIX.



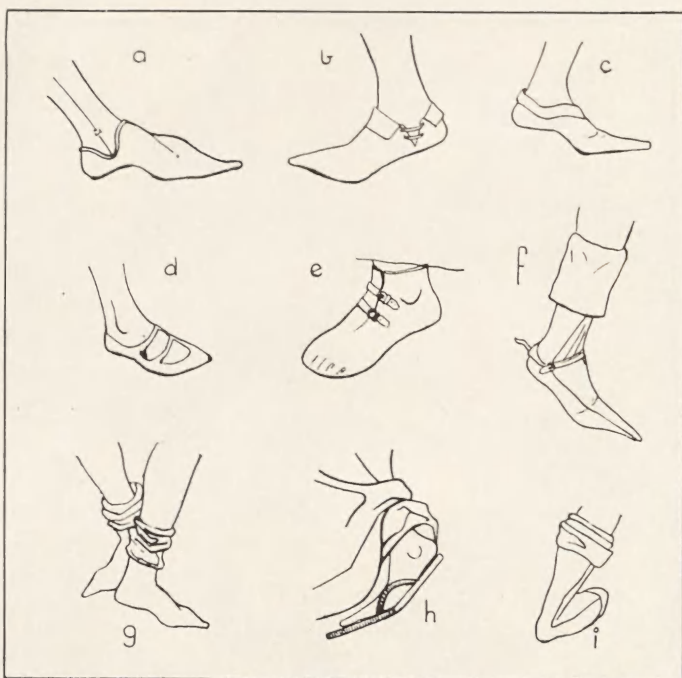
wierzchnich, kaftan spodni spięty jest drobnymi guzami; czasem spięcie to jest niewidoczne, lub też potrzeby taśmowe przyszyte są do obu ubiorów.

Wśród zabytków polskich jest to najwcześniejsze przedstawienie tego typu ubioru. Kapotę z taśmami widzimy następnie na figurce trzymającej tarczę z herbem Litwy na pomniku Kazimierza Jagiellończyka z r. 1492. Częściej występują naszyta taśmowe lub pętlicowe dopiero na zabytkach w XVI<sup>1</sup>).

Do ubiorów, będących poza modą w. XV, należą tuniki świętych i apostołów w płaskorzeźbach skrzydeł i na figurach sceny środkowej. Występowały one zawsze razem z półkolistymi płaszczami, dając bogate fałdy u stóp postaci.

Obuwie występuje w kilku typach na figurkach w rzeźbie pełnej i na płaskorzeźbach ołtarza. Najwięcej jest płtykich trzewików o wydłużonych przodach (fig. 7 a, b, c, d, f, g), które po r. 1450 wyparły zupełnie dawne chausses semelées t. j. spodnie sukienne wydłużone na stopę i opatrzone podszwą skórzaną. Pośród obuwia płtykiego możemy wyróżnić trzy typy: 1) silnie wydłużone (poulaines), wycięte, dochodzące poniżej kostki, ujęte wałeczką (fig. 7 a); 2) wydłużone, wąskie trzewiki z jasnym wyłożeniem (fig. 7 b) i 3) podobne do nich, z wyłożeniem węższym (fig. 7 c). Obuwie tego typu noszono w drugiej połowie w. XV w ubiorze reprezentacyjnym, w pierwszej połowie stulecia w życiu codziennym<sup>2</sup>).

W ostatnich dziesiątkach w. XV moda przyniosła obuwie wycięte głęboko (fig. 7 d). Ta forma obuwia towarzyszy modzie największej obcisłości



7. a) Trzewik żołnierza ze Zmartwychwstania; b) trzewik z jasnym wyłożeniem z Pojmania; c) trzewik figurki w turbanie fantast.; d) trzewik wycięty ze Złożenia do grobu; e) trzewik szeroki ze Spotkania Joachima ze św. Anną; g) miękkie obuwie figurki w czapce okrągłej (zob. fig. 10 a); h) stopa służebnej (w patynce) z Narodzenia N. P. M.; i) obuwie miękkie z cholewką zaokrągloną ze sc. Chrystus w świątyni — wszystkie z ołtarza Marjackiego.

<sup>1</sup>) Stroje żołnierzy na tryptyku św. Stanisława w Pławnie, Ścięcie św. Katarzyny (Hans Suess von Kulmbach), Hołd Trzech Króli w ołtarzu bamberskim (Stwosz). W sztuce zachodniej najwcześniejszy przykład Wohlgemutha Zmartwychwstanie w ołtarzu z Hof. U Dürera strój z potrzebami najwcześniejszy w szychu Türkenfamilie z r. 1494, następnie kilkakrotnie w dziełach z ostatnich lat w. XV i w w. XVI.

<sup>2</sup>) Harmand, Jeanne d'Arc, ses costumes et son armure, Paris 1929.



8. a) Kapelusz wysoki (z Ofiarowania N. P. M. w ołt. Marj.); b) wschodnie nakrycia głowy z XIV w. (podług dzieła: Blochet, Les enluminures des manuscrits orientaux, turcs, persans de la Bibliothèque Nationale, tabl. 21, 28); c) nakrycia głowy zbliżone do typu wschodniego (Bibl. de l'Arsenal, ms. 5193, fol. 327); d) chapeau de parement (B. N. Fr. 51, fol. 8, około 1470); e) kapelusz (z Opłakiwania w ołt. M.); f) kapelusz z odwiniętym przodem (van Eyck: Sędziowie, St. Bavon, Gandawa).

lewką, spadającą swobodnie kudołowi lub ściągniętą nieco w kostce<sup>4</sup>); brzegi cholewek mogły mieć odwinięcie innej barwy (fig. 7 g, i).

Dużą różnorodność typów przedstawiają nakrycia głowy. Kilka z nich należy do fantastycznych, użytych dla charakterystyki typów. Są to stylizowane celem zaznaczenia miejsca akcji tiary kapłanów żydowskich (fig. 3), kołpak króla-murzyna, turban jednego z Trzech Króli oraz czapka żołdaka w scenie Pojmania (na prawo)<sup>5</sup>) (fig. 4).

Typową formą dla w. XV jest kapelusz z dużym odwinięciem rondo na

ubiorów z końca w. XV, podobnie jak głębokie wycinanie obuwia po raz pierwszy ukazało się przy końcu w. XIV, w czasie mody ubiorów krótkich i nadmiernie obcisłych<sup>1</sup>).

Stosunkowo dość rzadko spotyka się w w. XV obuwie bez wydatnego wydłużenia przedów (fig. 7 e). Na zabytkach sztuki widzimy je u ludzi starych lub wieśniaków, spięte na przodzie sprzączkami<sup>2</sup>).

Obuwie wysokie z cholewką występuje w kilku przykładach. Buty do jazdy konnej króla-murzyna (fig. 7 f), z jasnym wyłożeniem u góry, wkładano zwykle na barwne chaussees semelées w czasie jazdy. Były różne odmiany tego obuwia i różnice w kroju; dostosowywano je do kształtu nogi sznurowaniem na boku, spięciem sprzączkami, lub nadmierną szerokością cholewy regulowano rzemieniem, który podtrzymywał również ostrogę na mało sztywnym napiętku<sup>3</sup>).

W ubiorze codziennym używano trzewików z miękką cho-

<sup>1</sup>) B. N. Fr. 12399, dat. 1379; Bibl. R. de Bruxelles 9634, około 1400.

<sup>2</sup>) Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog etc., I, tabl. 16. nr 46, 1446 r.

<sup>3</sup>) Szczegółowo omawia różne formy obuwia w XV w. Harmand, Jeanne d'Arc etc.

<sup>4</sup>) Bibl. Nat. Fr. 20087—8.

<sup>5</sup>) Podobne odwinięcie brzegów w ołtarzu bamberskim z 1429 r., w scenie Ukrzyżowania. Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, II (Handb. d. Kunstwissensch.), tabl. XXII.

przodzie (fig. 5, 8 a). Rozkwit tej mody przypada około r. 1430<sup>1)</sup>. W strojach uroczystych pozostaje jeszcze po r. 1450<sup>2)</sup>. Kapelusze takie sporządzano z filcu, odwinęciem podszywano futrem lub aksamitem.

Nakrycie głowy z odwinętym brzegiem i zwężoną główką (fig. 12) należy właściwie do płtykich kapturków, robionych z podwójnego materiału.

Ozdobny kapelusz, powtórzony trzykrotnie z drobną zmianą w kształcie brzegów (fig. 8 a), tylko swą wysokością przypomina kapelusze zwane chapeau de parement (fig. 8 d)<sup>3)</sup>. Zakończenie wysokiej ich główki stanowił sterzący klejnot wysokiej nieraz wartości. Kształt kapeluszy z płaskorzeźb ołtarza odbiega od znanych form, a przez promienisty podział główki i zakończenie jej kulką ma raczej pewne pokrewieństwo formy ze wschodniem nakryciem głowy (fig. 8 b)<sup>4)</sup>.

Podobieństwo do pierwowzoru perskiego uwydatnia się silniej w minjaturze francuskiej (fig. 8 c)<sup>5)</sup>. Zapewne mamy tu zapożyczoną ze Wschodu formę kapelusza. Niepodobna orzec, czy kapelusze takie należały do zasobu fantastycznych, czy też były na Zachodzie rzeczywiście noszone.

Czepek spięty pod brodą występuje w tej formie najczęściej w malarstwie niemieckim<sup>6)</sup>, rzadziej we Francji, gdzie go widzimy u ludzi starych, wieśniaków i pielgrzymów<sup>7)</sup>. Noszenie czepków i filcowych okrągłych czapek jest pozostałością z dawnej mody z XIII i XIV w. i pozostaje w łącz-



9. a) Czepek obcisły i kaptur z wycinanką opuszczony na ramiona (z Ukrzyżowania w ołt. M.); b) zawój z klejnotem (figurka z tumbi pomnika Kazimierza Jagiellończyka); c) czepek filcowy noszony pod kapeluszem (B. N. Fr. 2648 fol. 242<sup>vo</sup>, około 1445); d) czepek filcowy spięty pod brodą (ze sc. Chrystus w świątyni w ołt. M.).

<sup>1)</sup> 1) Harmand, l. c., 2) Van Eyck: Sędziowie, St. Bavon, Gandawa, 3) Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, II (Handb. d. Kunstwissenschaft), tabl. XXII, 4) Lochner: Hołd Trzech Króli.

<sup>2)</sup> Roger van der Weyden: Kalwarja (skrzydło boczne), Bruksela (Mus. Nat.). <sup>3)</sup> Harmand, l. c.

<sup>4)</sup> Blochet, Les enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans de la Bibl. Nat., Paris 1926, tabl. XXIV, XXVIII (1315). B. N. Suppl. persan 1113, około 1310.

<sup>5)</sup> Bibl. de l'Arsenal, ms. fr. 5193, fol. 327; cf. Henry Martin, Boccace de Jean Sans Peur, Bruxelles 1911.

<sup>6)</sup> Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, III (Handb. d. Kunstwissenschaft), p. 519, 579. Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog etc., II, tabl. 88 (222).

<sup>7)</sup> Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, Paris 1922, fig. 27.



10. a) Okrągłe nakrycie głowy figurki w ołt. M.; b) podobne nakrycie głowy noszone pod kapturem (z obrazu cechowego w Muz. Nar. w Krakowie, nr inw. 1512); c) kaptur sukieny (postać św. Jana w Oplakiwaniu w ołt. M.); d) kaptur sukieny około r. 1440 (Bibl. de l'Arsenal, 5070 fol. 293); e) kaptury (Terence des Ducs, Bibl. de l'Arsenal).

o ile były włożone na głowę otworem przeznaczonym na twarz (fig. 10 c, d). Duży kołnierz kaptura zwisał wówczas na ramieniu. Kaptury z I połowy XV w. zdobiła czasem na brzegu wycinanka (fig. 10 e) prosta i drobna. Od lat 30-tych wycinanka ze sukna na kapturach bywa obfitsza, z listków

ności z formą kapturów, zarzucanych na ramię. Czepki zachodzące na kark i uszy chroniły od chłodu<sup>1)</sup> (fig. 9 d, c). Czapeczki filcowe noszono do końca stulecia, zmieniając zarówno ich formę, jak i kształt kapturów<sup>2)</sup>.

Inny rodzaj czepka męskiego, który okrywa włosy nie zachodząc na uszy (fig. 9 a), należy do początków mody, która rozwinęła się dopiero w w. XVI. Pierwsze czepce tego kształtu miały charakter użytkowy; noszone były przy ubiorach, służących do jazdy konnej<sup>3)</sup>, przez żołnierzy, pachołków<sup>4)</sup> i przy zbroi rycerskiej, by uchronić głowę od ucisku ciężkiego hełmu<sup>5)</sup>. W początkach XVI w. robiono czepce te również ze siatki złocistej na tle barwnym, a noszono je przy szubach w stroju uroczystym<sup>6)</sup> i przy zbroi rycerskiej<sup>7)</sup>.

Jeszcze w ostatnich latach XV w. mały czepiec przybrał formę zawoju z tkaniny z klejnotem nad czołem (fig. 9 b)<sup>8)</sup>.

Kaptury (chaperons) miały duże znaczenie w modzie w. XV, szczególnie w jego I połowie, gdy duży ich kołnierz okrywał szyję i ramiona (fig. 10 e). Dawały się układać dowolnie,

<sup>1)</sup> Bibl. Nat. Fr. 2648, fol. 242 (około 1450).

<sup>2)</sup> Bibl. Nat. Fr. 2829, fol. 1, około 1480.

<sup>3)</sup> Wegener, Beschreib. Verzeichnis der Miniaturenhandschriften der preuß. Staatsbibliothek, Leipzig 1928, ms. germ. 1487.

<sup>4)</sup> Maitre d'Oultremont: Passion, Bruxelles, Mus. Nat.

<sup>5)</sup> Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, I (Handb. d. Kunstwiss.), fig. 58, 60, 61, 63.

<sup>6)</sup> Pontyfikał Erazma Ciołka (Bibl. XX. Czartoryskich). Medale: Zygm. I. (1527), Kancl. Szydłowieckiego 1526, Sew. Bonera 1533, cf. F. Kopera, Dary z Polski dla Er. z Rotterdamu, Spraw. Kom. do bad. Hist. Sztuki w Polsce, tom VI, fig. 125—6.

<sup>7)</sup> Nagrobek kanc. Szydłowieckiego.

<sup>8)</sup> Figurka trzymająca herb Polski na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka. Kodeks Balt. Bema: Kupiec, Strzelanie do kura (Bibl. Jagiell.) pocz. w. XVI. Tryptyk św. Stanisława: scena Kupna wsi (kość. N. P. M. w Krakowie) pocz. w. XVI.

wydłużonych <sup>1)</sup> lub naszytych w kilku rzędach (fig. 9 a). Moda takich kapturów widoczna jest na zabytkach sztuki w Niemczech i w Polsce jeszcze w pocz. XVI w. <sup>2)</sup>.

Wysoka czapka jednego z uczonych w świątyni (fig. 3, 11 a) pochodzi również z mody francuskiej pierwszych lat XV w. Jako materiału używano najczęściej futra <sup>3)</sup>, czasem dodawano na przodzie strusie pióro, oprawne w klejnot (fig. 11 b). Niemal współcześnie występuje taka wysoka czapka na pocz. w. XV w zabytkach malarstwa niemieckiego <sup>4)</sup> i nieco później w rzeźbie nagrobkowej <sup>5)</sup> niemieckiej.

Typem pośrednim między czapką sztywną a miękkim kapturem jest nakrycie głowy ze zwisającym workiem (fig. 11 d). W minjaturach francuskich z pierwszych lat w. XV <sup>6)</sup> długi worek tej czapki przerzucony jest często ku przodowi (fig. 11 e) lub worek zdaje się być dłuższy (fig. 11 c) <sup>7)</sup>. W Niemczech występuje ten typ czapki w zabytkach i z pierwszej i z drugiej połowy w. XV <sup>8)</sup>.

Okrągłe nakrycie głowy, widoczne na jednej z figurek w rzeźbie pełnej (fig. 10 a) i na postaci drugoplanowej w scenie Podania Jezusa Symeonowi, niespotykane w modzie francusko-flamandzkiej, należy zapewne do mody lokalnej polskiej lub środowi-



11. a) Czapka męska (ze sceny Chrystus w świątyni w ołt. M.); b) czapka z futra (B. N. Fr. 606, fol. 40); c) czapka z workiem zwisającym (Terence des Ducs, Bibl. de l'Arsenal); d) czapka z workiem zwisającym (ze Złożenia do grobu w ołt. M.); e) czapka z workiem przerzuconym naprzód (B. N. Fr. 606, fol. 12).

<sup>1)</sup> Terence des Ducs, fol. 115 (Bibl. de l'Arsenal). <sup>2)</sup> Kodeks Balt. Bema: Konny pacholek.

<sup>3)</sup> B. N. Fr. 12420, fol. 15, dat. 1401, futro szare, B. N. Fr. 606, fol. 1, 40 (1407—10). Czapki takie zapewne robiono z filcu, dając im na brzegu dolnym lekkie odwiniecie (Terence des Ducs, fol. 115, Bibl. de l'Arsenal). Pewną odmianę stanowiło pofałdowanie brzegów i ich rozcięcie (Boccace Ms. 5193, fol. 53, 215-vo, Bibl. de l'Arsenal).

<sup>4)</sup> Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, II (Handb. d. Kunstwissensch.), p. 402, fig. 487, p. 413, fig. 502.

<sup>5)</sup> W. Pinder, Die deutsche Plastik, I (Handbuch der Kunstwissenschaft), fig. 157, po r. 1400, fig. 175, po r. 1432.

<sup>6)</sup> B. N. Fr. 606, fol. 12 (1407—10). <sup>7)</sup> Terence des Ducs (Bibl. de l'Arsenal).

<sup>8)</sup> Aras górnoniemiecki, Germ. Mus. (około 1420). Lehrs, Geschichte und kritischer Katalog etc., I, tabl. 20, nr 50, r. 1402.

ska krakowskiego<sup>1</sup>); czapka taka służyła jako podkład pod miękki kaptur sukieny (fig. 10 b).

Kapelusze z odwiniętymi brzegami z okrągłą główką (scena Chrystus w świątyni, scena Oczyszczenia N. M. P.) należą do typów znanych z malarstwa minjaturowego<sup>2</sup>).

Ostatnie wreszcie z nakryć głowy to kapelusz pasterza ze sceny Bożego Narodzenia. Okrągła jego główka pokryta jest w całości jakby runem owczym. Kapelusz taki zgadzał się z całością ubioru, prostą tuniką ściągniętą rzemieniem, która stanowiła w w. XV strój ludowy<sup>3</sup>).

Dla całokształtu ubioru w każdej epoce posiadają ważne znaczenie drobne szczegóły, jak pasy, zapyony płaszczy, torebki, klejnoty, które w zabytkach sztuki średniowiecznej przedstawiane są zwykle bardzo dokładnie.

W kompozycjach ołtarza Marjackiego widzimy w strojach męskich niewiele pasów; są one znacznie prostsze od kutyńskich z blach dzieł złotniczych, przedstawianych tak często na zabytkach sztuki nieco wcześniejszych lub współczesnych. Zbliżony w rysunku ornamentu do pasa króla-murzyna (fig. 2) widzimy na miedziorycie Schongauera: Biczowanie (B. 12)<sup>4</sup>); jako zbliżone w typie możemy uważać pasy o lekkich ogniwkach, zachodzących na siebie, zaznaczane w minjaturach z początku XV w.<sup>5</sup>) oraz w rzeźbie<sup>6</sup>).

W płaskorzeźbach ołtarza jest kilka przykładów pasów z rzemienia, z nabijanymi rozetkami i z końcem ozdobnie okutym. Rozetki okuć umieszczano w w. XIII i XIV zwykle w odstępach równych przynajmniej dwukrotnej średnicy ornamentu. Wąskie pasy tego rodzaju obciskają fałdliste tuniki apostołów (sceny zbiorowe, jak Zesłanie Ducha św.).

Na szerszych pasach zawieszano torebkę (fig. 4). Pasy takie przerzucano czasem przez ramię; zwisała na nich broń sieczna (fig. 12, scena Ukrzyżowania)<sup>7</sup>). Pochodzenie pasów z rozetkami jest bardzo dawne: używane były w w. XIII i XIV i nie wychodziły wcale z użycia, pomimo że w modzie były pasy z ciężkich ogniów metalowych, spod których nie było widać skóry. Różnej szerokości pasy skórzane, z dziurkami okutymi gładko lub ozdobnie, noszone były przez cały okres w. XV we Francji i Flandrii.

Duża torba czerwona żołnierza w scenie Zmartwychwstania (fig. 13), obzycza na metalowej obręczy owalnej, należy właściwie do myśliwskich przyborów sokolników<sup>8</sup>), lub myśliwych jadących konno w długich opończach

<sup>1</sup>) F. Kopera, Dzieje malarstwa w Polsce, I, fig. 171, 178. Scena Ofiarowania w tryptyku M. B. Bolesnej na Wawelu, obraz cechowy w Muzeum Nar. w Krakowie (nr inw. 1512) z kościoła oo. augustjanów w Krakowie.

<sup>2</sup>) B. N. Fr. 20087, fol. 1,32.

<sup>3</sup>) Maitre de Flémalle: Boże Narodzenie (Dijon, Muz.) reprodukt. Willy Burger, Die Malerei in den Niederlanden von 1400—1550, München 1925, tabl. 31.

<sup>4</sup>) Amand-Durand et G. Duplessis, L'oeuvre de M. Schongauer, Paris 1881, tabl. 12.

<sup>5</sup>) Bibl. de l'Arsenal, ms. 51193, fol. 70, B. N. Fr. 12420, fol. 134.

<sup>6</sup>) Deutsches Museum, Berlin N. I. 5929, około 1400, Tyrol (Św. Michał).

<sup>7</sup>) Na pasie zarzuconym przez ramię zwisa broń: ołtarz bamberski z r. 1429, Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, II (Handb. d. Kunstwiss.), tabl. XXII; Lochner: Hołd Trzech Króli w kat. kolońskiej.

<sup>8</sup>) Sokolnicy: B. N. Fr. 12399 (1379 r.) fol. 73-vo, Chasse d'un Duc de Bourgogne 1440, Musée de Versailles.



12. Kraków, kościół N. P. Marji, wielki ołtarz: Ukrzyżowanie. Fot. St. Kolowiec.

(houppelandes à chevaucher) na polowanie ze sokołem<sup>1)</sup>. Oprawy metalowe francuskie są bardzo proste.

Drugi kształt torebki (fig. 4, scena Pojmania) znany jest zarówno z dzieł sztuki francuskiej jak i niemieckiej. Noszono takie torebki na boku (fig. 11 c) lub na przodzie<sup>2)</sup>, szczególnie w drugiej połowie XIV i pierwszej w. XV. Około połowy w. XV przeważały w stroju niemieckim torebki otwarte, ujęte w gorze pierścieniem bardzo ozdobnie wykutym<sup>3)</sup>.

<sup>1)</sup> B. N. Fr. 606, fol. 10-vo, B. N. Fr. 2679, fol. 18r r., B. N. Fr. 2829, fol. 1.

<sup>2)</sup> Torebka na przodzie. Meister Francke: *Passion der heil. Barbara*, cf. Martens Bella, Meister Francke, Hamburg 1929.

<sup>3)</sup> Reprodukcyjne najciekawszych typów okuć torebek ze zbiorów Figdora w Wiedniu w dziele: Henry René d'Allemagne, *Les accessoires du costume et du mobilier*, Paris 1928, tabl. XCVII.

Suknie kobiece w płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego zaledwie trzykrotnie są w całości widoczne. Przeważnie postacie niewieście otulone są luźnym i szerokim płaszczem, w którego fałdach giną szczegóły szat.

Luźne tuniki niewiast świętych i starszych są poza modą współczesną; okrywają je płaszcze półkoliste, złożone na piersiach taśmą (Ofiarowanie N. M. P., Trzy Marje u grobu, Magdalena w scenie Chrystus jako ogrodnik).

Według mody drugiej połowy w. XV uszyta jest suknia domowa obu służebnych w scenie Narodzenia N. M. P. (fig. 14 a, b) oraz suknia ozdobiona jasnym obszyciem około wycięcia (scena Oczyszczenia N. M. P., fig. 16 a).

W sukniach domowych lub przeznaczonych do noszenia pod płaszczem (fig. 14 a, b, c, d.)<sup>1)</sup>, jeśli stanik był bez fałdów, sznurowano go na bokach, a sznurowane rozcięcia przedłużało się i na spódnice (fig. 14 c). Ozdobny pasek umieszczano luźno na biodrach; był to czarny ze srebrem demiceint<sup>2)</sup>, na którym zwisały różne drobne przedmioty, zwane mistères, jak nożyk, klucze, igielnik i ściągana bez okucia torebka<sup>3)</sup>. Suknię domową często podpinały kobiety na biodrach (służebna w scenie Narodzenia N. P. M., fig. 15). Przy sukniach tego typu bywały rękawy krótkie, tak, że można było przypiąć rękaw innej barwy, lub też widać było rękaw spodniego ubioru i koszuli<sup>4)</sup>.

Suknie z fałdami przechodzącymi ze stanika do spódnicy ściągano wysoko umieszczonym paskiem, spinanym styłu na klamrę (fig. 16 b, c). Suknia ozdobna według współczesnych wzorów flamandzkich i francuskich występują tylko raz w płaskorzeźbach Marjackich i to na drugoplanowej postaci (scena Oczyszczenia N. M. P., fig. 16 a). Wąskie wycięcie sukni, ujęte jasnym obszyciem, dochodzącym do pasa, zakrywa lekka tkanina biała (gorgerette, colle-rette<sup>5)</sup>), która miała chronić od opalenia na słońcu. W Niemczech suknie tego typu, wzmiankowane około roku 1440, występują na dziełach artystów, będących pod wpływem sztuki flamandzkiej<sup>6)</sup>. Początkowo suknie te miały kołnierze zaokrąglone styłu<sup>7)</sup>. Późniejsze mają stale aż do końca stulecia ostre wycięcia styłu i sprzodu, dochodzące do pasa, zapinanego styłu na ozdobną klamrę. Ten typ sukni rozpowszechnił się wśród mieszczek flamandzkich<sup>8)</sup>.

Na każdej prawie płaskorzeźbie ołtarza Marjackiego układają się płaszcze niewieście w bogate fałdy. Podobne do siebie, w kształcie półkola, ujęte dokoła złoconą listwą. Raz tylko dodany jest do płaszcza kołnierz pła-

<sup>1)</sup> Cf. Destrée, Roger de la Pasture, Bruxelles—Paris 1930, tabl. 24, 25, 68.

<sup>2)</sup> B. N. Fr. 25431, Olivier de la Marche, Le parement des dames (1483), opis ubioru kobiecego.

<sup>3)</sup> B. N. Fr. 2829, fol. 112-vo, fol. 102 r. W Niemczech «Schlüssel, Schere, Fingerlin». M. Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik (1380—1490), 1933 (dysertacja).

<sup>4)</sup> Przypinane rękawy widzimy w sztuce flamandzkiej, Destrée, l. c. tabl. 24, 57. Przykłady rękawów krótkich z przypiętymi rękawami innej barwy były częste w drugiej połowie XV wieku. Ronsdorf, o. c., p. 32.

<sup>5)</sup> B. N. Fr. 25431, Olivier de la Marche, o. c.

<sup>6)</sup> Ronsdorf, o. c., p. 23—24. <sup>7)</sup> B. N. Fr. 12477 (1451) fol. 5-v.

<sup>8)</sup> Portrety Memlinga, cf. F. Düllberg, Die niederländische Malerei der Spätgotik und der Renaissance (Handb. d. Kunstwiss.), fig. 86, 92.





13. Kraków, kościół N. P. Marji, wielki ołtarz: Zmartwychwstanie. Fot. St. Kolowiec.

sko wyłożony (fig. 17 f). Płaskie takie kołnierze są szczególnie, który zjawili się po r. 1420 najpierw z odwrócenia stojących, wysokich kołnierzy, noszonych na początku stulecia<sup>1)</sup>. Płaszczki półkoliste należały do ubioru mieszczek niemieckich w w. XV, jak świadczą o tem epitafja w kościołach norymberskich, przedstawiające kobiety w ubiorach poważnych, niemal klasztornych, w których bywały w kościele<sup>2)</sup>.

Większe urozmaicenie przedstawiają czepce i inne nakrycia głowy. Najprostsze, znane jeszcze z zabytków sztuki XIV w., to chustka biała, narzu-

<sup>1)</sup> Post, Das zeitliche und künstlerische Verhältnis des Turin-Mailänder Gebetbuches zum Genfer Altar. Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen, XL, 1919, p. 175.

<sup>2)</sup> Burger-Schmitz-Beth, Die deutsche Malerei, II (Handbuch der Kunstwissenschaft), fig. 360, 362, 365, 369.



14. a) Suknia kobieca z krótkimi rękawami (służebna w scenie Narodzenia N. P. Marji w ołt. M.); b) suknia kobieca (z Narodzenia N. P. Marji w ołt. M.); c) suknia kobieca sznurowana z boku (z obrazu Dirka Bouts, podług dzieła Destrée, Roger de la Pasture, tabl. 68); d) suknia kobieca z rękawem przypiętym (podług Destrée, o. c., tabl. 57).

płaski kształt czepca kobiety, nalewającej wodę w scenie Narodzenia N. P. M. (fig. 15, 17 d), niespotykany w zabytkach polskich. Na chustce, pokrywającej rozpuszczone włosy, spoczywa jakby krążek z owiniętego wąskiego paska tkaniny, której część spada na ramiona. Ta forma białego czepca płóciennego datuje się od połowy w. XV <sup>6)</sup>.

<sup>1)</sup> Chustki te dały początek modnym w w. XIV czepcom «Kruseler» cf. Rady, *Kruseler. Zeitschrift für hist. Waffen- und Kostüm-Kunde* 1. Bd. N. F.; Liebreich, *Der Kruseler im XIV. Jht. Zeitschrift für hist. Waffen- und Kostüm-Kunde*, 1. Bd. N. F. Chustek takich z ryszą używano przy końcu stulecia na czepce owijane (św. Elżbieta w Germ. Mus., dzieło Riemenschneidera).

<sup>2)</sup> Quicherat, *Histoire du costume en France*, Paris 1876, p. 288. Jako strój wdowi, wśród bogatych czepców zawój wdowi występuje w minjaturze. Loyset Lyedet, *B. N. Fr. 22547*. Cf. Durrieu, *La miniature flamande 1415—1530*, Paris 1921.

<sup>3)</sup> Olivier de la Marche, o. c.

<sup>4)</sup> Kopera i Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muz. Narod.*, Kraków 1929. Kopera, *Dzieje malarstwa w Polsce*, I, Kraków 1925.

<sup>5)</sup> Za istnieniem takiej mody w Polsce mogłoby świadczyć wielkie zamiłowanie kobiet polskich do rąbków białych w w. XVI, a nawet przy końcu w. XVII (Taniec śmierci u oo. bernardynów w Krakowie: kobieta z ludu).

<sup>6)</sup> Roger van der Weyden, *Tryptyk Bracque* (Louvre, 1451), cf. Max Friedländer, *Die alt-niederländische Malerei*, t. II., tabl. XXI, XXIII. p. 100—1, Berlin 1924. Ta forma czepca w Niemczech na zabytkach prawie nie występuje z wyjątkiem dzieł Herlina i Augsburger Meister 1477 (M. Ronsdorf, *Frauenkleidung der Spätgotik* (1380—1450), p. 15).

cona na włosy M. Boskiej (scena Hołdu Trzech Króli), obrzeżona drobną ryszą z płótna (fig. 2) <sup>1)</sup>.

Miękkie chustki białe, użyte jako zawoje, należały we Francji do żałobnego stroju kobiety. Głowę owiniętą dwiema chustkami z płótna miały mieć wdowy przez całe życie, szczególnie kobiety pochodzące z ludu <sup>2)</sup>. Mniejszych zawojów używano w domowym stroju porannym <sup>3)</sup>.

Zawoje z chust białych częste są w zabytkach malarstwa polskiego w. XV <sup>4)</sup>, nie można jednak na tej podstawie rozstrzygnąć, czy w malarstwie cechowym mamy odbicie mody rzeczywistej, istniejącej w Polsce, tak jak i na Zachodzie, czy też jest to koncepcja ikonograficzna gotowa, przejęta z dzieł mistrzów flamandzkich, choćby drogami pośrednimi <sup>5)</sup>.

Wśród zawojów i czepców kobiecych zwraca uwagę dziwny,



15. Kraków, kościół N. P. Marji, wielki ołtarz: Narodzenie N. P. Marji. Fot. St. Kolowiec.

Okres mody wcześniejszej reprezentuje wysoki czepiec siodełkowaty (fig. 17 g, scena Ofiarowania N. P. M.)<sup>1)</sup>, który w modzie flamandzko-francuskiej pojawił się w tej formie około r. 1430, zwolna rozwijając się z małych fryzur w siatkach, upiętych nad skroniami. Sztywną formę czepców robiono ze złotogłowiu lub aksamitu pokrytego siatką z klejnotami, pod którą ukrywały się włosy. Na czepcu upinano czasem lekką zasłonę białą, spadającą spod klejnotu, umieszczonego nad czołem<sup>2)</sup>.

Czepiec kobiecy w tej samej płaskorzeźbie ma kształt typowy dla okresu około roku 1450 (fig. 17 h). Rozdzielenie wałka na przodzie nakształt rogu

<sup>1)</sup> We Włoszech czepiec ten zwano «sella». Cf. Polidori-Calamadrei, *Le vesti delle donne fiorentine nell' Quattrocento*, Firenze 1924.

<sup>2)</sup> Klejnot taki nosił nazwę Fürspan (w Niemczech). Cf. Marc Rosenberg, *Studien über die Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor*, Wien 1911.



16. a) Suknia kobieca wierzchnia (ze sc. Oczyszczenia N. P. M. w ołt. M.); b) suknia kobieca z r. 1451 (B. N. Fr. 12.476, fol. 7<sup>vo</sup>); c) suknia kobieca około r. 1467 (B. N. Fr. 257, fol. 1).

tykamy około r. 1446<sup>4)</sup>. Na zabytkach polskich spotyka się patynki rzadko<sup>5)</sup>. Moda noszenia patynek zanika około r. 1500 z pojawieniem się obuwia szerokiego.

Szczegółem drobnym lecz stylowym są torebki, zwisające u pasa niewiast (sceny Ukrzyżowania i Opłakiwania, fig. 12, 5). Ujęte w metalowe oprawy mają kształt typowy dla mody ostatniej ćwierci w. XV, szczególnie w Niemczech<sup>6)</sup>. We Francji torebki kobiece były mniejsze i lżejsze<sup>7)</sup>. Torebki niemal identyczne w formie, t. j. z dwoma mieszkami skórczanymi, przyszytymi na woreczku płaskim, spotykamy na zabytkach sztuki z w. XVI<sup>8)</sup> jeszcze długo.

<sup>1)</sup> Bibl. R. de Bruxelles, Chroniques du Hainaut, t. II (1449).

<sup>2)</sup> B. N. Fr. 22547, fol. 50.

<sup>3)</sup> Podobną patynkę spotykamy w zabytku włoskim: Siena, Spedale di S. Maria della Scala, freski z lat 1440—1445. Cf. Floerke, Die Moden der ital. Renaissance 1300—1550, München 1917.

<sup>4)</sup> Bibl. R. de Bruxelles, Chroniques du Hainaut, t. I. (1446), fol. I. W Niemczech przedstawione są patynki po raz pierwszy w r. 1430 (Ronsdorf, Frauenkleidung der Spätgotik, p. 34).

<sup>5)</sup> Tryptyk M. B. Bolesnej (Katedra na Wawelu).

<sup>6)</sup> Torebki te znane w Niemczech «phose», noszono je na wąskim rzemieniu. Ronsdorf, o. c., p. 36. <sup>7)</sup> B. N. Fr. 2829, fol. 112-v, fol. 112-v.

<sup>8)</sup> Cf. C. Glaser, Les peintres primitifs allemands..., Paris 1931, tabl. 83. (Skrzydła tryptyku w Műnnerstadt). Glaser, Hans Hoblein der Ältere, Leipzig 1908. Rycina z r. 1574, przedstawiająca sklep kaletnika «Beuttler» Josta Ammana, w «Eygentliche Beschreibung aller Stände auf Erden durch Hans Sachs...» 1574. — Zachowane oryginalne torebki z w. XVI w Musée Cluny, Germ. Museum i t. d.

Klejnótów kobiecych, które w w. XV dawały powód do wydawania zarządzeń przeciwwzbytkowych, nie spotykamy wiele na płaskorzeźbach ołtarza. Załedwie na trzech czepcach kobiecych zaznaczone są ogólnikowo i nie dają pojęcia o tem bogactwie formy i rysunku, które wykazują zachowane oryginalne zabytki ówczesnego złotnictwa <sup>1)</sup>. Na klejnótach, noszonych na czepcach kobiecych, występują półfigury w ujęciu liści o późnogotyckim rysunku <sup>2)</sup>, a nawet całe drobne postacie, pokryte czasem barwną emalją w otoczeniu pereł.

## BARWA UBIORÓW

W bogatej polichromji płaskorzeźb ołtarza Marjackiego kierował się jej twórca przede wszystkim względami na zachowanie równowagi kompozycji przez rozłożenie plam barwnych, mniej zaś chodziło o realistyczne oddanie barwnych ubiorów, co stanowiło temat malarski obrazowych kompozycji z II poł. w. XV.

Rozjaśnienie połyskami złocień na brzegach ubiorów, na czepcach i innych szczegółach, miało na celu odcięcie plamy barwnej od tła i otoczenia. Barwa ubiorów na płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego nie miała być wernym odbiciem rzeczywistości, lecz — jako jeden ze środków do osiągnięcia pełni artystycznego wyrazu — miała podkreślać plastykę i wprowadzać rytm w ugrupowanie większej ilości postaci. Przy pomocy różnych zawyłych zabiegów technicznych wprowadził twórca polichromji dużą skalę barw, których bogactwo



17. Zawoje i czepce kobiece: a) ze Złożenia do grobu w ołt. M.; b) z Oczyszczenia N. P. M. w ołt. Mar.; c, d, e) z Narodzenia N. P. Marji w ołt. M.; f) ze Złożenia do grobu w ołt. Mar.; g, h) z Ofiarowania N. P. M. w ołt. M.; i) ze Spotkania św. Anny z Joachimem w ołt. M.; j) czepce kobiece z Chroniques du Hainaut t. II, B. R. de Bruxelles (1449).

<sup>1)</sup> Rosenberg, Studien über die Goldschmiedekunst in der Sammlung Figdor, Wien 1911, fig. 74. Fürspan znaleziony w Lublinie w zbiorach Figdora.

<sup>2)</sup> Podobna kompozycja klejnotu jak w zb. Figdora jest na miedziorycie reprodukcji u Lehrsa, Geschichte und kritischer Katalog etc., tom VI, tabl. 177 nr 450 (sztycharz-złotnik).

two uwydatniło ostatnie odnowienie<sup>1)</sup>. Subtelne odcienie barw, widziane z większej odległości, nie działają tak silnie, jak współczesne, realistycznie malowane kompozycje religijne, w których oddawano wszelkie szczegóły strojów i odcienie barw, głębokie tony w cieniach, matowe połyski aksamitów i tkanin wzorzystych. Skala barw w utworach malarskich II poł. XV w. była bardzo rozległa. Od najgłębszych tonów barwy czerwonej w aksamitach przechodził artysta najsubtelniejsze półtony barw bliskich i barw złamanych, łagodząc kontrasty przez wprowadzenie barwy szarej i perłowopopielatej.

W polichromji rzeźby złocenia często wypierały barwę. W kompozycji, w której malarz średniowieczny rozwijał zwykle największy przepych barw, w Hołdzie Trzech Króli, w płaskorzeźbie ołtarza Marjackiego najsilniejsze kontrasty barwne zastąpiono złoceniem<sup>2)</sup>. Rozłożenie dużej ilości drobnych złocień (obrzeżenia szat i płaszczy) miało dla kolorytu całości ważne znaczenie: łatwiej harmonizowały się przez nie pojedyncze plamy barwne, a przez połyski uzyskiwały draperje plastykę fałdów.

Zaznaczenie w polichromji małej ilości tkanin wzorzystych przyczynia się do jednolitego wrażenia całości<sup>3)</sup>. Rzuty ornamentu są nieduże, nie odcinają się tak silnie od tła tkaniny, jak dekoracyjne późnogotyckie raporty ornamentu we współczesnym malarstwie sztalugowym i w minjaturach. — Wprowadzenie bowiem motywów ornamentalnych o silnym rysunku rozbiłoby jednolitość kompozycji barwnej, przeznaczonej do oglądania zdaleka. Niema też w polichromji płaskorzeźb drobnych podziałów na barwy lokalne kontrastujące, tak częste we współczesnym malarstwie niemieckim, co dla efektu kolorystycznego całości było korzystne.

Wzgląd na utrzymanie ogólnej tonacji barwnej pozwalał nawet na odstępstwo od przyjętego w sztuce schematu ikonograficznego<sup>4)</sup>, np. postać Chrystusa Zmartwychwstałego zamiast płaszczem czerwonym otulona jest draperją złotą, w odwinięciu fałdów błękitną.

## ZAKOŃCZENIE

Analiza formy ubiorów w płaskorzeźbach i drobnych figurkach ołtarza Marjackiego wykazuje długie trwanie pewnych szczegółów, które występują także w dziełach sztuki, pochodzących z różnych środowisk artystycznych, nawet wśród nowych modnych ubiorów. To powtarzanie się pewnych typów ubiorów rzeczywiście noszonych w danym czasie, i to w różnych środowiskach, świadczy o tem, że moda zmieniała się stopniowo, i że brak było silniejszych różnic lokalnych w modzie. Różnice, które powstać mogły, szybko zacierały się przez wzajemną wymianę motywów. Przy systemie podróźowania w średniowieczu drobne nawet osady miejskie nie były wyłączone z ogólnego

<sup>1)</sup> T. Seweryn, Warsztat malarski Stwosza. Sztuki Piękne, Nr 6, 1933 (czerwiec).

<sup>2)</sup> Zapewne mała ilość barw w tej kompozycji skłaniała pobożnych do zawieszania szat brokatowych, o czym świadczą znalezione uszkodzenia (T. Seweryn, l. c.).

<sup>3)</sup> Tkaniny wzorzyste: anioł w Zwiast., apostoł w Zesłaniu Ducha Św., służebna w Nar. N. P. M.

<sup>4)</sup> E. Mâle, L'art religieux de la fin du moyen-âge en France, Paris 1922, p. 68.

ruchu podróży, więc spóźnienia lokalne w w. XV były możliwe tylko w bardzo odległych osadach i trudno byłoby je obecnie ustalić na podstawie zabytków. Obecność dawniejszych ubiorów na zabytkach sztuki obok nowszych częsta jest szczególnie w dziełach artystów o wybitnej indywidualności<sup>1)</sup>, którzy nie są tak zależni od mody współczesnej, jak artyści drugorzędni.

Wielkie znaczenie dla tworzenia się typów ubiorów fantastycznych w kompozycjach religijnych w rzeźbie i malarstwie przedstawiał rozkwit teatru religijnego w w. XV<sup>2)</sup>. Odgrywane po miastach misterja stawały się dla artystów flamandzkich źródłem natchnienia; w kompozycjach swoich odtwarzali stroje i wszystkie akcesoria, widziane na przedstawieniach teatralnych. Ciężkie, barwne, klamrami spięte kapy kościelne występują w stroju aniołów od końca w. XIV w malarstwie i rzeźbie pod wpływem kostjumu teatralnego. W inscenizacyjnych przepisach misterjów ustaliły się barwy szat Chrystusa w jego życiu ziemskim, co odtwarzają również zabytki sztuki<sup>3)</sup>. Podkreślanie szczegółów realistycznych kostjumu współczesnego, dobitna charakterystyka typów, malownicze ugrupowanie postaci w widowisku teatralnym o wielkich scenach zbiorowych — wszystko to wywarło silny wpływ na sztukę religijną.

Efektowne, barwne kostjумы fantastyczne lub wschodnie, ustalone przez misterja dla sceny Hołdu Trzech Króli, podobnie jak i fantastyczne, dzwonkami obszyte stroje arcykapłanów ze St. Testamentu, przeszły do sztuki flamandzkiej także z misterjów. Strój poważny i żałobny dla świętych niewiast, a szczególnie dla N. P. Marji, przyjęty w misterjach dla zaznaczenia ciężkich ciosów losu (biała chusta na głowie, przykryta czasem płaszczem ciemnoniebieskim), przeszedł do sztuki religijnej wszystkich środowisk artystycznych. Podobieństwo inscenizacji i oprawy dekoracyjnej misterjów odgrywanych po miastach przyczyniało się niewątpliwie do przenoszenia typowych ubiorów.

Wędrowki malarzy przed przyjęciem ich do cechu, odbywane z Niemiec do Francji, Flandrii i Włoch, dawały im sposobność bezpośredniego zetknięcia się z wielką sztuką znanych mistrzów. Zasiąg wpływów sztuki flamandzkiej rozszerzał się przez zużytkowywanie po powrocie do ojczyzny wrażeń, szkiców i notatek malarskich, robionych w czasie podróży.

Przejmowanie nietylko szczegółów kostjumów, lecz całych nawet schematów kompozycji, stało się łatwiejsze i częstsze, gdy z rozwojem techniki miedziorytniczej i drzeworytu można było w odbitce graficznej, łatwo dostępnej, otrzymać doskonałe wzory dla pracowni malarskiej i rzeźbiarskiej. Drogą pośrednią przez ryciny (szczególnie Schongauera) przechodził i styl ubiorów, przyjętych przez wielkich artystów flamandzkich, do różnych środowisk artystycznych. Znajomość tych motywów i szczegółów ikonograficznych, które stawały się własnością międzynarodową, należała do pełnego wykształcenia artystycznego rzeźbiarzy i malarzy w. XV.

Obecność tych wszystkich szczegółów w płaskorzeźbiach ołtarza Marjackiego wskazuje u Stwosza na dokładną znajomość ikonografii współczesnej. Jaką drogą zaznajamiał się artysta z temi niewątpliwie ważnemi szczegółami,

<sup>1)</sup> M. Ronsdorf, *Frauenkleidung der Spätgotik* (1380—1490), p. 42.

<sup>2)</sup> Mâle, I. c., p. 35.

<sup>3)</sup> Mâle, I. c.

jakie środowisko wywarło największy wpływ na kształtowanie się jego dzieła, na to nie mogą dać odpowiedzi badania formy i stylu ubiorów. Przyjęcie do tak olbrzymiego dzieła, jakim było wykonanie płaskorzeźb ołtarza Marjackiego, szczegółów i ustalonych w ikonografii współczesnej typowych kostjumów, choćby za pośrednictwem rycin, było tylko drobnym ułatwieniem w pracy.

Związek dzieła ze środowiskiem, w którym powstawało, zaznaczają czasem tylko drobne szczegóły, traktowane jakby na drugim planie przez artystów wybitnych. Łatwo w płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego mogłaby ująć uwagi grupa kostjumów o typie wschodnim, długich, przepasanych lub luźnych, spiętych na taśmowe potrzeby, gdyż stroje te występują częścią na postaciach stojących na drugim planie. Ponieważ nie posiadają one dodatków fantastycznych (z wyjątkiem jednej postaci w scenie Chrystus w świątyni), nasuwa się przypuszczenie, że zostały odtworzone ubiory znane i używane w tym czasie w Polsce. Zabytki piśmiennictwa polskiego wspominają o zniewieściałości wschodniej mody<sup>1)</sup>, potępiają wprowadzenie (przy końcu stulecia) «hazuki», szaty przyjętej od Litwinów, Rusinów i Turków<sup>2)</sup>. Wcześniej zaś Długosz mówi (1466) ze zgorzeniem o zawijaniu włosów w czepe i zamiłowaniu do tkanin błyszczących<sup>3)</sup>. Według mody zachodniej ubierało się w Polsce rycerstwo i mieszczaństwo, w którym przeważał element napływowy<sup>4)</sup>. Silne wpływy wschodnie w pierwszej i drugiej połowie w. XV pochodziły z ówczesnej sytuacji politycznej Polski. Na kształtowanie się mody w Polsce mógł oddziaływać także przykład sąsiednich Węgier, gdzie na dworze królewskim obok ubiorów według mody zachodniej obowiązywał uroczysty strój wschodni, długi, z tkanin perskich; w ostatnich dziesiątkach lat XV w. podgalano nawet głowy na sposób turecki<sup>5)</sup>.

Nieliczne posiadamy wiadomości o ubiorach w Polsce w w. XV, mało mogą nam dodać szczegółów zabytki sztuki, brak zwłaszcza tak ważnych dla historii ubiorów portretów z tego okresu. Trwające jednak i rosnące zamiłowanie do ubiorów wschodnich w Polsce XVI i XVII w., które zaznacza się silniej od wpływów zachodnich i wytwarza strój narodowy, świadczy, że początków tej mody należy szukać jeszcze w ostatnich dziesiątkach lat w. XV.

Obok ubiorów i szczegółów, związanych z prądami kulturalnymi i artystycznymi Zachodu, byłaby grupa ubiorów o cechach wschodnich drobnym rysem, charakterystycznym dla środowiska polskiego, uchwyconym przez Stwosza i oddanym w płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego.

---

1) W r. 1475 Maciej z Raciąza w kazaniu. Cf. St. Kot, Polska Złotego Wieku, rozdz. p. t. Rysy wschodnie w kulturze polskiej. Kultura Staropolska, Kraków 1932.

2) St. Kot, l. c. Hazuka: długie wierzchnie ubranie, rodzaj płaszcza z długimi rękawami (Linde, Słownik języka polskiego, II, Lwów 1855, p. 176. Glogier, Encyklopedia staropolska, tom I, p. 241. Brückner, Słownik etymologiczny języka pol., Kraków 1927, p. 170: «Hazuka szata powszechna w w. XVI, dalej zapomniana»). 3) J. Długosz, Hist. Pol., V, Cracoviae 1878, p. 471.

4) J. Ptaśnik, Miasta i mieszczaństwo w Polsce, Kraków 1934, p. 130 sq.

5) Szendrei Janos, A magyar viselet történeti fejlődése, Budapest 1905.



## DIE TRACHTEN DES MARIENALTARS ZU KRAKAU.

Dieselben lassen sich in drei Gruppen teilen. Die erste Gruppe bilden die Trachten des XV. Jhs., die zweite sind halbwegs fantastische Kleidungen, die dritte diejenigen nach orientalischem Typus.

Alle Einzelheiten der Mode des XV. Jhs. kommen zuerst in den Werken der flämischen und französischen Kunst, dann aber auch in allen künstlerischen Zentren Deutschlands, sowie in den polnischen Kunstwerken vor. In den Trachten der zeitgenössischen Mode, oder noch früheren, welche in den Reliefs und kleinen Figürchen des Marienaltars vorkommen, ist ihre Herkunft aus den großen westeuropäischen Zentren der Mode, und zwar aus den unter der Regierung burgundischer Herzöge stehenden Ländern, herzuleiten.

Die burgundische Mode des XV. Jhs., insbesondere diejenige der reichen Städte Flanderns, drang in alle europäischen Länder ein, wurde dortselbst mit einiger Verspätung und wenigen Veränderungen in den Einzelheiten angenommen. Die Vergleichung der aus verschiedenen künstlerischen Zentren stammenden Kunstwerke weist das sehr genau auf.

In der Gruppierung der Trachten des Marienaltars mit fantastischen Motiven, womit die mittelalterlichen Künstler die entlegenen Zeitläufen zu bezeichnen versuchten und den Orient als Stätte der Handlung andeuteten, ist die Aufnahme der Trachten aus den Werken der flämischen Meister sichtbar. Wie die Forschungen französischer Gelehrten bewiesen haben, haben die großen flämischen und französischen Meister ihre Muster von der großartigen Inszenisierung und der Ausstattung mittelalterlicher kirchlicher Mysterien entlehnt.

Das Ausstrahlen der flämischen Kunst des XV. Jhs. hat zur Verbreitung dieser Trachten in den Kunstwerken beigetragen, denn dieselben wurden dann in allen europäischen Ländern samt den Einzelheiten der ganzen Komposition nachgeahmt.

Die letzte, der Zahl nach die kleinste Gruppe der Trachten, bilden die männlichen Mäntel mit aufgenähten Bändern. Es ist hier eine Ähnlichkeit mit den persischen und türkischen Trachten des XIV. u. XV. Jhs. sichtbar. Diese Trachten treten im Marienaltar vorwiegend ohne fantastische Zutaten auf, was zu der Annahme führt, daß sie aus

der nächsten Umgebung aufgenommen wurden. Die zeitgenössischen polnischen Quellen bekunden einen starken orientalischen Einfluß auf die polnische Kultur. Die Trachten vom orientalischen Typus könnten in Polen auf dem Wege über Ungarn oder Litauen eindringen, denn sie kommen in Polen auch in späteren Zeiten, nämlich im XVI. u. XVII. Jh., vor, und die im Marienaltar nachgebildeten Trachten können als Anfang der auf orientalischen Mustern basierenden polnischen Mode betrachtet werden.

---

ZBIGNIEW BOCHEŃSKI

UZBROJENIE W KRAKOWSKICH  
DZIEŁACH WITA STWOSZA

Ostatnie odnowienie ołtarza Marjackiego Wita Stwosza dało sposobność nie tylko historykom sztuki do podjęcia specjalnych studjów. Jemu zawdzięczamy studjum kostjumologiczne dr M. Gutkowskiej, ono też skłoniło mię do zainteresowania się szczegółami uzbrojenia, widocznymi w rzeźbach ołtarza oraz w innych dziełach Stwosza, tembardziej, że znajomość tej dziedziny jest u nas stosunkowo niewielka, a brak odnośnej literatury w języku polskim dotkliwie daje się odczuwać<sup>1)</sup>.

W artykule niniejszym ograniczam się do dzieł Stwosza, znajdujących się, względnie powstałych w Krakowie, a wykonanych przez mistrza własnoręcznie, lub pod jego bezpośrednim nadzorem. Nie uwzględniam prac warsztatowych w szerszem znaczeniu tego słowa, gdyż one tylko powtarzają motywy z dzieł mistrza. Rozszerzenie zakresu pod tym względem byłoby wskazane tylko w wypadku objęcia badaniami bronioznawczymi wszystkich współczesnych zabytków ikonograficznych; to jednak nie jest celem niniejszej pracy.

Ołtarz Marjacki daje stosunkowo duże pole do zaznajomienia się z ówczesnym uzbrojeniem; można je studjować przede wszystkim na płaskorzeźbach, wyobrażających Pojmanie i Zmartwychwstanie. Pewne szczegóły występują ponadto w kilku innych scenach (Ukrzyżowanie, Wniebowstąpienie, Pokłon Trzech Króli). Również w baldachimie ponad główną grupą ołtarza zwraca uwagę figurka rycerza. — Na specjalne uwzględnienie zasługują dwie znakomite pełne rzeźby leżących rycerzy, słusznie przez F. Koperę Stwoszowi przypisane, pochodzące z kościoła N. P. Marji (obecnie w Muzeum Narod. w Krakowie), gdzie niewątpliwie służyły pierwotnie do ozdoby Grobu Pańskiego w czasie uroczystości Wielkiego Tygodnia<sup>2)</sup>. Niejakiego materiału dostarczają również rzeźby grobowca Kazimierza Jagiellończyka, wypukłorzeźba Chrystus w Ogrojcu (w Muzeum Narod. w Krakowie) oraz ryciny, wykonane przez Stwosza prawdopodobnie w okresie jego pobytu w Krakowie<sup>3)</sup>.

Okres źródłowo stwierdzonego pobytu Stwosza w naszym mieście, zamykający się w latach 1477—1496, znaczy się w dziedzinie uzbrojenia na Północy świetnym rozkwitem płatnerstwa w krajach niemieckich. Każde prawie

<sup>1)</sup> Pierwszą polską podstawową pracą w dziedzinie historii uzbrojenia jest świeżo wydana książka W. Dziewanowskiego, *Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce*, Warszawa 1935.

<sup>2)</sup> F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, *Rocznik Krakowski*, X. Kraków 1907, p. 70—71.

<sup>3)</sup> F. Kopera, o. c. p. 17 i nast., fig. 8, 10 i 12.

większe miasto miało bardziej lub mniej znanych przedstawicieli tego rzemiosła, nigdzie jednak, jak się zdaje, nie wydała sztuka płatnerska w tym czasie tak pięknych i tak charakterystycznych okazów, jak w Norymberdze, którą wtedy właśnie wiązały z Krakowem ściśle stosunki handlowe i kulturalno-artystyczne.

Ówczesny typ zbroi niemieckiej — nazwijmy go za Boenheimem norymberskim<sup>1)</sup> — nosi na sobie cechy stylistyczne ornamentacji późnego gotyku i z tego powodu określaną jest również jako gotycki, względnie raczej późnogotycki<sup>2)</sup>. Forma tych zbroi zapożyczona została z ubioru włoskiego, szczególnie florenckiego, który około połowy XV w. był bardzo modny<sup>3)</sup>. — Kirys zbroi późnogotyckiej jest dopasowany do figury. Główna część napierśnika, wycięta w ostry łuk o linjach wklęsłych, spięta jest zazwyczaj z obojczykiem<sup>4)</sup>, u dołu zaś przedłuża się w kilkufolgowy fartuch, do którego przy starszych okazach przytwierdzone są taszki. Ten fartuch, łącznie z podobną osłoną poniżej naplecznika, tworzy rodzaj krótkiej spódniczki. Przez środek napierśnika biegnie pionowo ostry grzbiet, zakończony często ozdobnym gotyckim kwiatem. Wszystkie części zbroi mają formy smukłe, wybiegające w ostre łuki. Okazy świetniejsze zdobione są żebrowaniem, ażurowo wycinanymi ornamentami gotyckimi, mosiężnymi okuciami i t. d. — Do zbroi należy hełm, t. zw. łebka (niem. Schallern, franc. salade) formy okrągławej, o nisko opuszczonych brzegach i wydłużonej tylnej części, osłaniającej kark. Wzdłuż dzwonu łebki biegnie wydatność grzbietowa. W części czołowej, w wielu wypadkach ruchomej, widoczne są szpary wzrokowe. Dolną część twarzy osłania podbródek, stanowiący całość z obojczykiem<sup>5)</sup>.

O zbrojach opisanego typu słusznie wyraża się Boenheim, że w całości są one wzorem umiaru i elegancji. Ani przedtem, ani potem nie osiągnięto tego stopnia wytworności w wykonaniu, jak w owym czasie, który można nazwać najwspanialszym okresem sztuki płatnerskiej<sup>6)</sup>. — W wielkich ilościach — pisze Boenheim — szły zbroje tego typu z warsztatów norymberskich do Francji, a obecność ich w zbiorach tamtejszych oraz występowanie we współczesnej ikonografii przyczyniły się do wyrobienia we Francji fałszywego poglądu o swoistości tych zbroi na tamtejszym terenie<sup>7)</sup>. — Do najpiękniej-

<sup>1)</sup> W. Boenheim, Ein gotischer Feldharnisch. Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I. Dresden 1897—99. p. 210.

<sup>2)</sup> W. Boenheim, o. c. l. c. — Cf. tegoż autora: Handbuch der Waffenkunde, Leipzig 1890, p. 149. A. Groß, Der Harnisch, Wien 1925, p. 17. — Jako «gotyckie» określane są również wcześniejsze zbroje z XV w., zwłaszcza włoskiego pochodzenia; te jednak różnią się znacznie od zbroi «norymberskich» wzgl. późnogotyckich i są pozbawione ornamentacji.

<sup>3)</sup> W. Boenheim, Handbuch, p. 149.

<sup>4)</sup> W określaniu nazwami polskimi poszczególnych części zbroi i uzbrojenia idę za wspomnianą książką W. Dziewanowskiego, Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce, Warszawa 1935.

<sup>5)</sup> Cf. opisy i reprodukcje zbroi późnogotyckich i ich części w cytowanych wyżej pracach W. Boehnima, A. Großa oraz w artykule A. Cloß'a, Der Harnisch der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance 1495—1520 w Zeitschrift f. historische Waffen- und Kostümkunde, N. F. III. Berlin 1929—31, p. 145 i nast.

<sup>6)</sup> W. Boenheim, Handbuch, p. 149.

<sup>7)</sup> W. Boenheim, Ein gotischer Feldharnisch. Zeitschr. f. histor. Waffenkunde, I. Dresden. 1897—99 p. 210.



1. Kraków, kościół N. P. Marji, Zmartwychwstanie, płaskorzeźba w wielkim ołtarzu. Fot. St. Kolowiec.

szych zachowanych okazów tego typu należy zbroja arcyks. Zygmunta tyrolskiego, wykuta w Norymberdze ok. r. 1470 przez płatnerza Hansa Grünwalta <sup>1)</sup>, i również norymberskiej roboty zbroja ces. Maksymiljana I z około 1475 r. <sup>2)</sup>, obie znajdujące się w zbiorach Muzeum Historji Sztuki w Wiedniu. — Zbroje tego typu wyszły ostatecznie z mody na przełomie wieku piętnastego w szesnasty.

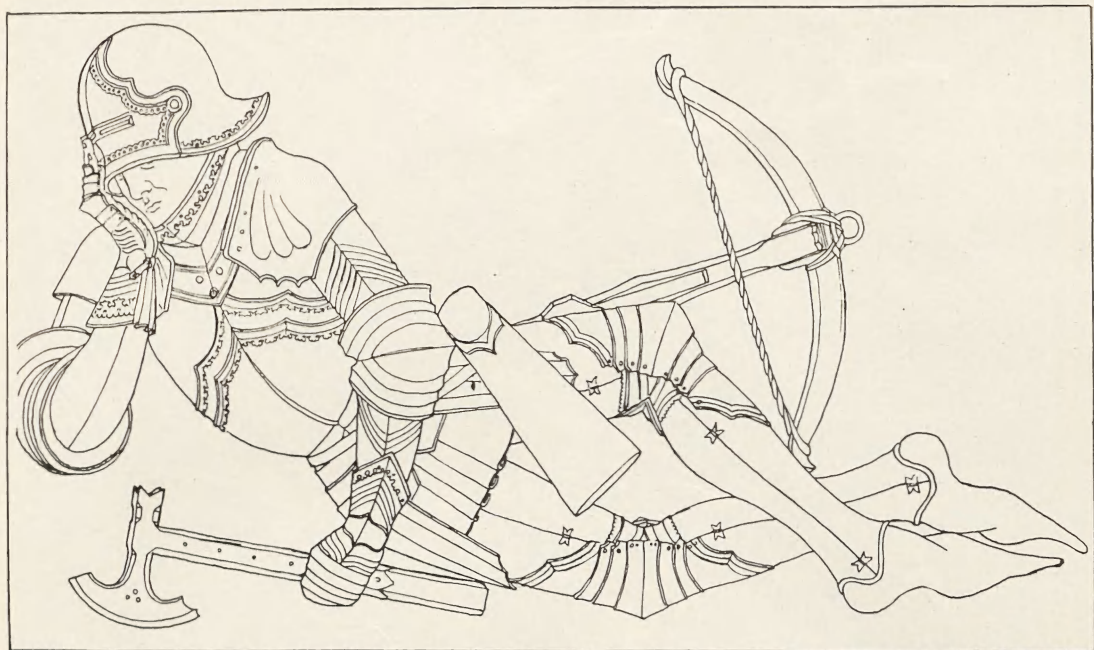
Polskie zabytki rzeźby i malarstwa dowodzą, że typ ten był znany i używany u nas w ciągu ostatniej ćwierci XV wieku i na przełomie wieku XVI <sup>3)</sup>. Widzimy go na grobowej płycie Koniecpolskich w Wielgomłynach z około 1475 r. <sup>4)</sup>, na płycie wojewody poznańskiego Łukasza z Górk (zm. w r. 1475)

<sup>1)</sup> A. Groß, *Der Harnisch*, Wien 1925, p. 19 i fig. 8.

<sup>2)</sup> W. Boenheim, *Handbuch*, p. 150, fig. 163.

<sup>3)</sup> Cf. W. Dziewanowski, o. c. p. 175.

<sup>4)</sup> Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VIII. Kraków 1912, p. 154, fig. 6.



2. Jeden ze strażników w Zmartwychwstaniu z fig. 1. (Według rysunku A. Dudraka w Muzeum Narod. w Krakowie).

w katedrze poznańskiej<sup>1)</sup>, występuje on na malowidłach tryptyku z r. 1477 w kościele paraf. w Więclawicach (śś. Jerzy i Florjan)<sup>2)</sup>, na poliptyku z końca XV w. w kościele św. Mikołaja w Krakowie (śś. Jerzy i Florjan)<sup>3)</sup>, na tryptyku z końca XV w. z Moszczenicy w Muzeum Narod. w Krakowie (św. Florjan)<sup>4)</sup>, w scenach Pojmania i Ukrzyżowania na poliptyku z około 1500 r. w kolegiacie N. P. Marji w Kaliszu<sup>5)</sup> i wielu innych dziełach polskiego malarstwa cechowego tych czasów. Zbroję taką ma również na sobie nieznany bliżej książę na wypukłorzeźbionej płycie nagrobnej z drugiej połowy XV w. w kościele oo. franciszkanów w Krakowie<sup>6)</sup>.

Na tle wspomnianych przykładów staje się oczywistym fakt, że i w dziełach Stwosza, powstałych w Polsce, zbroja «norymberska» znalazła zastoso-

1) Dobra reprodukcja w pracy ks. S. Dettloffa, *Stosunki artystyczne bpa pozn. Urjela z Górkami z Norymbergą*, Poznań 1919, tabl. 2. — Nb. płyta jest dziełem norymberskiego warsztatu Vischerów (o. c. p. 13 i nast.).

2) Reprod. w pracy A. Misiąg-Bocheńskiej, *Tryptyk z r. 1477 w kościele paraf. w Więclawicach*. *Biuletyn Historji Sztuki i Kultury*, II. Warszawa 1933.

3) Reprod. u F. Kopery, *Dzieje malarstwa w Polsce*, I. Kraków 1925, tabl. 16.

4) F. Kopera i J. Kwiatkowski, *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, wiek XIV—XVI. Kraków 1929, p. 35 i fig. 28.

5) M. Walicki, *Poliptyk kaliski na tle problemu «Mistrza z Giessmannsdorf»*. *Przegląd Historji Sztuki*, II. Kraków, 1930/31. tabl. XIII 1 i XIV 2.

6) O. K. S. Rosenbaiger, *Dzieje kościoła oo. franciszkanów w Krakowie*, Kraków 1933, p. 198 i fig. 38.

wanie jako wzór uzbrojenia rycerzy, występujących w przedstawieniach, wymagających tego ze względu na temat. W zbroję taką przyodziany jest jeden ze śpiących strażników na płaskorzeźbie Zmartwychwstania (fig. 1 i 2), mają ją na sobie również: rycerz z baldachimu nad główną grupą ołtarza Marjackiego (fig. 5), obaj rycerze w Muzeum Narodowym w Krakowie (fig. 6—9) i jeździec w herbie Litwy na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka (fig. 11). Ponadto występuje ona na małej figurce rycerza w wypukłorzeźbie Ogrojca (u góry po lewej)<sup>1)</sup>, oraz częściowo widoczna jest u dwóch figur w Ukrzyżowaniu<sup>2)</sup>. We wszystkich tych wypadkach występuje wspomniany typ zbroi ze wszelkimi swymi cechami

charakterystycznymi, odtworzony z możliwie najdalej idącą dokładnością, o ile tylko pozwalał na to sam materiał, niezawsze nadający się do oddania cienkich i w swoisty sposób powyginanych blach. Wyrazistość szczegółów podkreślona jest (w ołtarzu Marjackim i w rzeźbach rycerzy w Muzeum Narod.) przez polichromję: w zasadzie zastosowane jest srebro, mające oddać naturalny kolor stalowych płytów zbroi, od których odbijają pewne jej części, jak np. naramienniki, nałokcice, nakolanki i t. p., które są złocone. Mamy tu już niewątpliwie do czynienia z efektem czysto malarskim, zastosowanym z rozmysłem przez Stwosza. Złocenie bowiem części zbroi, jakkolwiek spotykane w wypadkach, gdy szło o wyjątkowo wartościowe okazy, będące własnością możnych, nie mogło być w normalnych warunkach w tak szerokim zakresie stosowane, jak to widzimy w wymienionych rzeźbach. Uwaga ta dotyczy również wszystkich innych, niewymienionych jeszcze przykładów uzbrojenia, widocznych na płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego, o których w dalszym ciągu będzie mowa.

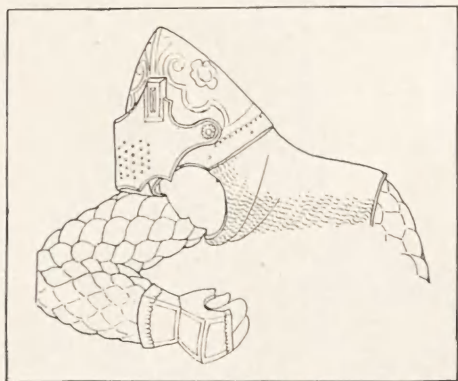


3. Jeden ze strażników w Zmartwychwstaniu z fig. 1. (Według rysunku A. Dudraka w Muzeum Narodowym w Krakowie).

<sup>1)</sup> Repr. F. Kopera, Wit Stwosz, Rk Krak. X, Kraków 1907, fig. 62.

<sup>2)</sup> Repr. F. Kopera, o. c. fig. 23.





4. Jeden ze strażników w Zmartwychwstaniu z fig. 1. (Według rysunku A. Dudraka w Muzeum Narodowym w Krakowie.)

które zaobserwować można zwłaszcza u rycerzy w Muzeum Narodowym (fig. 7 i 9), składają się również z dwóch części, z których dolna wybiega w łuk ostry o linjach wklęsłych. Naramienniki wycinane są w łuki nakształt skrzydeł nietoperza, przyczem wachlarze tylne, pokrywające łopatki, są znacznie większe od przednich, co zresztą jest cechą charakterystyczną tych zbroi<sup>2)</sup>. Szeroko, może nawet trochę przesadnie i w sposób uproszczony rozwinięte nałokcice<sup>3)</sup> kończą się ostrym i typowym jakby rogiem, co można zauważyć w rzeźbach rycerzy w Muzeum Narodowym (fig. 7). Rękawice, widoczne u jednego ze strażników w scenie Zmartwychwstania (fig. 2), o znamiennych, ostro zakończonych sztylpach, posiadają całkowitą folgową ochronę na cztery palce (oprócz kciuka), a nie na każdy z nich z osobna, jak to występuje u wielu typowych okazów zbroi «norymberskich»<sup>4)</sup> i nie są przez to tak charakterystyczne, jak inne części uzbrojenia ochronnego. Wiążą się one z tym rodzajem rękawic, którego typowy okaz ma na ręce inny żołdak w scenie Zmartwychwstania (w prawym rogu u góry, fig. 4); w języku niemieckim określa się takie rękawice nazwą «Hentze»; używane są przez cały wiek XV i później<sup>5)</sup>.

Do kilkufolgowego fartucha widzimy w trzech wypadkach (fig. 2, 5 i 11) przytwierdzone taszki, które używane były przy «norymberskich» zbrojach wyjątkowo, a właściwe są dla starszych zbroi gotyckich włoskiego

Zbroje na wyszczególnionych powyżej rzeźbach posiadają charakterystyczne napierśniki, składające się zasadniczo z dwóch części, przyczem są dość wyraźnie zaznaczone folgi, występujące wzdłuż górnego brzegu części dolnych napierśnika. Części te kończą się górą ostro i łączą z obojczykiem, lub też wybiegają w lilję gotycką. U figurki rycerza z baldachimem (fig. 5) widzimy przytwierdzone po lewej stronie napierśnika hak, na którym rycerz trzyma rękę. Hak ten powinien znajdować się po prawej stronie, służył bowiem do oparcia kopji w czasie walki<sup>1)</sup>. Mamy tu więc do czynienia z pewną licencją ze strony Stwosza, względnie snycerza pracującego w jego warsztacie. Napleczniki,

1) Cf. W. Boeheim, *Handbuch der Waffenkunde*, p. 96 i nast.

2) W. Boeheim, *Ein gotischer Feldharnisch*. *Zeitschrift f. histor. Waffenkunde*, I. Dresden 1897–99, p. 210.

3) Cf. rysunek nałokcic zbroi arcyks. Zygmunta tyrolskiego i zbroi ces. Maksymiljana w książce Boeheima, *Handbuch der Waffenkunde*, p. 68, fig. 65 i p. 150, fig. 163.

4) Cf. rysunek rękawicy u zbroi arcyks. Zygmunta tyrolskiego u W. Boeheima, *Handbuch*, fig. 80.

5) W. Boeheim, *Handbuch*, fig. 77 i 78, p. 80. Rękawice tego rodzaju występowały głównie u zbroi gotyckich włoskich. Cf. G. A. Cloß: *Der Harnisch der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance*. *Zeitschrift f. histor. Waffen- u. Kostümkunde*, N. F. III, Berlin 1929–31, p. 146.



5 a. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka rycerza z baldachimem w szafie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przytkowski.

typu; zbliżały się one kształtem do dachówki o ostrem zakończeniu i kute były zawsze z jednego kawałka. Najpiękniejsze zbroje «norymberskie» taszek nie posiadają (brak ich też u zbroi rycerzy w Muzeum Narod.), mają natomiast znacznie wydłużone nabiodrki<sup>1)</sup>. Nakolanki, występujące w naszych rzeźbach, są również dla tego typu charakterystyczne przez swe ostre wycięcia i ruchome człony.

Do kompletnej zbroi należały jeszcze żelazne trzewiki, składające się z kilku członów i zakończone ostrym i długim szpicem. Taki trzewik, opatrzony długą i prostą ostrogą, posiada jeździec na herbie Litwy (fig. 11).

W innych rzeźbach trzewiki te nie występują; rycerze mają zwykle ciężmy o długich nosach.



5 b. Kraków, kościół N. P. Marji. Figurka rycerza z baldachimem w szafie wielkiego ołtarza. Fot. dr T. Przytkowski.

Tłumaczy się to tem, że trzewików żelaznych używano tylko na koniu<sup>2)</sup>.

Ornamentacja zbroi, występujących w rzeźbach Stwosza, polega nietylko na dość bogato zastosowaniem żebrowaniu kirysów i fartuchów, oraz poszczególnych członów, pokrywających ręce i nogi. To, czego dłóto snycerza nie oddało w drzewie, uzupełniła polichromja. W szczególności zbroja strażnika w Zmartwychwstaniu (fig. 2) wykazuje cały szereg bardzo typowych ornamentów, złożonych z ostrych gotyckich listków, okonturowanych czarną farbą, biegnących wzdłuż folg napierśnika, na rękawicach, podbródku i hełmie, naśladowujących niewątpliwie mosiężne okucia.

Wspomniany hełm, owa charakterystyczna łebka, opatrzona ruchomą zasłoną ze szparami na oczy, powtarza się kilkakrotnie w cytowanych rzeź-

<sup>1)</sup> W. Boeheim, Ein gotischer Feldharnisch. Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, I, p. 211. G. A. Cloß, o. c. I. c.

<sup>2)</sup> W. Boeheim, o. c. p. 212—213.



6. Kraków, Muzeum Narodowe, Rycerz rzeźbiony.

bach stwoszowskich (fig. 2, 6, 11 i 12) i zawsze w połączeniu z podbródkiem, tworzącym całość z obojczykiem, przytwierdzonym do kirysu. Znakiem pod względem kształtu i szczegółów odtworzona została łebka szczególnie w rzeźbie jednego z rycerzy w Muzeum Narodowym (fig. 6 i 7). W jednym wypadku, na głowie strażnika w scenie Zmartwychwstania (po prawej u dołu, fig. 3), łebka zasłony ruchomej nie posiada, a szpary wzorkowe występują wprost w części czołowej hełmu. Odmiana ta, podobnie jak typ wyżej wymieniony, była podówczas w powszechnym użyciu<sup>1)</sup>. Łebka rycerza z Pogoni (fig. 11) na tumbie grobowca Kazimierza Jagiellończyka posiada najwyraźniej nakarczek ruchomy, złożony z kilku części zachodzących na siebie. To dosyć wyjątkowe — jak się zdaje — przy tego rodzaju hełmach zjawisko znajduje podobieństwo w hełmie Herkulesa Bentivoglio z Bolonji (1459—1507) w zbiorach Eremitażu w Leningradzie. Zabytek ten (wyrobu prawdopodobnie medjolańskiego), zbliżony kształtem do łebki rycerza z Pogoni, posiada również nakarczek złożony z trzech części<sup>2)</sup>.

Uzbrojenie drugiego strażnika w Zmartwychwstaniu (fig. 1 i 3) jest przykładem uzbrojenia lekkiego, właściwego dla żołnierzy pieszych, które przeważnie nie było w tych czasach ujednostajnione. Strażnik ten ma na sobie napierśnik gotycki, spod którego dookoła szyi wygląda kolecza plecionka; pozatem posiada naramienniki i nałokcice oraz wąskie, pojedyncze blachy, przypięte rzemieniami do ramienia i przedramienia. Blachy te, stanowiące namiastkę pełnopładowego naręczaka, mogą służyć niewątpliwie jako przykład najprostszego uzbrojenia ochronnego ówczesnych wojsk pieszych.

U jednego z rycerzy w Muzeum Narodowym zwraca uwagę wielki hełm

<sup>1)</sup> G. A. Cloß, *Der Harnisch der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance*. Zeitschrift f. histor. Waffen- u. Kostümkunde, N. F. III. Berlin 1929—31, p. 146.

<sup>2)</sup> E. v. Lenz, *Mitteilungen aus der Renaissance-Abteilung der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg*. Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II. Dresden 1900—1902, p. 159, fig. 2.

garnczkowy (fig. 8, 9 i 10). Hełmy tego typu spotykane są wówczas przy zbrojach turniejowych<sup>1)</sup>, które różniły się dość znacznie od zwykłych bojowych zbroi rycerskich. Takie więc połączenie, jakie widzimy we wspomnianej rzeźbie, nie jest właściwe, jakkolwiek może w ówczesnych warunkach niewykluczone. Stwosz



7. Kraków, Muzeum Narodowe. Rzeźba z fig. 6, widziana styłu.

najwidoczniej starał się o różnorodność form odtwarzanego uzbrojenia i unikał jednostajności, co w dalszym ciągu niniejszej pracy jeszcze silniej podkreślę. Hełm wspomniany posiada kształt cylindryczny, lekko zwężający się ku dołowi. Sprzodu wybiega w pionowy kant, u dołu zaś w rodzaj kołnierza, który jest przymocowany do kirysu. Na rzeźbie widoczny jest cały szereg główek, które, naśladując główki śrub, znaczą miejsca przymocowania hełmu. Część górna, lekko wypukła, opatrzona jest małą wydatnością grzbietową. Sprzodu widnieje szpara wzrokowa. Od współczesnych hełmów turniejowych niemieckich, mających znacznie bardziej wklęsłe i zwężające się ku dołowi ściany, różni się on minimalnym zwężeniem, co wskazuje na starszą tradycję<sup>2)</sup>. Kształtem zbliża się ten hełm najbardziej do okazji w Zbrojowni Królewskiej (Armeria Real) w Madrycie, który miał należeć do Ferdynanda Katolickiego (1452—1516)<sup>3)</sup>.

Osobna wzmianka należy się hełmom, występującym na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka w formie akcesoriów heraldycznych. Mianowicie dwa lwy, z których jeden trzyma tarczę z orłem, a drugi miecz królewski, mają na głowach hełmy z koronami<sup>4)</sup>. Hełmy takie (oczywiście bez koron), kształtu kulistego z obsadą na ramiona, o wycięciu na twarz zakratowanym grubymi prętami żelaznymi, używane były w Niemczech w ciągu XV w. do turniejów na maczugi lub tępe miecze<sup>5)</sup>.

Oprócz opisanych typów hełmów występują w dziełach Stwosza jeszcze inne. Na głowie draba, bijącego Chrystusa w płaskorzeźbie Pojmania (fig. 12),

<sup>1)</sup> W. Boeheim, Handbuch, p. 536—538.

<sup>2)</sup> W. Boeheim, Handbuch, p. 539.

<sup>3)</sup> Reprod. u Boeheima, o. c. fig. 630.

<sup>4)</sup> Reprod. u F. Koperu, Wit Stwosz w Krakowie. Rk Krak. X, Kraków 1907, fig. 70.

<sup>5)</sup> W. Boeheim, o. c., p. 523.



8. Kraków, Muzeum Narodowe. Rycerz rzeźbiony.

widzimy hełm stożkowaty, wykonany jakby z kilku kawałków, ujęty dołem w obręcz i opatrzoney dziobatą zasłoną ze szparami wzrokowemi i dziurami oddechowemi. Hełm ten łączy się z kolczą plecionką, okalającą twarz, szyję i spadającą częściowo na ramiona, pierś i kark w formie kołnierza.

Zasłona w tym kształcie, w jakim tu występuje, zbliża się do zasłon używanych na Zachodzie od XIV w. przy hełmach mniej lub więcej ostrokończystych, kutych z jednego kawałka. Kształt jej, przypominający jakby pysk psa, spowodował niemiecką nazwę opatrzoney tego rodzaju zasłoną hełmów: *Hundsgugel*<sup>1)</sup>. Hełmy te jednak sięgały z boków i styłu aż do szyi, czego w naszym wypadku nie możemy zauważyć. Również i sposób budowy opisanego hełmu różni się od normalnych okazów tego typu. Najwidoczniej mamy tu do czynienia z formą przestarzałą, nawiązującą do tradycji jeszcze XII w. i częściowo tylko zmodernizowaną przez dodanie zasłony. — Bardziej już nowoczesny kształt przedstawia hełm na głowie jednego ze strażników w Zmartwychwstaniu (w prawym rogu u góry, fig. 4), wykuty z jednego kawałka, połączony z kolczą plecionką i opatrzoney zasłoną, odmienną jednak od poprzedniej, przeznaczoną do zakrycia twarzy poniżej oczu. Otwór prostokątny w rodzaju szpary wzrokowej, fałszywie umieszczonej, wskazywały na pewną dowolność snycerza w oddaniu tego szczegółu. — Podobny hełm, lecz bez zasłony, widzimy na głowie draba, przedstawiającego Goljata na jednym z kapiteli grobowca Kazimierza Jagiellończyka (fig. 13). Jest to rodzaj hełmów, zwany po niem. *Beckenhaube*<sup>2)</sup>. W tym wypadku jest on ozdobiony jakby labrami. — Hełmy wspomnianych typów były najwidoczniej w czasach Stwosza jeszcze w użyciu u drabów i wogóle wojsk pieszych i tworzyły całość z kolczym kołnierzem, osłaniającym szyję, kark i ramiona.

Ów kołnierz kolczy spotykamy także u czwartego strażnika w Zmartwychwstaniu (po lewej u góry, fig. 1), tu jednak w połączeniu z hełmem, który ogólnie mógłby podpadać pod nazwę «*Beckenhaube*», ale który, w syl-

1) W. Boeheim, o. c., p. 35 i fig. 19, 20 i 21. — W języku polskim wprowadzono na tego rodzaju hełm nazwę: przyłbica (W. Dziewanowski, *Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce*. Warszawa 1935, p. 150 i fig. 9 na tabl. 30).

2) W. Dziewanowski, o. c., p. 151.

wecie swej i ozdobie w postaci wertykalnie biegnących żłobków, odbiega odznanych typów zachodnioeuropejskich i wraz z drugim hełmem u żołdaka, targającego Chrystusa za włosy w płaskorzeźbie *Pojmania* (fig. 12), stanowi interesujący przykład wprowadzenia motywów z uzbrojenia wschodniego, niewystępujących na Zachodzie.



9. Kraków, Muzeum Narodowe. Rycerz rzeźbiony z fig. 8, widziana styłu.

Współczesne hełmy wschodnie są wprawdzie dołem równo ucięte i nie przydłużone styłu tak, jak to widać w obu wymienionych wypadkach (co wskazywałoby na związek ich z formami zachodnimi), jednakże motyw żłobków, biegnących wertykalnie lub spiralnie, oraz sylweta zakończenia o esowatej linii u wspomnianych hełmów na płaskorzeźbach, zwracają uwagę na szereg znanych szyszaków tureckich z XV w.<sup>1)</sup> Mimo to ów motyw wschodni przyjęty był przez Stwosza — jak się zdaje — nie wprost z oryginalnych wschodnich zabytków, ale raczej został zaczerpnięty z zasobu form, używanych wówczas zwłaszcza w cechowym malarstwie niemieckim na oznaczenie elementu wschodniego w niektórych scenach z Nowego Testamentu.

Należy jeszcze zwrócić uwagę na zbroję żołdaka, bijącego Chrystusa na płaskorzeźbie *Pojmania* (fig. 12), oraz wspomnianego już także Goljata na jednym z kapiteli grobowca Kazimierza Jagiellończyka (fig. 13). Chodzi tu o pancerz z prostokątnych łusek żelaznych, przymocowanych do skórnego podkładu i zachodzących na siebie nakształt dachówek. Pancerz ten pokrywa w pierwszym wypadku tułów do pasa, w drugim zaś sięga do bioder i posiada rękawy. Łuski są najwyraźniej przytwierdzone nitami. — Pancerze tego rodzaju sięgają bardzo dawnej tradycji, a używane były w czasach głębokiego średniowiecza, utrzymując się na Zachodzie, szczególnie w uzbrojeniu knechtów, do końca XII w.<sup>2)</sup> W Polsce jednak pancerze łuskowe dłużej były w użyciu. Według *Dziewanowskiego* występują one jeszcze w XIV w.<sup>3)</sup> Fakt, że pojawiają się na rzeźbach *Stwosza*, i to tak wyraźnie i szczegółowo wykonane, wydatnie się dowodzić, że i pod koniec XV w. nie wyszły całko-

<sup>1)</sup> G. Migeon, *Manuel d'art musulman*, I. Paris 1927, fig. 205—207.

<sup>2)</sup> A. Groß, *Der Harnisch*, Wien 1925, p. 4/5.

<sup>3)</sup> W. *Dziewanowski*, *Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce*. Warszawa 1935, p. 168—9.



10. Hełm rycerza z fig. 8 i 9.

wicie z użycia w uzbrojeniu pieszych. U żołdaka ze sceny Pojmania pancierz ten występuje w połączeniu z pełnym uzbrojeniem ochronnym rąk i nóg, przyczem zwraca uwagę dość oryginalne ujęcie nakolanków w postaci podwójnych rzędów łusek, niespotykane naogół w ikonografii i w zachowanych zabytkach. Być więc może, że i w tym szczególe Stwosz pozwolił sobie na małą licencję artystyczną. Mało rozwinięte naramienniki zbroi wspomnianego żołdaka, to — w porównaniu z naramiennikami zbroi «norymberskich» — forma na owe czasy już dobrze przestarzała. Natomiast zwisające u naramienników jakby epolety w kształcie fręzli z metalu lub ze skóry są szczegółem w owych czasach znanym w zbrojach na Zachodzie, zwłaszcza we Francji<sup>1)</sup> i Niderlandach<sup>2)</sup>, a także i w Niemczech<sup>3)</sup>. Poza to dość oryginalne są naręczniki, wyglądające tak, jakgdyby wykonane były z kraty pasm żelaznych o podkładzie z cieńszej blachy lub ze skóry. — Te dość dziwne odmiany, niewystępujące w typowych okazach zbroi ówczesnych, mogły być istotnie — jak sądzę — stosowane przez pieszy tłum żołnierski, nieposiadający jednolitego uzbrojenia ochronnego. Przytem okazy od wielu lat «nie modne» używane były jednak, jakkolwiek stanowiły niejednokrotnie dość dziwne anachronizmy.

Do uzbrojenia ochronnego należą również tarcze, których dwa przykłady występują w omawianych rzeźbach, a mianowicie u rycerza w Pogoni na tumbie grobowca Kazimierza Jagiellończyka (fig. 11), oraz u Goljata na jednym z kapiteli tegoż grobowca (fig. 13). — Tarcza Goljata należy do typu, który kształtem i większemi rozmiarami różni się od ówczesnych tarcz, używanych zwyczajnie przez konnych rycerzy. Odbiega ona również od znanych w XV w. i później, noszonych przez piechotę pawęży, t. j. wielkich tarcz drewnianych kształtu zbliżonego zazwyczaj do prostokąta z występem w środku<sup>4)</sup>. Tarcza Goljata o formie gruszkowatej, zlekka wypukła, posiada pas do zawieszania na ramieniu. Kształt jej osobliwy i rzadko spotykany mówi o starszej tradycji, a bodaj że jedynym okazem, z którym ją można zestawić, jest tarcza wielkiego mistrza krzyżackiego z lat ok. 1320 w Tyrol-

<sup>1)</sup> A. Harmand, *Jeanne d'Arc, ses costumes, son armure*. Paris 1929, p. 231; występują jeszcze około r. 1480. Za zwrócenie uwagi na dzieło Harmanda w związku z powyższym szczegółem składam serdeczne podziękowanie p. dr M. Gutkowskiej.

<sup>2)</sup> Widoczne np. w zbroi św. Jerzego na obrazie Jana van Eycka «Madonna kanonika van der Paele» z r. 1436 (Heidrich, *Altniederländische Malerei*. Jena 1900, fig. 15), albo u rycerzy na obrazie H. Memlinga «Śmierć św. Urszuli» z r. 1489 (o. c., fig. 78).

<sup>3)</sup> Por. rzeźbę z poł. XV w. przedstawiającą żołdaka w grupie Niesienia Krzyża we wrocławskim Muzeum Przemysłu Art. i Starożytności, reprodu. przez B. Engel w artykule: *Zwei Kriegerfiguren des 15. Jahrh. Zeitschrift f. histor. Waffenkunde*, VII. Dresden 1915—1917, p. 228.

<sup>4)</sup> W. Boeheim, *Handbuch*, fig. 189 i 190.

skiem Muzeum Ferdinandeum w Innsbrucku<sup>1)</sup>. Tarcza ta, identycznego kształtu, blisko 1 m wysoka, wykonana jest z drzewa obciągniętego skórą, na której widnieje polichromowany herb wielkiego mistrza, brzegiem zaś biegnie dookoła napis. Pod tym względem istnieje również podobieństwo do tarczy Goljатовej, na której brzegu widnieje nieuwzględniony na reprodukowanym rysunku podpis Jorga Hubera, rzeźbiarza pracującego pod kierunkiem Stwosza przy grobowcu królewskim.

Mniejsza od powyższej jest tarcza rycerza z Pogoni (fig. 11), kształtem odpowiadająca epoce, zawieszona w charakterystyczny sposób



11. Kraków, katedra, Pogoń z tumbi grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Fot. A. Pawlikowski.

na lewym ramieniu jeźdźca i ozdobiona herbem. Jest to typowa tarcza, używana przez ówczesne rycerstwo, która jednak już w XVI w., wobec ostatecznego wykształcenia się i udoskonalenia zbroi, stała się zbyt ciężką<sup>2)</sup>. Materiałem tarczy było zazwyczaj także drzewo, obciągnięte skórą. W wielu wypadkach tarcze takie posiadały z prawej strony (herald.) wykroję na włożenie kopji<sup>3)</sup>.

Parę słów jeszcze o ostrogach. Przy omawianiu zbroi wspomniałem o długich i prostych ostrogach rycerza z Pogoni. Ze sposobu trzymania nogi prosto i z trudności w zginaniu jej w kolanie spowodu uzbrojenia ochronnego wynikały te długie kolce ostróg piętnastowiecznych i początku XVI w.<sup>4)</sup>. Kolce były wówczas opatrzone gwiazdami zazwyczaj sześciopromiennymi i nierzadko przynitowane na stałe do żelaznego trzewika<sup>5)</sup>. Okazy tego typu trafiają się dość często w zbiorach polskich. — Inny rodzaj ostróg występuje w płaskorzeźbie ołtarza Marjackiego, przedstawiającej Pokłon Trzech Króli<sup>6)</sup>. Tutaj przypięte są one rzemykami do ciżem skórzanych i odznaczają się charakterystycznym wygięciem kabłąków, ujmujących kostkę nogi od dołu. Kolce ich są krótkie, pochylone zrazu ku pięcie,

<sup>1)</sup> B. Engel, *Waffengeschichtliche Studien aus dem Deutschordens-Gebiet*. Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, II. Dresden 1900—1902, p. 94—100, tabl. i fig. 6.

<sup>2)</sup> W. Boenheim, *Handbuch*, p. 177.

<sup>3)</sup> W. Dziewanowski, o. c., p. 140.

<sup>4)</sup> W. Boenheim, o. c., p. 226—227.

<sup>5)</sup> W. Boenheim, o. c., p. 227.

<sup>6)</sup> F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*. Roczn. Krak., X. Kraków 1907, fig. 33.





12. Kraków, kościół N. P. Marji. Pojmanie, płaskorzeźba w wielkim ołtarzu. Fot. St. Kolowiec.

a następnie zakręcone do góry. O ile forma tych ostróg, właściwa dla XIV i XV w., jest bardzo dobrze znana z dość licznych oryginalnych zabytków w muzeach naszych, o tyle zastanawia brak gwiazd, które zawsze u tych ostróg występowały. Prawdopodobnie snycerz zlekceważył oddanie tego tak drobnego szczegółu.

Wśród okazów broni siecznej, widocznych w dziełach Stwosza, pierwsze miejsce zajmuje miecz, czyto jako atrybut władzy królewskiej na sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka, czy jako atrybut ikonograficzny św. Piotra w wykuporzeźbie Ogrojca, lub św. Pawła w płaskorzeźbie Wniebowstąpienia, czy wreszcie jako zwykły rycerski miecz w ręku jeźdźca w Pogoni na

boku tumbi wspomnianego sarkofagu, lub jako katowski w ręku kata na rycinach: Ścięcie św. Katarzyny lub Ścięcie św. Pawła (fig. 14). Miecze te posiadają wszelkie cechy mieczów piętnastowiecznych<sup>1</sup>); są długie, o rękojeściach «półtoraręcznych», drewnianych, obciążniętych skórą lub okręconych drutem, zakończonych głowicami kolistymi, graniastymi albo wrzecionowatymi. Jelce ich są proste, krzyżowe, albo zlekka ku dołowi wygięte, w przekroju wieloboczne. Przy jelcu występują t. zw. taszki, t. j. zwisające z obu stron kawałki skóry, osłaniające osadę głowni, spotykane już w XIV w. i stosowane jeszcze w XVI. Taszka przy mieczu królewskim na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka wykonana jest ze skóry ozdobnie tłoczonej. — Głownie tych mieczów we wszystkich prawie wypadkach zwężają się równomiernie ku końcowi i opatrzone są ością, biegnącą przez środek; jedynie na mieczu z grobowca widzimy dwa wklęsło szlifowane żłobki, biegnące prawie do połowy długości. Miecze, ukryte w pochwie, z okuciem na końcu, spotykamy u św. Pawła na płaskorzeźbie Wniebowstąpienia i u św. Piotra w Ogrójcu.

Broń sieczna reprezentowana jest ponadto u Stwosza przez rodzaj krzywej szabli, jaką widzimy u Malchusa w płaskorzeźbie Pojmania (fig. 12) i u boku pachołka na rycinie, przedstawiającej Wskrzeszenie Łazarza (fig. 15). Przy tej sposobności zwrócić należy jeszcze uwagę na bardzo charakterystyczny i wiążący się z powyższymi okaz (fig. 15), występujący w płaskorzeźbie Pojmania na kościele św. Sebalda w Norymberdze (dzieło Stwosza z r. 1499). Szable te tkwią w pochwach. W dwóch wypadkach pochwa rozszerza się nieco ku końcowi i jest ścięta ukośnie lub prosto. Rękojeść szabli Malchusowej jest otwarta i prosta, o głowicy w kształcie dzioba, o jelcu krzyżowym z wąsami ku dołowi. Również prawie prosta jest rękojeść na płaskorzeźbie norymberskiej, natomiast rękojeść na rycinie jest mocno pochylona. Obie są wyraźnie nitowane w poprzek trzpienia; w obu też ostatnich wypadkach głowice są opatrzone dziurką, przez którą przeciągnięto sznurek; jelce zbliżone bardzo do jalców szabel wschodnich<sup>2</sup>); również okucia pochew przypominają żywo okucia pochew znanych szabel tureckich względnie węgierskich z XVI w.<sup>3</sup>).

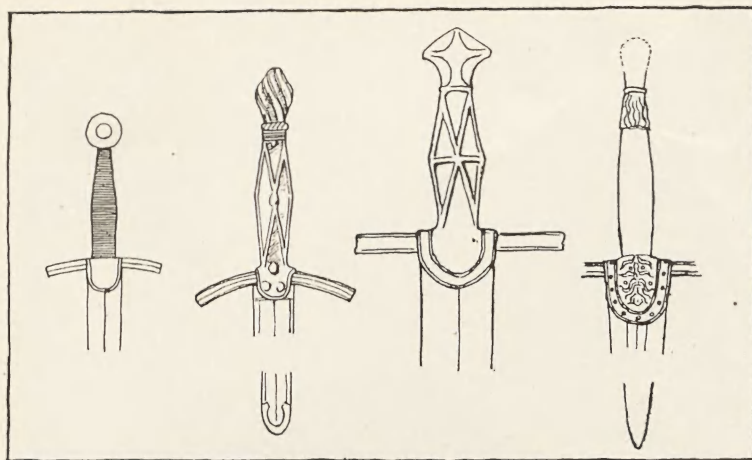


13. Goljat z kapiteła baldachimu grobowca Kazimierza Jagiellończyka w katedrze na Wawelu.

<sup>1</sup>) Cf. W. Boenheim, *Handbuch*, p. 244—251 *passim*. Cf. W. Dziewanowski, o. c., p. 22—23.

<sup>2</sup>) Cf. Z. Hartleb, *Szabla polska*, Lwów-Warszawa-Kraków (wyd. Ossolineum) 1926, p. 37—8.

<sup>3</sup>) Np. reprodukowana u Boheima (*Handbuch*, p. 273. fig. 312) szabla turecka Mikołaja Zrinyi, lub szabla Stefana Batorego w Muzeum Wojska (repr. *Broń i Barwa*, I Warszawa 1934, p. 77).



14. Miecze w dziełach Stwosza (od lewej ku prawej): z miedziorytu Ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej, z płaskorzeźby Wniebowstąpienie w ołtarzu Marjackim, z wypukłorzeźby Ogrojec (w Muz. Narod. w Krakowie) i z grobowca Kazimierza Jagiell. w katedrze na Wawelu.

w ogólnej całości jak i wielu szczegółach do takichże zabytków tureckich i węgierskich XVI wieku, skłania do przyjęcia, że wpływy Wschodu, idące przez Węgry, zaznaczyły się istotnie w formie tej broni w dziełach Stwosza, szczególnie w płaskorzeźbie norymberskiej<sup>2)</sup> i na rycinie Wskrzeszenie Łazarza. Same zaś trzony rękojeści, złożone z okładzin przynitowanych do trzpienia, o głowicach ostro zakończonych, wydają się być formą przygotowawczą późniejszych «kabelowych» rękojeści szabel polskich<sup>3)</sup>.

Z innej broni siecznej zasługują na uwagę szerokie tasaki, czy też noże myśliwskie, jeden w ręku św. Piotra w Pojmaniu (fig. 12), o dość niezwykłym i może przesadnym kształcie głowni z krzyżowym jelcem, oraz drugi w pochwie skórzanej u boku rycerza w płaskorzeźbie Ukrzyżowania, przewieszony na pasie przez ramię (fig. 16). Rękojeść tego ostatniego, o głowicy wyciętej w profil ptaka, znitowana w trzech miejscach, opatrzona jest prostym jelcem krzyżowym; w pochwie tkwią ponadto trzy małe nożyki. Mamy tu niewątpliwie do czynienia z nożem myśliwskim, który w tej formie znany jest aż do ostatnich czasów. Głowica o profilu ptaka zdaje się także i w tym wypadku mówić o wpływach wschodniego oręża<sup>4)</sup>. Bardzo zbliżony pod

<sup>1)</sup> W. Boenheim, Handbuch, p. 270 i nast. — W. Dziewanowski, o. c. p. 39—41.

<sup>2)</sup> Na wschodni charakter szabli pachółka z wypukłorzeźby «Pojmanie» na kościele św. Sebalda w Norymberdze zwrócił uwagę St. Meyer w artykułach: Typy szabel polskich (Broń i Barwa I, Warszawa 1934, p. 70) i Genealogja szabli polskiej (ibidem, II, Warszawa 1935, p. 100).

<sup>3)</sup> St. Meyer w artykule: Genealogja szabli polskiej (Broń i Barwa, II, Warszawa 1935, p. 100) pisze, że «rękojeść tego (kabelowego) typu była już znana w XV wieku, jak można sądzić z zabytków malarstwa oraz z rzeźb Wita Stwosza na epitafjum Pawła Volkamera (wspomniane wyżej Pojmanie) w kościele św. Sebalda w Norymberdze». — Charakterystykę rękojeści kabelowej podaje Meyer w artykule: Typy szabel polskich (Broń i Barwa, I, Warszawa 1934, p. 68).

<sup>4)</sup> Porównaj tablicę przy artykule St. Meyera: Genealogja szabli polskiej (Broń i Barwa, II, Warszawa 1935, p. 99).

Wiadomo, że szabla krzywa, używana w wiekach średnich na Zachodzie, mająca raczej charakter długiego krzywego noża, nie była bronią rycerstwa, ale używali jej pachołkowie i lud prosty<sup>1)</sup>. W Niemczech odmiana jej nosiła nazwę «malchus». W ikonografii zaś współczesnej przybierała czasem kształty fantastyczne. W naszym jednak wypadku wspomniane podobieństwo szabel, tak

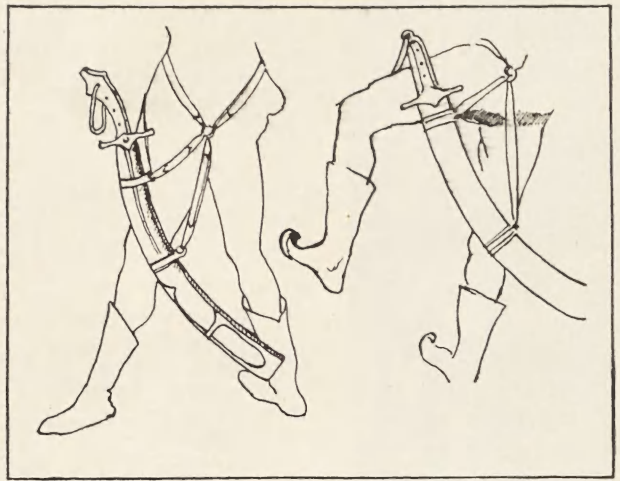
względem kształtu i szczegółów okaz noża myśliwskiego posiada Muzeum Historyczne w Dreźnie. Okaz ten wiąże z osobą ks. Henryka Saskiego (1473—1541)<sup>1)</sup>.

Z innych rodzajów broni, które występują w krakowskich rzeźbach Stwosza, zwrócić należy uwagę na topór i kuszę u strażnika w pełnej zbroi na płaskorzeźbie Zmartwychwstania (fig. 1 i 2), na włócznie żołdaków w Pojmaniu (fig. 12) i topór w ręku Goljata na jednym z kapiteli grobowca Kazimierza Jagiellończyka (fig. 13).

Oba topory mieszczą się w ramach form ówczasnie używanych. Interesującym okazem, używanym przez jeźdźców, jest zwłaszcza toporek strażnika. Jego wąskie ostrze wykazuje formę charakterystyczną włoską<sup>2)</sup> i pod tym względem toporek zbliża się do okazu z ok. 1500 r., publikowanego przez Boeheima<sup>3)</sup>. W naszym wypadku drzewce osadzone jest w długiej żelaznej tulei, a obuch wycinany w kolce, analogicznie do wielu zabytków tego rodzaju. Toporki takie bywały jeszcze zazwyczaj opatrzone grotem u góry, nakształt małej halabardy<sup>4)</sup>.

Równie pięknie i szczegółowo wykonana została kusza strażnika o rogowym a nie żelaznym łuku (co z formy można osądzić), ozdobionym wzorzystym ornamentem i przytwierdzonym do łoża zapomocą rzemieni. Dopiero pod koniec XV w. zaczęto przymocowywać łuk żelaznymi ankrami<sup>5)</sup>. Kusze używane były w XV wieku i wcześniej zarówno przez rycerstwo konne jak i żołnierzy pieszych. Używanie ich w ówczesnym wojsku polskim jest źródłowo stwierdzone<sup>6)</sup>.

Z broni drzewcowej, w którą uzbrojeni są pachołkowie w Pojmaniu, zasługuje głównie na uwagę włócznia o grocie romboidalnym z ością, opatrzona dwiema bocznymi popręczkami (fig. 12). Znajduje ona odpowiednik w pięknym okazie, pochodzącym z pocz. XV w., a publikowanym w książce Boeheima<sup>7)</sup>. Typ ten, będący już wówczas raczej bronią myśliwską, był znany



15. Szable: z miedziorytu Wskreszenie Łazarza i z wypukłorzeźby Pojmanie na kościele św. Sebalda w Norymberdze.

<sup>1)</sup> Repr. w Zeitschrift f. histor. Waffenkunde, VII, Dresden 1915—17, p. 220.

<sup>2)</sup> W. Boenheim, Handbuch p. 376.

<sup>3)</sup> Ibidem, p. 375, fig. 445. Toporek ten należał do Ruprechta v. d. Pfalz, zm. 1504 r.

<sup>4)</sup> Ibidem, fig. 442, 445 i 447.

<sup>5)</sup> Ibidem, p. 406.

<sup>6)</sup> B. Gembarzewski, Uzbrojenie i rodzaje broni, rozdział w dziele T. Korzona: Dzieje wojen i wojskowości w Polsce, III, Kraków 1912, p. 275. — Cf. W. Dziewanowski, o. c. p. 105.

<sup>7)</sup> W. Boenheim, Handbuch, p. 314, fig. 367. Jest to włócznia trabantów ks. Henryka IV, późniejszego cesarza.



16. Tasak myśliwski ryce-  
rza z płaskorzeźby Ukrzy-  
żowanie w ołt. Marjackim.  
Fot. dr T. Przykowski.

znacznie wcześniej, a jednym z charakterystycznych jego przykładów może być t. zw. włócznia św. Maurycego w skarbcu katedry krakowskiej<sup>1)</sup>.

Jeśli idzie o wieki średnie, a więc o czasy, z których oryginalne zabytki uzbrojenia zachowane są w bardzo skąpej ilości, badania nad historią uzbrojenia opierają się z konieczności w przeważnej mierze na współczesnym materiale ikonograficznym, jakiego dostarczają przede wszystkim dzieła malarstwa, rzeźby, grafiki, sfrażytyki i t. d. W materiale tym występują szczegóły uzbrojenia częstokroć ze znacznym opóźnieniem<sup>2)</sup>, niemają jednak jest wypadków takich (zwłaszcza gdy chodzi o rzeźbione płyty grobowe oraz pieczęcie), które bardzo ściśle datują używanie danego rodzaju zbroi, czy oręża.

Uzbrojenie w krakowskich dziełach Stwosza zostało oddane z daleko idącym realizmem (właściwym epoce późnego gotyku) w ramach możliwości samego materiału. Sumiennosc wykonania i trafność ujęcia nadają im wartość dokumentu, pomimo pewnych drobnych i wyjątkowo trafiających się nieścisłości, na które starałem się zwrócić uwagę. Polichromja na płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego uzupełnia szczegóły zdobnicze uzbrojenia, z drugiej jednak strony moment artystyczny gra dużą rolę i w związku z tym występuje obfite użycie pozłoty, potrzebne do uzyskania pewnych efektów i kontrastów. Podkreślić wreszcie należy różnorodność odmian uzbrojenia. Wykazuje ono formy i rodzaje, używane w Europie zachodniej i środkowej (głównie w krajach niemieckich); kilka sporadycznych przykładów i na

Południu. W niektórych wypadkach (szczególnie w uzbrojeniu pachołków i żołdaków) są to już formy przestarzałe, być może jednak nie wyszłe z użycia jeszcze w tym czasie. Przeważa jednak zbroja i broń współczesna Stwoszowi, a klasycznym przykładem są zbroje «norymberskie», których piękne okazy mógł mistrz dokładnie poznać w warsztatach norymberskich płatnerzy. — Wpływy Wschodu są wyraźne, jakkolwiek częściowo z drugiej lub trzeciej ręki (szyszaki).

<sup>1)</sup> W. Dziewanowski, o. c. p. 74—75 (tabl. 15, fig. 3). Publikowany przez W. Boeheima (o. c. fig. 359) rysunek tej włóczni nie odpowiada oryginałowi. Cf. rysunek u J. Polkowskiego, Skarbiec katedry na Wawelu, Kraków 1882. — O włóczniach tego typu, jako broni myśliwskiej, pisał A. Diener-Schönberg, Knebel an Jagdblankwaffen. Zeitschrift f. histor. Waffenkunde III. Dresden 1902—1905, p. 346.

<sup>2)</sup> Cf. B. Gembarzewski, Uwagi o ubiorze wojskowym i ogólnej charakterystyce zewnętrznej żołnierza (Broń i Barwa, II, 4, Warszawa, kwiecień 1935, p. 74).

Opisane uzbrojenie, widoczne w krakowskich dziełach Stwosza, daje też naogół pojęcie o uzbrojeniu podówczas (t. j. pod koniec XV wieku) w Polsce używanem, tembardziej, że potwierdzają to w dużej mierze i inne współczesne zabytki ikonograficzne, na których zmuszeni jesteśmy polegać w braku prawie zupełnym (poza nieznaczną ilością mieczów, toporów, grotów, ostróg, resztek kolczug oraz grupą szyszaków z okresu wczesnego średniowiecza) zabytków oryginalnych o stwierdzonem pochodzeniu polskiem.

## DIE WAFFEN IN DEN KRAKAUER WERKEN DES VEIT STOß.

Die Waffen in den Krakauer Werken des Veit Stoß sind mit einem sehr weit greifendem, in der spätgotischen Periode üblichem Realismus wiedergegeben, natürlich soweit es das angewendete Material erlaubte. Die gewissenhafte Ausführung und die treffsichere Auffassung geben ihnen, trotz einiger kleiner Abweichungen, den Stempel eines Dokumentes.

Die Polychromie auf den Flachreliefs des Marienaltars ergänzt einige ornamentale Einzelheiten der Waffen, wobei der künstlerische Moment eine bedeutende Rolle spielt, wozu die reiche Anwendung des Goldglanzes zur Hebung einiger Effekte und Kontraste beigetragen hat.

Besonders muss die Mannigfaltigkeit der Waffengattungen betont werden. Sie weisen die in West- und Mittel-Europa (hauptsächlich in deutschen Ländern) gebräuchlichen Formen und Gattungen auf. Hie und da aber kommen auch südliche Formen vor.

Bei einigen Waffengattungen, insbesondere bei denen der Soldaten und Knechten, sind es schon veraltete Formen, es ist aber möglich, daß dieselben damals noch in Anwendung waren. Bei Stoß finden wir aber überwiegend zeitgenössische Waffengattungen, nämlich die Nürnberger Harnische (z. B. der Soldat links unten in d. Auferstehungs-Relief d. Marienaltars — Abb. 1—2, das Ritterfigürchen vom Baldachin im Innern des Altarschreines — Abb. 5, die Ritterfigur im Krakauer Nationalmuseum Abb. 6—7 — u. s. w.), deren wunderschöne Beispiele der Meister in den Werkstätten der dortigen Waffenschmiede kennen lernen könnte. Die Einflüsse des Orientes kommen bei Stoß besonders ausdrücklich vor (krumme Säbel — Abb. 15), wenn auch teilweise aus zweiter oder dritter Hand (die Helme: des Soldaten links oben in d. Auferstehungs-Relief — Abb. 1 — und des Knechten, welcher in d. Gefangennahme-Relief den Heiland bei den Haaren greift — Abb. 12).

Die bei Veit Stoß vorkommenden Waffengattungen geben im Allgemeinen den Begriff von den damals (letztes Viertel d. XV Jhs) in Polen üblichen Waffen, was auch die anderen zeitgenössischen ikonographischen Denkmale bestätigen.

---

MARJAN FRIEDBERG

ADAM CHMIEL

WSPOMNIENIE POŚMIERTNE



Stanisław Wyspiański: Portret Adama Chmiela, własność p. Wandy Chmielowej.

**W** dniu 13 lutego 1934 r. poniosło Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa ciężką i niepowetowaną stratę. W osobie zmarłego Adama Chmiela odszedł w zaświaty jeden z najstarszych i najzasłużeńszych założycieli i członków Towarzystwa, wzorowy w metodzie pracy naukowej i mrówczej pracowitości, a płomienny fanatycznem umiłowaniem prawdy, znakomity historjograf, archiwista i miłośnik celeberrimae urbis Cracoviensis. Towarzystwo Miłośników oddało hołd pamięci Zmarłego na uroczystem publicznem posiedzeniu w dniu 19 lutego 1934 r. Pisząc o Adamie Chmielu na łamach Rocznika Krakowskiego, wydawnictwa, z którym najwięcej był związany zmarły uczony, przedstawię w tem krótkim wspomnieniu jego prace i niezapomniane zasługi dla nauki i dla Krakowa.

#### Młodość, studja i pierwsze lata pracy.

Adam Chmiel urodził się 24 grudnia 1865 r. w Słomniczkach, wsi leżącej na północ od Krakowa, na terytorjum b. Królestwa; gniazdem rodzinnem, z którego pochodził, była wieś Sanka w powiecie chrzanowskim<sup>1)</sup>. Adam, najstarszy syn ojca Wita, z zawodu stolarza i matki Franciszki, obarczonych

<sup>1)</sup> Wszystkie dane biograficzne zaczerpnięte z papierów osobistych Adama Chmiela, użyczonych łaskawie przez P. Wandę Chmielową.



siedmiorgiem dzieci, zdobywał wiedzę wśród niedostatku i twardej doli. Wcześniej był zdany na własne siły, a kończąc studia musiał zaopiekować się losami młodszych braci. Uczęszczał do szkoły powszechnej im. św. Florjana w Krakowie, potem w l. 1878—1886 do gimnazjum im. św. Anny (B. Nowodworskiego), tamże zdając z odznaczeniem egzamin dojrzałości. Charakterystyczne, że przyszły historjograf celował podczas studiów gimnazjalnych raczej w naukach przyrodniczych niż w historii, a szczególną notę «znakomity» zyskiwał przez całe wyższe gimnazjum w rysunkach. Zdolności rysunkowe nie uczyniły wprawdzie z Chmiela artysty, ale wrodzona wrażliwość estetyczna zarówno wywarła wpływ i była mu pomocną w późniejszych pracach nad zabytkami sztuki i przemysłu artystycznego, jak i umożliwiła kontakt ze Stanisławem Wyspiańskim.

W październiku roku 1886 zapisany na Uniwersytet Jagielloński, uczył się na wykłady historii A. Lewickiego, St. Smolki i W. Zakrzewskiego, wykłady geografii Czernego, literatury polskiej St. Tarnowskiego, językoznawstwa Malinowskiego filozofii ścisłej ks. Pawlickiego i Straszewskiego. Od drugiego roku studiów bierze udział w wykładach i ćwiczeniach praktycznych z paleografii i dyplomatyki, prowadzonych przez Bol. Ulanowskiego, wówczas docenta. Szukając wpływów tych profesorów w późniejszej działalności historjograficznej A. Chmiela, nie znajdzie się ich wiele o ile chodzi o Lewickiego, Smolkę i Zakrzewskiego. Na ich seminarjach nabył niewątpliwie dobrego przygotowania i gruntownej metody. O wiele więcej zyskał jednak Chmiel na ćwiczeniach i wykładach Ulanowskiego, które wzbudziły w nim zamiłowanie do nauk pomocniczych historii, a przede wszystkim do prac wydawniczych. W bibliografii prac Adama Chmiela znajdują się dowody jego studiów nad historją literatury, brak natomiast śladu szczególniejszego studjowania geografji.

Lata studiów spędzał Chmiel na pilnej nauce, już od pierwszego roku przygotowując prace seminaryjne. Przedłożył ich w ciągu czterech lat aż ośm i to widocznie dobrych, skoro wszystkie zostały nagrodzone stypendjami seminaryjnemi <sup>1)</sup>. Pierwszą z nich drukowano p. t. «O początku roku w kronice Nestora» w Pamiętniku słuchaczy U. J., wydanym przez młodzież akademicką na uroczystość otwarcia gmachu Collegii Novi w r. 1887 <sup>2)</sup>. Wcześniej więc, bo już jako słuchacz pierwszego roku zdobył Chmiel swą pierwszą pozycję bibliograficzną. Na czas studiów uniwersyteckich wypadają dwie pierwsze i to poważne prace edytorskie: «Zestawienie przedmiotów zawartych w 52 tomach Ateneum z l. 1876—1888» <sup>3)</sup>, oraz «Zbiór dokumentów znajdujących się w Bibliotece hr. Przeździeckich w Warszawie» <sup>4)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Były to prace: 1. O podziale roku w kronice Nestora. 2. Porównanie wypraw kijowskich Bolesława Chrobrego i Bolesława Śmiałego. 3. Przynależność biskupstwa lubuskiego do archidiecezji gnieźnieńskiej. 4. O podziale dnia w kronice Nestora. 5. O chronologii w latopisie wielkich książąt litewskich. 6. Kancelarja kapituły krak. XIII w. 7. Ślub Karola IV z Elżbietą pomorską w r. 1363. 8. Odczyt o cesarzu Ferdynandzie I. Prace te wymienia pismo dyrekcji Seminarjum Histor. U. J. z 24 VI 1890, podpisane przez prof. St. Smolkę.

<sup>2)</sup> Kraków 1887.

<sup>3)</sup> Warszawa 1889.

<sup>4)</sup> Kraków 1890. Jest to wydanie pełnych tekstów dokumentów, wzgl. dokładnych regestów.

Poza pracą naukową garnął się młody student i do życia młodzieży uniwersyteckiej. Należał do grupy, wydającej Przegląd Akademicki, pismo o ideologii patriotycznej i demokratycznej. Był redaktorem i wydawcą dwu pierwszych zeszytów Przeglądu (styczeń - luty 1890 r.); jako redaktor zamieścił w pierwszym zeszycie artykuł programowy, w pięknym języku a z temperamentem podnosząc hasła swego ugrupowania, zwłaszcza pracę nad ludem wiejskim. Miarą młodzieńczych aspiracji redaktora jest ogłoszenie w Przeglądzie konkursu na napisanie zarysu historii polskiej.

W roku akademickim 1891/92 złożył Chmiel w Wydziale Filozoficznym U. J. pracę pod tytułem «Stosunek Kazimierza W. do Karola IV w l. 1360—64», przyjętą jako doktorską<sup>1)</sup>. Dlaczego mimo napisania tej pracy i okazywanej w ciągu studjów wielkiej pracowitości, zaniedbał zdania rygorozów — trudno dzisiaj dociekać.

27 czerwca 1890 r. uzyskał Chmiel posadę prowizorycznego asystenta w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, rozpoczynając w ten sposób przyszlą zasadniczą pracę swojego życia, czterdzieści cztery lat pełnych poświęcenia i gorliwych wysiłków dla ukochanej instytucji. W dwa lata potem (1892) został asystentem stałym, w r. 1898 adjunktem, a w r. 1903 archiwarjuszem. Uzyskawszy posadę adjunkta, zdobył młody uczony pewną podstawę materjalną i mógł odtąd oddać się spokojniejszej pracy naukowej, porzucając piastowane w l. 1893—97 stanowisko wicesenjora bursy akademickiej.

Te pierwsze lata pracy w zdecydowanym już zawodzie archiwisty dały młodemu historykowi także i tak ważne dla człowieka i naukowca uznanie i moralną nagrodę: w grudniu 1893 r. powołany został na współpracownika Komisji Historji Sztuki Akademji Umiejętności, w maju 1899 r. zaproszony do Komisji Historycznej, w grudniu 1902 do Komisji Literackiej; w r. 1899 Central-Commission für Kunst- u. hist. Denkmale mianowała Chmiela swym korespondentem.

Adam Chmiel w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa.

Objąwszy posadę asystenta w Archiwum m. Krakowa, przystąpił Chmiel, pod kierunkiem archiwarjusza Stanisława Krzyżanowskiego, do pracy nad skompletowaniem zasobu archiwum i jego organizacją według nowoczesnych wymogów naukowych. Bogate Archiwum m. Krakowa, zaniedbane zupełnie w XIX w., po wszczynanych kilkakrotnie (od czasu uzyskania przez Kraków samorządu miejskiego) próbach naukowego zorganizowania, zyskało, po krótkich rządach Fr. Piekosińskiego, w osobach St. Krzyżanowskiego i A. Chmiela doskonałych kierowników. Młody Chmiel wniósł do pracy dużo zapału

---

Dokumentów tych użył Konst. Przeździecki Seminarjum Histor. U. J. dla ćwiczeń paleograficznych prowadzonych przez Ulanowskiego, z którego inicjatywy Chmiel pracę przeprowadził.

<sup>1)</sup> Rękopis tej pracy znajduje się w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa. O przyjęciu pracy doktorskiej Chmiela świadczy pismo: «Wydział Filozof. Uniw. w Krakowie. Do L. 560. Do IMc Pana Adama Chmiela w Krakowie. Miło mi zawiadomić Pana, że rozprawa Pańska pro gradu została przyjęta i że przeto nic nie stoi na przeszkodzie przypuszczeniu Pana do rygorozów. W Krakowie, dn. 25 IV 1892. Dr Fr. Czerny-Szwarcenberg, Dziekan Wydz. Filozof. (m. p.)».

i umiłowania starych ksiąg, ale również i znakomite przygotowanie metodyczne potrzebne dla naukowego archiwisty, a nabyte w szkole Ulanowskiego Archiwum Krakowa zawierało podówczas jedynie księgi miejskiej administracji i rachunków z czasów przedrozbiorowych, tak samego Krakowa jak i przyłączonych doń miast Kazimierza, Kleparza i jurydyk podmiejskich. Dzięki wysiłkom Krzyżanowskiego, dzielnie przez Chmiela wspieranym, zaczyna się szybki wzrost zbiorów Archiwum. Wracają brakujące w niem dotąd księgi i akta: w jesieni r. 1890 przejmuje Archiwum ze Sądu Krajowego księgi sądowe miejskie od w. XIV do upadku dawnej Rzptej, w latach następnych otrzymuje archiwalja miejskie z w. XIX. Nadto zyskuje jako depozyt cenny zespół archiwalny Senatu Wolnego Miasta Krakowa, na własność zaś grupy aktów różnych instytucyj i osób krakowskich (m. i. część archiwum Pinoccich, zbiory Ambrożego Grabowskiego), a nawet niektóre archiwalja dotyczące województwa krakowskiego. Przejmowanie aktów i powiększanie zbiorów było, jak w każdym archiwum, tylko częścią pracy archiwistów. Równie ważnem było opracowanie (inwentaryzacja i rzeczowy systematyczny układ) archiwaljów, sporządzenie inwentarzy i katalogów; w pracy tej współdziałali później również młodszy urzędnicy, K. Kaczmarczyk, R. Grodecki i inni. St. Krzyżanowski i A. Chmiel uzupełniali się wzajemnie, tworząc znakomity zespół: pierwszy, wybitny historyk i znawca nauk pomocniczych historii (zwłaszcza dyplomatyki, paleografji i archiwistyki), umysł rzutki i o szerokich zdolnościach organizacyjnych, drugi o dużych zamiłowaniach wydawniczych, typowy analityk i kolekcjoner. Toteż główną zasługą Krzyżanowskiego jest rewindykacja dla miasta Krakowa i jego archiwum wyżej wymienionych aktów, oraz kierowanie systematycznym układem zespołu ksiąg miejskich krakowskich (1301—1795), uwieńczone wydaniem drukowanego katalogu tych ksiąg. Chmiel natomiast w działalności swej wyróżnia się pracą wydawniczą i organizowaniem dalszych działów Archiwum, pomniejszych, lecz również ważnych. Dzięki swej inicjatywie oraz wytrwałym zabiegom zdołał nakłonić przeważną część krakowskich cechów rzemieślniczych do oddania swych dokumentów, ksiąg i muzealjów w formie depozytów do Archiwum miejskiego. Archiwalja cechowe stanowią cenne i potrzebne uzupełnienie urzędowych ksiąg miejskich, rozszerzając materiał do badań nad całokształtem życia dawnego Krakowa; muzealja cechów dały podstawę do zapoczątkowania Muzeum Historycznego, które obok tych depozytów objęło i objekty, przekazane Archiwum na własność przez miasto lub osoby prywatne, jak tłoki pieczętne, obrazy, zabytki przemysłu artystycznego i pamiątki. Również wyłączną zasługą Chmiela jest zorganizowanie cennej biblioteki Cracovianów, obejmującej wszelkie druki, odnoszące się do dziejów Krakowa. Wreszcie pod jego kierunkiem przerobiono lokal archiwalny i rozpoczęto oprawianie ksiąg.

Gdy Stanisław Krzyżanowski objął w r. 1903 katedrę nauk pomocniczych historii na Uniwersytecie Jagiellońskim nie porzucając dyrektury Archiwum, musiał ciężar pracy przesunąć się na młodszych współpracowników. W ostatnich kilku latach życia Krzyżanowskiego Chmiel staje się właściwym kierownikiem Archiwum, a po śmierci Krzyżanowskiego (w r. 1917) obejmuje po nim dyrekturę. Początki jej przypadły na ciężkie lata wojenne i powojenne, czasy

ograniczonych możliwości finansowych miasta, przejściowego braku współpracowników, ale nowy dyrektor zmógł te trudności wyteżoną własną pracą. Ostatecznie za rządów jego nastąpił dalszy wzrost Archiwum: pozyskanie archiwaljów N. K. N. i Legjonów Polskich, licznych archiwaljów miejskich z w. XIX, oraz aktów dotyczących instytucyj i osób krakowskich, duże rozszerzenie biblioteki. Postąpiła też naprzód ochrona i konserwacja zbiorów, czego Zmarły był wielkim znawcą. Archiwum, utrzymywane we wzorowym porządku, budziło nieraz słowa uznania u zwiedzających je uczonych polskich i zagranicznych.

Zbytecznem byłoby podnoszenie zasługi archiwalnej Krzyżanowskiego i Chmiela. Zorganizowanie Archiwum m. Krakowa, największego z polskich archiwów miejskich, a wzorowanego w swem urządzeniu na wybitnych analogicznych instytucjach europejskich, umożliwiło ogółowi pracowników naukowych czerpanie z obfitego skarbcza ksiąg i dyplomów miasta Krakowa, utorowało szeroką drogę do badań nad dziejami i kulturą dawnej stolicy. Plonem tych studjów jest poważna już ilościowo i jakościowo literatura, wśród której wybitne miejsce zajmują liczne tomy Rocznika Krakowskiego i Biblioteki Krakowskiej.

Obok pracy w Archiwum A. D. m. Krakowa miał Chmiel pod swą pieczę drugą placówkę naukową: Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, którego archiwarjuszem został mianowany w maju r. 1909. Przedtem, bo w grudniu r. 1908 książę biskup krakowski na wniosek Senatu Uniwersytetu nadał Chmielowi tytuł historjografa Wszechnicy Jagiellońskiej (z fundacji Sebastjana Petrycego). Opiekę nad archiwum uniwersyteckiem sprawował Chmiel aż do końca swojego życia.

#### Prace naukowe. Wydawnictwa źródłowe.

Chcąc omówić — w ogólnych zarysach — spuściznę naukową Zmarłego, wymienimy ważniejsze jego dzieła i prace w przedmiotowym ich ugrupowaniu. Tak co do ilości włożonego wysiłku jak i naukowej doniosłości na pierwsze miejsce wybijają się wydawnictwa źródłowe. Rozpoczął Chmiel działalność na polu wydawniczym wspomnianym wyżej katalogiem dokumentów Biblioteki Przeździeckich, opracowanym z inicjatywy Ulanowskiego. Pozostałe prace edytorskie można podzielić na dwie grupy: z zakresu historii sztuki i kultury, oraz urbanistyki. Trzy wielkie wydawnictwa poświęcone są kulturze i sztuce: «Album studiosorum Universitatis Cracoviensis», t. II i III <sup>1)</sup>, «Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce t. I, Rachunki dworu królewskiego 1544—67» <sup>2)</sup>, oraz «Wawel t. II, Materjały archiwalne do budowy zamku» <sup>3)</sup>. Z zakresu urbanistyki ogłosił Chmiel «Ustawy cen dla miasta Starej Warszawy od r. 1606—27» <sup>4)</sup>, «St. Kaweckiego Opis m. Krakowa w obrębie

<sup>1)</sup> T. II. Kraków 1892; t. III. Kraków 1904.

<sup>2)</sup> Kraków 1911. Wydawnictwo Komisji Historji Sztuki.

<sup>3)</sup> Teka Grona Konserw. Gal. Zach. t. V. 1913.

<sup>4)</sup> Archiwum Komisji Histor. t. VII. 1894.

okopów w r. 1836»<sup>1)</sup>, «Księgi radzieckie kazimierskie 1369—1402»<sup>2)</sup>. Trzy dzieła dotyczące kultury i sztuki podają materiał z w. XVI, dużej wartości dla nauki. Pierwszem z nich chronologicznie jest «Album Studiosorum», do opracowania którego zabrał się Chmiel zaraz po ukończeniu studiów uniwersyteckich, zachęcony do tej pracy przez Bol. Ulanowskiego, wydawcę I tomu Albumu. Tom II w edycji Chmiela objął wykazy studentów Uniwersytetu z l. 1490—1551, t. III z l. 1551—1606. «Materiały archiwalne do budowy zamku wawelskiego» stanowią łącznie z dziełem St. Tomkowicza o Wawelu<sup>3)</sup>, przedstawiającem historję budowy zamku; obie prace wydało Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej w ważnym momencie rozpoczęcia robót konserwatorskich na Wawelu. Prace Tomkowicza i Chmiela stanowić więc miały naukową podstawę badań budowy zamku i jego dzisiejszej rekonstrukcji. Materiały ogłoszone przez Chmiela, zebrane w szeregu archiwów (Arch. Główne i Arch. Skarbowe w Warszawie, Arch. m. Krakowa, Biblj. Czar-toryskich i i.), obejmują rachunki wielkorządowe z wyliczeniem wydatków na budowę zamku, materiał, płace architektów i robocizny. Ilustrują zatem postęp prac architektonicznych zamku (głównie renesansowej budowy zyg-muntowskiej), podają relacje o artystach. Pozatem wydawnictwo zawiera rewizje i opisy Wawelu (od r. 1564), oraz listy i relacje dotyczące budowy (od r. 1535). «Rachunki dworu królewskiego» stanowią I tom wydawnictwa Komisji Historji Sztuki Akademji Umiejętności, zainicjowanego przez Marjana Sokołowskiego. Wydawnictwo objęło cztery rękopisy rachunków dworu Zyg-munta Augusta, spisanych przez Justa Ludwika Decjusza i Stanisława Włoszka, a pierwszorzędných dla dziedziny kultury i sztuki.

Pierwsze wydawnictwo źródeł urbanistycznych, «Ustawy cen dla m. Starej Warszawy» podaje wykazy taks wojewodzińskich ustanawiających ceny. Wyszło ono pod egidą Ulanowskiego, stanowiąc — do pewnego stopnia — dalszy ciąg wydawnictwa tego uczonego, pomieszczonego w I tomie Archiwum Komisji Prawniczej<sup>4)</sup>. Ostatnie co do daty wydania (r. 1932), «Księgi radzieckie kazimierskie», dotyczą chronologicznie najdawniejszego okresu, bo końca w. XIV. Uwzględnione w niem cztery rękopisy są najstarszemi księgami miasta Kazimierza pod Krakowem (założonego w r. 1348). Obejmują one zapiski nietylko urzędu radzieckiego, ale także (dość liczne) rachunków miejskich, oraz (w niektórych latach) sądu ławniczego. Osobnych ksiąg ławniczych i rachunkowych podówczas w Kazimierzu nie prowadzono, omawiane rękopisy były więc jedynym wytworem działalności kancelaryjnej urzędów m. Kazimierza w w. XIV<sup>5)</sup>. Wydawnictwo ksiąg kazimierskich zamyka szereg wydanych źródeł dotyczących Krakowa z w. XIV, kompletując dzieła Szuj-skiego, Piekosińskiego i Krzyżanowskiego.

<sup>1)</sup> Bibl. Krak. nr 65. 1927.

<sup>2)</sup> Wydawnictwa Archiwum A. D. m. Krakowa. t. II. 1932.

<sup>3)</sup> W Tece Grona Konserw. Gal. Zach. t. IV.

<sup>4)</sup> «Kilka zabytków ustawodawstwa królewskiego i wojewodzińskiego w przedmiocie handlu i ustanawiania cen».

<sup>5)</sup> W krótkim wstępie wydawca pominął sprawę dokładniejszego określenia tych ksiąg, odwołując się na przygotowywany katalog (inwentarz systematyczny) zespołu archiwalnego ksiąg kazimierskich.

Wydawnictwa źródłowe są główną podwaliną zasługi naukowej ś. p. Chmiela. Podano ich tutaj siedem, imponujących rozmiarami a poważnych treścią<sup>1)</sup>. Nietylko jednak rozmiary wydawnictw Chmiela są imponujące, mają one również wszelkie cechy dobrej i metodycznej szkoły wydawniczej. Przewszystkiem tekst oddany jest wiernie i pieczołowicie, a to dzięki wrodzonym zdolnościom wydawniczym Chmiela i wybitnej umiejętności paleograficznej, którą posiadał w szkole Ulanowskiego, a w szerszej mierze dzięki pracy archiwalnej. Wydawnictwa opatrzone są we wstępy zdające sprawę z rękopisów, objaśnienia i indeksy. Podkreślić należy wzorowość indeksów; większość wydawnictw posiada nietylko wykazy osób i miejscowości, ale także rzeczowe, choć powstały w czasach, kiedy opatrzenie wydawnictw w indeksy rzeczowe nie uchodziło za konieczny postulat naukowy. Zwrócić zwłaszcza należy uwagę na wykaz rzeczowy wydawnictwa «Materiałów archiwalnych do budowy Wawelu», który jest — pewnego rodzaju — słownikiem wyrażen łącińskich i polskich w. XVI, dotyczących budownictwa.

### Prace poświęcone ustrojowi i kulturze Krakowa.

Zainteresowania historyczne Adama Chmiela szły od najwcześniejszych lat jego działalności naukowej, poza pracami wydawniczymi, głównie w dwu kierunkach: urbanistyki i nauk pomocniczych historii. Jak dowodzą bardzo liczne recenzje pisywane przez niego w l. 1890—1903 w Kwartalniku Historycznym, Ateneum, Przeglądzie Literackim i t. d., zajmował się Zmarły temi naukami bardzo szeroko. Jednakże przez zrozumiały wpływ materiałów archiwum krakowskiego samodzielne prace Chmiela ograniczyły się przeważnie do dziejów miasta Krakowa. Jakkolwiek różne treścią, dadzą się łatwo uszeregować według poszczególnych działów nauki historycznej; sklasyfikowane w ten sposób reprezentują historję lokalną Krakowa (jego ustrój i kulturę), długi zastęp nauk pomocniczych historii, oraz historję sztuki (głównie przemysłu artystycznego). W tym przeto porządku omówię je pokrótce.

Pierwsza grupa prac Chmiela ma charakter wyłącznie lokalno-krakowski. Naczele należy wymienić zajmujące stanowisko pośrednie między pracą edytorską a konstrukcyjną wydawniczo-opisowe studia nad kamienicami krakowskimi, ich dziejami architektonicznymi (budowa, przebudowy wewnętrzne, rozkład mieszkań) i własnościowymi. Temi pracowitemi i żmudnymi studjami zamierzał autor objąć całe śródmieście Krakowa i zostawić w ten sposób pomnikowe dzieło, rekonstruujące dawne domy i ich dawnych mieszkańców. Wstępem do tych prac jest zamieszczona w Kalendarzu Krakowskim Józefa Czecha, w l. 1911—14, «Kronika domów krakowskich. Ul. Florjańska». Następnie powstały w l. 1917—34 tomy Biblioteki Krakowskiej opisujące kolejno ulicę Florjańską<sup>2)</sup>, św. Jana<sup>3)</sup>, Sławkow-

<sup>1)</sup> Wymienione wydawnictwa liczą łącznie ok. 3000 stron dużego formatu. Poza temi dziełami, znaczna część prac Chmiela posiada charakter wydawniczo-opisowy. Ponieważ nie są to wydawnictwa sensu stricto, omawiam je osobno.

<sup>2)</sup> «Domy krakowskie. Ul. Florjańska». Cz. I. Bibl. Krak. nr 54. 1917. Cz. II. Bibl. Krak. nr 57—58. 1920.

<sup>3)</sup> «Domy krakowskie. Ul. św. Jana». Cz. I i II. Bibl. Krak. nr 61—62. 1924.

ską<sup>1)</sup> i — częściowo — Grodzką<sup>2)</sup>. Autor korzystał w swej pracy przedewszystkiem z opisów rewizyj domów, przeprowadzanych przez wiertelników (*Libri quartaliensium Cracoviensium*), a także z ksiąg podatkowych (regesty czynszów i poborów), zawierających wykazy właścicieli domów. Obok wiadomości o samych domach podał też sporo szczegółów genealogicznych o dotyczących rodzinach mieszczańskich. Ostatnie tomy «Domów krakowskich» opatrzone są dokładnymi rysunkami architektonicznymi oraz planami wnętrza, wykonanymi przez arch. H. Jasińskiego<sup>3)</sup>.

Z ważniejszych prac Adama Chmiela o ustroju i dziejach Krakowa należy wymienić, jako najpierwszą, popularno-naukową rozprawkę «Marcin Oracewicz mieszczanin krakowski»<sup>4)</sup>. Pierwszą cenniejszą pracą jest: «Organizacja miasta i cechów», zamieszczona w tomie VI Rocznika Krakowskiego, poświęconym ustrojowi, kulturze i sztuce dawnego Krakowa<sup>5)</sup>. W zarysie tym omówił Chmiel syntetycznie rozwój Krakowa, jego władzy administracyjnej i sądowej, oraz organizacji cechowej, za czasów dawnej Rzpltej. Szkic ten krótki, ale barwny i plastyczny, oparty jest nie tylko na literaturze, ale i własnych badaniach archiwalnych autora. W r. 1907 ogłosił artykuł «Sądy hetmańskie ratuszne. Kartka z życia mieszczan krakowskich w XVI w.»<sup>6)</sup>. Znacznie później, bo w l. 1928—31, powstały dalsze prace: artykuł «Józef Dietl jako prezydent miasta Krakowa<sup>7)</sup>», rozprawa «Ustrój miasta Krakowa w XIX w. (w zarysie) i działalność prezydentów miasta 1866—1924»<sup>8)</sup>, praca «Oswobodzenie Krakowa 31 października 1918 r.»<sup>9)</sup>, w końcu udział w redakcji książki: «Kraków. Rozszerzenie granic 1909—15»<sup>10)</sup>. Prace o prezydencie J. Dietlu i zarys ustroju Krakowa w w. XIX powstały poniekąd na marginesie przygotowywania obszernego dzieła o organizacji miasta w w. XIX.

Obok tych prac wyliczyć wypada rozprawki poświęcone cechom: «Garncarze krakowscy»<sup>11)</sup>, «Introligatorzy cudzoziemscy i zamiejscowi w Krakowie w l. 1574—1646»<sup>12)</sup>, oraz wielką monografię «Rzeźnicy krakowscy»<sup>13)</sup>. Ta najobszerniejsza — poza wydawnictwami — praca Adama Chmiela, bardzo cenna ze względu na szerokie ujęcie tematu i bogaty a nieznanym częściowo materiał źródłowy, choć konstrukcyjnie ujęta może niezupełnie szczęśliwie,

1) «Domy krakowskie. Ul. Sławkowska». Cz. I. Bibl. Krak. nr 73. 1931. Cz. II. Bibl. Krak. nr 75. 1932.

2) «Domy krakowskie. Ul. Grodzka». Cz. I. Bibl. Krak. nr 81. 1934. Cz. II. Bibl. Krak. nr 85. 1935.

Oba ostatnie tomiki wyszły po śmierci autora. Nie objęły one całej ulicy Grodzkiej, lecz tylko kamienice oznaczone numerami nieparzystymi 1—37.

3) W ściśleym związku z pracami Chmiela o Domach krakowskich, pozostaje rozprawa H. Jasińskiego: «Dawna kamienica krakowska, jej układ i wnętrze». Bibl. Krak. nr 83. 1934.

4) Bibl. Krak. nr 1. 1897.

5) Rocznik Krak. t. VI. 1904.

6) Kalendarz Czecha. 1907.

7) Józef Dietl. [Księga pamiątkowa]. Kraków 1928.

8) Kraków w XIX w. Bibl. Krak. nr 72. 1931.

9) Kraków 1929.

10) Wyd. inż. K. Rolle, prezydent m. Krakowa. Kraków 1931.

11) Kalendarz Czecha. 1908.

12) Exlibris. t. VII. z. 2. 1929.

13) Kraków 1930.

przedstawia dzieje cechu rzeźników i handlu mięsem od w. XIV po dzień dzisiejszy. Obszernie omówiono wszystkie strony zagadnienia: topograficzną (kwartał rzeźniczy, położenie jatek), gospodarczą (taksy i cenniki, kupno bydła, konkurencja «szkodników» i żydów), organizacyjną i społeczną (ustrój cechu, towarzysze), a także obyczajową (obrzędy i zwyczaje cechowe). Poza temi pracami duże znaczenie dla badań nad cechami ma wydawnictwo sfragistyczne «Godeł rzemieślniczych i przemysłowych krakowskich»<sup>1)</sup>.

W rękopisie pozostało wielkie dzieło Zmarłego, poświęcone ustrojowi administracyjnemu miasta Krakowa od upadku dawnej Rzpltej Polskiej. Autor omawia zmieniające się, zależnie od wypadków politycznych, systemy organizacyjno-ustrojowe, od ustaw sejmowych z l. 1791—94, poprzez rządy austriackie, Ks. Warszawskiego i dzieje Wolnego Miasta do powtórnego panowania monarchji habsburskiej i uzyskania samorządu miejskiego w r. 1866. Ze względu na mało zbadany przez naukę temat, a dużą erudycję uczonego i obfitość wyzyskanych źródeł, praca ta jest bardzo cenna i przynosi wiele nowego materiału<sup>2)</sup>.

Z instytucyj krakowskich, poza organizacją zarządu miejskiego i cechów, poświęcił Chmiel uwagę także dostojnej Wszechnicy Jagiellońskiej. Jedną z najpierwszych prac wydawniczych było ogłoszenie II i III tomu «Album studiosorum», które utorowało wydawcy drogę do zyskania stanowiska archiwariusza Uniwersytetu i tytułu jego historjografa. W późniejszych latach poświęcił Chmiel Uniwersytetowi cenne opracowanie sfragistyczno-heraldyczne «Pieczęcie Uniwersytetu Jagiellońskiego»<sup>3)</sup>, oraz rozprawę «Dietl jako rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego»<sup>4)</sup>.

Pozatem do historii Krakowa odnoszą się liczne, drobne artykuły popularno-naukowe, zamieszczane w perjodykach i prasie codziennej, głównie w l. 1924—32. Jakkolwiek niewielkie rozmiarami, dotyczące epizodów czy drobnych przejawów życia, wszystkie niemal posiadają wartość bezpośredniego zaczerpnięcia ze źródeł, jako oparte na materiale archiwalnym. Autor przedstawia zabytki, kościoły i stare domy («Ul. św. Jana i jej domy», «Widok kościoła św. Franciszka w Krakowie z r. 1800», «Krakowski kościół i klasztor oo. dominikanów», «Kraków podziemny»), daje przyczynki na marginesie aktualnych prac konserwatorskich («Co znaleziono w gałce wieży kościoła św. Florjana w Krakowie», «Nowy dokument do kościoła N. Marji Panny»). W innych artykułach odmalował stosunki kulturalne i obyczajowe («Cra-coviae defunctis. Testament mieszczanina kazimierskiego z r. 1648», «Z literatury mieszczańskiej krakowskiej z XVII w.»), zwrócił uwagę na kultury religijne («Kraków a św. Stanisław Kostka», «Z kultu św. Jana Kantego»), a zwłaszcza na obrzędy i uroczystości («Spór bractw kościelnych o pierwszeństwo w procesji Bożego Ciała», «Do genezy Konika zwierzyńckiego»),

1) Przemysł i Rzemiosło. r. I. 1921, Przemysł-Rzemiosło-Sztuka. r. II. 1922.

2) Praca ta będzie niebawem wydana nakładem Zarządu m. Krakowa.

3) Rozprawy Akad. Um. Wydział Histor. - Filoz. Ser. II. t. XXXV. og. zb. t. LX. 1917. Por. niżej.

4) Józef Dietl [Księga pamiątkowa]. Kraków 1928.



«Procesja na Emaus»); nie zapomniał też o sądownictwie («Złodziej pieczętowany», «Z ksiąg karnych krakowskich XVI w.») i t. d.

Prace z zakresu nauk pomocniczych historii.

Adam Chmiel, archiwista i historjograf Krakowa, był jednym z najwybitniejszych współczesnych mu polskich uczonych na polu nauk pomocniczych historii. Był czynny w bardzo szerokim zakresie tych nauk: sfragistyka, heraldyka i genealogja, po części i numizmatyka, archiwistyka, biblioznawstwo i bibliografja były jego specjalnościami; działając na tych polach, opracowywał zresztą przeważnie materiały i tematy krakowskie.

Pierwsze prace sfragistyczno-heraldyczne Adama Chmiela to ogłoszone na łamach Wiadomości Numizmatyczno-Archeologicznych artykuły o szeregu pieczęci zebranych, zwykle przygodnie, w Archiwum m. Krakowa lub innych instytucjach. W trzech cyklach ogłaszanych równocześnie: «Materiały sfragistyczne. Pieczęcie ziemskie. Pieczęcie miejskie. Pieczęcie żydowskie»<sup>1)</sup>, podał Zmarły i omówił sporą liczbę pieczęci sądów ziemskich szlacheckich (także pieczęć Trybunału Koronnego), pieczęci miejskich (w tem cenną pieczęć Sądu Komisarzkiego 6 Miast) oraz pojedynczych żydów. Artykuły te podają materiał konstrukcyjnie ze sobą niezwiązany, ale ciekawy i opracowany szczegółowo<sup>2)</sup>. Równocześnie przedstawił A. Chmiel w Roczniku Krakowskim czwarty cykl artykułów, poświęcony godłom mieszczańskim: «Herby Cyruśów mieszczańskich», «Z herbarza mieszczańskiego (Herby Foxów)», «Z herbarza mieszczańskiego (Herby Pernusów. Herby Wilhelma Waydolta)»<sup>3)</sup>. Artykuły te są jednymi z pierwszych studjów analitycznych nad godłami mieszczańskimi w Polsce, tem cenniejszemi, że obok strony heraldycznej poruszają i genealogiczną<sup>4)</sup>.

Drugi etap pracy Chmiela na niwie heraldycznej różni się zasadniczo od prac pierwszych. Uczony nie ogłasza drobnych artykułów, ale daje wyczerpujące, oparte na możliwie najszerszym materiale, monografie. Natomiast ogranicza się do Krakowa i jego instytucyj. Po wstępnej pracy «Pieczęć wójtowska krakowska z drugiej połowy w. XIII»<sup>5)</sup>, wyszło najobszerniejsze dzieło Zmarłego z omawianej tu dziedziny: «Pieczęcie m. Krakowa, Kazimierza, Kleparza i jurydyk krakowskich do końca XVIII w.»<sup>6)</sup>, które jest prawdziwie wzorowem opracowaniem sfragistycznym. Autor zebrał obfity materiał pieczętny, tłumaczy wszystkie okazy tak z punktu widzenia artystycznego jak heraldycznego, a w razie potrzeby także ikonograficznego. Wysuwając na plan pierwszy prawne znaczenie pieczęci, układa zasób swych si-

1) Wiadomości Numizm.-Archeol. t. III—V. r. IX—XV. 1897—1904.

2) Podobny charakter przyczynku ma artykuł: «Materiały sfragist.-herald. Herb Śreniawa». Miesięcznik Herald. r. I. 1908.

3) Rocznik Krak. t. I. 1898; t. III. 1900; t. V. 1902.

4) Mówiąc o pierwszych poczynaniach genealogicznych dyrektora Chmiela wymienić można artykuł «O rodzinie Jana Matejki». Czas. 1894. nr 269.

5) Rocznik Krak. t. IX. 1907.

6) Ib. t. XI. 1909.

gillatów według ich treści prawnej, t. j. według miast i jurydyk, a dalej urzędów miejskich (pieczęcie wójtowskie, radzieckie, ławnicze), przeznaczenia urzędowego (pieczęcie sekretne, sygnetowe, kancelaryjne). Moment heraldyczny jest w tej pracy na drugim planie. Autor nie pomija go przy omawianiu poszczególnych pieczęci, natomiast nie konstruuje wykończonego poglądu na godło miasta Krakowa. Dzieło następne «Pieczęcie Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie»<sup>1)</sup>, ujęte jest nieco odmiennie. Obok dokładnego podania szczegółów czysto sfragistycznych, przy uwzględnieniu zagadnienia prawnego (pieczęcie rektora, kolegów i fakultetów), wysuwa się, jako jedno z najważniejszych, zagadnienie heraldyczne: wyczerpujące omówienie herbu Uniwersytetu. Uzupełnieniem tej pracy jest artykuł «Większa pieczęć Uniwersytetu Jagiellońskiego z r. 1659»<sup>2)</sup>. Opracowanie «Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie od połowy XIV w. aż do XX»<sup>3)</sup>, oparte głównie na materiale sfragistycznym, ale przy zużytkowaniu i innych źródeł, jest cenne tak dla heraldyki miejskiej, jak i studjów nad ustrojem cechowym. Autor omawia godła według właścicieli pieczęci, t. j. cechów.

Ogłosił Chmiel także szereg artykułów naukowo-popularnych o celu pedagogicznym pouczenia ogółu o obowiązujących zasadach heraldyki. W ten sposób powstała książeczka «Barwa i chorągiew polska»<sup>4)</sup>, artykuły w prasie o chorągwi i godle państwowem polskiem, a także związane z obroną historycznego godła Krakowa «W sprawie herbu i pieczęci m. Krakowa», «Historja herbu m. Krakowa, tytuły miasta, barwa miasta»<sup>5)</sup>.

Zamiłowanie i dokładna znajomość sfragistyki, heraldyki i genealogji przejawiały się też w innych pracach A. Chmiela. Sporo uwag o stosunkach genealogicznych i herbach mieszczan zamieścił w swych «Domach krakowskich». Podobnie pamiętał o godłach czyto przy omawianiu zabytków artystycznych (np. «Kafle średniowieczne znalezione w Oświęcimiu»<sup>6)</sup>), czy przy pracach poświęconych cechom rzemieślniczym.

Na innem miejscu podkreśliłem wielkie zasługi dyrektora Chmiela na polu badań nad sfragistyką i heraldyką, w szczególności miejską i mieszczańską, oraz dałem charakterystykę jego jako sfragistyka i heraldyka<sup>7)</sup>. Tu godzi się tylko powtórzyć, że żadne z miast polskich nie doczekało się dotąd tak wyczerpujących publikacyj cennego materiału sfragistycznego, jakie zyskał Kraków dzięki Adamowi Chmielowi. Podkreślić też trzeba wzorowe omówienie obiektów sigillacyjnych, oraz indywidualne ujęcie tematu: Autor ogląda pieczęć nietylko z punktu widzenia sfragistycznego i heraldycznego, lecz, będąc także znawcą sztuki, interesuje się pieczęcią również jako dziełem przemysłu artystycznego.

1) Rozprawy Akad. Um. Wydział Histor.-Filoz. Ser. II. t. XXXV. og. zb. t. LX. 1917.

2) Wiadomości Numizm.-Archeol. 1921.

3) Przemysł i Rzemiosło (Przemysł-Rzemiosło-Sztuka). r. I—II. 1921—22.

4) Bibl. Krak. nr 56. 1919.

5) Dziennik Rozporządzeń m. Krakowa. 1929. nr 1 i 7.

6) Teka Grona Konserw. Gal. Zach. t. II. 1906.

7) «Adam Chmiel jako sfragistyk i heraldyk». Miesięcznik Herald. r. XIII. 1934. s. 73—7.

Zbliżone tematem i metodą do prac sfragistycznych są artykuły: «Cechy miasta Kazimierza»<sup>1)</sup> i «Cecha schrottgeltowa krakowska»<sup>2)</sup>, w których autor omawia t. zw. cechy t. j. znaczki potwierdzające uiszczenie opłaty na rzecz miasta za przewożenie i wyładowanie trunków, a dalej «Dawne wyroby nożowników krakowskich i znaki na nich»<sup>3)</sup>. Artykuł «Do historii dukata z wizerunkiem św. Stanisława» (monety własności Macieja Miechowity z r. 1514) reprezentuje w biblijografii Chmiela numizmatykę<sup>4)</sup>.

Z drugiej grupy nauk pomocniczych historii, w której pracował zmarły uczony (archiwistyka, biblioznawstwo, biblijografia), również zostały w jego bogatej spuściźnie prace wydawnicze i artykuły<sup>5)</sup>. Najpierwszem poczynaniem było wydanie «Zbioru dokumentów Biblioteki Przeździeckich»<sup>6)</sup>. Wynikiem prac inwentaryzacyjno-archiwalnych jest współudział w wydanych pod redakcją St. Krzyżanowskiego «Katalogach Archiwum m. Krakowa», tom I (dyplomy, Chmiel opracował zbiór bardzo cennych dokumentów ofiarowanych Archiwum przez E. Diehla) i tom II (rękopisy)<sup>7)</sup>. Wymienić tutaj również należy tymczasowy katalog «Rękopisy biblioteki hr. Tarnowskich w Dzikowie»<sup>8)</sup>. W związku z pracami archiwalnymi i wydawniczymi Chmiela pozostają studia nad teorią inwentaryzacji: w r. 1903 ułożył Zmarły z polecenia Komisji Literackiej Akademii Umiejętności «Wskazówki do inwentaryzacji rękopisów», w r. 1921 opracował z ramienia krakowskiego Koła Związku Bibliotekarzy Polskich «Wskazówki do inwentaryzacji bibliotek». W ostatnich dwu latach swego życia współpracował w podkomisji wyłonionej przez Akademię Umiejętności, przygotowującej «Wskazówki katalogowania rękopisów bibliotecznych»<sup>9)</sup>.

Z pierwszych lat twórczości naukowej A. Chmiela pochodzą dwa pracowite poczynania: «Zestawienie przedmiotów zawartych w 52 tomach Ate-neum z l. 1876—88»<sup>10)</sup>, oraz «Wykaz osób, miejscowości i rzeczy do t. I Rocznika Krakowskiego»<sup>11)</sup>. Po śmierci Wład. Wisłockiego (1900) objął Chmiel redakcję Przewodnika Biblijograficznego, przy równoczesnem przejęciu nakładu tego czasopisma przez Towarzystwo Numizmatyczne. Tę jedyną podówczas rejestrację polskiej produkcji piśmienniczej redagował przez drugą połowę r. 1900; warunki pracy były ciężkie, gdyż redaktor musiał sam zbierać materiał, a sfery wydawniczo-księgarskie naogół okazywały obojętność.

Sporo, choć rzeczy przeważnie drobnych, zostawił Zmarły z zakresu studjów nad książką i opravami. Najlepszą pracą, z punktu widzenia meto-

1) Wiadomości Numizm-Archeol. t. IV. r. XI. 1899.

2) Ib. t. IV. r. XIII. 1901.

3) Rocznik Krak. t. II. 1899.

4) Wiadomości Numizm-Archeol. 1921.

5) Por. M. Friedberg. Przegląd Biblioteczny. t. VII. 1933. s. 206—9.

6) Por. wyżej.

7) Wydawnictwa Archiwum A. D. m. Krakowa t. III i IV. 1907, 1915.

8) Druk w kronice Przewodnika Biblijogr. 1907—1908, odb. Kraków 1908.

9) Wskazówki... Projekt podkomisji Komisji Histor. Kraków 1932.

10) Warszawa 1889.

11) Kraków 1899.

dycznego, są «Uwagi archiwalno-paleograficzne nad pieśnią Bogurodzicy w rękopisie Biblioteki Jagiell. nr. 1619»<sup>1)</sup>, precyzyjnie analizujące czas powstania tekstu Bogurodzicy z oprawy rękopisu z początku XV w. Starym drukiem, znalezionym w oprawie regestu rachunków miejskich, zajął się, wraz z J. Łosiem, w «Księgach św. Augustyna... O żywocie krześcijańskim. Druk H. Wietora z r. 1522»<sup>2)</sup>. Egzemplarz t. zw. album amicorum przedstawił w «Imionniku z r. 1582 Jana Alembeka aptekarza»<sup>3)</sup>.

Adam Chmiel był jednym z pierwszych uczonych polskich, którzy zaczęli studja nad oprawami rękopisów i starych druków. Po raz pierwszy zajął się tą kwestją, pisząc obszerną recenzję wydawnictwa Wł. Wisłockiego «Incunabula typographica Bibliothecae Universitatis Jagell. Cracoviensis»<sup>4)</sup>. W uwagach, polemizujących z wnioskami Wisłockiego odnośnie do osób introligatorów opisywanych inkunabułów, podniósł konieczność gruntownego badania opraw drogą przeprowadzenia filjacyj, badania porównawczego, oraz poznania organizacji cechowej introligatorów. Postulaty te poruszył i starał się częściowo przeprowadzić w artykułach drukowanych szereg lat później. W pierwszym artykule «Z dawnych opraw introligatorskich»<sup>5)</sup> daje Chmiel uwagi wstępne, zachęcające do badań nad dawnymi oprawami; poczem opracował: «Exlibris biblioteki Uniwersytetu krakowskiego z w. XVI»<sup>6)</sup>, «Oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana 1566—1600»<sup>7)</sup>, «Inwentarz rzeczy introligatora krakowskiego Macieja Przywilckiego z r. 1587»<sup>8)</sup>, wkońcu studjum o introligatorach: «Introligatorzy cudzoziemscy i zamiejscowi w Krakowie w l. 1574—1646»<sup>9)</sup>.

Prace z zakresu historii sztuki i historii literatury.

Jakkolwiek z przygotowania teoretycznego i zawodu nie był Adam Chmiel historykiem sztuki, to jednak praca archiwalna i podejmowane tematy naukowe zbliżyły go do tej dziedziny wiedzy, a nabyta z biegiem lat erudycja uczyniła go poważnym i zasłużonym pracownikiem na polu tej nauki<sup>10)</sup>. Niespożyte zasługi położył dla niej swemi wielkimi wydawnictwami, «Materjałami archiwalnemi do budowy zamku» (wawelskiego), oraz «Rachunkami dworu królewskiego». Poza tem jednak od początku swej pracy naukowej ogłaszał pomniejsze przyczynki w formie komunikatów, przedkładanych na posiedzeniach Komisji Historji Sztuki, czy też oddzielnych artykułów. «Obrazy Stanisława Langa, r. 1550—51», «Inwentarz stolarza i rzeźbiarza

1) Rozprawy Akad. Um. Wydział Filolog. Ser. II. t. XXV. og. zb. t. XL. 1905.

2) Materjały i Prace Komisji Język. Akad. Um. t. VII. cz. I. 1915.

3) Nowe Czasopismo Aptekarskie. r. II. 1920.

4) Kraków 1900. Rec. Chmiela w Kwartalniku Histor. r. XV. 1901.

5) Exlibris. r. I. z. I. 1917.

6) Ib. z. 2. 1918.

7) Przemysł i Rzemiosło. r. I. 1921.

8) Silva Rerum. 1928.

9) Exlibris. t. VII. z. 2. 1929.

10) Por. Niwiński M. «Adam Chmiel». Prace Komisji Hist. Sztuki. t. VI. z. I. 1934.

krak. J. Schwarza», «Obrazy będące w posiadaniu rajców krak.», «Serwitorjaty artystów krakowskich», «Kilka szczegółów do fabryk pasów polskich w Krakowie» i inne komunikaty<sup>1)</sup>, to publikowanie materiałów archiwalnych, przedstawiających wartość dla historii sztuki.

Najobszerniejszą pracą konstrukcyjną Adama Chmiela z zakresu historii sztuki jest rozprawa o budowie hełmu na wyższej wieży kościoła Marjackiego: «Z hełmu wieży Marjackiej»<sup>2)</sup>. Pozatem interesowały go objekty przemysłu artystycznego, w szczególności kafle i karty do gry, o których dał kilka wartościowych artykułów. Najcenniejszy z nich, ważny także dla heraldyki, to «Kafle średniowieczne znalezione w Oświęcimiu»<sup>3)</sup>; kafle te pochodzą z w. XV, a niektóre są zdobne godłami herbowymi. Ogłosił też artykuły: «Kafle warsztatu krakowskiego z połowy XIX w.», «Krakowskie karty do gry XVI w.», «Karty zodiacowe z drugiej połowy XVIII w.», «Karty do gry z geografją Polski z drugiej połowy XVIII w.», «Karty z fabryki krajowej J. C. Du Porta w Warszawie»<sup>4)</sup>.

Niektóre z artykułów Chmiela, umieszczanych w prasie, poświęcone były również sztuce, jak «O rodzinie Jana Matejki»<sup>5)</sup>, lub podane wyżej opisy zabytków Krakowa.

Ogłaszał też Chmiel przyczynki z zakresu literatury. Poza artykułem o «Dziełach A. Mickiewicza w Rzplitej krakowskiej»<sup>6)</sup>, wszystkie inne powstały na marginesie kontaktu i przyjaźni Chmiela ze Stanisławem Wyspiańskim, dotyczą też bądźto dzieł Wyspiańskiego, bądźto osoby dramaturga. Do pierwszych należą: «Archeologia w Bolesławie Śmiałym»<sup>7)</sup>, «Z papierów pośmiertnych St. Wyspiańskiego»<sup>8)</sup>, «Fragmenty dramatu Jadwiga» (wyd...)<sup>9)</sup>, «Św. Stanisław» rapsod (wyd...)<sup>10)</sup>, «Ze wspomnień Nocy listopadowej»<sup>11)</sup>, do drugich: «Wspomnienia sprzed 25 lat»<sup>12)</sup>, «Ze wspomnień teatralnych»<sup>13)</sup>, oraz pomniejsze artykuły w prasie. Jako przyjaciel wielkiego poety podjął się Adam Chmiel, wspólnie z prof. T. Sinką, zbiorowego wydania dzieł Wyspiańskiego. W opracowaniu obu uczonych wyszło pięć tomów tych dzieł w l. 1924—29<sup>14)</sup>.

---

1) Sprawozdania Komisji do badania Hist. Sztuki w Polsce. t. V—VIII.

2) Rocznik Krak. t. XVI. 1914.

3) Teka Grona Konserw. Gal. Zach. t. II. 1906.

4) Rzeczy Piękne. r. II. 1919. Przemysł-Rzemiosło-Sztuka (Rzeczy Piękne). r. II—V. 1922—25.

5) Czas. 1894. nr. 269.

6) Przegląd Literacki. r. II. 1897. nr. 1.

7) Czas. 1903. nr. 116.

8) Przegląd Powszechny. t. 97. 1908.

9) Ib.

10) Pamiętnik Literacki. r. VII. 1908.

11) Krytyka. r. X. 1908. t. 2.

12) Gazeta Literacka. 1926. nr 4.

13) Wyspiańskiemu teatr krakowski 1907—1932. Kraków (1932).

14) St. Wyspiański. Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w oprac. A. Chmiela i T. Sinki. T. I—V.

## Działalność w towarzystwach naukowych.

Adam Chmiel należał do założycieli i pierwszych członków Towarzystwa Miłośników Historji i Zabytków Krakowa, założonego w r. 1896, a od-tąd stale opartego i współdziałającego z Archiwum Aktów Dawnych m. Kra-kowa. Ponieważ celem Towarzystwa była ochrona zabytków architektonicznych miasta, pouczanie i wpajanie w społeczeństwo zamiłowań do bogatej kultu-ralnie przeszłości, przeto jednym z najgorliwszych członków tego T-wa mu-siał być ten świetny znawca historji miasta i jego gorący wielbiciel. Prze-dewszystkiem był on czynny jako współpracownik wydawnictw T-wa Miło-sników, które opublikowało znaczną część prac Chmiela. Rozprawy i arty-kuły Zmarłego znalazły miejsce w 10 tomach Rocznika oraz w 12 nume-rach Biblioteki Krakowskiej<sup>1)</sup>. Był Chmiel długoletnim członkiem wydziału T-wa, a w ostatnich latach życia jego wiceprezesem; brał też zawsze żywy udział we wszelkich imprezach i zamierzeniach T-wa.

W młodych swych latach (od r. 1895) był Chmiel gorliwym członkiem Towarzystwa Numizmatycznego w Krakowie, a w l. 1897—1904 zasilał na-der często organ tego T-wa, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, swemi artykułami, tamże umieszczał swe pierwsze prace sfragistyczne<sup>2)</sup>. Należał też wówczas do Związku Literackiego i był członkiem wydziału Związku. Pra-cował owocnie szereg lat w Gronie Konserwatorów Galicji Zachodniej, zaj-mując się głównie konserwacją i inwentaryzowaniem archiwaljów kościelnych i prywatnych; m. i. przygotowywał inwentarz krakowskiego archiwum kapi-tulnego. Jednym z przejawów pracy w Gronie jest pomnikowe wydawnictwo «Materiałów archiwalnych do budowy zamku» (Wawelu). W latach powojen-nych należał do organizujących krakowskie Koło Związku Bibliotekarzy Polskich; był wiceprezesem tego Koła (1919 r.), a w r. 1927 otrzymał god-ność członka honorowego Związku. Interesując się zawsze starą książką i oprawą był też przez kilka lat członkiem Towarzystwa Miłośników Książki i współpracownikiem organów tego T-wa, Exlibrisu i Silva Rerum.

Jako wybitny archiwista został mianowany w r. 1910 konserwatorem Rady Archiwalnej w Wiedniu, a po ukonstytuowaniu się Rady przy Wy-dziale Archiwów Państwowych Ministerstwa W. R. i O. P. w Warszawie, członkiem tej Rady.

W r. 1922 Towarzystwo Naukowe we Lwowie mianowało Adama Chmiela swym członkiem przybranym, wkońcu w r. 1925 za długoletnią pracę w ko-misjach Polskiej Akademji Umiejętności (Komisji Historycznej, Historji Sztuki, Literackiej<sup>3)</sup>), Wojskowej, do Dziejów Oświaty i Szkolnictwa) został jej człon-kiem korespondentem. Należał także do Komitetu Słownika Łaciny Średnio-wiecznej, a w r. 1931 został zaproszony do Rady Pol. Słownika Biogra-ficznego.

1) Rocznik Krak. t. I, II, III, V, VI, IX, XI, XVI, XVIII, XIX, Biblioteka Krak. nr 1, 54, 56, 57, 58, 61, 62, 65, 72, 73, 75, 81.

2) Por. Friedberg. M.: «Ś. p. Adam Chmiel». Wiadomości Numizm.-Archeol. 1933. s. 122—6.

3) Por. wyżej.

Mówiąc o dowodach uznania dla pracy Chmiela, należy wspomnieć o pięknej uroczystości odbytej w czerwcu roku 1933. W 41 lat po przyjęciu pracy doktorskiej otrzymał historjograf i archiwarzusz Uniwersytetu najwyższe odznaczenie od swej Alma Mater, doktorat honorowy filozofji, a zarazem od reprezentujących Wszechnicę wybitnych przedstawicieli nauki historycznej, ówczesnego rektora Stanisława Kutrzeby i promotora Władysława Semkowicza, słowa gorącego uznania i podziękę za mozolną pracę w Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego, świetne zorganizowanie Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa i rozległą a owocną działalność historjograficzną.

### Próba charakterystyki.

Rozważając dorobek naukowy Adama Chmiela, podkreślić należy, jako najbardziej charakterystyczną cechę, krakowskie tematy przeważającej części prac oraz ogromną wszechstronność autora, który przystępuje zarówno do ogłaszania wydawnictw źródłowych, jak i prac konstrukcyjnych z dziedziny historii ustroju prawnego i społecznego, heraldyki i sfragistyki, archiwistyki i bibliologii, kultury i sztuki. Zainteresowania uczonego szły głównie w dwu kierunkach: opracowania ustroju prawnego i społecznego oraz dziedziny kultury (zwłaszcza artystycznej), przyczem jednak dużą rolę odgrywało fachowe przygotowanie z nauk pomocniczych historii. Toteż moment ustrojowy łączy się często ze sfragistyką i heraldyką, zainteresowanie kulturą przejawia się w studjach nad pieczęcią, książką lub obiektami przemysłu artystycznego. Wyraźny natomiast brak zamiłowania okazywał Chmiel do historii politycznej, która nie posiada prawie żadnego odpowiednika w jego bibliografji. Również stosunki narodowościowe Krakowa nie zwróciły jego baczniejszej uwagi. Niemniej można powiedzieć, że w osobie dyrektora Adama Chmiela Kraków posiadał tak wszechstronnego i głębokiego dziejopisa swej przeszłości, jakim szcycić się może niewiele tylko z miast, nawet o pięknej przeszłości historycznej. Niecodziennem bowiem zjawiskiem jest doczekanie się historjografa, któryby przy pomocy równie ścisłej metody naukowej i w oparciu o materiał źródłowy prawie wyłącznie archiwalny, potrafił rekonstruować przeszłość swego grodu w tak szerokiej rozpiętości tematów i zagadnień, i to w dzisiejszej epoce specjalizacji pracy naukowej, gdy poszczególne gałęzie nauki historycznej wymagają opanowania własnej metody i gruntownego przygotowania naukowego.

Prace Chmiela nie są, rzecz oczywista, między sobą współmierne. Główną podstawę obfitej bibliografji Zmarłego przedstawiają wydawnictwa źródłowe, prace z zakresu organizacji miasta i cechów, studia nad kamienicami, opracowania sfragistyczno-heraldyczne. Inne dziedziny reprezentowane są w jego twórczości głównie przez liczne, ale pomniejsze przyczynki i artykuły. Talent Zmarłego nie był też równy. Nie miał Chmiel skłonności do większych prac konstrukcyjnych i zostawił ich stosunkowo niewiele, w szczególności nie posiadał daru syntetycznego ujmowania. Natomiast duża umiejętność paleograficzna, wybitna metodyczność, ścisłość, dokładność oraz pracowitość uczyły zeń wzorowego wydawcę. Te zdolności uczonego, oraz jego zamiłowa-

nia skierowały go bądźto do przygotowania wielkich wydawnictw źródłowych, bądź też do ogłaszania źródeł drobniejszych, wraz z najdokładnijszym opracowaniem tematów, których dotyczą. Obok skłonności do analitycznej, drobiazgowej konstrukcji problemów szczegółowych, dopomagały i przysposabiały specjalne walory psychotechniczne: wielka spostrzegawczość, wrażliwość na każdy szczegół, zdolność najdokładniejszego odtworzenia, bez pominięcia akcesoriów nawet drugorzędnych. Stąd Chmiel podaje w swych pracach z subtelną dokładnością, niepozbawioną dużej dozy sentymentu, wyczelowany obraz opisywanego obiektu — czy będzie nim rękopis, czy pieczęć, szczegóły architektoniczne domu, wytwór przemysłu artystycznego, oprawa lub ekslibris. Zarówno większe prace Chmiela, jak i drobne mają wspólną cechę sumiennosci i pedanterji, metody ścisłej a drobiazgowej; znać w nich erudycję autora w zakresie ogólnych dziejów Krakowa, oraz jego wszechstronną znajomość archiwistyki, nauk pomocniczych historii, a także historii sztuki. Należał bowiem Chmiel do tych nielicznych historyków, posiadających dużą znajomość sztuki oraz głębokie odczucie estetyczne. Toteż jego niektóre artykuły mają znamię nietylko pracy naukowej, ale poniekąd i artystycznej: przedstawiają się jako misterne małe dzieła żmudnej a delikatnej roboty mistrza, ryjącego tłok pieczętny lub malującego ornamenty na kartach starych ksiąg.

Czterdzieści cztery lat, spędzonych w Archiwum m. Krakowa, pozwoliło uczonemu poznać skarby źródeł do historii Krakowa tak, jak nie znał ich nikt inny. To codzienne obcowanie w Archiwum z pierwszorzędnym materiałem źródłowym nadało twórczości Chmiela swoistą cechę gruntowności. Mając wyjątkowe warunki korzystania z ksiąg i aktów miejskich, dających bezmiar nieznanych materiałów do problemów w nauce nieustalonych, nie poszedł Zmarły drogą eksploataowania zasobów archiwalnych w sposób szybki i efektowny. Przeciwnie, zwykł był sumiennie i starannie badać każdą kwestję do samego dna. Znaną była powszechnie ogromna erudycja Chmiela, do której przyczyniła się świetna znajomość materiałów źródłowych i doskonała, zawsze, do ostatnich dni życia świeża pamięć, któraby mu pozwoliła jeszcze długie lata owocnie pracować. Walory te, oraz daleko idąca czynność w udzielaniu wskazówek, rad i informacji, wyrobiły mu opinię encyklopedji swych specjalności, najwyższą wyrocznie we wszelkich sprawach dotyczących dziejów Krakowa, autorytet, do którego udawali się często najwybitniejsi uczeni. Można bowiem powiedzieć, że jako historjograf Krakowa staje Adam Chmiel w rzędzie uczonych najbardziej zasłużonych nad badaniami dziejów tego miasta, zajmując miejsce bliskie znakomitego wydawcy przywilejów i praw, Franciszka Piekosińskiego, obok badaczy historii Krakowa i jego stosunków społecznych i kulturalnych, jak Stanisław Krzyżanowski i Jan Ptaśnik, czy sztuki krakowskiej, jak Władysław Łuszczkiewicz i Stanisław Tomkowicz.

Mówiąc o walorach dzieł Chmiela, trzeba podkreślić jeszcze jedno: pracowitość, pojętą nietylko i nietyle jako obowiązek, ale jako umiłowanie i przywiązanie do pracy. Zajęcia archiwalne łączyły się z przygotowaniem materiałów do własnych studjów, opartych najczęściej na księgach Archiwum



miejskiego, które było dla Zmarłego prawdziwym laboratorjum naukowym; spędzał w niem poza godzinami urzędowemi całe popołudnia i dni świąteczne, a nawet znaczną część urlopów wypoczynkowych. Jak bowiem do pracy nad badaniem dziejów miasta, tak też przywiązał się najmocniej do archiwum, w którym pracował całe życie, które organizował własnym trudem, w którym znał dokładnie każdą księgę i każdy pergamin. Pod względem pietyzmu odnoszenia się do ksiąg, aktów czy obiektów muzealnych dawał Chmiel piękny przykład swym młodszym współpracownikom. Mimo przeciwnych pozorów był Adam Chmiel człowiekiem głęboko uczuciowym i wrażliwym. Sentyment swój okazywał jednak niewielu ludziom, przelewając go na Kraków, naukę, swoje ulubione tematy, na Archiwum miejskie i jego księgi. Z sentymentu tego wywodziła się pieczołowita konserwacja zbiorów; troskliwe oko dyrektora utrzymywało je w wyjątkowej czystości, chroniło, choćby nawet rygorystycznie, przed nieuwagą czytelnika. Wyznawca zasady autorytatywnego kierownictwa prac w swej instytucji, zostawiał przecież dyrektor Chmiel w ostatnich kilku latach życia swym podwładnym archiwistom dość dużo inicjatywy w pracy wewnętrzno-organizacyjnej. Jednakże nie zaniedbał nigdy doglądać tej pracy i skontrolować jej szczegółowo. Pozostał aż do końca nietylko głównym mózgiem Archiwum, ale i jego duchem.

Mimo ukochania książki, Adam Chmiel nie miał, co charakterystyczne jest dla niego jako człowieka, własnych zbiorów, poza niewielką biblioteką, żadnych rękopisów czy sztychów. Miłośnik książki i przeszłości, stał jednak na stanowisku, że archiwista nie powinien tworzyć własnej kolekcji, by nie stała się ona (lub by nie sądzono, iż się staje) rywalką zbiorów publicznych, oddanych jego pieczy. Całą więc swą umiejętność i smak kolekcjonera starych druków, aktów, muzealijów, czy sztychów i planów obracał na wyłączną służbę swej instytucji: Archiwum m. Krakowa.

Podane tu szczegóły głęboko emocjonalnego stosunku Adama Chmiela do Archiwum i starych ksiąg wychodzą już poza ramy charakterystyki intelektu i twórczości naukowej zmarłego uczonego, sięgając w dziedzinę jego serca. I nie byłaby bynajmniej pełną ta krótka próba naszkicowania wizerunku Zmarłego, gdyby nie dodać choć paru słów hołdu dla rzetelnej, kryształowej prawości Jego duszy. Historyk z głębokiego umiłowania przeszłości, gorący miłośnik prawdy dziejowej, okazywał w całym swem życiu te same znamiona charakteru, któremi odznaczają się jego naukowe prace. Sumiennosc i skrupulatność, oraz prawdziwie serdeczny związek uczuciowy, występujące na kartach prac Chmiela, ukazują się w równej mierze w głębokim przywiązaniu do religji i jej prawd, najskrupulatniejszym przestrzeganiu zasad surowej moralności i pełnem poczuciu obowiązku ustosunkowaniu się do społeczeństwa. Rozmiłowany w starym Krakowie, kochał szczerze i jego terażniejszość; uczeń krakowskiej Szkoły historycznej i współtowarzysz przedstawicieli Młodej Polski należał do dawnego pokolenia krakowian, dumnych ze swego rodzinnego miasta i upatrujących w niem serce i duchową stolicę Polski. Typowy uczony gabinetowy, który cały wysiłek życiowy, zainteresowania i zamiłowania poświęcał pracy naukowej, nie brał czynnego udziału w życiu politycznem ani

społecznem. Nie negował jednak doniosłości problemów społecznych, lecz oddawał nieraz swe usługi pracy kulturalnej, a zwłaszcza humanitarnej i charytatywnej, popierając szlachetne i pracowite poczynania swej małżonki, Wandy z Wróblewskich. W szczególności wierny swym ideałom młodzieńczym, znajdował chętnie czas, by zająć się młodzieżą rzemieślniczą. Natura indywidualistyczna, świadomy wartości własnej, lecz nie szukający rozgłosu, a obojętny na zewnętrzne zaszczyty nie ubiegał się o przodujące miejsca w organizacyjnej pracy naukowej, ani o naukowe tytuły. W środowisku naukowym miał swe indywidualne i niezależne stanowisko, a kierunek prac, dyktowany jedynie własną wolą, świadczył dowodnie o zasadzie «sibi et posteritati».

Mówiąc o znaczeniu Chmiela dla nauki i kultury Krakowa, nie można pominąć jego stosunku ze Stanisławem Wyspiańskim. Chmiel, bliski Wyspiańskiemu już przed powstaniem *Wesela*, był jednym z najlepszych przyjaciół wielkiego poety w ostatnich latach jego życia. Po śmierci Wyspiańskiego Chmiel objął pieczę nad literacką spuścizną przyjaciela, został sądowym opiekunem jego małoletnich dzieci. Małomowny a skromny, nie zwykł Adam Chmiel ani opowiadać szczegółów tej przyjaźni, ani publikować ich w artykułach, dlatego też nie są one dokładniej znane. Wiadomo, że jako znawca przeszłości, przychodził z pomocą poecie w jego koncepcjach dramatu historycznego (*Bolesław Śmiały*), odnośnie do stylowej inscenizacji, odpowiednich dekoracyj i kostjumów. Zaznaczyć wszakże należy psychiczną podstawę zbliżenia: Wyspiański, w swych dziełach dramatycznych i malarskich wgłębiający się w tragedję dziejów narodu i sięgający do źródeł historycznego poznania, widział w Chmielu nietylko naukowego fachowca, mogącego udzielić dramaturgowi potrzebnych mu wskazówek, ale intuicją artysty odnalazł w nim niezwykle prawą, szlachetną i pełną dyskrekcji naturę, ideowego miłośnika przeszłości, oraz odpowiedni na przyjaciela poety typ psychiczny. Adam Chmiel w swej strukturze emocjonalnej wrażliwy i uczuciowy, reagujący na impresje estetyczne, miał pewne pierwiastki natury artysty. Takim widział go Wyspiański, tworząc dwa piękne portrety Chmiela: patrzy z nich szlachetna i piękna w zadumie twarz naukowca, o szczupłych rysach i przenikliwych oczach, głowa podparta na rękę, a myśl wkracza w odległą i szczytną przeszłość prastarej stolicy.

## BIBLIOGRAFJA PRAC ADAMA CHMIELA.

Bibliografia niniejsza oparta jest na własnoręcznych notatkach Dyrektora Adama Chmiela, prowadzonych (jak zdaje się wskazywać pismo) od szeregu lat a zestawiających metodycznie wszystkie prace przezeń publikowane. Czyniąc zadość obowiązkowi bibliografa, przeprowadziłem niezależnie od zyskania tak cennego źródła, kwerendę bibliograficzną, która jednakże przyniosła tylko kilka pozycji nieuwzględnionych w rękopisie Adama Chmiela. Natomiast przeważna część pozycji tego rękopisu wymagała uzupełnień co do danych bibliograficznych, całość ujednostajnienia i odpowiedniego zredagowania. Zestawienie prac własnych Adama Chmiela, jakkolwiek sporządzane niewątpliwie tylko dla własnej satysfakcji czy pamięci i nieprzeznaczone do druku, ułatwiło w dużej mierze niniejsze opracowanie i dało mu znamię pochodzenia z najpewniejszego źródła.

### 1887.

1. Przyczynki do chronologii Nestora. I. O początku roku w kronice Nestora. Pamiętnik słuchaczy Uniwersytetu Jag. Kraków 1887. s. 334—45.

### 1889.

2. Zestawienie przedmiotów zawartych w 52 tomach Ateneum z lat 1876—1888. Warszawa 1889. 8<sup>o</sup>. s. 128.

### 1890.

3. [Artykuł wstępny]. Przegląd Akademicki. (Wydawca i redaktor...). r. I. 1890. z. 1. s. 1—9.  
Autor niepodpisany.
4. Od redakcji. Przegląd Akademicki. (Wydawca i redaktor...). r. I. 1890. z. 2. s. 86—96.  
Autor niepodpisany.
5. Seminarjum historyczne Uniwersytetu Jagiell. Przegląd Akademicki. r. I. 1890. s. 51—3.  
Autor podpisany krypton.: Ad. C.
6. Zbiór dokumentów znajdujących się w Bi-

bliotece hr. Przeździeckich w Warszawie. Wydał... Kraków 1890. Nakł. Konst. hr. Przeździeckiego. 8<sup>o</sup>. s. XIX + 160.

R: Deiches E., Biblioteka Warszawska, 1890. t. IV. s. 469—71; Kwiatkowski S., Kwartalnik Historyczny. r. V. 1891. s. 408—10.

7. Ehrenberg. J. K.: Seb. Fab. Klonowicz. Warszawa 1890. — R: Przegląd Akademicki. r. I. 1890. s. 38—9.

Recenzent podpisany krypton.: Ad. Chm.

8. Krotoski K.: Norwegja pod względem fizycznym. Sprawozdanie Gimnazjum III w Krakowie za r. 1890. — R: Ateneum. 1890. t. IV. s. 382—3.

Recenzent podpisany krypton.: Ad. Ch-l.

9. Krzyżanowski St.: Dyplomy Bolesława Wstydlwego dla katedry krakowskiej. Pamiętnik Akademji Umiejętności. Wydziały Filolog. i Histor.-Filozof. t. VIII. 1890. — R: Ateneum. 1890. t. III. s. 611—4.

10. Prochaska A.: Materiały archiwalne, wyjęte głównie z Metryki Litewskiej od 1348—1607 r. Lwów 1890. — R: Ateneum. 1890. t. III. s. 369—70.

Recenzent podpisany krypton.: Ad. Ch-l.

## 1891.

11. Breitenbach: Das Land Lebus unter den Piasten. Fürstenwalde Spree 1890. — R: Ateneum. 1891. t. I. s. 404—7.

## 1892.

12. Album studiosorum Universitatis Cracoviensis. T. II (Ab anno 1490 ad annum 1551). Editionem curavit... Cracoviae 1892. Sumptus fecit Academia Litterarum Crac. 8<sup>o</sup>. s. XI + 347.  
Zob. nr 34, 86.
13. [Obrazy Stanisława Langa, r. 1550—51]. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. V. z. 2. 1892. s. XXXI.
14. Bostel F.: Rachunek Skarbu koronnego z r. 1629. Archiwum Komisji Historycznej. t. VI. 1891. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VI. 1892. s. 622—3.
15. Heck W.: Archiwa miejskie księstw oświęcimskiego i zatorskiego. Sprawozdanie Gimnazjum Nowodworskiego (św. Anny) w Krakowie za r. 1891. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VI. 1892. s. 396—401.

## 1893.

16. [Inwentarz rzeczy stolarza krak. Sebestjana Taurbacha z r. 1552]. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. V. z. 3. 1893. s. XLIV—XLVI.
17. Rzeczy, ktore pokradziono p. Hanuszowi Gedkowy barwierzowi krolia JMci (1589). Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. V. z. 3. 1893. s. LIV—LV.
18. Koneczny F.: Z przeszłości miast podgórskich. Ateneum. 1892. t. I. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VII. 1893. s. 137—9.
19. Kraushar A.: Zatarg Imci Pana Łukasza Konopki z miastem Toruniem. Kraków 1892. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VII. 1893. s. 553—4.
20. Sygański J. ks.: Nowy Sącz, jego dzieje i pamiątki dziejowe. Nowy Sącz 1892.—

R: Kwartalnik Historyczny. r. VII. 1893. s. 518—21.

## 1894.

21. O rodzinie Jana Matejki. Czas. 1894. nr 269. Odb. Kraków 1894. 8<sup>o</sup>. s. 12.
22. Ustawy cen dla miasta Starej Warszawy od r. 1606 do r. 1627. Wydał... Archiwum Komisji Historycznej. t. VII. 1894. s. 55—268. Odb. Kraków 1894. 8<sup>o</sup>. s. 216.  
R: Pawlikowski J. G., Ekonomista Polski. r. V. 1894. z. 10. s. 67—77.
23. Callier E.: Kronika żałobna utraconej w granicach W. Księstwa Poznań. ziemi polskiej. Powiat żniński. Poznań 1893. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VIII. 1894. s. 132—3.
24. Callier E.: Słów kilka o Czarnkowie... Poznań 1892. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VIII. 1894. s. 131—2.
25. Gdeczyk St.: Geschichtl. Merkwürdigkeiten der Stadt Gnesen und ihrer Kirchen. Gniezno 1892. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VIII. 1894. s. 134.
26. Karwowski St.: Gniezno. Roczniki Twa Przyjaciół Nauk Poznańskiego. t. XIX. 1892. Odb. Poznań 1892. — R: Kwartalnik Historyczny. r. VIII. 1894. s. 134—9.

## 1895.

27. Jan Matejko. 1 listopad 1893 [Zbiór artykułów w Czasie]. Kraków (1894). — R: Świat. Kraków. r. VIII. 1895. s. 43.  
Recenzent podpisany krypton.: (ch.).
28. Kraushar A.: Edykt Stefana Batorego dn. 6 września 1580 r. spod W. Łuk. Roczniki Twa Przyjaciół Nauk Poznańskiego. t. XX. 1894. — R: Kwartalnik Historyczny. r. IX. 1895. s. 578—9.
29. [Kraushar A.] Alkar: Tragikomedja kurlandzka z czasów saskich (r. 1727). Kraków 1893. — R: Kwartalnik Historyczny. r. IX. 1895. s. 133—4.

30. [Kraushar A.] Alkar: Widzenie Imci P. Kacpra Bojanowskiego. Kraków 1893. — R: Kwartalnik Historyczny. r. IX. 1895. s. 134—5.
31. Schwartz F.: Ein kostener Nachlass-Inventar aus dem Jahre 1603. Zeitschrift der hist. Gesellschaft für die Prov. Posen. t. VII. 1892. — R: Kwartalnik Historyczny. r. IX. 1895. s. 118—20.
32. Tomkowicz St.: Krzyżtopór, twierdza magnacka XVII w. i architekt jej Wawrzyniec Senes. Sprawozdania Komisji Hist. Sztuki. t. V. z. 4. 1896. Odb. Kraków 1894. — R: Świat. Kraków. r. VIII. 1895. s. 42—3.  
Recenzent podpisany krypton.: (ch.).
33. Umiński P.: Mistrz Matejko i uznanie jego zasług przez współczesnych. Kraków 1891 [1894]. — R: Świat. Kraków. r. VIII. 1895. s. 70—1.  
Recenzent podpisany krypton.: (ch.).

### 1896

34. Album studiosorum Universitatis Cracoviensis. T. III. fasc. 1 (Ab anno 1551 ad annum 1589). Editionem curavit... Cracoviae 1896. Sumptus fecit Academia Litterarum Crac. 8<sup>o</sup>. s. 160.  
Zob. nr 12, 86.
35. [Inwentarz stolarza i rzeźbiarza krak. Jerzego Schwarza z r. 1573]. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. V. z. 4. 1896. s. CXXVII - CXXIX.
36. [Obrazy będące w posiadaniu rajców krak. Stanisława Kłosowicza i Kaspra Guttetera]. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. V. z. 4. 1896. s. CXXIX—CXXX.
37. [Testament malarza krak. Macieja z r. 1561]. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. V. z. 4. 1896. s. CXXVII.
38. A.: Z dziejów Warszawy. Grobowiec carów Szujskich. Kraków 1894. — R: Kwartalnik Historyczny. r. X. 1896. s. 183—4.
39. Balzer O.: Genealogja Piastów. Kraków 1895. — R: Przegląd Literacki. Kraków. r. I. 1896. nr 3. s. 9—10; Czas. 1896. nr 64.
40. Czajewski W.: Warszawa ilustrowana. T. I—III. Warszawa 1895—96. — R: Przegląd Literacki. r. I. 1896. nr 1. s. 12—13.
41. Gagatnicki A.: Kościół WW. Świętych w Warszawie. Warszawa 1893. — R: Kwartalnik Historyczny. r. X. 1896. s. 166.
42. [Giżycki M.] Wołyniak: Luźne kartki z przeszłości Telsz. Przegląd Powszechny. t. 37. 1893. — R: Kwartalnik Historyczny. r. X. 1896. s. 412—3.
43. Kalinka W. ks.: Ustawa 3 Maja. Ustęp z niewydanego III tomu «Sejmu Czteroletniego». Kraków 1896. — R: Przegląd Literacki. r. I. 1896. nr 6. s. 13—14.
44. Kraszewski K.: Poturczeńcy. Opowiadanie. Petersburg 1895. — R: Kwartalnik Historyczny. r. X. 1896. s. 881—2.
45. Kraushar A.: Kartki historyczne i literackie. Kraków 1894. — R: Kwartalnik Historyczny. r. X. 1896. s. 410—1.
46. Mycielski J.: Trzy nagrobki w Gnieźnie fundacji prymasa Łaskiego. Kraków 1896. — R: Przegląd Literacki. r. I. 1896. nr 4. s. 9.
47. Piekosiński Fr.: Kamienie mikożyńskie. Kraków 1896. — R: Przegląd Literacki. r. I. 1896. nr 9—10. s. 15—16.

### 1897.

48. Dzieła A. Mickiewicza w Rzplitej krakowskiej. Przegląd Literacki. Kraków. r. II. 1897. nr 1. s. 1—3.
49. Godfryd Ossowski. Wspomnienie pośmiertne. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. III. r. IX. 1897. szp. 326—9.  
Autor podpisany krypton.: Ac.
50. Marcin Oracewicz, mieszczanin krakowski. Opowiadanie z przeszłości Krakowa. Kraków 1897. 8<sup>o</sup>. s. 23 + 1 tabl. (Biblioteka Krakowska nr 1).

51. Materjały sfragistyczne (Pieczęcie ziemskie i Trybunału Koronnego w Polsce). Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. III. r. IX. 1897. szp. 286—95.  
Zob. nr 64, 65, 66, 72, 76, 87, 88.

52. Pieczęć Sądu Komisarzkiego Sześciu Miast. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. III. r. IX. 1897. szp. 337—47. Odb. Kraków 1898. 4<sup>o</sup>. szp. 16.  
Zob. nr 64.

53. Manteuffel G.: Cywilizacja, literatura i sztuka w dawnej kolonji zach. nad Bałtykiem. Wyd. 2. Kraków 1897. — R: Przegląd Literacki. r. II. 1897. nr 23. s. 13; Czas. 1898. nr 8.

54. Sprawozdania Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce. t. VI. z. 1. Kraków 1897. — R: Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. III. r. IX. 1897. szp. 236—9.

55. Sprawozdanie Zarządu Muzeum Narodowego za r. 1896. Kraków 1897. — R: Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. III. r. IX. 1897. szp. 317.  
Recenzent podpisany krypton.: Ad. C.

### 1898.

56. Dokument z r. 1574 dla Jana Kuncza stolarza. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. VI. z. 2—3. 1898. s. XLIII.

57. Herby Cyrusów mieszczan krakowskich. Rocznik Krakowski. t. I. 1898. s. 269—86. Nadb.

Polemika z W. Wittygiem: Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. V. 1906. szp. 421—3, 533—6.

Zob. nr 69, 77.

58. Wiadomość o Jakóbie Nieśniowskim, stolarzu i snycerzu kazimierskim. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. VI. z. 2—3. 1898. s. XCI—XCII.

59. Koehler K.: Herb m. Kościana na pieczęciach. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. III. r. X. 1898. —

R: Kwartalnik Historyczny. r. XII. 1898. s. 855—6.

60. Leniek J.: Historja kollegjaty tarnowskiej. Sprawozdanie Gimnazjum w Tarnowie za r. 1897/8. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XII. 1898. s. 901—2.

61. Najdawniejsza księga sądowa m. Biecza. Wydał B. Ulanowski. Archiwum Komisji Prawniczej. t. V. 1897. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XII. 1898. s. 909—13.

### 1899.

62. Cechy miasta Kazimierza. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. IV. r. XI. 1899. szp. 77—82. Odb. Kraków 1899. 8<sup>o</sup>. s. 10.

R: Pazdro Z., Kwartalnik Historyczny. r. XIV. 1900. s. III—2.

63. Dawne wyroby nożowników krakowskich i znaki na nich. Rocznik Krakowski. t. II. 1899. s. 89—108. Nadb.

Spraw: Tomkowicz St., Czas. 1899. nr 193.

64. Materjały sfragistyczne. Pieczęć Sądu Komisarzkiego Sześciu Miast. Pieczęcie żydowskie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. IV. r. XI. 1899. szp. 112—6.

65. Materjały sfragistyczne. Pieczęcie ziemskie. Pieczęcie miejskie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. IV. r. XI. 1899. szp. 11—8.

66. Materjały sfragistyczne. Pieczęcie żydowskie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. IV. r. XI. 1899. szp. 61—70. Odb. Kraków 1899. 8<sup>o</sup>. s. 19.

Zob. nr 51, 52, 72, 76, 87, 88.

67. Wykaz osób, miejscowości i rzeczy do t. I. Rocznika Krakowskiego. Kraków 1899. 8<sup>o</sup>. s. LI.

### 1900.

68. Przewodnik Biblijograficzny. Miesięcznik dla wydawców, księgarzy, antykwarzy, jako też czytających i kupujących książki,

wydaw. z zasiłkiem Akademji Umiejętności w Krakowie. Wydawca i odp. redaktor... Kraków. XXIII. 1900, nr 7—12. s. 97—180.

69. Z herbarza mieszczańskiego. Herby Foxów. Rocznik Krakowski. t. III. 1900. s. 173—81. Nadb.

Zob. nr 57, 77.

70. Bołsunowski K.: Sfragisticzeskije i heraldiczeskije pamiatniki jugo-zapadnawo kraja. Kijew 1899. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XIV. 1900. s. 113—6.

### 1901.

71. Cecha schrotgeltowa krakowska. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. IV. r. XIII. 1901. szp. 295—7. Odb. Kraków (1901). 8<sup>o</sup>. s. 4.

72. Materjały sfragistyczne. Pieczęcie żydowskie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. IV. r. XIII. 1901. szp. 390—2. Odb. Kraków (1901). 8<sup>o</sup>. s. 4.

Zob. nr 51, 64, 65, 66, 76, 87, 88.

73. Heumann St. ks.: Wiadomość o parafji i kościele paraf. w Suchy, w diecezji krakowskiej. Kraków 1901. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XV. 1901. s. 561—3.

74. Strzelichowski P. ks.: Wiadomość o kościele paraf. w Paczółtowicach, w diecezji krakowskiej. Kraków 1900. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XV. 1901. s. 559—61.

75. Wisłocki Wł.: Incunabula typographica Bibliothecae Universitatis Jagell. Cracoviensis. Cracoviae 1900. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XV. 1901. s. 372—94.

### 1902.

76. Materjały sfragistyczne. Pieczęcie miejskie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. IV. r. XIII. 1902. szp. 485—8.

Zob. nr 51, 64, 65, 66, 72, 87, 88.

77. Z herbarza mieszczańskiego. Herby Per-

nusów. Herby Wilhelma Waydolta. Rocznik Krakowski. t. V. 1902. s. 60—93. Nadb.

Zob. nr 57, 69.

78. Bardel Fr.: Cech piekarzy krakowskich w czasach Rzplitej Polskiej. Kraków 1901. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XVI. 1902. s. 482—5.

79. Gomulicki W.: Ekslibrysy polskie. Tygodnik Ilustrowany. 1902. nr. 19, 20. Sadowski H.: Jeszcze o ekslibrysach polskich. Tamże. nr 28. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XVI. 1902. s. 606—7.

80. Kopera F.: Oprawa srebrna ewangeljarza księżnej Anastazji. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. VII. z. 1—2. 1902. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XVI. 1902. s. 282—4.

81. Leniek J.: Napisy grobowe w kościele katedralnym w Tarnowie. Sprawozdanie Gimnazjum w Tarnowie za r. 1901/2. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XVI. 1902. s. 464—7.

### 1903.

82. Archeologja w «Bolesławie Śmiałym» (dramat St. Wyspiańskiego). Czas 1903. nr 116. Odb. p. t. Archeologja dramatu «Bolesław Śmiały» St. Wyspiańskiego. Kraków 1903. Nakł. autora. 8<sup>o</sup>. s. 16.

83. Wskazówki do inwentaryzacji rękopisów. Ułożył z polecenia Komisji Literackiej Akademji Umiejętności... Kraków 1903. 8<sup>o</sup>. s. 14.

84. Kopera F.: O emigracji Niemców do Polski z Weissenburga i Landau w XV i XVI w. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. VII. z. 3. 1903. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XVII. 1903. s. 84—9.

85. Warschauer A.: Die städtischen Archive in der Provinz Posen. Leipzig 1901. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XVII. 1903. s. 72—5.

## 1904.

86. Album studiosorum Universitatis Cracoviensis. T. III. fasc. 2 (Ab anno 1589 ad annum 1606). Editionem curavit... Cracoviae 1904. Sumptus fecit Academia Litterarum Crac. 8<sup>o</sup>. s. 161—256.

Całość: T. III (Ab anno 1551 ad a. 1606). Cracoviae 1904. 8<sup>o</sup>. s. VII + 256.

Zob. nr 12, 34.

87. Materjały sfragistyczne. Pieczęcie ziemskie. Pieczęcie miejskie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. V. r. XV. 1904. szp. 55—68. Odb. Kraków 1904. 8<sup>o</sup>. s. 20.

88. Materjały sfragistyczne. Pieczęcie żydowskie. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. t. V. r. XV. 1904. szp. 159—64. Odb. Kraków 1904. 8<sup>o</sup>. s. 8.

Zob. nr 51, 64, 65, 66, 72, 76.

89. Organizacja miasta i cechów. Rocznik Krakowski. t. VI. 1904. s. 41—69. Odb. p. t. Ustrój miasta i cechów Krakowa. Ustęp z Krakowa artystycznego. Kraków 1904. 8<sup>o</sup>. s. 29.

R: Lack St., Krytyka. r. VI. 1904. t. 2. s. 267, p. t. Książka o Krakowie [o Roczniku Krakowskim t. VI].

90. Uwagi archiwalno-paleograficzne nad pieśnią Bogurodzicy w rękopisie Biblioteki Jagiellońskiej nr 1619. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademii Umiejętności. 1904. nr 2. s. 6.

Zob. nr 92.

## 1905.

91. Kafle średniowieczne znalezione w Oświęcimiu [Streszczenie]. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. VII. z. 4. 1905. szp. CCXCVIII—CCC.

Zob. nr 95.

92. Uwagi archiwalno-paleograficzne nad pieśnią Bogurodzicy w rękopisie Biblioteki Jagiell. nr 1619. Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Filologiczny. Ser. II. t. XXV. og. zb. t. XL. 1905. s.

197—208. Odb. (wraz z rozprawą K. Hecka: Uwagi krytyczne nad najstarszymi tekstami i kompozycją pieśni Bogurodzica). Kraków 1904. 8<sup>o</sup>. s. 56.

Spraw: Czas. 1904. nr 174.

Zob. nr 90.

93. Bąkowski Kl.: Kronika krakowska. 1796—1848. Cz. I od r. 1796—1815. Biblioteka Krakowska. nr 27. 1905. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XIX. 1905. s. 620—22.

94. Wittyg W.: Pieczęcie miast dawnej Polski. z. 1. Kraków-Warszawa 1905. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XIX. 1905. s. 614—20. — Polemika: Ibidem. t. XX. 1906. s. 389—91.

## 1906.

95. Kafle średniowieczne znalezione w Oświęcimiu. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. t. II. 1906. s. 343—53. Odb. Kraków (1904). 4<sup>o</sup>. s. 11.

Zob. nr 91.

96. Gątkiewicz F.: Materjały do historii kościoła w Drohobyczu. Sprawozdanie Gimnazjum w Drohobyczu za r. 1905. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XX. 1906. s. 329—30.

## 1907.

97. Pieczęć wójtowska krakowska z drugiej połowy XIII w. Rocznik Krakowski. t. IX. 1907. s. 213—23. Odb. Kraków 1907. 8<sup>o</sup>. s. 13.

Zob. nr 110.

98. Rękopisy biblioteki hr. Tarnowskich w Dzikowie. Przewodnik Bibliograficzny. r. XXX. 1907. s. 115—6, 141—2, 163—4, 198—9, 223—4, 253—4, 280—2.

Zob. nr 105.

99. Sądy hetmańskie ratuszne. Kartka z życia mieszczan krakowskich w XVI w. Kalendarz Krakowski J. Czecha. 1907. s. 43—55. Odb. Kraków 1907. 8<sup>o</sup>. s. 37.
100. [Serwitorjaty artystów krak. z l. 1570,



1662 i 1667]. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. VIII. z. 1—2. 1907. szp. CCLXIII—CCLXVI.

### 1908.

101. Fragmenty dramatu «Jadwiga» Stanisława Wyspiańskiego. Wydał i objaśnił.. Przegląd Powszechny. t. 97. 1908. s. 168—80.
102. Franciszek Piekosiński. Wspomnienie pośmiertne. Kalendarz Krakowski J. Czecha. 1908. s. 58—9.
103. Garnkarze krakowscy. Kalendarz Krakowski J. Czecha. 1908. s. 43—51. Odb. Kraków 1907. 8<sup>o</sup>. s. 29.
104. Materjały sfragistyczno-heraldyczne. Herb Śreniawa. Miesięcznik Heraldyczny. r. I. 1908. s. 17—18.
105. Rękopisy biblioteki hr. Tarnowskich w Dzikowie. Przewodnik Biblijograficzny (c. d.). r. XXXI. 1908. s. 23—4. 50—1. Odb. całości: Kraków 1908. 16<sup>o</sup>. s. 31.

Zob. nr 98.

106. Wyspiański Stanisław: Święty Stanisław [rapsod]. Wydał.. Pamiętnik Literacki. r. VII. 1908. s. 1—7.
107. Z papierów pośmiertnych Stanisława Wyspiańskiego. I. Po zgonie Barbary. II. Towarzyszowi nocy w Rymanowie. Wydał.. Przegląd Powszechny. t. 97. 1908. s. 1—5.
108. Ze wspomnień «Nocy listopadowej». Oceny dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Krytyka. r. X. 1908. t. 2. s. 424—32.

### 1909.

109. Cracoviae defunctis. Testament mieszczanina kazimierskiego z r. 1648. Czas. 1909. nr 250.
110. Pieczęcie m. Krakowa, Kazimierza, Kleparza i jurydyk krakowskich do końca XVIII w. Rocznik Krakowski. t. XI. 1909. s. 77—183. Odb. Kraków 1909. 8<sup>o</sup>. s. III.

R: Gumowski M., Przegląd Powszechny. t. 102. 1909. s. 280—2; tenże, Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. 1909. s. 30—1; Nowa Reforma. 1909. nr 334, p. t. Z dziejów starego Krakowa.

Zob. nr 97.

### 1910.

111. Związki cechowe. Księga Przemysłu i Handlu Polskiego. t. I. z. 1. Kraków (1910). s. 45—6.

### 1911.

112. Kronika domów krakowskich. Ul. Florjańska. Kalendarz Krakowski J. Czecha, 1911. s. 45—60 + 6 tabl.

Zob. nr 115, 117, 121, 125, 132, 141.

113. Źródła do historji sztuki i cywilizacji w Polsce. T. I. Rachunki dworu królewskiego 1544—67. Wydał.. Kraków 1911. Wydawnictwo Komisji Historji Sztuki Akademji Umiejętności. 8<sup>o</sup>. s. IV + 376.

R: Hartleb K., Kwartalnik Historyczny. r. XXVII. 1913. s. 114—9.

### 1912.

114. Kilka szczegółów do fabryk pasów polskich w Krakowie. Sprawozdania Komisji Historji Sztuki. t. VIII. z. 3—4. 1912. szp. CCLXXXIII—CCLXXXVIII. Odb. Kraków 1910. 8<sup>o</sup>. s. 14.
115. Kronika domów krakowskich. Ul. Florjańska (c. d.). Kalendarz Krakowski J. Czecha. 1912. s. 56—73 + 1 tabl.

Zob. nr 112, 117, 121, 125, 132, 141.

### 1913.

116. Die Bevölkerung Galiziens. Moderne Illustr. Zeitung Reise und Sport. Sonder-Nummer Galizien. Wien (1913). s. 31—9.
117. Kronika domów krakowskich Ul. Florjańska (c. d.). Kalendarz Krakowski J. Czecha. 1913. s. 45—59 + 2 tabl.

Zob. nr 112, 115, 121, 125, 132, 141.

118. Wawel. T II. Materiały archiwalne do budowy zamku. Zebrał i wydał... Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. t. V. 1913. 4<sup>o</sup>. s. V + 874.

R: Hartleb K., Kwartalnik Historyczny. r. XXVIII. 1914. s. 520—4.

119. Konopka K. ks.: Pieczęcie jezuitów w Polsce. Przemysł 1912. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XXVII. 1913. s. 418—20.

120. Konopka K. ks.: Spis pieczęci jezuitów w Polsce. Kraków 1911. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XXVII. 1913. s. 418—20.

### 1914.

121. Kronika domów krakowskich. Ul. Florjańska (c. d.). Kalendarz Krakowski J. Czecha. 1914. s. 45—60 + 3 tabl.

Zob. nr 112, 115, 117, 125, 132, 141.

122. Z hełmu wieży Marjackiej. Rocznik Krakowski. t. XVI. 1914. s. 163—203. Odb. Kraków 1914. 8<sup>o</sup>. s. 43.

123. Przywileje królewskiego miasta stoł. Starej Warszawy. Wyd. Wierzbowski T. Warszawa 1913. — R: Kwartalnik Historyczny. r. XXVIII. 1914. s. 70—3.

### 1915.

124. Księgi św. Augustyna biskupa hipponńskiego: O żywocie krześcijańskim. Druk Hieronima Wietora z r. 1522. Wydał... uwagami językowemi opatrzył Jan Łoś. Materiały i Prace Komisji Językowej Akademji Umiejętności. t. VII. cz. I. 1915. s. 1—25. Odb. Kraków 1914. 8<sup>o</sup>. s. 25.

### 1917.

125. Domy krakowskie. Ul. Florjańska. Cz. I. (L. or. nieparz. 1—57). Kraków 1917. 8<sup>o</sup>. s. 216. (Biblioteka Krakowska nr 54).

Zob. nr 112, 115, 117, 121, 132, 141.

126. O strój polski. Czas. 1917. nr 37.

127. Pieczęcie Uniwersytetu Jagiellońskiego

w Krakowie. Sprawozdania z czynności i posiedzeń Akademji Umiejętności. 1917. nr 2. s. 12—8.

128. Pieczęcie Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Rozprawy Akademji Umiejętności. Wydział Historyczno-Filozoficzny. Ser. II. t. XXXV. og. zb. t. LX. 1917. s. 267—332 + 6 tabl. Odb. Kraków 1917. 8<sup>o</sup>. s. 68 + 6 tabl.

R: Gumowski M., Kwartalnik Historyczny. r. XXXII. 1918. s. 75—7.

Zob. nr 146.

129. Z dawnych 'opraw introligatorskich. Exlibris. r. I. z. 1. 1917. s. 8—20 + 5 tabl. Odb. s. 13 + 5 tabl.

### 1918.

130. Exlibris biblioteki Uniwersytetu krakowskiego z w. XVI. Exlibris. z. 2. 1918. s. 42—4.

### 1919.

131. Barwa i chorągiew polska. Kraków 1919. 8<sup>o</sup>. s. 22 + 1 tabl. (Biblioteka Krakowska nr 56).

Zob. nr 171.

132. Domy krakowskie. Ul. Florjańska. Cz. II. (L. or. parz. 2—14). Kraków 1919. 8<sup>o</sup>. s. 64 + 2 tabl. (Biblioteka Krakowska nr 57).

Zob. nr 112, 115, 117, 121, 125, 141.

133. Konkurs na godło Państwa Polskiego. Czas. 1919. nr 191.

134. Krakowskie karty do gry XVI w. Rzeźby Piękne. r. II. 1919. nr 2. s. 17—20 + 2 tabl.; nr 3. s. 10—17 + 2 tabl. Nadb.

135. Bąkowski K.: Führer durch den Dom und die Wawelburg in Krakau. Krakau 1916. — R: Rocznik Krakowski. t. XVIII. 1919. s. 186—7.

136. Eigner A.: Krakau. Eine topographische Studie. Wien (1918). — R: Rocznik Krakowski. t. XVIII. 1919. s. 187—8.

137. Guttry A.: Galizien, Land und Leute.

- München-Leipzig 1916. — R: Rocznik Krakowski. t. XVIII. 1919. s. 185—6.
138. Reinhold J.: Das krakauer Lajkonikfest. Krakau 1916. — R: Rocznik Krakowski. t. XVIII. 1919. s. 191—5.

Zob. nr 167.

139. Stasiak L.: Ilustrowany przewodnik po Krakowie. Kraków (b. r.). — R: Rocznik Krakowski. t. XVIII. 1919. s. 188—91.
140. Tomkowicz St.: Zamek na Wawelu. Warszawa 1917. — R: Rocznik Krakowski. t. XVIII. 1919. s. 191.

### 1920.

141. Domy krakowskie. Ul. Florjańska. Cz. II. (L. or. parz. 16—44). Kraków 1920. 8<sup>o</sup>. s. 65—198. (Biblioteka Krakowska nr 58).

Całość: Domy krakowskie. Ul. Florjańska. Cz. II. (L. or. parz. 2—44). Kraków 1920. 8<sup>o</sup>. s. 198 + 5 tabl. (Biblioteka Krakowska nr 57—58).

Zob. nr 112, 115, 117, 121, 125, 132.

142. «Imionnik» z r. 1582 Jana Alembeka aptekarza. Nowe Czasopismo Aptekarskie. r. II. 1920. s. 4—12. Odb. Lwów 1920. 8<sup>o</sup>. s. 11.

### 1921.

143. Do historii dukata z wizerunkiem św. Stanisława. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. 1921. nr 1—6. s. 41—4. Odb. s. 4.

144. Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie. Przemysł i Rzemiosło. r. I. 1921. s. 57—62 + 2 tabl.

Zob. nr 148.

145. Oprawy introligatora krakowskiego Kaspra Rajmana (starszego) 1566—1600. Przemysł i Rzemiosło. r. I. 1921. s. 14—20. Odb. Kraków (1921). 4<sup>o</sup>. s. 6.

146. Większa pieczęć Uniwersytetu Jagiellońskiego z r. 1659. Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne. 1921. nr 1—6. s. 72—4.

Zob. nr 127, 128.

147. Wskazówki do inwentaryzacji bibliotek. Kraków 1921. Nakł. Krak. Koła Związku Bibliotekarzy Polskich. 1921. 8<sup>o</sup>. s. 15.

### 1922.

148. Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie (c. d.). Przemysł—Rzemiosło—Sztuka. r. II. 1922. nr 1. s. 1—5 + 1 tabl.; nr 2. s. 1—7 + 3 tabl.; nr 3. s. 1—9 + 3 tabl. Odb. całości p. t. Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie od połowy XIV w. aż do XX w. Kraków 1922. Nakł. Miejsk. Muzeum Przemysł. 4<sup>o</sup>. s. V + 28 + 9 tabl.

R: Świeżawska M., Kwartalnik Historyczny. r. XXXVII. 1923. s. 386—7.

Zob. nr 144.

149. Kafle warsztatu krakowskiego z połowy XIX w. Przemysł—Rzemiosło—Sztuka. r. II. 1922. nr 1. s. 30—2 + 1 tabl.
150. Karty zodiacowe z drugiej połowy XVIII w. Przemysł—Rzemiosło—Sztuka. r. II. 1922. nr 4. s. 25—8 + 1 tabl.

### 1923.

151. Karty do gry z geografją Polski z drugiej połowy XVIII w. Przemysł—Rzemiosło—Sztuka. r. III. 1923. nr 3—4. s. 29—31 + 1 tabl.

Zob. nr 173.

152. Obchód św. Mikołaja. Ilustrowany Kurjer Codzienny. 1923. nr 308—311.

Zob. nr 160, 176, 193.

153. Szydłowski T.: Dzwony starodawne z przed r. 1600 na obszarze b. Galicji... Kraków 1922. — R: Rocznik Krakowski. t. XIX. 1923. s. 181—5.

154. Tomkowicz St.: Domy i mieszkania w Krakowie w pierwszej połowie XVII w. Lwów 1922. — R: Rocznik Krakowski. t. XIX. 1923. s. 185—6.

### 1924.

155. Domy krakowskie. Ul. św. Jana. Cz. I. (L. or. nieparz. 1—19). Cz. II. (L. or.

- parz. 2—32). Kraków 1924. 8<sup>o</sup>. s. 312 + + 20 tabl. nlb. (Biblioteka Krakowska. nr 61—62).
- R: Budka Wł., Reformacja w Polsce. r. III. 1924. s. 299—300; Tomkowicz St., Kwartalnik Historyczny. r. XXXVIII. 1924. s. 507—10.
- Zob. nr 162, 200.
156. Karty z fabryki krajowej J. C. Du Porta w Warszawie. Przemysł—Rzemiosło—Sztuka. r. IV. 1924. nr 3. s. 3—7 + 1 tabl.; nr 4. s. 21—4 + 1 tabl.
157. Qui in Domino moriuntur. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1924. nr 300.
158. Rywal Wyspiańskiego. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1924. nr 335.
159. Skarby krakowskie. Głos Mieszczański. 1924. nr 10.
160. Św. Mikołaj. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1924. nr 333—334.
- Zob. nr 152, 176, 193.
161. Tytuły miasta Krakowa. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1924. nr 348.
- Zob. nr 208.
162. Ulica św. Jana i jej domy. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1924. nr 159—166.
- Zob. nr 155, 200.
163. Widok kościoła św. Franciszka w Krakowie z r. 1800. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1924. nr 321.
164. Wyspiański Stanisław. Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. T. I. Dramaty. Batory pod Pskowem. Daniel. Królowa Polskiej Korony. Legenda I. Legenda II. Warszawa (1924). Instytut Wydawn. «Biblioteka Polska». 8<sup>o</sup>. s. LXXXIV + 367.
165. Wyspiański Stanisław. Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. T. II. Tragedje. Meleager. Protesilas i Laodamja. Klątwa. Sędziowie. Warszawa (1924). Instytut Wydawn. «Biblioteka Polska». 8<sup>o</sup>. s. LX + 363.
- Zob. nr 183, 202, 215.
166. Zabytki sztuki. Krakowski kościół i klasztor oo. dominikanów. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1924. nr 266.

## 1925.

167. Do genezy Konika zwierzynieckiego. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 163 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
- Zob. nr 138.
168. Dzwonek za konających. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 301 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
169. Godność rzemiosła. Głos Mieszczański. 1925. nr 8.
170. «Gromniczna». Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 33 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
171. Jak powinna wyglądać chorągiew polska. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 115 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
- Zob. nr 131.
172. Józef Chłopicki w Krakowie. Nowa Reforma. 1925. nr 277.
173. Karty do gry z geografją Polski z drugiej połowy XVIII w. Rzeczy Piękne. r. V. 1925. nr 4. s. 76—8.
- Zob. nr 151.
174. Kraków podziemny. Piwnica gotycka w kamienicy l. or. 23 w Rynku Głównym. Ilustrowany Kuryer Codzienny 1925. nr 68 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
- Zob. nr 226.
175. Misterja i epigrama na Boże Narodzenie. Nowa Reforma. 1925. nr 298.
176. Obchody zwyczajowe św. Mikołaja. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 336 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
- Zob. nr 152, 160, 193.
177. Obrona ogniowa przed stu laty. Jubileusz. Księga Pamiątkowa Krak. Straży Pożarnych. Kraków 1925. s. 26—31.
178. Plac Szczepański w Krakowie przed stu laty. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 40 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
179. Poczieszka a Kahał kazimierski. Ilustro-

wany Kuryer Codzienny. 1925. nr 102 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

Autor podpisany pseudon.: Adam Słomnicki.

180. Procesja na Emaus. Głos Mieszczański. 1925. nr 15.

Zob. nr 228.

181. Przekupki krakowskie. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 7 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

182. Spór bractw kościelnych o pierwszeństwo w procesji Bożego Ciała. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 156 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

183. Wyspiański Stanisław. Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. T. III. Dramaty. Warszawianka. Lelewel. Legion. Bolesław Śmiały. Skalka. Warszawa (1925). Instytut Wydawn. «Biblioteka Polska». 8<sup>o</sup>. s. CLXXXIX + 515.

Zob. nr 164, 165, 202, 215.

184. Z «Nocy Listopadowej» St. Wyspiańskiego. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 329 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

185. Z Wielkiego Tygodnia. Niedziela Kwietnia. Wielki Piątek. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 96.

Zob. nr 229.

186. Złodziej pieczętowany. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1925. nr 280 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

187. Żydzi w Rzeczypospolitej krakowskiej przed 100 laty. Nowa Reforma. 1925. nr 205.

### 1926.

188. Feliks Radwański. (W setną rocznicę śmierci: 23 marca 1926). Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1926. nr 81 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

189. Kolędy miejskie. Nowa Reforma. 1926. nr 296.

190. Łańcuchy miejskie do zamykania ulic Krakowa. Ilustrowany Kuryer Co-

dzienny. 1926. nr 60 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

191. Nowe dokumenty w gałce kościoła N. P. Marji w Krakowie. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1926. nr 266 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

Zob. nr 211.

192. Pokłon Trzech Królów. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1926. nr 4 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

193. Skrzynka św. Mikołaja. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1926 nr. 335 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

Zob. nr 152, 160, 176.

194. Wspomnienia wielkanocne z r. 1836. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1926. nr 94 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

195. Wspomnienia sprzed 25 lat [St. Wyspiański]. Gazeta Literacka. 1926. nr 4.

Zob. nr 232.

196. Z ksiąg karnych krakowskich XVI w. Nowa Reforma. 1926. nr 116.

197. Z kultu św. Jana Kantego. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1926. nr 294 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

198. Z literatury mieszczańskiej krakowskiej z XVII w. Nowa Reforma. 1926. nr 78.

### 1927.

199. Co znaleziono w gałce wieży kościoła św. Floryjana w Krakowie. Nowa Reforma. 1927. nr 144.

200. Dom nr 12 na ulicy św. Jana. Z opisem ulicy św. Jana i ilustr. Kraków 1927. 8<sup>o</sup>. s. 52 + 8 tabl.

Zob. nr 155, 162.

201. St. Kaweckiego Opis miasta Krakowa w obrębie okopów w r. 1836. Wydał i przypisami opatrzył... Kraków 1927. 8<sup>o</sup>. s. 70. (Biblioteka Krakowska nr 65).

202. Wyspiański Stanisław. Dzieła. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. T. IV. Dramaty. Wesele. Wyzwolenie. Akropolis. Warszawa (1927). Instytut

Wydawn. «Biblioteka Polska». 8<sup>o</sup>. s. CLXIII + 688.

Zob. nr 164, 165, 183, 215.

### 1928.

203. Dietl jako rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego. Józef Dietl [Księga pamiątkowa]. Kraków 1928. Nakładem Gminy m. Krakowa. s. 111—20.
204. Inwentarz rzeczy introligatora krakowskiego Macieja Przywilckiego z r. 1587. *Silva Rerum*. 1928. s. 175—80. Odb. s. 6.
205. Józef Dietl jako prezydent m. Krakowa (1866—1874). Józef Dietl [Księga pamiątkowa]. Kraków 1928. Nakł. Gminy m. Krakowa. s. 1—46. Odb. Kraków 1928. 4<sup>o</sup>. s. 46.

### 1929.

206. Dawne «Dzienniki urzędowe» Krakowa. *Dziennik Rozporządzeń m. Krakowa*. 1929. s. 485—8.
207. Dr. Mikołaj Zyplikiewicz jako prezydent m. Krakowa (1874—1881). *Dziennik Rozporządzeń m. Krakowa*. 1929. s. 456—9.
208. Historia herbu miasta Krakowa, tytuły miasta, barwa miasta. *Dziennik Rozporządzeń m. Krakowa*. 1929. s. 283—9 + 1 tabl. Odb. (Kraków 1929). 4<sup>o</sup>. s. 7 + 1 tabl.

Zob. nr 161, 214.

209. Introligatorzy cudzoziemscy i zamiejscowi w Krakowie w l. 1574—1646. *Exlibris*. t. VII. z. 2. 1929. s. 91—109.
210. Koronacja obrazu Matki Boskiej Różańcowej w Żółkwi. *Ilustrowany Kuryer Codzienny*. 1929. nr 267 (dod. *Kuryer Lit.-Nauk.*).
211. Nowy dokument do kościoła Najśw. Marji Panny w Krakowie. *Głos Narodu*. 1929. nr 178; *Czas* 1929. nr 154.
- Zob. nr 191.
212. Oswobodzenie Krakowa 31 października 1918 r. Kraków 1929. 8<sup>o</sup>. s. XXI + 87.

213. Państwowe godła, pieczęcie i ordery. *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej*. Księga pamiątkowa 1918—1928. Wydawn. Ilustrowanego Kuryera Codziennego. Kraków—Warszawa 1928 (1929). s. 207—12.

Zob. nr 219.

214. W sprawie herbu i pieczęci m. Krakowa. *Dziennik Rozporządzeń m. Krakowa*. 1929. s. 5—7.

Zob. nr 208.

215. Wyspiański Stanisław. *Dzieła*. Pierwsze wydanie zbiorowe w opracowaniu Adama Chmiela i Tadeusza Sinki. T. V. *Dramaty*. *Noc Listopadowa*. *Achilleis*. *Powrót Odysa*. Warszawa (1929). Instytut Wydawn. «Biblioteka Polska». 8<sup>o</sup>. s. XC + 646.

Zob. nr 164, 165, 183, 202.

### 1930.

216. Rzeźnicy krakowscy. Kraków 1930. Nakład. Cechu rzeźników i masarzy. 4<sup>o</sup>. s. VII + 341.

R: Arłamowski K., *Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych*. t. II. 1932. s. 429—30; Niwiński M., *Rocznik Krakowski*. t. XXIII. 1932. s. 177—81.

### 1931.

217. Domy krakowskie. Ul. Sławkowska. Cz. I. (L. or. nieparz. 1—25). Kraków 1931. 8<sup>o</sup>. s. 130 + 10 tabl. nlb. (Biblioteka Krakowska. nr 73).

R: Pelczar M., *Przegląd Powszechny*. t. 193. 1932. s. 108; T. J., *Miesięcznik Heraldyczny*. t. XI. 1932. s. 16—7.

Zob. nr 224.

218. «Ewunia» w Krakowie (Henryeta, Ewa hr. Ankwiczówna). *Ilustrowany Kuryer Codzienny*. 1931. nr 356 (dod. *Kuryer Lit.-Nauk.*).

219. Godła państwowe. Ordery i medale. *Wielka Ilustr. Encyklopedia Powszechna*. t. XIII. (Polska). Kraków (1931).

Wydawn. Gutenberga. s. 65—72 + 2 tabl.

Zob. nr 213.

220. Kraków a święty Stanisław Kostka. Związkowiec. Organ Związku Młodzieży Przemysł. i Rękodzieln. 1931. s. 84—6.
221. Ustrój miasta Krakowa w XIX w. (w zarysie) i działalność prezydentów miasta 1866—1924. Biblioteka Krakowska nr 72. 1931. s. 78—159 + 4 tabl. Odb. Kraków 1931. 8<sup>o</sup>. s. 84 + 4 tabl.

R: E. T., Roczniki Dziejów Społecznych i Gospodarczych. t. II. 1932. s. 404.

### 1932.

222. Dom, w którym mieszkał i pisał «Wesele» Stanisław Wyspiański. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1932. nr 330 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
223. Dom, w którym urodził się Stanisław Wyspiański. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1932. nr 281 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
224. Domy krakowskie. Ul. Sławkowska. Cz. II. (L. or. parz. 2—32). Kraków 1932. 8<sup>o</sup>. s. 178 + 21 tabl. nlb. (Biblioteka Krakowska nr 75).

Zob. nr 217.

225. Dziady i betelfochty krakowskie. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1932. nr 127 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).
226. Kraków podziemny. Piwnica w kamienicy I. or. 26 w ulicy Sławkowskiej. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1932. nr 60 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

Zob. nr 174.

227. Księgi radzieckie kazimierskie. 1369—1381 i 1385—1402. Acta consularia Casimiriensia. 1369—1381 et 1385—1402. Wydał... Kraków 1932. 8<sup>o</sup>. s. VII + 671. (Wydawnictwa Archiwum Aktów Dawnych miasta Krakowa. t. II).

R: Dąbrowski J., Czas 1932. nr 213; M. N[iwiński], Przegląd Powszechny. t. 196. 1932. s. 256—7.

228. Procesja na Emaus. Ilustrowany Kuryer

Codzienny. 1932. nr 86 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

Zob. nr 180.

229. Z Wielkiego Tygodnia. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1932. nr 80 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

Zob. nr 185.

230. Z życia karnawałowego Rzeczypospolitej Krakowskiej. Ilustrowany Kuryer Codzienny. 1932. nr 39 (dod. Kuryer Lit.-Nauk.).

231. Ze starego Krakowa. (Jak w dawnych wiekach karano grzeszników). Światowid. 1932. nr 9.

232. Ze wspomnień teatralnych [o St. Wyspiańskim]. 1907—1932. Wyspiańskiemu Teatr krakowski. Kraków (1932). s. 35—9.

Zob. nr 195.

### 1933.

233. Matejko a stary Kraków. Światowid. 1933. nr 45.

### 1934.

234. Domy krakowskie. Ul. Grodzka. Cz. I. (L. or. nieparz. 1—17). Kraków 1934. 8<sup>o</sup>. s. 144 + 9 tabl. nlb. (Biblioteka Krakowska nr 81).

Zob. nr 236.

235. Objasnienia ogólne do Widoku stoł. król. m. Krakowa z poł. XVII w. wykon. przez Jana Gumowskiego. Warszawa 1934. s. 16.

### 1935.

236. Domy krakowskie. Ul. Grodzka. Cz. II. (L. or. nieparz. 19—37). Kraków 1935. 8<sup>o</sup>. s. 136 + 6 tabl. nlb. (Biblioteka Krakowska nr 85).

Praca pośmiertna. Zob. nr 234.

237. Ustrój miasta Krakowa od r. 1791 do r. 1866.

W papierach pośmiertnych, praca gotowa do druku.

# RECENZJE I SPRAWOZDANIA



## POKŁOSIE ROCZNICY WITA STWOSZA.

Czterechsetna rocznica śmierci wielkiego artysty odbiła się w obydwu zainteresowanych krajach, w Polsce i Niemczech, — a ściślej biorąc w dwóch miastach, w których Stwosz żył i tworzył, t. j. w Krakowie i Norymberdze, — echem dość silnem, jak na obecne stosunki. W Krakowie zamierzano początkowo rocznicy tej nadać szeroki nawet rozgłos. Zawiązał się pod auspicjami Prezydium miasta liczny komitet obywatelski, który obrał przewodniczącym prof. dra A. Szyszko-Bohusza; ustanowiono szereg sekcji: widowiskową, wydawniczą, propagandową, szkolną i t. d., miały być urządzone szumne obchody w większych miastach, poranki, pogadanki w szkołach całego kraju, lecz z nieznaných bliżej powodów Komitet poza zebraniem konstytuującym nie został zwołany po raz drugi i rzecz cała spełzła na niczem.

Natomiast z inicjatywy proboszcza kościoła N. P. Marji, ks. inf. Kulinowskiego, dokonano dzieła, które, jakkolwiek nie było z tą myślą podjęte, jednak stało się rocznicy Stwosza trwałem i bardzo doniosłem uczczeniem. Mowa tu o restauracji Marjackiego ołtarza, która zabezpieczyła byt jego na dłuższe czasy i największemu klejnotowi artysty przywróciła właściwy wygląd przez odstąpienie pierwotnej, autentycznej polichromji. Przy tej sposobności wykonano sumptem Centralnego Biura Inwentaryzacyjnego przy

Ministerstwie W. R. i O. P., oraz Prezydium miasta Krakowa, kilkaset doskonałych, bardzo szczegółowych zdjęć fotograficznych (dr T. Przypkowski i St. Kolowiec), które stworzyły świetną podstawę dla badań naukowych. Sprawa restauracji ołtarza wywołała duże poruszenie tak w sferach fachowych jak i wśród miłośników sztuki. Sposób przeprowadzania robót obudził głosy krytyczno-polemiczne<sup>1)</sup>. W związku z dokonywanymi spostrzeżeniami i odkryciami ukazało się kilka artykułów i rozpraw. Publikacje o szerszym zakresie pojawiły się z pewnem opóźnieniem, gdyż w latach 1934 i 1935.

Norymberga uczciła rocznicę urządzeniem zbiorowej wystawy dzieł artysty w Muzeum Germańskim w czasie od początku czerwca do połowy września 1933. Zainaugurowano ją z wielką pompą w obecności ministrów oraz świeckich i duchownych dygnitarzy. Znaną profesora historii sztuki, prononsowany zwolennik narodowo-socjalistycznego kierunku, Wilhelm Pinder, wygłosił w wielkiej sali Ratusza mowę, w której podkreślił zdecydowanie germański charakter sztuki i osobowości Stwosza. Wystawa norymberska była przeglądem dzieł artysty zachowanych w Niemczech, a należących do późniejszego okresu jego twórczości t. j. do czasów po przesiedleniu się z Krakowa do Norymbergi w r. 1496. Z tego okresu za-

<sup>1)</sup> O podjęciu robót i ich programie pisał J. Remer w artykule p. t. Tragedja arcydzieła. Na marginesie zagadnień konserwatorskich przy ołtarzu Wita Stosza (sic), Wiadomości Literackie,

nr 54 z grudnia 1932, oraz informował zagranicę w Pologne Litteraire, nr 75 z grudnia 1932. Z krytyką metody robót wystąpił W. Szymborski w Głosie Plastyków, r. II, nr 11—12 i r. III, nr 1—2.

brakło na niej jedynie dwóch figur, znajdujących się we Florencji, oraz kilku wmurowanych w ściany płaskorzeźb, których wydobycie przedstawiało zbyt wielkie trudności techniczne. Przeniesiono natomiast i zebrano wszelkie inne rzeźby z kościołów norymberskich, nawet Pozdrowienie Anielskie z kościoła św. Wawrzyńca, sprowadzono szereg rzeźb spoza Norymbergi, jak kilka figur z Innsbrucka, jak ołtarz bamberski, lub obrazy z Műnnerstadt, co wszystko, wraz z zasobami Muzeum Germańskiego, dało całość bogatą i interesującą. Prócz pewnych utworów Stwosza zgromadzono szereg dzieł, pochodzących z jego warsztatu, lub też powstałych pod jego wpływem. Monachijska Graphische Sammlung dała komplet rycin artysty. Jego krakowską twórczość starano się zilustrować przez fotografie. Wystawa była zorganizowana wzorowo. Z rzeźb usunięto późniejsze przemalowania i odczyszczono je bardzo starannie. Wyjaśnieniami służył katalog, sumiennie opracowany przez dra Eberharda Lutzego<sup>1)</sup>.

Wystawa, jakkolwiek przez brak dzieł polskich bardzo niekompletna, dawała świetną sposobność do studjów nad sztuką Stwosza i jego najbliższego otoczenia. Lecz nie przyniosła większych rewelacyj. Największą byłoby niezawodnie odnalezienie jakiegoś dzieła Stwosza z wczesnej młodości, z lat przed jego wyjazdem do Polski. Robiono w tym kierunku poszukiwania, których wynikiem było pomieszczenie na wystawie wśród dzieł artysty: figury św. Jana Chrzciciela z kościoła pod temże wezwaniem w Norymberdze, przypisywanej dotychczas Szymonowi Lainbergerowi. Lecz przysądzenie jej naszemu artyście, jeśliby nawet było słuszne, — a zdania pod tym względem są dość podzielone, —

nie wyjaśnia jeszcze dostatecznie genezy jego sztuki.

Równocześnie z obchodem i wystawą pojawiły się w niemieckich pismach i miesięcznikach artykuły okolicznościowe i propagandowe, oraz kilka fachowych rozpraw. Literatura stwosowska wzbogaciła się w związku z rocznicą dosyć wydatnie w obydwu krajach. Omawiając tutaj pokrótce ów interesujący dorobek, dajmy z kurtuazji pierwszeństwo publikacjom niemieckim. Artykuły o charakterze kompilacyjnym, zamieszczone w miesięcznikach artystycznych, choćby dobrze napisane, wystarczy jedynie wymienić, gdyż nie wnoszą nic tak dalece nowego. Pisali o Stwoszu: C. Horn (Veit Stoß in Polen) w «Kunst und Kirche» 1933, str. 51—62, H. Wilm w «Die Kunst für Alle», tom 48, str. 321—30, Otto Wertheimer w «Kunst und Künstler» tom XXXVII, str. 163—69. H. Wilm zamieścił w «Pantheonie», XII, str. 201—210, krótkie sprawozdanie z wystawy norymberskiej, ilustrowane szeregiem świetnych reprodukcji. Numer poświęcony głównie Stwoszowi wydał pojawiający się we Wrocławiu popularny miesięcznik regionalny «Der Oberschlesier», organ niemieckich górnośląskich towarzystw krajoznawczych, oświatowych i wyznaniowych.<sup>2)</sup> Jest to piśmisko propagandowe, bojowo nastawione przeciw Polsce i walczące o utrwalenie niemieczyny na Śląsku, przedewszystkiem w dziedzinie oświatowo-kulturalnej. Zająć się Stwoszem uważało ono za swój obowiązek bynajmniej nie spowodu przekonania o pochodzeniu artysty ze Śląska, jak je swego czasu przypuszczał J. Ptaśnik, gdyż Niemcy śląscy hipotezy tej nie podtrzymują, ale odstępują Stwosza lojalnie Norymberdze. Ponieważ zadaniem «Oberschlesiera» jest obronaplacówek,

<sup>1)</sup> Katalog der Veit Stoß-Ausstellung im Germanischen Museum. 1—2 Aufl. Nürnberg 1932. 8°, str. 60 i 15 tabl. Przeciw niektórym określeniom i informacjom tego katalogu wysuwa ugruntowane zastrzeżenia ks. prof. Szczęśny Dettloff w artykule

p. t. Na marginesie wystawy dzieł Wita Stosza w Norymberdze 1933, w Biuletynie Historji Sztuki i Kultury, III, 1. Warszawa 1934.

<sup>2)</sup> Der Oberschlesier, 15. Jahrg., 4 Heft., April 1933.

zagrożonych przez Polaków, uważano za konieczne przypomnieć ogółowi Niemców polskie zakusy na Stwosza; treścią zamieszczonych we wspomnianym numerze artykułków jest więc przede wszystkim zbijanie polskich argumentów, a podkreślanie wybitnie niemieckiego charakteru jego sztuki. Dr W. Mak w artykule p. t. «Wer ist Wit Stwosz» szydzi z Polaków, iż przemieniając niemieckie nazwy ulic w Katowicach, nazwali ulicę Albrechta Dürera ulicą Wita Stwosza, również niemieckiego artysty! Przytacza orzeczenie prof. A. Kleczkowskiego w «Języku Polskim» (1924, luty), iż język listów i kwitów Stwosza świadczy wyraźnie o jego pochodzeniu z południowych Niemiec. — Autor katalogu norymberskiej wystawy dr Lutze oraz dr E. Wiese zamieścili w «Oberschlesier» krótkie artykuły, niewolne od nieścisłości i ogólników, częstych w tego rodzaju okolicznościowych wypracowaniach.<sup>1)</sup> Dr P. Knötel w szkicu p. t. «Auf den Spuren von Veit Stoß in Schlesien» zwraca uwagę na oddziaływanie szkoły i warsztatu Stwosza na śląskich artystów.

Trzy obszerniejsze i poważniejsze rozprawy ukazały się w czasopiśmie naukowo-artystycznym «Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst», a później jako specjalna odbitka.<sup>2)</sup> W pierwszej z nich zatytułowanej: «Die urkundlichen Beweise für das Deutschtum des Veit Stoß» Karl Dinklage uderza w silny ton bojowy, dowodząc niemieckości Stwosza na podstawie źródeł. Stawia zarzut starszej generacji niemieckich historyków sztuki, iż nie przywiązywała dostatecznej wagi do sprawy narodowości Stwosza. «Dopiero narodowo-socjalistyczny pogląd na świat udobitnił szerokiemu ogółowi zależność każdej osobowości i każdej twórczości

od związków krwi» (str. 10 odbitki). Trzeba jednak przyznać, iż mimo tego nastawienia autor rozpatruje rzeczowo wszelkie argumenty odnoszące się do Stwosza, tak skrzętnie opublikowane i zebrane przez J. Ptaśnika, iż trafnie wykazuje słabe strony wysnutych przez tegoż wniosków. Wywody Ptaśnika o genezie nazwiska Stwosza, o pochodzeniu rodu z polskiego Śląska, o pobycie artysty w Krakowie na szereg lat przed rozpoczęciem robót nad ołtarzem Marjackim, o fałszerstwie dokumentu, odnoszącego się do tegoż ołtarza, nie były już dawniej i przez polską naukę przyjęte bez zastrzeżeń. Kwestjonowano również przypuszczenie L. Lepszego, jakoby Stanisław Stwosz odbywał już w r. 1474 praktykę złotniczą w Krakowie. Dinklage poddaje rewizji argumenty, na których opierała się nauka polska i umacnia pozycje niemieckie, a jakkolwiek nie przynosi bezwzględnie pewnych danych co do pochodzenia artysty, wobec tego, że nie wyszły najaw żadne nowe w tej sprawie dokumenty, to jednak bezstronnie i beznamytnie sądząc, niepodobna zaprzeczyć, iż krytyczne oświetlenie zespołu znanych zapisek archiwalnych przemawia raczej na korzyść niemieckiej tezy.

Tenże Dinklage w artykule «Archivalisches über Veit Stoß und seine Mitarbeiter in Krakau», napisanym na podstawie źródeł, zebranych głównie z publikacji J. Ptaśnika «Cracovia artificum» i K. Kaczmarczyka «Libri iuris civilis Cracoviensis», a odnoszących się do zatargów Stwosza z krakowskimi artystami i rzemieślnikami, rozważa, którzy spośród nich mogli być jego współpracownikami przy ołtarzu Marjackim. W zapiskach archiwalnych niema jednakże żadnych pod tym względem konkretnych danych i niepo-

<sup>1)</sup> Dr E. Lutze, Veit Stoß, ein Bildschnitzer der deutschen Spätgotik. Dr E. Wiese, Die Werke des Veit Stoß für Polen.

<sup>2)</sup> Veit Stoß. Beiträge zu seiner Lebensgeschichte und zu seinem Werk von Karl Dinklage

und C. Theodor Müller. Sonderdruck aus dem Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Neue Folge Bd. X, Heft 1/2. München 1935. 4<sup>o</sup>, str. 66 i 28 illustr.

dobna napewno określić, czy ten lub ów wzmiankowany stolarz, snycerz, czy malarz, istotnie brał udział w pracach nad ołtarzem, względnie jakiej dostarczył roboty i o ile był zależny od Stwosza przy jej wykonaniu. Oczywiście także, iż nie ze wszystkimi współpracownikami Stwosz musiał wieść takie spory, by ich ślad znalazł się w aktach sądowych, przeto znana z tych ostatnich lista ewentualnych współpracowników niekoniecznie jest wyczerpująca. Przy końcu artykułu Dinklage zastanawia się także nad rodzinnymi i majątkowymi stosunkami Stwosza za czasów jego pobytu w Krakowie.

We wspomnianym roczniku omawia dalej C. Th. Müller w pracy p. t. «Veit Stoß in Krakau» krakowską twórczość artysty, nawiązując do spostrzeżeń, dokonanych osobiście na miejscu, za pobytu w Krakowie w czasie restauracji ołtarza. Najwięcej miejsca poświęca oczywiście ołtarzowi i robotom, z których przebiegiem miał sposobność dość dokładnie się zapoznać. Nie jest mu obca polska literatura przedmiotu, z której zaczerpnął szereg wiadomości, nieznanych dotychczas niemieckim historykom sztuki. Autor zajmuje się głównie stroną techniczną i formalną, stylem i ekspresją dzieł Stwosza i wypowiada o tem sądy trafne i interesujące, lecz w krótkim artykule nie może oczywiście przeprowadzić głębszej, gruntowniejszej i konsekwentnej charakterystyki oraz wyjść poza szkicowe zarysowanie tematu. Müller dotyka sprawy genezy sztuki Stwosza i jej związku z działalnością Mikołaja Gerhaerta z Lejdy, domyśla się pewnej łączności Stwosza ze sztuką szwabską i przypuszcza, iż nasz artysta przebywał w latach wędrówki na Zachodzie, być może we Flandrii, że ulegał on za młodu różnym oddziaływaniom, lecz górowała nad nimi jego wybitna indywidualność, która, wyzwoliwszy się z ciasnych wię-

zów norymberskich stosunków, doszła w Krakowie do swobodnego i pełnego rozkwitu. Mówiąc o grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, autor porusza kwestję Jorga Hubera, w którym widzi samodzielnego współpracownika Stwosza, wyrosłego w kręgu passawskich wpływów Mikołaja z Lejdy.

Poza artykułami i rozprawami, umieszczonymi w czasopismach w związku z rocznicą i wystawą, ukazała się w Norymberdze specjalnie wydana biografia artysty, ujęta przez R. Schaffera w sposób zwięzły i przystępny, lecz nie wyczerpujący wszystkich znanych wiadomości, ani też nie pogłębiający dostatecznie tła epoki.<sup>1)</sup> Autor oparł się głównie na Loßnitzerze, a nie uwzględnił nowych szczegółów, opublikowanych przez Ptaśnika i Kaczmarczyka. Sympatyczną stroną tego życiorysu jest usiłowanie wyjaśnienia i usprawiedliwienia konfliktu Stwosza z prawem, oraz podkreślenie związanej z tem tragedji życiowej.

Jako oddźwięk rocznicy pojawił się w roku bieżącym, w księdze wydanej ku uczczenia siedmdziesięciolecia urodzin Henryka Wölfflina, artykuł, napisany przez Alfreda Stange p. t. «Bemerkungen zur Kunst des Veit Stoß».<sup>2)</sup> Interesującym przyczynkiem, wniesionym przez tego autora, jest dostrzeżenie pewnej zależności Stwosza w jego późniejszych latach norymberskich od Albrechta Dürera. Stange widzi ową zależność w figurze św. Pawła, zamówionej u Stwosza przez dra A. Kressa w r. 1513 dla kościoła św. Wawrzyńca, figurze, która klasycznym spokojem układu wyróżnia się wśród dzieł naszego artysty. Dobitny oddźwięk sztuki Dürera dostrzega dalej w ołtarzu bamberskim. Spostrzeżenia i uwagi Stangego, w których widać wcale subtelne wyczucie charakteru sztuki Stwosza, przybrały formę zwięzłego jedynie szkicu.

<sup>1)</sup> Reinhold Schaffer, Veit Stoß. Ein Lebensbild. Nürnberg 1933. 8<sup>o</sup>, str. 68.

<sup>2)</sup> Festschrift Heinrich Wölfflin. Dresden MCMXXXV.

Na tem zamyka się niewielki — jak widzimy — dorobek naukowy rocznicy Stwosza w Niemczech. Wystawa norymberska, urządzona z wielkim nakładem pracy i kosztów, nie wydała narazie większych widocznych wyników. Jakkolwiek wielkie rocznice i doniosłe, związane z nimi wystawy przechodzą nieraz bez silniejszego echa — prace naukowe nie dojrzewają wszak na zamówienie i na oznaczony termin — to jednak trudno w tem nie dostrzec pewnego osłabienia naukowego ruchu na polu niemieckiej historii sztuki w ostatnich latach.

W Polsce w roku Stwosza zamieściły o nim «Sztuki Piękne» trzy artykuły, ilustrowane szeregiem dobrych reprodukcji. Autor niniejszego sprawozdania omówił artystyczne walory odsłoniętej polichromji ołtarza Marjackiego.<sup>1)</sup> Dr Tadeusz Seweryn przedstawił w sposób sumienny i rzeczowy na podstawie spostrzeżeń, dokonanych w czasie restauracji, techniczną stronę tejże polichromji, oraz sposób przeprowadzenia robót renowatorskich.<sup>2)</sup> Żałować przychodzi, iż wykonawcy tych robót nie ujęli swych doświadczeń i obserwacji i nie wypowiedzieli się na temat technik malarskich, stosowanych przy pierwotnym polichromowaniu ołtarza. Okazja do badań z tego zakresu była pierwszorzędną i jedyną.

W zeszycie «Sztuk Pięknych» z listopada 1933 dr Wł. Terlecki przedstawił twórczość Stwosza w okresie norymberskim, opierając się na specjalnych studjach, prowadzonych od dłuższego czasu, a przede wszystkim na dokładnem zapoznaniu się z wystawą norymberską.<sup>3)</sup> Autor zajmuje się bliżej norymberskimi krucyfikami Stwosza, przyczem czas powstania krucyfiksu, znajdujacego się

w kościele św. Wawrzyńca, oraz drugiego w Germańskim Muzeum, określa na lata 1485—1488, które to lata Stwosz miał spędzić w Norymberdze. Należy sprostować, iż wyjazd Stwosza do Norymbergi nastąpił dopiero w listopadzie lub grudniu 1486, a nadto zauważyć, iż nie wydaje się prawdopodobne, by Stwosz w czasie stosunkowo krótkiego pobytu w Norymberdze zakładał pracownię i podejmował się robót. Wszak nie był jeszcze ukończył ołtarza Marjackiego, i musiał się liczyć z koniecznością najrychlejszego powrotu do Krakowa. Co do przytaczanych jako dowód zapisek archiwalnych, sam autor przyznaje, iż są mętne i trudno się w nich zorjentować. Rozprawa dra Terleckiego przynosi w zakończeniu niespodziewane oświadczenie, iż wielkość sztuki Stwosza pochodzi od podniet, płynących ze sztuki północnowłoskiej, że artysta nasz musiał przebywać na pograniczu Tyrolu i Włoch w bliskim sąsiedztwie Pachera, którego może był uczniem, i że czynił stamtąd wycieczki na Południe (do Florencji?), gdzie zetknął się również ze sztuką Rogiera van der Weyden! Twierdzenia te brzmią zanadto sensacyjnie, by z wszelką ich oceną nie należało poczekać aż do czasu, gdy autor zdoła je bliżej uzasadnić.

Restauracja ołtarza,<sup>4)</sup> umożliwiająca oglądanie wszelkich szczegółów zbliska, zainteresowała nietylko historyków sztuki, lecz także jej miłośników, a fachowców z innych dziedzin. Jednym z pierwszych, który z punktu widzenia swojej specjalnej wiedzy poświęcił ołtarzowi uwagę, był znany dermatolog prof. dr Fr. Walter. Rozpoznał on u kilku postaci ołtarza Marjackiego wyraźne znamiona chorób skórnych i spostrzeżenia swe

<sup>1)</sup> T. Szydłowski, O polichromji ołtarza Marjackiego. Sztuki Piękne, 1933 (czerwiec), pp. 205—18.

<sup>2)</sup> Tadeusz Seweryn, Warsztat malarski Stwosza. Sztuki Piękne, 1933, pp. 220—238.

<sup>3)</sup> Władysław Terlecki, Wit Stwosz w Norymberdze. Sztuki Piękne 1933, pp. 389—411.

<sup>4)</sup> Przebieg oraz system przeprowadzenia robót omówiłem szczegółowo w sprawozdaniu, napisanem już w r. 1933 dla «Ochrony Zabytków Sztuki», lecz pojawienie się nowego tomu tego czasopisma uległo z powodów finansowych zwłoce na czas nieokreślony.

ujął w feljetonie «Czasu», następnie w osobnej broszurze, ogłoszonej pod nieco jaskrawym tytułem: «Wit Stwosz, rzeźbiarz chorób skórnych». <sup>1)</sup> (Także sformułowanie podtytułu broszury: «Szczegóły dermatologiczne ołtarza Marjackiego», nie wydaje się szczęśliwe). Nie sądzę, by Stwosz specjalnie interesował się chorobami skórnymi, by je badał u chorych w szpitalach i zasięgał w tym kierunku informacji od lekarzy. Był świetnym obserwatorem charakterystycznych szczegółów ludzkiej fizjonomji i, posługując się doskonałą pamięcią wzrokową, odtwarzał je z pasją zacieklego realisty. U kilku postaci zmiany chorobowe nie przedstawiają — jak stwierdza autor — pod względem klinicznym większych trudności rozpoznawczych, w dwóch innych natomiast, bardziej skomplikowanych wypadkach trudno rozstrzygnąć czy chodzi o trąd, czy o kiłę. Prof. Walter domniemywa się tej ostatniej i wyprowadza wnioski, interesujące dla historii medycyny, o szerzeniu się syfilisu w Europie już przed Kolumbem. Dla historyka sztuki wywody autora są cenne już dzięki temu, iż przyczyniają się do pogłębienia charakterystyki talentu Stwosza. Prof. Walter ogłosił skrót swej pracy w języku francuskim, w miesięczniku medyczno-literackim «Aesculape». <sup>2)</sup> Szkoda, że artykuł ten, poza kilkunastu świetnymi zdjęciami fotograficznymi dra T. Przytkowskiego, ilustrują stare zdjęcia otwartego i zamkniętego ołtarza, nie zaś zdjęcia dokonane po restauracji. Dodany przez redakcję ustęp o kościele Marjackim, wyjęty z monografji p. Marie Anne de Bovet (Cracovie, Coll. Les villes d'art célèbres) nie świadczy zbyt korzystnie o dokładności informacji, zawartych w tej monografji. (Autorka pisze np., iż skrzydła

otwartego ołtarza przedstawiają sceny z Pasji zamkniętego zaś opowiadają życie N. P. Marji!).

Roślinna polichromja, odślonięta na skrzydłach ołtarza, zainteresowała botanika, prof. dr Wł. Szafer. <sup>3)</sup> Rozróżnił on wśród wymalowanych roślin, gatunki pospolite w całej Europie środkowej, oddane bardzo wiernie i dokładnie według natury, dalej trawy i koścańce schematyzowane i stylizowane, wreszcie grupę roślin, dla których wzorem nie mogła być roślinność Krakowa, a które robią wrażenie odtwarzanych według gotowych szablonów. Co do drzew i krzewów, prof. Szafer trafnie dostrzega, iż wykonane zostały przynajmniej przez dwóch malarzy. Prócz charakterystyki roślin i interesujących uwag o sposobie ich rozmieszczenia w kompozycji całości, autor rozważa z uznaniem godną u botanika znajomością tematu stosunek polichromji ołtarza do analogicznych dzieł malarstwa średniowiecznego.

Poza dermatologiem i botanikiem także antropolog, prof. dr J. Talko-Hryncewicz, zainteresował się budową głów u figur ołtarza Stwosza i doszedł do wniosku, iż Stwosz wyróżnił dwie różne rasy. <sup>4)</sup> Typami wyższej, biało-europejskiej, bardziej uduchowionej rasy mają być postaci apostołów, świętych i proroków, przedstawicielami rasy niższej, plebejskiej, głównie siepacze i żołdactwo, u których występują cechy mongoloidalne. Autor nie uzasadnił jednakże bliżej tej tezy i można wątpić, czy Stwosz był świadom przypisywanych mu intencji. Rzecz zaś naturalna, iż żołdakom nadawał podlejsze fizjonomje, idąc zresztą wyraźnie za tradycjami sztuki średniowiecznej.

Omawiając dorobek rocznicy, wymienić

<sup>1)</sup> Wydawnictwo Krakowskiego Towarzystwa Miłośników Historji Medycyny, nr 1. Kraków 1933, 8<sup>o</sup>, str. 31.

<sup>2)</sup> Fr. Walter, Les maladies de la peau figurées au retable de Wit Stwosz à Notre-Dame de Cracovie. *Aesculape*, XXIII, Octobre 1933, pp. 242—255.

<sup>3)</sup> Wł. Szafer, Polichromja roślinna w ołtarzu Wita Stwosza. *Acta Societatis Botanicorum Poloniae*, vol. XI, suplementum, 1934, pp. 33—43 i 4 tabl.

<sup>4)</sup> J. Talko-Hryncewicz, Typy antropologiczne w ołtarzu Marjackim. «Czas», 8 grudzień 1932.

jeszcze należy dobrą, popularną broszurę, napisaną z sentymentem przez dra J. Dobrzyckiego, którą wydało Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych w t. zw. Bibliotece Szkoły Powszechnej.<sup>1)</sup>

Doniosły fakt restauracji ołtarza Marjackiego, ukończonej właśnie w czterechsetlecie śmierci artysty, należało upamiętnić monumentalnym wydawnictwem, któreby było wymownym świadectwem polskiej zasługi kulturalnej, a dzieło Stwosza okazało w nowym, niespodziewanym blasku. Wszak z myślą o takim wydawnictwie wykonano setki specjalnych zdjęć fotograficznych! Niestety, projekt wydania okazałego albumu, który mógłby być świetnym atutem dla naszej propagandy zagranicznej, nie zyskał u czynników oficjalnych uznania, względnie finansowego poparcia, i trzeba się było zdecydować na oddanie pierwszeństwa publikacji Instytutowi Francuskiemu w Warszawie. Jest wielką zasługą profesora historii sztuki tego Instytutu, p. Piotra Francastel, iż wystarał się o środki potrzebne u swego rządu, i że wydawnictwo doszło do skutku w szacie bardzo okazałej.<sup>2)</sup> Tekst, napisany przez autora niniejszego sprawozdania, opatrzył p. Francastel dłuższą przedmową, w której dał wyraz entuzjazmowi dla arcydzieła Stwosza, jakim zapłonął w czasie swego pobytu w Krakowie. Autor przedmowy wypowiada się także na temat genezy sztuki Stwosza i wysuwa nową hipotezę o pobycie naszego artysty w Strasburgu, o silnem oddziaływaniu tamtejszego środowiska na jego twórczość, oraz o jego osobistem zetknięciu się tamże z Mikołajem z Lejdy, które to zetknięcie dotychczas było umiejscowiane raczej w Passawie. Na poparcie przypuszczenia o wpływie sztuki strasburskiej p. Francastel powołuje się na trzy płasko-

rzeźby, znajdujące się obecnie w strasburskim «Frauenhaus», a pochodzące z ołtarza kościoła kartuzów w tymże Strasburgu. Autor twierdzi, iż płaskorzeźby te, które zdaniem jego wyszły z ręki jakiegoś flamandzkiego artysty, są bliższe sztuce Stwosza, aniżeli dzieła Mikołaja z Lejdy. Widać w nich istotnie wyraźnie niderlandzki realizm, natomiast podkreślanego przez p. Francastela bliskiego pokrewieństwa ze Stwoszem trudno się dopatrzyć. Płaskorzeźby te były oddawna znane nauce niemieckiej (publikuje je np. Otto Schmitt w «Oberrheinische Plastik im ausgehenden Mittelalter», Freiburg im B. 1924, tabl. 24—26), lecz żadnemu z badaczy Stwosza nie przyszło na myśl doszukiwać się w nich źródła jego natchnień. Dostrzegł je francuski historyk sztuki, widocznie pod wpływem chwalebego zresztą, lecz subiektywnego impulsu, by przez podkreślenie możliwości związku Stwosza ze sztuką franko-flamandzką i Strasburgiem, dziś znowu należącym do Francji, wzbudzić silniejsze zainteresowanie dla artysty wśród francuskiego świata naukowego.

P. Francastel, jedyny dziś bodaj Francuz, który sztuce polskiej poświęca fachowe studia i propaguje ją zagranicą, ogłosił już uprzednio w «Gazette des Beaux Arts»<sup>3)</sup> dłuższy artykuł w ołtarzu Marjackim, oparty o duże znanstwo sztuki późnośredniowiecznej i napisany z francuską lekkością i swadą, lecz niewolny od dość subiektywnych poglądów oraz pewnych nieścisłości. (Czas wykonania ołtarza oznaczony jest mylnie na lata 1473—1477; ołtarz podlegać miał w XVIII wieku przynajmniej dwom restauracjom i t. p.). Tem, że autor stara się uwydatnić oddziaływanie krakowskiego środowiska na twórczość Stwosza, jesteśmy bardzo ujęci,

<sup>1)</sup> J. Dobrzycki, Wit Stwosz, wielki rzeźbiarz średniowiecza. Lwów 1933, stron 30.

<sup>2)</sup> Le retable de Notre-Dame à Cracovie par T. Sztykowski. Avec une introduction de P. Francastel. Paris MCMXXXV. 4<sup>o</sup>, stron 47 i 80 plansz.

<sup>3)</sup> P. Francastel. Guy Stoss et le retable de Notre-Dame de Cracovie. Gazette des Beaux-Arts 1933, pp. 272—287 z 14 ilustr.

lecz gdy w obu swych pracach widzi u figur niewieścich ołtarza oddźwięk urody dziewcząt wiejskich, przychodzących na rynek krakowski, wolno sądzić, że to zwrot poetyczny.

Lecz wróćmy do polskiej literatury przedmiotu. Nad najważniejszym ze stwosзовских zagadnień, t. j. genezą tej sztuki, prowadził dłuższe studia ks. prof. Szczęsny Dettloff, którego oddawna oczekiwana rozprawa p. t. «U źródeł sztuki Wita Stosza» (sic)<sup>1)</sup> ukażała się wreszcie z wiosną b. r. Autor używa odrębnej pisowni nazwiska za impulsem J. Ptaśnika, a sekunduje mu w tym wybitny warszawski historyk polskiej sztuki średnio-wiecznej, doc. dr M. Walicki. Pisowni Stwos z stawiają obaj słuszny zarzut, iż jest sztuczna i dowolna, a wprowadzona u nas dopiero przed kilkudziesięciu laty. Lecz pisownię Stosz uznać się musi również za zupełnie nieracjonalną, niema bowiem nietylko dowodu, ale nawet prawdopodobieństwa, by rodzina artysty pochodziła ze Śląska i pozostawała w związku ze śląskimi Stoszami, od których ją wywodził J. Ptaśnik. Obydwaj wymienieni zwolennicy pisowni Stosz nie są bynajmniej przeświadczeni o polskim pochodzeniu artysty. Pocóż więc zamieniać pisownię, wprawdzie nieuzasadnioną, lecz uswięconą bądź co bądź dłuższą już tradycją, na inną, od niej wcale nie lepszą i słuszniejszą, skoro się nie chce używać pisowni niemieckiej Stoss, co prawdę powiedziawszy byłoby najwłaściwsze. Jeżeli zaś ks. Dettloff transkrybuje w ten sposób niemieckie ß — także Loßnitzera pisze zawsze «Losznitzer» — to wprowadza w błąd polskiego czytelnika co do istotnego brzmienia nazwisk. Polskości Stwosza nie zdołaliśmy i nie mogliśmy dotychczas udowodnić i nie uwierzył w nią żaden z obcych uczonych, a co najwyżej niektórzy z kurtuazji dla nas uznają tę kwestję

na dal za otwartą. *Forse che si, forse che no.* Zachodzi pytanie, czy rzeczywiście warto ubijać się o tak niepewną pozycję i narażać dalej na zarzuty szowinistycznej zachłanności.

Powyższa przydługa ekskursja nie jest w tem miejscu bez znaczenia, wiąże się bowiem z pytaniem, czy ks. prof. Dettloff znalazł argumenty dla tyle ważniejszej od rodzinnego rodowodu kwestji polskiego pochodzenia sztuki Stwosza, skoro właśnie genezie tej sztuki poświęca swą pracę. Przekonywujemy się odrazu, iż nasz uczony wcale nie bierze pod uwagę możliwości polskich oddziaływań na ukształtowanie stylu Stwosza, lecz staje odrazu na gruncie realnym, t. j. na fundamentach założonych przez Loßnitzera, którego niektóre wywody modyfikuje, a niejasno rzucone przypuszczenia rozpatruje, i pogłębia. Ks. Dettloff słusznie podkreśla, iż dla wyjaśnienia sztuki Stwosza nie wystarcza wskazanie na wpływ Mikołaja z Lejdy, wprowadzenie zaś Szymona Lainbergera, jako ogniwa pośredniczącego, budzić musi duże wątpliwości. Autor szuka źródeł sztuki Stwosza na obszarze sztuki naddunajskiej, t. j. między Dunajem, Innem i Salcachą, w których to stronach plastyka około połowy XV wieku przeżywała okres wcale silnego rozkwitu i oddziaływała wyraźnie na środowiska sąsiednie. W Passawie pracował około r. 1469 Mikołaj z Lejdy nad płytą grobowcową Fryderyka III, a — jak ks. Dettloff trafnie wskazuje — niderlandzko-burgundzki charakter sztuki tego mistrza uległ pewnym przeobrażeniom pod naciskiem wpływów miejscowych. W pracy o ołtarzu Marjackim wysunąłem przypuszczenie, iż Stwosz musiał się zetknąć z Mikołajem Lejdy właśnie w owym czasie w Passawie. Do tego samego wniosku dochodzi ks. Dettloff, który na pod-

<sup>1)</sup> Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej i Historji Sztuki Politechniki Warszawskiej, t. IV. Warszawa MCMXXXV, 8<sup>o</sup>, stron 99 i 38 ilustr.



stawie szeregu bystro dostrzeżonych i subtelnie wykazanych analogij między dziełami Stwosza a rzeźbą naddunajską, w szczególności grobowcową, uprawdopodobnia swą tezę, iż Stwosz odbywał lata wędrówki artystycznej w owych naddunajskich okolicach. Autor zdaje sobie sprawę, iż nie wykazał bezpośredniej i namacalnej zależności Stwosza od sztuki naddunajskiej, a temsamem jeszcze nie dostarczył wyczerpujących i całkiem przekonujących dowodów. Unaocznwszy prawdopodobieństwo związku między grobowcową rzeźbą Stwosza a naddunajską, nie zdołał równie dobitnie wywieść genezy ołtarza Marjackiego z tego samego podłoża, lecz w każdym bądź razie rozwiązanie zagadnienia źródeł sztuki Stwosza posunął wyraźnie naprzód i wytyczył kierunek dla dalszych badań. — Autor porusza ubocznie sprawę Jorga Hubera jako współpracownika Stwosza przy grobowcu Kazimierza Jagiełłończyka. W pracy, która pojawiła się niezależnie od omawianej,<sup>1)</sup> przypisałem temu artyście odmienną aniżeli ks. Dettloff rolę, co jednakże bynajmniej nie osłabia zasad-

niczej tezy tego autora o bezpośrednim kontakcie Stwosza ze sztuką naddunajską, gdyż właśnie owym kontaktem tłumaczy się dobrze nie współpracownika ze środowiska passawskiego. — Ustalając w zakończeniu rozprawy *curriculum* stwoszowskiej młodości, autor podkreśla, iż jego «rzekomy pobyt w Krakowie przed r. 1477 należy bezapelacyjnie zaliczyć do legend, powstałych z zupełnie mylnych, niehistorycznych przesłanek».

Rozprawa ks. Dettloffa zajęła w nowej literaturze stwoszowskiej pozycję bardzo poważną. Dzięki niej, dzięki publikacji o ołtarzu Marjackim, i *last not least* dzięki niniejszemu tomowi «Rocznika Krakowskiego», poświęconemu w całości studjom nad Stwoszem, nauka polska wzięła w tym zakresie wyraźnie górę nad niemiecką.

Towarzystwo Miłośników Historji i Zabytków Krakowa, które mimo trudnych warunków finansowych wydało dzięki energii swego prezesa specjalny Rocznik stwoszowski, wyróżniający się doborem treści i okazałością szaty zewnętrznej, spełniło zaszczytnie obowiązek wobec pamięci wielkiego artysty.

*Tadeusz Szydłowski*

---

<sup>1)</sup> T. Szydłowski, Ze studjów nad Stwoszem i sztuką jego czasów. Rocznik Krakowski, XXVI. Kraków 1935 i odbitka, p. 38 sq.

SZYDŁOWSKI THADÉE: LE RETABLE DE NOTRE-DAME À CRACOVIE,  
PAR — PROFESSEUR À L'UNIVERSITÉ DE CRACOVIE. AVEC UNE INTRODUCTION DE PIERRE  
FRANCASTEL, PROFESSEUR À L'INSTITUT FRANÇAIS DE VARSOVIE. PARIS 1935, SOCIÉTÉ  
D'ÉDITION «LES BELLES LETTRES». PUBLICATION DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE VARSOVIE  
III. 4-o. STR. XX + 46 + 1 TABL. NLB. + TABL. LXXX.

Wydawnictwo, którego oczekiwaliśmy — z polskim tekstem — na 400-lecie śmierci Stwosza, w związku z ukończeniem odnowy jego krakowskiego arcydzieła, ukazało się wreszcie w roku bieżącym, poza nastrojami jubileuszowymi, w języku francuskim. Zamiast ubolewać nad tem, że nie potrafiliśmy się zdobyć sami na rozpowszechnienie drukiem jednego z pierwszych klejnotów skarba artystycznego Polski (nakład 150 egz. nasyćiby, zdaje się, zapotrzebowanie w kraju), możemy się cieszyć z godnej szaty, w jakiej wystąpił on od razu na gruncie międzynarodowym. Musi nam wystarczyć, że opracowanie wyszło spod pióra uczonego polskiego i że tablice wykonano ze zdjęć krakowskich fotografów. Bądźmy też wdzięczni Instytutowi Francuskiemu w Warszawie za podjęcie trudu wydania tych prac.

Tekst opisowy i krytyczny prof. Szydłowskiego poprzedził wstępem ze strony wydawców prof. P. Francastel. Nie ograniczył się tu do zwykłych w takim wypadku ogólnikowych uprzejmości względem autora i tych czynników, które poparły pracę wydawniczą. Przedstawiwszy obcemu czytelnikowi historyczne i artystyczne znaczenie zabytku, oraz (w postaci osobistych wrażeń) przebieg jego ostatniej restauracji, podejmuje prof. Francastel rodzaj polemiki z prof. Szydłowskim

co do dwóch spraw: pochodzenia narodowego Stwosza i źródeł jego środków artystycznego wyrazu. Nie wypowiadając bez ogródek wniosków przeciwnych zapatrywaniom autora, wyraża tylko wątpliwość co do istotnej wagi domniemanego norymberskiego pochodzenia Stwosza, a oddziaływanie środowiska krakowskiego na sztukę mistrza uważa za silniejsze, niż sądzi prof. Szydłowski. Dalsze wątpliwości wysuwa autor wstępu co do sposobu, w jaki Stwosz miał się zetknąć ze sztuką flamandzką; zdaniem jego Stwosz nie potrzebował spotykać się w Passawie z Mikołajem Gerhaertem z Lejdy, aby zaczerpnąć odeń pierwiastków stylowych flamandzkich: nietylko bowiem Mikołaj oddziaływał ze swej siedziby w Strasburgu od ok. r. 1460 na całe południowe Niemcy, ale już przed jego tam przybyciem sztuka flamandzka silnie promieniowała od górnego Renu, a szczególnie od Strasburga, który był w tym czasie «środowiskiem artystycznym o wiele ważniejszym niż Norymberga» (str. XVI). Ograniczone ramy i styl wstępu nie każą nam domagać się od jego autora bardziej szczegółowego uzasadnienia tych zapatrywań, niż porównawcze przywiedzenie kilku zabytków w strasburskim *Musée de l'Oeuvre de Notre Dame*, niż misterny wywód o roli Mikołaja z Lejdy w południowych Niemczech i wskazanie na

flamandzkie pierwiastki w dziełach iluminatorów krakowskich z przełomu w. XV-go na XVI-y.

Prof. Szydłowski rozpoczyna swój wykład od stwierdzenia, że ołtarz Marjacki nie jest dotąd należycie oceniany poza Polską ani przez szersze koła, ani przez naukę, nawet niemiecką, która do zajmowania się nim miała najwięcej powodów i sposobności. Wykazując wielki odskok krakowskiego dzieła Stwosza od porównywanych z nim uporzycywie ołtarzy w St. Wolfgang i w Käfermarkt, rozpoczyna równocześnie jego opis topograficzny i architektoniczny i nawiązuje odrazu do dziejów i warunków kulturalno-artystycznych powstania ołtarza krakowskiego, a także jego kilkakrotnych odnawiań. Ten jednoarkuszowy wstęp będzie nietylko dla obcego, ale i dla polskiego czytelnika nader pożądanym przeglądem całości zagadnienia, a nawet, dzięki przypiskom, dotychczasowych jego opracowań. Podkreślam uwagę końcową: okolicznością szczególnie korzystną dla Stwosza w Krakowie było uwolnienie się spod bezpośrednich wpływów południowoniemieckich pracowni, w jednej z których późniejszy mistrz zapewne się wykształcił.

Właściwy zrab pracy dzieli autor na trzy rozdziały: «Środkowa scena ołtarza» (str. 8—18), «Ośmnaście płaskorzeźb na skrzydłach i bokach» (str. 18—32) i «Współpracownicy Stwosza» (str. 32—43). Metoda przedstawienia rzeczy jest wyraźnie syntetyczna; już od pierwszego rozdziału począwszy autor oszczędza czytelnikowi szczegółowego inwentaryzacyjnego opisu, po którym zwykło następować monotonnie doń nawracające rozumowanie. Ikonograficzne przesłanki kompozycji, wykonanie rzeźbiarskie i znaczenie polichromji, przejawianie się naturalizmu, realizmu i ekspresji poprzez zasadniczo idealistyczny stosunek artysty do kształtów, stan zachowania całości i szczegółów i rola w nim kilku odnawiań ołtarza, opis wybranych przykładowo części i ocena

estetyczna — wszystko to jest powiązane i kolejno szerzej rozprawdane. Można by mieć zastrzeżenia co do skuteczności takiego odnoszenia się do czytelnika, nie znającego jeszcze przedmiotu; niemniej współprzeżywanie estetyczne z piszącym jest w ten sposób ułatwione, a uwaga czytającego mniej się wyczerpuje.

Brak systematycznych a szczegółowych opisów (które nieraz tak bardzo przeciążają rozprawy naukowe) jest tu jeszcze uzasadniony dodaniem do tekstu materiałem ilustracyjnym tak bogatym, na jakim bodaj nikt jeszcze z naszych historyków sztuki nie mógł się oprzeć. Obawa niedostatecznego porozumienia się z czytelnikiem popycha nieraz piszących do wysiłków, które idą na marne: nazbyt szczegółowy opis wpleciony w pracę konstrukcyjną nie natrafia na oddźwięk w wyobraźni czytającego, raczej ją przygłusza. Prof. Szydłowski mógł w swej rozprawie opuścić nawet odsyłacze do tablic, niejako nakazując czytelnikowi współpracę w rozjaśnianiu tekstu przez wyszukiwanie i przestudjowanie odpowiedniego obrazu. Układ tablic sprzyja temu wysiłkowi (daje się tylko odczuwać brak ich spisu — czy umyślny?). Poprzedza je pomiarowy rzut pionowy i poziomy (przekroju brak, choć podano go w podpisie); pierwsze 3 tablice dają widoki całości ołtarza i wnętrza kościoła (tabl. III — wnętrze z nawy i chór — powinny być pierwszą), 16 dalszych (IV—XIX) ukazuje w 35-u obrazach scenę środkową, poszczególne jej posągi, potem same głowy, ręce i szczegóły szat, wreszcie nawet odwrócia posągów jako objaśnienie ich technicznej konstrukcji. Następuje 18 reprodukcji płaskorzeźb skrzydeł i boków (tabl. XX—XXXVII po ok. 17 × 18 cm); dalszych 25 (tabl. XXXVIII—LXII) przedstawia w 52-ch obrazach poszczególne postaci i ich części: głowy, ręce, nawet przybory do stroju. Szczegółom polichromji poświęcono 7 tablic (LXIII—LXIX), na których 17 reprodukcji

przedstawia wycinki krajobrazu i wnętrza, oraz «zielnik Stwosza». Na 3-ch tablicach (LXX—LXXII) widnieje 18 posążków z obramienia szafy ołtarzowej (szkoda, że niektóre rzucają cień na tło). Predellę i 19 jej szczegółów, głównie posążków, oddaje 5 tablic (LXXIII—LXXVII, pomieszczono tu także ojców Kościoła z żagielków części środkowej). Na tablicy LXXVIII dano nadstawę ołtarza (gubiącą się nieco na tle witraży), na LXXIX dwa szczegóły z tryptyku z Książnic W. (niezbyt udałe i naszym zdaniem zbędne); na ostatniej wreszcie 6 szczegółów pomnika Kazimierza Jagiellończyka. Ogółem jest 176 obrazów, z których 169 zdejmowali dr Tadeusz Przytkowski i Stanisław Kolo-wiec; przynoszą one zaszczyt zarówno fotografom, jak i zakładowi Faucheux et Fils w Chelles, który wykonał światłodrukowe reprodukcje (z klisz będących własnością Ministerstwa W. R. i O. P. i Zarządu Miasta Krakowa).

Wracając do tekstu widzimy, że autor, podobnie jak w pierwszym, postępuje także w rozdziale o skrzydłach i bokach ołtarza, poświęcając nawet jeszcze mniej miejsca systematycznym opisom poszczególnych płycin; nad tym i owym szczegółem rozwodzi się zato szeroko, gdy wybiera go jako przykład, cechujący stylizację i środki wyrazu Stwosza. Oczywiście poświęcono tu najwięcej miejsca polichromji, szczegółowo rozbieranej pod względem stanu zachowania. Zaznaczymy, że autor tłumaczy różnice wymiarów płycin i płaskorzeźb przypuszczeniem, że rozmiary skrzydeł były niedokładnie obliczone przy rozpoczynaniu pracy rzeźbiarskiej.

«Współpracownikom Stwosza» przypisuje prof. Szydłowski przede wszystkim poli-chromję, głównie na podstawie dedukcji: tak drobiazgowo ożywienie powierzchni szat czy krajobrazu nie mogłoby być dziełem wykonawcy rozległej a obfitej w szczegóły pracy rzeźbiarskiej. W tym drugim zakresie zwalczają autor m. i. «dowolne» rozgraniczenia

własnoręcznych i warsztatowych robót, przeprowadzone przez W. Grolmanna; wyraża przekonanie (str. 35), że przeważająca większość pełnych i płaskorzeźbionych postaci i szat (te mają odrębne niejako życie) wyszła z ręki samego Stwosza; dające się zauważyć różnice tłumaczyłyby się «rozwojem zmagającego się ze sobą talentu, którego oryginalność twórcza krystalizuje się stopniowo» w ciągu długich lat pracy około olbrzymiego dzieła. Rola pomocników ograniczałaby się do najgrubszych robót przygotowawczych i do szczegółów tła; wyjątkiem w obrębie szafy i skrzydeł byłby anioł w scenie Zstąpienia do piekieł: tę postać, z wyjątkiem stwoszowskiej głowy, uważa autor za dzieło twórcy nadstawy ołtarza (str. 35). Rzeźbiarz ten jest zdaniem prof. Szydłowskiego także twórcą tryptyku w Książnicach Wielkich (str. 42); nieco dalej jednak autor stwierdza, że był to snycerz z dawniejszej szkoły krakowskiej (zbliżony do autora tryptyku Ś. Trójcy na Wawelu), nie uczeń Stwosza. Wynikającej stąd wątpliwości co do tak bliskiej współpracy człowieka obcego z mistrzem w owej płaskorzeźbie autor nie wyjaśnia. Drugim niewątpliwym współpracownikiem Stwosza w ołtarzu Marjackim byłby Jörg Huber z Passawy; prof. Szydłowski ogranicza jego udział do posążków predelli, a przypisanie ich Huberowi uzasadnia przekonująco bliskiem podobieństwem do sygnowanych rzeźb tegoż na pomniku Kazimierza Jagiellończyka (szczegółowo omówił autor to zagadnienie w rozprawie w niniejszym Roczniku zamieszczonej). Dalszych pomocników Stwosza autor nie wyodrębnia, choć byłby skłonny do przypisania małych posążków w obramieniu wnętrza tryptyku wspomnianemu twórcy nadstawy (str. 41).

W zakończeniu (*Conclusion*) prof. Szydłowski ustala główne rysy swych zapatrywań na twórczość Stwosza, której początki widzi w prowincjonalnym, nie norymberskim warsztacie rzeźbiarsko-malarskim, «skostniałym

w idealizmie dawniejszego okresu». Domyśla się wędrowki młodego snycerza po innych warsztatach Szwabji i Bawarji. Nie przypuszcza, by Stwosz był się zetknął bezpośrednio ze sztuką flamandzką, zwłaszcza z Rogerem van der Weyden: zapożyczone z niej dość przypadkowo pierwiastki świadczą, wobec «zupełnego niezrozumienia istotnego ducha nowej sztuki» (str. 44), że doszły one Stwosza tylko drogą pośrednią. Realistyczne są u niego jedynie szczegóły, wizja całości wyrasta na innych podstawach. Zgadza się więc autor z Loßnitzerem, że młody Stwosz musiał się zetknąć około r. 1469 z Mikołajem Gerhaertem z Lejdy za bytności tegoż w Passawie, sądzi jednak, że pobyt w pracowni niderlandczyka trwał bardzo krótko i dlatego nie wyrył głębszych śladów w twórczej się osobowości Stwosza. Czytaliśmy we wstępie nieco odmienne zapatrywania prof. Francastela.

Można się obawiać, że w tych sprawach nigdy nie nabędziemy pewności ze źródeł archiwalnych, doszczętnie już chyba wyczerpanych, i że do prawdy zbliżyć nas będą tylko pogłębiające się badania stylu Stwosza w jego okresie krakowskim. Są one bodaj dopiero w początkach, jak wogóle metodyczne badania nad istotą odcieni stylowych w sztukach plastycznych, grzęznące albo w jałowych opisach kształtów, albo w spekulacjach metafizyczno-krasomówczych. Widoczne w pracy prof. Szydlowskiego próby osiągnięcia wyników na innej drodze prowadzą go narazie do wniosku, że Stwosz przed przybyciem do Krakowa dojrzał

szybko w atmosferze usiłowań odnowienia środków wyrazu zamierającego gotycyzmu; współcześni mu rzeźbiarze niemieccy znajdowali je w «nerwowem napięciu, w naładowywaniu kształtów dynamiką». Stwosz miał jednak więcej umiaru od Pachera, czy twórcy ołtarza w Käfermarkt; hołdując jak oni ekspresjonizmowi, nie wyżył się idealizmu, którym przejął się zamłodu. Nowe, bujne środowisko krakowskie, zaostrażając jego spostrzegawczość, podnieciło dążenia do realistycznych akcentów, a pod wielu względami dało mu najlepsze warunki artystycznego rozwoju.

Zdając tu tylko ogólnie sprawę z pięknego dzieła, nie mamy zamiaru ani możliwości wszczynania obszerniejszej dysputy z zapatrywaniami i wnioskami prof. Szydlowskiego. Praca jego przeznaczona jest dla kół nieco szerszych niż fachowe, chociaż od publicystyki odgradza ją dość jeszcze wysoki mur naukowej dokumentacji i powściągliwości. Dlatego, sądzimy, powinna spełnić i niewątpliwie spełni podwójne zadanie: przedstawienia szerokiemu światu przedmiotowego polskiego stanowiska wobec sztuki Stwosza i ukazania temuż światu naszego gorącego do niej stosunku, w którym kryją się zadatki przyszłego naukowego odsłonięcia tkwiących w tej sztuce pierwiastków polskości, dziś tylko półświadomie lub ogólnikowo odczuwanych. Prof. Szydlowski dał im powściągliwy wyraz, wspominając o oddziaływaniu na Stwosza bujnego środowiska krakowskiego.

*Stefan S. Komornicki*

## WYSTAWA POLSKIEJ SZTUKI GOTYCKIEJ W WARSZAWIE

POLSKA SZTUKA GOTYCKA, KATALOG WYSTAWY, ZORGANIZOWANEJ PRZEZ TOW. OPIEKI NAD ZABYTKAMI PRZESZŁOŚCI W WARSZAWIE (KWIECIEŃ—MAJ 1935 ROKU), OPRACOWAŁ DR MICHAŁ WALICKI, DOCENT UNIW. WARSZ. WARSZAWA 1935, WYD. INSTYTUTU PROPAGANDY SZTUKI Z ZASIŁKIEM FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ, STRON 57, TABLIC 104

**Urządzenie wystawy.** W miesiącach kwietniu i maju 1935 r. była otwarta w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki wystawa polskiej sztuki gotyckiej, zorganizowana przez Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości w Warszawie. Głównym organizatorem tej wystawy był z ramienia wymienionego Towarzystwa dr Michał Walicki, który, dzięki swym studjom specjalnym i naocznemu poznaniu rozprószonych na obszarze Polski zabytków, był szczególnie powołany do jej urządzenia. Na wystawę zdołano zebrać pokaźną ilość dzieł sztuki, bo 127 zabytków rzeźby i 65 malarstwa. Jak z tego wynika, ilościowo przeważała na wystawie rzeźba, czego się jednak nie odczuwało, gdyż przewaga rzeźby znajdowała równowagę w dużych nieraz wymiarach i silniejszym efekcie formalnym zabytków malarstwa. Kilku obiektów, wymienionych w katalogu wystawy, nie wystawiono spowodu zbyt dużego ich przemalowania, lub wyjątkowo złego stanu konserwacji. (Np. nrów 26, 30, 31)<sup>1)</sup>

Wystawa mieściła się w pięciu salach IPS-u, przyczem w trzech pierwszych położono nacisk raczej na malarstwo, w dwóch ostatnich zaś na rzeźbę. Jeśli chodzi o układ materiału, to decydowało o nim głównie kryterjum estetyczne; układ ten nie był bowiem ani chronologiczny ani topograficzny

w ścisłym znaczeniu słowa. Wprawdzie wyczuwało się tendencję do pogodzenia trzech wymienionych kryterjów, bo w pierwszej sali przeważały zabytki małopolskie i starsze, w największej środkowej sali objekty z zachodniej Polski, co jeszcze wyraźniej zaznaczono w dwóch ostatnich salkach o przewodzie rzeźby, — niemniej orientacja w obfitym i różnorodnym materiale nie była łatwa.

Natomiast z estetycznego punktu widzenia wystawa sprawiała wrażenie zupełnie zadowolające. Lojalność w stosunku do organizatorów wystawy i ich ogromnego trudu, włożonego w doniosłe dla nauki przedsięwzięcie, każe zgodzić się na to, że bezwzględne zastosowanie w układzie ekspozycji jakiegoś kryterjum naukowego może istotnie nie było możliwe. Stały temu na przeszkodzie wymiary sal i różnorodność materiału, trudna do zharmonizowania.

**Katalog.** Korzystanie z wystawy ułatwiał wymieniony w tytule katalog M. Walickiego, na którym, przy cechujących go wartościach, odbił się trochę niekorzystnie pośpiech, spowodowany krótkim terminem urzędowania pokazu. Katalog ten składa się ze wstępu, właściwej części katalogowej i tablic z ilustracjami. Głównym jego brakiem jest nieuwzględnienie nazw powiatów przy miejscach pochodzenia zabytków. Ponieważ przy-

<sup>1)</sup> Numery w nawiasach odnoszą się zawsze do katalogu wystawy. Przy czytaniu sprawozdania na-

leży mieć pod ręką wymieniony katalog, z uwagi na zawarty w nim materiał ilustracyjny.

tem chodzi nieraz o miejscowości niewielkie, ustalenie ich położenia bywa kłopotliwe tembardziej, że Słownik geograficzny wykazuje nierzadko kilka miejscowości tej samej nazwy. Orientację w materjale zabytkowym ułatwiłyby też skorowidz miejscowości. Jego brak utrudnia np. konfrontację wstępu ze szczegółową częścią katalogu i zabytkami. W tym wypadku można było zresztą przy cytowanych zabytkach podać odpowiedni numer katalogu. Tablice z ilustracjami odbite są naogół dobrze. Zawierają one podobizny prawie wszystkich eksponatów, z wyjątkiem kilkunastu. Wśród opuszczonych znajdują się też, bardzo typowe dla późnogotyckiej twórczości śląskiej, rzeźby z Dobrca (nry 94—97), oraz niezwyklej wymiarów (wys. 254 cm) ołtarzowe skrzydło z św. Anną Samotrzecią ze znakomicie namalowaną na odwrociu postacią Matki Boskiej Bolesnej (nr 176). Opisy poszczególnych pozycji, zawsze zwarte i naogół ograniczone słusznie do niezbędnych danych o przedmiocie i jego stanie konserwacji, niezawsze są jednolite. Dla przykładu wspomnę, że autor zaczyna np. opis w ten sposób: «Drzewo. Figury przyściennie wyłobione. Nikłe ślady dawnej polichromji...» (nry 38-49) a zaraz obok (nr 54) retuszuje nieco lapidarność stylu pisząc: «Figura przyścienna w drzewie, wyłobiona od tyłu, ze śladami pierwotnej polichromji...» Jest to jednak sprawa drugorzędna. Natomiast determinacje zabytków są naogół trafne, co należy podnieść z uznaniem. Niemniej i tutaj można mieć pewne zastrzeżenia, do czego jeszcze wrócimy w szczegółowej części sprawozdania. Nierównomierność traktowania materjału ujawniła się też w fakcie, że epigrafikę zabytków uwzględniono tylko częściowo. Nie podano np. tekstu antyfony na ramie tryptyku z Opatówka (nr 155), napisów na fragmentach z Sienna (nry 135-139) i różnych wstęgach inskrypcyjnych. Z drugiej strony przyznać trzeba, że zacytowano napisy najważniejsze na epitafjach dra Adama

z Kasiny Wielkiej (nr 189) i Jana Kota w Toruniu (nr 160). Część szczegółową katalogu poprzedził autor zwięzłym wstępem, nacechowanym właściwą mu znajomością przedmiotu. Niektóre zawarte w tym wstępie wnioski będą oczywiście wymagały pogłębienia, co autor sam zdaje się wyczuwać, kończąc swe uwagi następującem zdaniem: «Zarysowujący się zupełnie wyraźnie podział zabytkowego materjału na pewne grupy i środowiska czeka tylko na naukowe sprecyzowanie i służyć będzie za trwałą podbudowę przy pracy nad syntetycznym obrazem sztuki polskiego średniowiecza». Można mieć np. wątpliwości co do kujawskiego pochodzenia ołtarza z Opatówka (nr 155), raczej pochodzenia krakowskiego; taksamo refleksja na temat sztuki pomorskiej, że «rzeczywistość polska znajdowała w sztuce tej pełne zrozumienia odbicie», sama w sobie zapewne słuszna, nie znajduje pełniejszego uzasadnienia w epitafjum toruńskim Jana Kota (nr 160), na które autor przy tej sposobności się powołuje.

**Datowanie zabytków.** Przez wymienienie tych poszczególnych zabytków wkraczamy w dziedzinę zagadnień szczegółowych. Zwrócimy tutaj uwagę na te determinacje i definicje autora, którym można przeciwstawić nieco odmienne poglądy. Próbę sprostowań, nierzadko o charakterze dyskusyjnym (wobec krótkiego pobytu podpisanego na wystawie), przeprowadzimy w kolejności, jaką przyjął dla zabytków katalog. Zainteresuje nas przytem głównie kwestja datowania zabytków, oraz ich stosunku do innych zabytków polskiej sztuki. Problem związków ze sztuką obcą przesuniemy na plan dalszy w przekonaniu, że ważniejsze jest zagadnienie odrębności naszej plastyki. Chętniej zatem będziemy zwracali uwagę na wzajemną łączność omawianych zabytków, niż na definicje autora, dotyczące zależności zabytków od sztuki frankońskiej, saskiej,

szwabskiej, brugijskiej i t. p., zwłaszcza, że ustalenie tych filjacji wymagałoby nieraz dłuższych studjów porównawczych. Te ostatnie zaś trudno przeprowadzać w związku z nieco dorywczym sprawozdaniem z wystawy. Datowanie zebranych na wystawie dzieł sztuki nasuwa różne wątpliwości. Niektóre determinacje wydają się za wczesne, inne znowu za późne; te ostatnie trafiają się jednak nierównie rzadziej. Niezupełnie jasno zdajemy sobie też sprawę z kryterjów, jakimi autor posługiwał się w datowaniu zabytków, bo we wstępie do katalogu sprawy tej nie wyjaśniono, a kryterja mogą tu być różne, w zależności od przyjętej konwencji czy umowy. Za umowne uważam przytem daty, ustalone nie na podstawie szczegółowej analizy zabytków, na tle towarzyszących im przypuszczalnych warunków powstania oraz ogólnokulturalnych stosunków, jakich są one wynikiem, lecz daty wyznaczone schematycznie, niejako celem stwierdzenia, że odnośne dzieła powinnyby powstać wtedy a wtedy, gdyby formalny rozwój sztuki na pewnym obszarze odbywał się w sposób idealny. Ten sposób datowania winien wystarczyć np. do celów katalogowych. W pracach monograficznych używa się zazwyczaj kryterjów subtelniejszych, zmierzających do ewentualnej poprawki daty idealnej, przy czem niezmiernie pożądanem, choć rzadko osiągalnem ułatwieniem bywają tu źródła historyczne, różne zapiski w kronikach czy inwentarzach kościelnych, nie mówiąc już o datach, przetrwałych na samych dziełach sztuki; znaczną wartość posiada też analiza kostjumologiczna, przy czem jednak stale trzeba pamiętać o tem, że podstawą wszystkich tych dociekań musi być dokładne zbadanie samej formy przedmiotu. Zato owe źródła pomocnicze, jakgdyby uboczne, pozwalają nieraz na wykrycie różnych przesunięć w stosunku do idealnej daty zabytku, który, zwłaszcza na prowincji, bywa często wynikiem konserwatywnych przyzwyczajzeń

i nałogów. Można wreszcie stworzyć sobie konwencję trafniejszą może od pierwszej, polegającą na przyjęciu dat idealnych w sensie europejskim, z uwzględnieniem mechanicznej poprawki, zmierzającej do opóźnienia daty z uwagi na prowincjonalizm polskiej sztuki, która z pewnem opóźnieniem przejmowała zachodnie wzory artystyczne.

Jak się zdaje, autor katalogu w datowaniu zabytków używał tego ostatniego kryterjum, wobec czego w dążeniu do ewentualnych poprawek będziemy wychodzili z przyjętych już przez niego założeń, licząc się z dodatkowymi źródłami (przetrwała data, zapiska historyczna) tam, gdzie jest to możliwe. Celem uniknięcia nieporozumień wyjaśnia się jeszcze, że daty w rodzaju około r. 1400, 1450, 1500 należy rozumieć w ten sposób, że odnośne dzieła mogły, ściślej, powinny były powstać w okresie od r. 1390 do 1410, od r. 1440—1460, od r. 1490—1510; daty takie jak pierwsza, druga czy inna ćwierć wieku (np. trzecia ćwierć XIV w.) obejmują, rzecz jasna, cały wymieniony okres dwudziestopięcioletni z tem przecieź, że zazwyczaj ma się na myśli środkowe lata okresu. Wreszcie daty w rodzaju — początek czy koniec XIV lub XV w. określają powstanie zabytku w pierwszym lub ostatnim dziesiątku stulecia. Jest rzeczą zrozumiałą, że wobec umownego charakteru tych dat, nawet dalsze, nieznaczące przesunięcia są jeszcze dopuszczalne. Datowanie ściślejsze, wyłącznie na podstawie analizy stylistycznej, nie wydaje się nam metodycznie usprawiedliwione, czego, jak się zdaje, nie trzeba bliżej uzasadniać.

Przechodząc do części szczegółowej, zazniemy omawianie zabytków od rzeźby, zgodnie z katalogiem wystawy. W dziale tym wymaga rewizji szereg determinacyj. «Św. biskup» z Kruźlowej koło Gorlic (nr 25, niereprodukowany), datowany na czas około r. 1400 zdaje się pochodzić z 1-ej ćwierci XV w., za czem przemawia silnie



zróznicowany, festonowy rzut fałdów jego szaty, typu zbliżonego do «Pięknej Madonny». To samo dotyczy «Matki Boskiej Bolesnej» z Rzezawy (nr 27), której datę należałoby przesunąć na początek XV w. Natomiast fragmenty z ołtarza Czterech dziewic z Nowej Wsi w Wielkopolsce (nry 38—49), datowane przez autora na czas około r. 1420, mogą pochodzić z lat około 1400, jak wskazuje na to frontalność ujęcia całości, zwarty i oszczędny styl płaskich jeszcze fałdów, stylizacja włosów, ujętych w wałeczki, forma ławy, na której siedzi Madonna, wreszcie charakterystyczne spłaszczenie całej bryły; dodać tu warto, że inne fragmenty ołtarza sprawiają jeszcze bardziej archaiczne wrażenie od postaci Madonny. Na koniec XIV w. wskazuje styl kilku płaskich figurek z ołtarza w Ptaszkowej pod Nowym Sączem (nry 50—53), datowanych analogicznie do poprzednich fragmentów. Na ustalenie tej daty koło 1420<sup>1)</sup> musiały wpłynąć malowane części ołtarza ze znanym cyklem z Życia Marji i Pasją Chrystusa, które autor datuje na czas około r. 1425 (nry 143—144). Wślad za tą ostatnią datą należałoby konsekwentnie skorygować datowanie rzeźbiarskiej części ołtarza. Jeśli zaś rzeźby miały powstać kiedykolwiek niż obrazy, to powstanie ich należałoby cofnąć na koniec XIV w. Tę ostatnią datę popiera jeszcze trafne zestawienie rzeźb ptaszkowskich (przez Dutkiewicza) ze śląskim ołtarzem z Lusiny, datowanym na drugie trzydziestolecie XIV w. Ani Dutkiewicz ani Walicki nie wyciągnęli jednak z faktu tej analogii odpowiednich konsekwencji, zapewne pod wrażeniem malowanych skrzydeł ołtarza, wykonanych koło r. 1430. Z tej pozornej niezgodności można przecież wybrnąć z łatwością przez przyjęcie, że do nowego ołtarza wprawiono stare części rzeź-

biarskie lub, co prawdopodobniejsze, że opisane płaskorzeźby wogóle do tego ołtarza nie należały. Przy sposobności trzeba jeszcze sprostować, że jedna z tych płaskorzeźb, określona wślad za Dutkiewiczem jako św. Elżbieta, jest św. Dorotą, jedną z Czterech dziewic, co zauważył już Wiese<sup>2)</sup>.

Trudno też zgodzić się na jednaki datowanie wszystkich figur (prócz Cyrenejczyka) z Nowego Miasta (nry 55—58). Figury Trzech Maryj i św. Jana zdeterminowano właściwie na czas około r. 1420. Natomiast figura Chrystusa pod krzyżem, rzeźbiona grubo i pozbawiona wyraźniejszych znamion stylowych, jest niewątpliwie późniejsza od tamtych, pochodzi z XVI a nawet XVII w., jako praca wybitnie prowincjonalna. Nieporozumienie co do znaczenia tej figury w opisanej grupie mogło powstać wskutek wyrażonej chęci snycerza dostosowania nowej rzeźby do dawniejszych, w których otoczeniu miała się znaleźć. Przytem zdaje się nie ulegać wątpliwości, że owe starsze, dwufigurowe grupy, przedstawiając postacie spod krzyża, stanowiły pierwotnie część Ukrzyżowania. Szcasiem, dopiero po usunięciu krucyfiksu, stworzono z nich w XVI a raczej w XVII w. nową grupę Niesienia krzyża przez dorobienie figury Chrystusa i Szymona z Kyrene.

Datę ołtarza Czterech dziewic ze Szczawnicy (nr 62) wyznaczoną na r. 1440, cofnąłbym zato do czasu około 1400 r. Płaska postać Madonny zbliża się bowiem wyraźnie do grupy «Madonna na lwie», przywodząc też na myśl reprodukowane w katalogu Madonny z Tarnowa i Sromowiec (nry 17 i 19), datowane na drugą połowę i koniec XIV w. Odmienny od reszty figur w tym ołtarzu styl św. Doroty (kanciasty rzut fałdów, szeroko rozpuszczone włosy, szersza korona) można wytłumaczyć faktem późniejszego wmontowania jej na miejsce dawniejszej

<sup>1)</sup> J. Dutkiewicz w Biuletynie Historji Sztuki i Kultury, 1933, p. 163, datuje te rzeźby na dwa pierwsze dziesiątki XV w.

<sup>2)</sup> H. Braune u. E. Wiese, Schlesische Malerei u. Plastik des Mittelalters, Leipzig, nr 7, p. 4.

figury. Do datowania ołtarza na rok 1440 skłoniła zapewne autora ostatnio opisana płaskorzeźba. Zbyt późną wydaje się też data fragmentów z Samarzewa (nry 63—65), wyznaczona na czas około 1440/50. Można też mieć inne od autora zdanie w kwestji datowania późnogotyckich posążków i herm pochodzenia śląskiego (nry 94—97). Walicki określa je formułą «warsztat Mistrza Ołtarza z Giessmannsdorf... około r. 1510». Wiese w takich wypadkach używa ostrożniejszego określenia «mistrz śląski około r. 1500».

Dokładniejszego przedyskutowania wymagają też daty, ustalone przez autora dla zabytków malarstwa. Determinacje te niezawsze są zgodne z formalnymi wartościami obrazów, np. ze stylem draperyj w nich przedstawionych, ujawniając skłonność do antydatowania. Znamionym dla tej tendencji autora przykładem są fragmenty z Sienna (nry 135—139), którym poświęcimy jeszcze słów kilka w części, zajmującej się poszczególnymi zabytkami. Na tem miejscu wystarczy wspomnieć, że obrazy te z figurami przybranymi w stroje o kątowno łamanych fałdach datuje autor na początek XV w.

Zanim przejdziemy do szczegółów, warto więc uprzytomnić sobie naprzód ewolucję stylu draperyj, jaka odbyła się w pierwszej połowie XV w., ile że o zagadnienie to przyjdzie nam nieraz jeszcze zahaczyć. Otóż przemiana miękkiego stylu gotyckiego na łamany geometrycznie występuje wyraźniej dopiero w trzecim dziesiątku XV w., że przypomnimy wcześniejszą fazę sztuki Jana van Eycka, zakończoną przystąpieniem, pono w r. 1427, do pracy nad ołtarzem gandawskim, następnie działalność Mistrza z Flémalle przed czasem około 1430 r. W Niemczech pojawia się styl kątowny koło r. 1430, decydując o postępowym charakterze sztuki Stefana Lochnera (niepozbowionej zresztą tradycyjnego idealizmu szkoły kolońskiej), Łukasza Mosera, Konrada Witza i Hansa Multschera z Ulmu w czwartym dziesiątku

stulecia. Jeśli chodzi o Europę wschodnią, znamienne jest malarstwo śląskie, w którym jeszcze w piątym dziesiątku XV w. tworzy się dzieła w zupełności konserwatywne, a zjawiskiem naprawdę nowoczesnym staje się dopiero wrocławski ołtarz św. Barbary z r. 1447. W Polsce wykazuje znamiona nowego stylu, jak się zdaje, najwcześniejsze malarstwo minjaturowe, reprezentowane takimi zabytkami, jak oxfordzki Modlitewnik Warneńczyka z czasu około 1435 r. i Księga przywilejów kapituły krakowskiej z r. 1445 ze znanym wizerunkiem kardynała Oleśnickiego. Malarstwo sztalugowe było może w stosunku do minjaturowego nieco spóźnione, czego dobrym przykładem jest lwowskie epitafjum Jana z Ujazdu z r. 1450, wykonane jeszcze w miękkim, passeistycznym stylu. Być może, że epitafjum to jest wyjątkowe, niemniej trudno zapomnieć o fakcie, że wymieniony śląski ołtarz św. Barbary pochodzi jednak dopiero z piątego dziesiątku wieku. W każdym razie niema podstawy do przypuszczenia, że dzieła nowego stylu mogły w Polsce powstawać przed r. 1430, a wiele przemawia za tem, że proces przemianowania nowych zdobyczy zachodnich rozpoczął się tu w czwartym dziesiątku XV w., ożywiając się dopiero koło połowy tego stulecia z tem, że dalszy rozwój realistycznego stylu odbywał się stosunkowo szybko. O tem wszystkim należy pamiętać w związku z datowaniem eksponatów wystawy gotyckiej.

Jednym z najważniejszych obrazów, publikowanych w katalogu, jest piękne Ukrzyżowanie, pochodzenia westfalskiego, z Lignów na Pomorzu (nr 134), datowane na czas przed r. 1400. Zestawienie tego malowidła z bliskimi mu Ukrzyżowaniami w Darup z r. 1410 a zwłaszcza u św. Lamberta w Hildesheimie z czasu około 1420 r. (tu analogiczna grupa Maryj, anioły, Stephaton, pies zwinięty w kłębek) poucza, że data przed rokiem 1400 jest za wczesna. Wracając do

fragmentów ołtarza z Sienna (nr 135—139), datowanego na początek XV w. wypadnie stwierdzić, że determinacja ta jest jednym z wyraźniejszych przeoczeń katalogu. Cechujący te fragmenty, wybitnie kątowy styl draperyj, charakter tła wytłoczonego w spłoty roślinne i rozwinięta kompozycja scen pasyjnych świadczą o absolutnej przynależności tych obrazów do nowej, realistycznej fazy późnogotyckiego malarstwa i każą przesunąć ich datę na czas około połowy XV w. — Taksamo trudno zgodzić się na r. 1415, jako czas powstania skrzydeł ołtarzowych z Nowego Sącza (nr 140—141), wprawdzie archaizujących nieco w kwatach, poświęconych dwom legendom hagjograficznym, lecz postępowym w przedstawieniach M. Boskiej i Chrystusa Bolesnego na odwrociu. Te niereprodukowane w katalogu, lecz znane mi zdawna kwatery są wykonane w stylu zdecydowanie kątowym i to rozwiniętym w obficie łamane płaszczyny. Styl płaszcza Madonny sprawia wrażenie co najmniej równie dojrzałe, jak draperje postaci w znanym obrazie z Chomranic, datowanym przez autora na czas około r. 1440—1450 (nr 151), zaś Chrystus Bolesny jest bliski Chrystusowi w obrazie «Misericordia Domini» ze Zbylitowskiej Góry, datowanym na czas koło 1430 r. Rezumując wnioski, płynące z powyższych zestawień oraz biorąc pod uwagę dość późny typ zbroi w legendzie św. Jerzego (hełm typu salady), bezpieczniej datować reszty sądeckiego tryptyku na 2-gą ćwierć XV w. Nieznaczną poprawkę możnaby też zastosować do obrazu «św. Zofji z trzema córkami» z Grybowa (nr 147) przez zmianę daty «około 1425—1430» na «około 1440 r.» Wprawdzie forma tronu i osiowo-symetryczna kompozycja obrazu godzą się z datą Walickiego, lecz rozwinięty i wcale bujny rzut cechujących malowidło, łamanych draperyj, przemawia za przesunięciem daty ku połowie stulecia, tem bardziej, że ołtarzyk

z Kamionki Małej koło N. Sącza (nr 149), o cechach miękkiego stylu i bardziej archaicznym od obrazu grybowskiego wyglądzie, odniósł autor do r. 1440. Co do obrazu św. Katarzyny z Biecza (nr. 153), datowanego przez dra Bochnaka na lata 1469—1471 w oparciu o przekaz historyczny, sądzę, że można się zgodzić na tę datę mimo archaicznych cech wizerunku; rozstrzygnięcie sprawy utrudnia tu silne przemalowanie płaszcza świętej. Żeby nie mnożyć przykładów antydatowania zabytków, zwrócimy jeszcze uwagę na tryptyk wrocławski z Koronacją M. Boskiej, datowany na czas koło r. 1440 (nr 156), a pochodzący zapewne z połowy stulecia, — «Zaśnięcie N. M. Panny» w Muz. Diec. w Włocławku (nr 157), którego datę 1440/60 lepiej przesunąć na czas 1460/70, oraz na dwa obrazy datowane na lata około 1495, choć może metodyczniej byłoby poprostu określić ich datę na czas koło 1500 r. Tam bowiem, gdzie podaje się datę przybliżoną, lepiej może unikać określać ze ścisłością lat pięciu. Chodzi tu o «Spotkanie Joachima ze św. Anną» z wymienionego muzeum wrocławskiego (nr 171) i «Madonnę w ogrodzie» z Gościszyna (nr 172).

**Grupy zabytkowe i wzajemne relacje zabytków. Rzeźba pomorska.** Skolei zwrócimy uwagę na wzajemne związki stylistyczne, zachodzące między wystawionymi dziełami rzeźby i malarstwa oraz na zbliżenia z innymi zabytkami na obszarze polskim i zagranicą. Przystępując do rozpatrzenia zebranych w Warszawie dzieł rzeźby gotyckiej, pragniemy podkreślić najważniejsze pozycje wystawy. Na czoło wysuwają się odkryte i opracowane już przez Walickiego «Chrystus na krzyżu» ze Starogardu (nr 1) oraz «Tronująca Madonna» z Ołoboku koło Kalisza (nr 2), sięgające 1-szej połowy XIV w. i, jak się zdaje, najstarsze rzeźby gotyckie w Polsce. Chrystus zwłaszcza, o pełnej ekspresji, choć stężonej masce twarzy, której wyraz pogłębia

deformacja czaszki i szczegółów, stanowi dzieło wzruszające swą treścią uczuciową i szczególnym rodzajem naturalizmu. Geazy tego typu należy szukać we Francji i może w Nadrenji<sup>1)</sup>. Skolei do najstarszych na wystawie zabytków należą inne, również pomorskie rzeźby, omówione niedawno przez Chmarzyńskiego<sup>2)</sup>. Przedewszystkiem trzeba tu wymienić «Figury spod krzyża», zwłaszcza postać św. Jana z kościoła św. Jana w Toruniu (nry 3 i 4), z uwagi na ich wczesną datę (koło r. 1330), europejski poziom i związek z monumentalną, wczesnogotycką plastyką<sup>3)</sup>, uwydatniający się przez kontrast ze znacznie słabszymi figurami z Pruskiej Hawy (nry 6 i 7). Te ostatnie sprawiają bowiem wrażenie wyraźnie prowincjonalnych. Do utworów 1-szej połowy wieku należy też włączyć niewielki krucyfiks toruński (nr 8) w manierycznym, wczesnogotyckim typie. Rzeźbę pomorską reprezentował na wystawie jeszcze długi szereg zabytków; wśród nich dostrzegało się rzeźby o grubszym opracowaniu, zapewne pochodzenia miejscowego, jak np. Pietà ze Świerczynek (nr 9); z drugiej strony stwierdzić wypadnie, że równie prymitywne, choć pełne ekspresji ujęcie formy cechuje też rzeźbę środkoworeńską (Hesja), czego przykładem są Pietę z Fritzlar z czasu koło 1350 i Erfurtu z końca XIV w.<sup>4)</sup>. Podobnie prowincjonalny typ reprezentują jeszcze «Assumpta» z Torunia z 2-giej połowy XIV w. (nr 10) i późniejsze, naturalnej prawie wielkości figury spod krzyża z Nowego Miasta na Pomorzu, należące już do okresu «Pięknych

Madonn» z początku XV w. (nry 57 i 58). Okres przejściowy od schyłku XIV do początku XV w. ilustrowały trzy hermy z kościoła św. Jana w Toruniu (nry 12, 32 i 33) oraz niewystawione, choć reprodukowane w katalogu figury M. Boskiej i św. Jana z Chełmży (nry 30 i 31). Nieco wyższy poziom cechował «Błogosławiącego Chrystusa» z ostatniej ćwierci XIV w. pod wpływem czeskim, fragment Koronacji N. M. Panny, umieszczonej zapewne pośrodku ołtarza wielkiego w kościele Marjackim w Toruniu (nr 11), oraz Pietę z Niedźwiedzia (nr 28), zaliczoną dość dowolnie do kręgu «Pięknej Madonny» w kościele św. Jana w Toruniu. Pewien związek tego zabytku z plastyką śląską<sup>5)</sup> nie powinien dziwić, skoro się zważy, że i Madonna toruńska ma swój odpowiednik na Śląsku.

Rzeźbę pomorską można podzielić ogólnie na dwie grupy: jedna, na dobrym poziomie europejskim, wykazuje rozporaz związku z zagranicą, od Francji począwszy, przez Nadrenję do Brandenburgji, Saksonji, Czech i Śląska<sup>6)</sup>, druga zaś, bardziej prowincjonalna, czerpie z dorobku pierwszej, tłumacząc uniwersalne formy na prostsze i bardziej ogółowi przystępne. Naczelnym zabytkiem pierwszej grupy i wykwitem europejskiego nurtu sztuki pomorskiej jest wspomniana, kamienna «Piękna Madonna» u św. Jana w Toruniu (bardzo bliska sławnej Madonnie w wrocławskim Muzeum Przemysłu Artyst. i Starożytności), obok której godzi się też wymienić brzemiennej Madonnę w Muzeum toruńskim. Piękna

<sup>1)</sup> Por. z krucyfiksem z końca XII w. z kościoła św. Jerzego w Kolonji, E. Lütthgen, *Gotische Plastik in den Rheinlanden*, Bonn 1921, Tabl. 4.

<sup>2)</sup> G. Chmarzyński, *Sztuka w Toruniu*, Toruń 1934, p. 32.

<sup>3)</sup> Por. z rzeźbą w Reims z 2-giej połowy XIII w., P. Vitry, *Die gotische Plastik Frankreichs*, München 1929, tabl. 80.

<sup>4)</sup> Por. E. Lütthgen, l. c. tabl. 35 i 41.

<sup>5)</sup> Por. publikowane przez Braunego i Wiesego, *Schlesische Malerei u. Plastik*, l. c. nr 46 i 48, Pietę z lat 1430 i 1430/40, a więc datowane na czas późniejszy niż Pietà pomorska.

<sup>6)</sup> Według danych katalogu Walickiego; należy tu wymienić: Chrystusa ze Starogardu, figury spod krzyża u św. Jana w Toruniu, mały krucyfiks, Chrystusa błogosławiącego z Torunia, a zwłaszcza Piękną Madonnę w toruńskim kościele św. Jana.

Madonna świętojańska, której przypisywano provenjencję burgundzką<sup>1)</sup>, należy zgodnie z poglądem Pindera<sup>2)</sup> do kręgu twórczości czesko-śląskiej, tworząc wraz z Madonną wrocławską i Madonną w Muzeum w Bonn bardzo ścisłą grupę, której czeskim odpowiednikiem zdaje się być Madonna trzebońska. Zasięg tego typu zahacza o plastykę północnoeuropejską, hanzeatycką, czego dowodem jest Madonna w Stralsundzie<sup>3)</sup>. Z drugiej strony w tworzeniu tego typu nie można wykluczyć współdziałania Nadrenji, która w tym wypadku była przewodnikiem wpływów francuskich. Początek omawianej przez nas koncepcji Madonny tkwi bowiem we Francji, za czym przemawia związek stylistyczny posążku toruńskiego z wcześniejszą Madonną z Amiens (około połowy XIV w.), obecnie w Muzeum buda-peszteńskim<sup>4)</sup>. Bardzo typowe dla drugiej grupy są znowu dwie figury z Nowego Miasta. Sztuka ta rozwijała się przez cały wiek XV, przynosząc sporo dzieł w stylu schyłkowego gotyku.

Poziom rzeźb z 2-giej połowy XV w. i początku XVI wydaje się bardziej wyrównany w zestawieniu z twórczością dawniejszą. Figury reprodukowane w katalogu (nr 78—87, 85, 99—101), operując normalnym w tym okresie, łamanym rzutem draperyj, przywodzą nieraz na myśl sztukę obcą, głównie górnioniemiecką. Niwelują jednak obce pierwiastki w duchu miejscowym drogą bardziej zwartego i prostszego formowania bryły. Poucza o tem porównanie np. «Madonny w glori» z Chełmży (nr 99)

z rzeźbą Szymona Lainbergera<sup>5)</sup>. Wśród zabytków pomorskich trafiają się też tak interesujące i wykraczające poza miejscową normę dzieła, jak «Bóg Ojciec z Chrystusem» (Gnadenstuhl) (nr 85) w redakcji ulubionej np. w sztuce niderlandzkiej, w którym można się dopatrzyć cech, wspólnych z dziełem Riemenschneidera<sup>6)</sup> i dwie, owiane chorobliwym patosem figury z Chełmży, M. Boska ze św. Janem (nr 100, 101) z czasu koło r. 1510, będące schyłkowym produktem gotyckiego naturalizmu. W związku z tą ostatnią cechą zbliżają się nieco te późnogotyckie dzieła do figur pod krzyżem na zewnętrznej ścianie krakowskiego kościoła św. Marka.

**Rzeźba wielkopolska.** Wcale wszechstronnie informowała wystawa o rzeźbie wielkopolskiej, która, należy to stwierdzić odrazu, przedstawia się inaczej niż pomorska, mimo łączących je zbliżeń; w świetle wystawionych zabytków zbliżenia te nie wydają się jednak silniejsze od związków z innymi, sąsiednimi środowiskami sztuki, z których na pierwszy plan wysuwa się środowisko śląskie. Z okresu miękkiego stylu warto przypomnieć «Hołd magów» w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu (nr 35), z którym można zestawzić wcześniejsze zabytki śląskie<sup>7)</sup> i piękną grupę «Opłakiwania Chrystusa» z Gościeszyna z czasu około 1420—30 (nr 37), której związek ze śląskim Mistrzem Kaplicy Dumlosych słusznie stwierdził Walicki; przedstawiona w tej grupie Madonna łączy się ściśle ze śląską Pietą ze Stoszyna (Braune-Wiese, tabl. 42). — Fragmenty z Nowej

wana np. przez E. Lüthgen, *Gotische Plastik in den Rheinlanden*, l. c. tabl. 30.

<sup>1)</sup> E. Lüthgen, *Die niederrheinische Plastik*, 1917, tabl. XXIII.

<sup>2)</sup> W. Pinder, *Die deutsche Plastik des XV Jhdts.* München 1924, tabl. 14—16.

<sup>3)</sup> Pinder, *Die deutsche Plastik*, Berlin—Neubabelsberg 1914, fig. 220.

<sup>4)</sup> Prócz rzeźby z Bonn por. też środkowoeuropejską Madonnę, publikowaną u K. Wilma, *Die gotische Holzfigur, ihr Wesen u. ihre Technik*, Leipzig 1923, tabl. 49. Madonna z Amiens publiko-

<sup>5)</sup> Por. z przypisywaną temu mistrzowi Madonną z Altsimonswald, O. Schmitt, *Oberrheinische Plastik*, Freiburg i. B. 1924, p. 27—28, tabl. 44.

<sup>6)</sup> Por. z grupą berlińską. K. Wilm, l. c. p. 115.

<sup>7)</sup> Braune u. Wiese, l. c. p. 14; por. z reliefami z Ziembic z 2-go trzydziestolecia XIV w.

Wsi wraz z «Tronującą Madonną» (nry 38-49) omówiono już w ustępie, poświęconym datowaniu zabytków. Na tem miejscu przypomnieć warto, że płaskorzeźby te, pochodzące z czasu około r. 1400, wykazują, mimo współzależności ze sztuką śląską, pewne cechy swoiste, wobec czego można przyjąć za Walickim hipotezę o ich lokalnym pochodzeniu<sup>1)</sup>. — Przedstawicielkami wielkopolskich «Pięknych Madonn» były okazałe figury z Trzemeszna i Janowca (nry 54 i 61), produkty może lokalnych warsztatów. Pierwsza z nich pochodziła zapewne z początku XV w. (Walicki datuje ją za Brosigiem na czas około 1420), druga, o znacznie twardszych profilach, z czasu około 1440.

Zabytki drugiej połowy XV w. wykazują różne reminiscencje. Marja Magdalena z Samarzewa, z ostatniej ćwierci stulecia (nr 70), o ażurowo rzeźbionych włosach posiada sporo rysów wspólnych z analogiczną rzeźbą Riemenschneidera z Monachjum<sup>2)</sup>. Cechująca samarzewską figurę technika rzeźbienia, stosowana już u Pachera, zapowiada typowy dla schyłku stulecia przerost rzemiosła nad formą, czego ostateczną konsekwencją stanie się manieryczność górnoreńskiego mistrza H. L. Inne wystawione zabytki rzeźby, jak św. Krzysztof z Graboszewa z czasu około

1500 (nr 87), «Zaśnięcie M. Boskiej» z Krotoszyna (nr 86) o sprecyzowanym typie figuralnym (maleńkie usta w ściągłych twarzach), figury św. Bartłomieja i Mikołaja w Muzeum Wielkopolskim (nry 89 i 90), św. Anna Samotrzecia z Białej Ostrzeszowskiej (nr 126), oraz trzy figury z Gostynia, M. Boska, św. Agnieszka i Agata (nr 118 do 120) zdają się potwierdzać istnienie w Wielkopolsce produkcji własnej pod wpływem głównie śląskim, a może i krakowskim<sup>3)</sup>. Bliższe scharakteryzowanie wielkopolskiej rzeźby wymagałoby obfitszego zestawienia zabytków. Do pewnego stopnia ułatwiają zadanie wystawione fragmenty z pogranicznych obszarów Wielkopolski i Śląska, np. «Piękna Madonna» z Sieradza (nr 59) i rzeźby wieluńskie. Madonnę sieradzka możnaby porównać z czesko-śląską Madonną w Berlinie, publikowaną w katalogu Wiesego<sup>4)</sup>, nie łącząc ich jednak w bezpośredni związek przyczynowy, zaś zabytek wieluński, mianowicie «Koronacja M. Boskiej» (nr 125), dowodzi niewątpliwie genetycznej łączności ze sztuką śląską. Rezygnując z dalszego mnożenia przykładów, już dzisiaj nietrudno zauważyć, że relacje rzeźby wielkopolskiej ze śląską mają wcale starodawny rodowód, bo sięgają okresu «Madonn na lwie»<sup>5)</sup>,

<sup>1)</sup> Niemniej nie wolno przeoczyć, że należące do nowowiejskiego ołtarza figurki apostołów (publikowane przez A. Brosiga, Rzeźba gotycka 1400—1450, Poznań 1928, tabl. V, który jako miejsce pochodzenia zabytku podaje Grabowo Górne), przypominają rzeźbę śląską, np. apostołów na skrzydłach z Ruptawy w Muzeum Śląskiem w Katowicach; por. T. Dobrowolski, Sztuka Województwa Śląskiego, 1933, ryc. 30. Sporo tego rodzaju figur publikował też Wiese.

<sup>2)</sup> J. Bier, Tilmann Riemenschneider, Würzburg 1925, tabl. 4.

<sup>3)</sup> Św. Anna z Białej przypomina podobną grupę w Brzegu (Braune u. Wiese, nr 113), Madonnę gostyńską można zestawić z Madonnami z Olszowej, z ołtarza w Górze z r. 1512 (warsztat Olmützera?) i Kluczborka; l. c., nr 118, 119 (tabl. 118 i 124). — Św. Mikołaj z Wierzenicy (nr 90) przywodzi znowu

na myśl tego samego świętego w krakowskim Muzeum Narodowym, F. Kopera i J. Kwiatkowski, Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Nar. w Krakowie, Kraków 1931, nr 37. Na Kraków zdaje się też wskazywać «anonymowa święta» nieznanego pochodzenia w Muzeum Wielkopolskim z czasu około 1530 (nr kat. Walickiego 127), dzięki wytwornej pozie i precyzyjnie wykonanym tkaninom bliska figurom św. Katarzyny i Barbary w krakowskim Muzeum Narodowym (Kopera i Kwiatkowski, l. c., nr 35 i 36).

<sup>4)</sup> Braune u. Wiese, nr 57.

<sup>5)</sup> Typowa pod tym względem jest Madonna w Inowrocławiu, Brosig, Rzeźba gotycka, l. c., tabl. I, oraz Walicki, ze studjów nad plastyką XIV w. w Polsce, Biuletyn Historji Sztuki i Kultury, 1933, R. II. nr 1, p. 26.

utrzymując się poprzez okres «Pięknych Madonn» (niektóre Piety) do końca epoki gotyckiej, oraz, że na tle tych związków wytworzyła się tu własna tradycja artystyczna<sup>1</sup>). Do wyświelenia tej kwestji przyczyniły się ostatnio cenne prace ks. prof. Dettloffa i jego ucznia W. Dalbora<sup>2</sup>). Obydwaj badacze, nie negując oddziaływań Śląska na sztukę wielkopolską, ograniczają ich znaczenie na rzecz wytwarzania się na gruncie miejscowym osobnej twórczości plastycznej. Godząc się na wyniki, podane w wymienionych pracach, zwłaszcza na wykazane przez ks. Dettloffa skojarzenia rzeźby wielkopolskiej ze sztuką ogólnoeuropejską, bezstronnie przecież stwierdzić trzeba, że jak dotychczas, zbliżenia śląsko-wielkopolskie trafiają się często. Niechętnie usposobiony do nich W. Dalbor nie mógł jednak zamknąć na ten fakt oczu; przeciwnie, stwierdził łączność malowanych skrzydeł z Grębanina z malarstwem śląskiem i nie pominął tego zagadnienia przy omawianiu rzeźb z Gostynia, Proszowa i Wyszana, co dobrze świadczy o jego obiektywiźmie naukowym<sup>3</sup>).

**Rzeźba Polski środkowej.** Godnym podkreślenia jest fakt wystawienia zabytków ze środkowej Polski, tak słabo znanej dotychczas pod względem jej plastycznego dorobku. Dziełem znacznej wartości artystycznej jest «Piękna Madonna» z Kazimierza nad Wisłą (nr 60), która uchodzi za pochodną typu frankońskiego. Tak samo późniejszą, krępo sformowaną Madonnę z końca XV w. w typie Assumpty w Diec. Muzeum warszawskim (nr 73) przypisuje się wpływowi frankońskiemu i stwierdza się

w niej reminiscencje stylu stwoszowskiego. Współczynnik stwoszowski tej rzeźby wydaje się jednak raczej nikły i może polega na zabarwieniu rzeźby elementami, wspólnymi epoce<sup>4</sup>). M. Boską Bolesną o starczym wyrazie twarzy w warszawskim Muzeum Diecezjalnym (nr 109) przypisuje Walicki, zapewne słusznie, warsztatowi mazowieckiemu, bo rzeźba ta znajduje analogie w twórczości miejscowej z tego samego czasu, t. j. z początku XVI w. W związku z tem podkreśla wymieniony autor jej łączność ze «Złożeniem do grobu» z nieznannej miejscowości w Łowickim (nr 108, niereproduk.). Spotyka się też w tej grupie zabytków późny typ ikonograficzny św. Anny Samotrzeciej z Madonną stojącą przed św. Anną i bawiącą się z Dzieciątkiem (nry 110 i 111), którego wielkopolskim odpowiednikiem jest wspomniana wyżej św. Anna z Białej koło Ostrzeszowa. — Wielofigurową kompozycję reprezentują znowu dwie grupy z «Wniebowzięciem M. Boskiej» z Siennicy i nieznannej miejscowości diecezji warszawskiej w wymienionym Muzeum Diecezjalnym (nry 113 i 114) oraz «Ostatnia Wieczerza» z Czerska, już z 2-giej ćwierci XVI w., będące przejawem schyłkowego kierunku polskiej rzeźby.

**Rzeźba małopolska.** Zaraz w pierwszej sali wystawy zwracały uwagę zabytki z Sądeczyny, szczególnie interesujące przez swoją przynależność do rodzimej grupy zabytkowej o wcale wyraźnych cechach formalnych, scharakteryzowanych już w specjalnych pracach Dutkiewicza i Walickiego. Do grupy tej należą zarówno zabytki rzeźby jak malarstwa. Z rzeźb przynależnych do

zabytki rzeźby i malarstwa w Wielkopolsce, ibidem.

<sup>3</sup>) Dalbor, l. c., ryc. 5, 11, 12, 16 i 17.

<sup>4</sup>) Madonnę warszawską o nieco masywnej i ząsępionej twarzy można np. zestawić z Madonną Hansa Seyfera z Heilbronn z r. 1488, którą Pinder łączy skolei z wpływami frankońskimi (Szymonem Lainbergerem); por. Die deutsche Plastik des XV Jhdts., tabl. 104.

<sup>1</sup>) Może za tem przemawiać np. «Pokłon magów» z Chwałkowa (Brosig, Ołtarze gotyckie, tabl. VII), który, pochodząc z pocz. XVI w., nawiązuje do analogicznej, wymienionej już kompozycji z czasu około 1400 r. w Muzeum Wielkopolskim (nr 35 katalogu Walickiego).

<sup>2</sup>) Ks. Sz. Dettloff, Trochę rzeźby wielkopolskiej, Biuletyn Hist. Sztuki i Kultury, 1935, nr 3 oraz W. Dalbor, Nieznane późnogotyckie

kręgu sądeckiego znalazły się na wystawie, prócz figur z Biecza, Czarnego Potoku i Ptaszkowej, Madonny ze Sromowiec, Tylmanowej i Grywałdu (nry 19, 20 i 24), które możnaby uzupełnić podobnymi figurami z samego Nowego Sącza, Łapszów Wyznanych i t. p., publikowanymi w swoim czasie przez Dutkiewicza. Rzeźby te różnicują się w ramach szerszej grupy sądeckiej na kilka jeszcze zespołów, z których najbardziej odrębny i prowincjonalny, choć oparty o nadreńskie wzory<sup>1)</sup>, składa się z ciężkich, grubo ukształtowanych figur o silnie podkreślonym współczynniku plastycznym; należą tutaj trzy Madonny z Nowego Sącza (niewystawione), dwie z Tylmanowej (nr 20) i Grywałdu (nr 24) oraz najbardziej wartościowa z Ptaszkowej (niewystawiona). Drugi zespół, bliższy popularnego kręgu «Madonn z lwami», charakterystyczny przez spłaszczenie formy a w związku z tem silniejsze zniwelowanie wypukłości i pewną miękkość powierzchni, był reprezentowany Madonnami ze Sromowiec (nr 19), Szczawnicy (nr 62) i z Tarnowa (nr 20), z których ostatnia zawierała najwięcej elementów typowych, skłaniających do włączenia jej bez skrępowań w krąg «Madonn z lwami». Z grupą tą łączą się symetrycznie skomponowane, bliskie sobie figury biskupów z Biecza (nr 22) i Czarnego Potoku (nr 26), jak również fragmenty ptaszkowskiego ołtarza. Do Madonn, wymienionych w opisanym zespole, można też zaliczyć, z zastrzeżeniem co prawda, piękniejsze od nich figury w Muzeum Narodowym w Krakowie, z których jedna pochodzi z Sądecyzny, druga zaś z Regulic w powiecie chrzanowskim<sup>2)</sup>. — Wreszcie do trzeciego zespołu, stanowiącego jakgdyby przejście do okresu «Pięknych Madonn», należy Madonna z Łapszów (niewystawiona) i M. Boska z Rzezawy (nr 27).

Opisane zabytki pouczają dość dokładnie o rozwoju rzeźby sądeckiej w okresie przejściowym z XIV na wiek XV. Wyprzedzają one czasem powstania zabytki malarstwa sądeckiego, schodząc się z niemi dopiero w 1-szej połowie XV w. — Z zabytków małopolskich 2-giej połowy stulecia znalazły się na wystawie: znany, sporych rozmiarów tryptyk z Zasowa z pasyjnymi scenami i wielofigurowym Ukrzyżowaniem pośrodku, opartem na tradycyjnym schemacie trzech Maryj, setnika z żołdakami i figur dodatkowych (nr 69), — «św. Magdalena» z Olszówki (nr 71) o typie bardziej prowincjonalnym od wspomnianej już Magdaleny z Samarzewa w Wielkopolsce, — «św. Anna Samotrzecia» z Olszyn, zapewne dzieło Wita Stwosza (nr 72) i krucyfiks z Poręby (nr 102) z początku XVI w., które wraz z opisanymi zabytkami z okolic Nowego Sącza i wogóle Podkarpacia informują sumarycznie o idealistycznej i tradycyjnej orientacji małopolskiej rzeźby przedstwowoskiej, oraz umiarkowanym realizmie 2-giej połowy XV stulecia.

**Malarstwo Pomorza.** Równie poważnym, jak rzeźba pomorska, choć o kilkadziesiąt lat późniejszym prologiem może się poszczycić tamtejsze malarstwo sztalugowe. Albowiem już z końca XIV w. datuje sześć dwukwaterowych i dwustronnie malowanych obrazów (zatem w sumie 24) z dawnego poliptyku kościoła N. M. Panny w Toruniu (nry 128—133). Dzieło to, zapewne miejscowego, może klasztorного warsztatu, jest niewątpliwie wynikiem pracy zbiorowej, za czem przemawia różnorodność ujęcia jego poszczególnych części. Niektóre z nich wykazują przewagę wpływów włoskich (sieneńskich) i czeskich, inne wiążą się z malarstwem ostfalskim, jak wykazał to ostatnio Chmarzyński<sup>3)</sup>. Ołtarz Marjacki, re-

<sup>1)</sup> Por. E. Lüthgen, Die niederreinische Plastik, Strassburg 1917, tabl. XII.

<sup>2)</sup> K opera, Kwiatkowski, l. c., nr 12 i 13.

<sup>3)</sup> Sztuka w Toruniu, Toruń 1934, p. 43 i 44.



prezentujący europejski poziom ówczesnego malarstwa, interesuje głównie z uwagi na zawarte w nim dwa zasadnicze zespoły stylistyczne: jeden italanizujący, drugi pod wpływem ostfalskim, będące wyrazem dwóch ówczesnych światopoglądów artystycznych. Pierwszy bowiem jest wynikiem nowych odkryć w dziedzinie fizycznego świata i jego trójwymiarowej struktury, która, aczkolwiek krępowana formalistyczną spuścizną Bizancjum, rozpowszechniła się szybko w kierunku północy, — drugi cykl znowu jest kontynuacją kaligraficznej manieri francuskiej, wzbogaconej płynnym kładzeniem farby, z tem jednak, że całość posiada jeszcze nieco sztuczny, groteskowo-teatralny charakter (tabl. LVIII). Italizm w ołtarzu toruńskim przybiera różne aspekty: sceny z «Młodości Chrystusa» (tabl. LIV i LV), bardziej tradycyjne np. od «Zmartwychwstania» w tym samym ołtarzu, można zestawić co do stopnia rozwoju (nie stylu) ze znanem dziełem czeskiego Mistrza z Wyszobrodu, z połowy XIV w., podczas gdy wymienione «Zmartwychwstanie» (tabl. LIX) kojarzy malarskie, światłocieniowe zdobycze Mistrza Trzebońskiego z nieco chwiejnym, choć masywnym traktowaniem formy, na podobieństwo np. II-go stylu malarstwa czeskiego (Teodoryka z Pragi). To ostatnie zbliżenie jest jednak zbyt ogólnikowe, żeby mówić o ściślejszej współzależności Czech i Pomorza w tworzeniu owych surowych wartości plastycznych, które należy raczej uważać za normalny wykwit atmosfery artystycznej, panującej na słowiańskich ziemiach Europy centralnej. — Konserwatywny cykl ze scenami z «Młodości Chrystusa», oparty o formy pochodzenia sienieńskiego, posługuje się zwartą kompozycją, złożoną z przysadkowatych, ciemno pigmentowanych ludzi, sugerujących, mimo cały iluzjonizm ujęcia,

wizję jakiegoś nierealnego, posępnego świata. Nastrój mroku, promieniujący z tych hieratycznych kompozycji, odznacza się zupełną odrębnością w stosunku do malowideł wyszobrodzkich i stanowi zapewne przejaw twórczości miejscowej. Istotę tego duchowego klimatu, w jakim powstał opisany cykl obrazów, łatwiej uchwycić przez zestawienie go z innym podobnym dziełem. Ze znanych nam, analogicznych malowideł najlepiej powołać się na twórczość austriackiego Mistrza z St. Sigmund, opartą na wzorach włoskich<sup>1)</sup>, w której dostojny hieratyzm toruńskiego malarza zastępuje nastrój prawie brutalnego realizmu. — Inne części ołtarza tkwią szczerniej w swej epoce, pokrywając się z «malarskim» stylem końcowej fazy XIV w., z zachowaniem niekiedy starszych schematów ikonograficzno-kompozycyjnych.

O nadreńskich pierwiastkach malarstwa pomorskiego świadczy też «Ukrzyżowanie» z Lignów (nr 134), przynależne do westfalskiej strefy artystycznej, bliskie ołtarza u św. Lamberta w Hildesheimie z czasu około roku 1420, pod wpływem Konrada z Soestu.

Z czasu po 1454 r. pochodzi znowu epitafjum Jana Kota w kościele św. Jana w Toruniu, przypisane wślad za Chmarzyńskim wpływom Norymbergi (nr 160). Wpływ ten przejawia się tu jednak tylko pośrednio, bo epitafjum powstało niewątpliwie w kręgu śląskiego Mistrza św. Barbary, o czem nie trudno się przekonać drogą zestawienia tego zabytku z wrocławskim ołtarzem św. Barbary z r. 1447. Uderza w nim bowiem typ patronki ołtarza, pokrewny Madonnie na wymienionem epitafjum, i postać z młotem kamieniarskim w ręku na jednym z obrazów legendy<sup>2)</sup>, bliska imaginacyjnego zapewne portretu Kota. W jak szerokim kręgu popularyzowały się takie typy figuralne, poucza o tem znane epitafjum Jana z Ujazdu

<sup>1)</sup> O. Pächt, Österreichische Tafelmalerei der Gotik, Augsburg 1929, tabl. 56.

<sup>2)</sup> Braune u. Wiese, l. c., tabl. 188.

we Lwowie, również z połowy XV w. — Jeszcze wyraźniej występuje ścisły związek zabytku toruńskiego z środowiskiem wrocławskim w świetle «Madonny z Dzieciątkiem» we wrocławskim Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności, włączonej trafnie w orbitę działalności Mistrza św. Barbary<sup>1)</sup>; zarówno typ tej Madonny, jak Dzieciątka, a nawet takie szczegóły, jak jabłko i różaniec w ich rękach, znajdują odpowiedniki w epitafulum toruńskim.

Związki malarstwa pomorskiego z obcem zarysowują się też w ciągu 2-giej połowy XV w. W skrzydle ołtarzyka z kościoła św. Jana w Toruniu z fragmentem sceny «Zwiastowania», «Narodzeniem Chrystusa» i «Obrzezaniem» (nr 163) widzi Walicki za Chmarzyńskim wpływy brugijskie, zaś w innych dziełach flamandzko-holenderskie, frankońsko-saskie i znowu haarlemskie. Chodzi tu o trzy sporych wymiarów malowidła toruńskie, zamykające się w granicach czasu mniej więcej od r. 1480 do 1495. Jedno z nich przedstawia «Koronowanie cierniem» (nr 164), drugie «Biczowanie» (nr 165), trzecie, najwyższej klasy, «Zdjęcie z krzyża» (nr 166). Obrazy te o wysokim, europejskim poziomie stanowią znakomity przyczynek do kwestji wpływów holenderskich na Pomorzu, które, jak wiadomo, sięgały również w inne dziedziny sztuki. Formalny rodowód wymienionych obrazów wymaga głębszego jeszcze opracowania, niż to miało miejsce dotychczas. Na tem miejscu ograniczymy się tylko do kilku uwag o problemie, postawionym wcale trafnie już przez Morelowskiego<sup>2)</sup>. Duży obraz z «Biczowaniem» (nr 165) cechują istotnie pierwiastki frankońskie, widoczne zarówno w jego specyficznym naturalizmie, jak i jego gamie kolorystycznej z obfitem uwzględnieniem barwy żółtej. — Brugijski początek skrzydła

ołtarzowego u św. Jana w Toruniu (nr 163) o tyle wymaga złagodzenia, że charakteryzujący to skrzydło styl przestrzenny, łącznie z innymi pierwiastkami spotyka się nie tylko w Brugji, lecz niemal w całym ówczesnym malarstwie niderlandzkim, np. nie tylko u Petrusa Christusa w Brugji, lecz również u Diericka Boutsy w Haarlemie. Narazie wystarczy zatem uznać wymienione skrzydło za pochodną wogóle niderlandzkiego malarstwa. — To samo można też powiedzieć o «Koronowaniu cierniem»<sup>3)</sup>. Natomiast «Zdjęcie z krzyża» nie można pomieścić bez reszty w sferze działania Geertgena z Haarlemu i jednego z jego następców, Mistrza «Virgo inter virgines», których rafinowany i anemiczny kanon figuralny naogół nie powtarza się w toruńskim obrazie (za jego przejaw może coprawda uchodzić uduchowiona postać Marji Magdaleny u stóp krzyża). Wspólne ze szkołą Geertgena są tu: struktura obrazu i wizyjny światłocień o znacznie jednak stonowanej ekspresji. Z jednej strony odzywają się też tutaj echa plastycznego, mocnego stylu Rogiera van der Weyden (w figurze M. Boskiej Bolesnej), z drugiej uderza tu rys podobnie patetycznych zniekształceń, jak w późniejszych dziełach Quintena Massysa. Ich przykładem jest głowa Chrystusa, spokrewniona z tragiczną postacią w znanym ołtarzu mistrza w antwerpskim Muzeum Królewskim.

Uzupełnieniem tych polsko-niderlandzkich związków jest jeszcze znany obraz pasyjny ze scenami w ramach jednego architektonicznego pejzażu w kościele św. Jakóba w Toruniu, omówiony wnikliwie przez Chmarzyńskiego<sup>4)</sup>, i «Madonna» z Gościszyna w katedrze gnieźnieńskiej (nr 172), przynależna już do wielkopolskiej prowincji zabytkowej.

<sup>1)</sup> Ibidem, tabl. 203.

<sup>2)</sup> Prace Komisji Historji Sztuki, V, 1930/34, p. IV.

<sup>3)</sup> Chmarzyński, l. c., p. 47.

<sup>4)</sup> l. c., p. 46.

W innym kierunku orientuje znowu toruński ołtarz św. Wolfganga z początku XVI w., według katalogu pod wpływem austriackiego Mistrza z Grossgmain (?) (nr 174). Wypadnie tu dodać, że malowidła z figurami świętych (np. biskupów) na skrzydłach tego ołtarza odznaczają się wyjątkowo lekką, właściwie mistrzowską fakturą, dzięki czemu zyskują niezmiernie na czystym efekcie malarskim, spotęgowanym jeszcze pełnią formy i bujnością okrągłych zwojów draperyj. Toteż poszukiwań za genezą tego wartościowego dzieła nie można uważać za skończone. — W każdym razie eklektyzm sztuki pomorskiej w zakresie malarstwa występuje w świetle omówionych zabytków wyraźniej, niż w świetle przetrwałych utworów rzeźbiarskich. Szczupła grupa zebranych na wystawie obrazów informuje bowiem o wpływach włosko-czeskich, ostfalskich i westfalskich, frankońsko-saskich, niderlandzkich, może i austriackich, oraz o imporcie śląskim. Kwestją zaś narazie otwartą musi pozostać zagadnienie autonomicznych wartości pomorskiego malarstwa sztalugowego, zapowiedzianych przekonywująco franciszkańskim ołtarzem toruńskim (w kościele N. M. Panny).

**Malarstwo Wielkopolski i Polski środkowej.** Oblicze sztalugowego malarstwa Wielkopolski zarysowuje się dopiero w świetle dzieł 2-giej połowy XV w. Na istotę tego malarstwa składają się różne czynniki formalne, wpływające zarówno ze sztuki małopolskiej, jak śląskiej, niemieckiej i niderlandzkiej. Wystawiona w Warszawie środkowa część ołtarza z Dolska (nr 182) z Madonną jako Assumptą między św. Andrzejem a Barbarą wskazuje na malarstwo krakowskie, jako źródło swej formy. (Łączność tego dzieła z ołtarzem bodzen-

tyńskim i ołtarzem w Warcie jest jednak wątpliwa). To samo można też powiedzieć o omówionym w swoim czasie przez Pajzderskiego tryptyku z kościoła św. Jana w Poznaniu (przypisanym hipotetycznie Schillingowi, przybytemu z Krakowa w r. 1483), jak i o «Św. Annie Samotrzeciej» z Kazimierza w powiecie szamotulskim<sup>1)</sup>. Zabytkami śląskiej provenjencji stylistycznej są np. malowane części ołtarza w Kościanie z r. 1507 (wzorowane na poliptyku kaliskim Mistrza z Giessmannsdorfu) oraz skrzydła z Grębanina<sup>2)</sup>, podczas gdy znajdujące się w Muzeum Wielkopolskim «Wniebowzięcie» z początku XVI w. (nr 183) wiąże znowu Walicki z wpływem grafiki niemieckiej. Natomiast nawiązanie do Górnej Nadrenji odnośnie do «Madonny w ogrodzie» z Gościeszyna (nr 172) o tyle nie jest konieczne, że obraz ten można wyprowadzić wprost z malarstwa niderlandzkiego, np. haarlemskiego, zestawiając go z tamtejszemi Madonnami, ujętymi podobnie, nawet pod względem takich szczegółów, jak gładko zaczesane włosy Madonny i jej płaszcz, osłaniający styłu głowę jakby sztywnym kołnierzem<sup>3)</sup>.

Do malarstwa wielkopolskiego można też zaliczyć grupy zabytkowe: kujawsko-włocławską i kalisko-sieradzką z uwzględnieniem Wielunia, jako pośredniczącego topograficznie etapu. Na szczególniejszą uwagę zasługuje ołtarz z Opatówka z czasu około r. 1460 (nr 155), przypisany trochę pochopnie warsztatowi kujawskiemu. Ołtarz ten grawituje bowiem do Krakowa, łącząc się z odosobnionym dotychczas, wysokiej wartości obrazem z Tuchowa w krakowskim Muzeum Narodowym<sup>4)</sup>, z którym dzieli następujące cechy: trójosiowość kompozycji (oczywiście z uwzględnieniem tryptykowej konstrukcji

<sup>1)</sup> Dalbor, l. c., p. 240.

<sup>2)</sup> Ibidem, p. 250, ryc. 16 i 17.

<sup>3)</sup> Por. z Madonną Diericka Boutsa w Luvrze, M. Friedländer, Die altniederl. Malerei, Berlin,

III, tabl. XXXVII, również z Madonną jego naśladowcy, tabl. LXXII.

<sup>4)</sup> Kopera i Kwiatkowski, l. c. nr 14.

ołtarza opatowskiego i jednoobrazowej redakcji obrazu tuchowskiego), płaszczyznowy i dekoracyjny styl całości, postać Madonny w kabląkowej koronie, z Dzieciątkiem o małej stosunkowo głowie, brodaty typ starca, wzorzystą kotarę w tle, zawieszoną na drążku przy pomocy sznura, wreszcie samo tło, grawirowane w duże, roślinne sploty. Podobieństwa między obydwoma dziełami są tego rodzaju, że można zaryzykować hipotezę o pochodzeniu ich z wspólnego, zapewne krakowskiego warsztatu. — Opisane tło w szerokie sploty roślinne spotyka się taksamo w «Koronacji Matki Boskiej» w Muzeum Diecezjalnem wrocławskiem (nr 156), która, chociaż zawiera wiele konserwatywnych rysów (idealistyczne postacie «Czterech dziewic» w predelli, smukła struktura fizyczna głównych osób kompozycji), to jednak stanowi już dzieło z zarania 2-giej połowy stulecia, za czem przemawia zdecydowanie łamany rzut draperyj i atmosfera całości. Również i ten zabytek może być pochodzenia krakowskiego, które jednak nie zaznacza się tutaj tak wyraźnie, jak w tryptyku z Opatówka.

Wyjątkowo pięknem dziełem jest «Zaśnięcie M. Boskiej» w wymienionem muzeum wrocławskiem (nr 157), które z opisanymi schodzi się pod względem czasu powstania i tła, znowu z liściastymi splotami, analogie zaś znachodzi bardzo daleko, bo aż w «Zdjęciu z krzyża» ze Starego Sącza (nr 169), gdzie spotykamy nietylko ową liściastą dekorację tła (zbliżenie to bowiem zbyt powierzchowne), lecz i podobny rodzaj ascetycznych głów kobiecych, chociaż i niektóre męskie fizjognomje nadają się do zestawienia. Ponieważ obraz sądecki jest późniejszy o jedną generację od wrocławskiego, a przytem bez porównania niższy od niego pod względem artystycznym, nie można z faktu wymienionych analogij wyprowadzać

zbyt konkretnych wniosków. W każdym razie, jeśli chodzi o charakter postaci obrazu z «Zaśnięciem», nie umiem w tej chwili wskazać dlań bliższej analogji. Tę ostatnią uprawdopodobnia nieco przyznanie zabytkowi wrocławskiemu rodowodu krakowskiego, jeśli nie pod względem faktycznym, to przynajmniej formalno-genetycznym. — Wpływ krakowski dostrzega też autor w skrzydłach z «Dwiema dziewicami», również w Muzeum wrocławskiem (nr. 158). Ciężenie zabytków diecezji wrocławskiej ku Krakowowi zdaje się też potwierdzać inny obraz z wymienionego muzeum, pochodzący już z samego końca wieku, mianowicie «Spotkanie Joachima z św. Anną» (z «Ukrzyżowaniem» na rewersie) (nr 171). Malowidła te, o reminiscencjach stwoszowskich w stylu draperyj, przywodzą na myśl szereg innych obrazów, jak: «Rodzina N. M. Panny» z Ołpin<sup>1)</sup>, podobną kompozycję z Rychnowa (nr 178) i «Zaśnięcie M. Boskiej» nieznanego pochodzenia w warszawskiem Muzeum Narodowem (nr 188), przysądzoną przez Walickiego warsztatowi Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza. Wymienione zabytki tworzą wspólną grupę stylistyczną, zespoloną zapewne z obszarem Małopolski, wolną jednak od wyraźniejszych związków z ołtarzem bodzentyńskim. W obrazach tych uderza cały szereg wspólnych elementów, że wymienimy: złożone tła zazwyczaj z cienkich, przepłatanych wzajemnie gałązek, bujne, okrągłe konturowane szaty postaci i jednolite ujęcie tych ostatnich przez ostre spreycyzowanie ich typu. Na typ ten składają się obfite, jedwabiste włosy i zarosty, wydłużone owalnie twarze kobiet z nieco skośnemi oczyma i długimi, lekko zagiętymi nosami; wchodzą tu też w grę dwa rodzaje męskich fizjognomij: jedną z nich charakteryzuje krótkość twarzy, łysina i szeroka broda w lokach (obrazy z Rychnowa, nr 178

<sup>1)</sup> Kopera i Kwiatkowski, l. c., nr 41.

i Warszawy, nr 188), drugą dłuższa broda i cienkie, proste wąsy (obrazy z Warszawy, nr 188 i Ołpin, katalog K o p e r y i K w i a t k o w s k i e g o , nr 41). Wyrazisty charakter opisanych utworów pozwala przypisać je jakiemuś wspólnemu, zapewne krakowskiemu warsztatowi z początku XVI w., którego kierownika możnaby nazwać «Mistrzem Rodziny N. M. Panny».

Z Kujaw też pochodzą dwa piękne dzieła, «Madonna biskupa Lubrańskiego» z 2-go dziesięciolecia XVI w. (nr 175) i «Św. Anna Samotrzecia» z «Matką Boską Bolesną» na odwrociu w Muzeum Diecezjalnym we Włocławku z czasu około 1510 (nr 176). Obydwa te obrazy sporych wymiarów («Św. Anna» wysokości 254 cm) posiadają również znaczną wartość artystyczną. Pierwszy wiąże Walicki z południową Wielkopolską, drugi z wpływami saskimi. Co do Madonny Lubrańskiego, warto zwrócić uwagę na jej tło sztancowane w romby, bardzo popularne w malarstwie Małopolski.

Szczególnie cenne zabytki pochodzą z Kaliskiego i Sieradzkiego. Tryptyk z Żer-  
nik, obecnie w kościele w Blizanowie z czasu około 1470 (nr 161), o subtelnych, miękkich efektach malarskich i rafinowanym kanonie figuralnym, cechującym zwłaszcza postać Matki Boskiej z uduchowioną twarzą i ruchliwymi dłońmi, jest utworem skomplikowanym. Tradycyjny typ Madonny nawiązuje do czesko-niemieckich Madonn z początku XV w., zaś Ukrzyżowany przywodzi na myśl zapewne współczesne, choć słabsze malowidło ścienne w kolegiacie opatowskiej. Jednym z najokazalszych na przestrzeni polskiej sztuki dzieł malarskich, a przytem przejawem jej najwyższego poziomu, jest wyjątkowo dużych wymiarów «Wniebowzięcie N. M. Panny» z Warty (nr 162) o cechach wspólnych ze sztuką Jana Polaka i ko-

łońskiego Mistrza Apoteozy Marji, warunkowo przyznane przez Walickiego bernardyńskiemu malarzowi Franciszkowi z Sieradza, a zdeterminowane na czas około 1480. Na podkreślenie zasługuje w tym obrazie jeszcze tło z romboidalną kratą, popularną w malarstwie krakowskim, typ Madonny o wydłużonych dłoniach i prostych palcach, zbliżony nieco do Madonny w «Koronacji» ze Starego Bierunia na Śląsku (krakowskiego pochodzenia?), co pogłębia obecność podobnych tu i tam anielskich chórów i gotyckich maswerków u góry<sup>1)</sup>. Odwołanie się do tych, nikłych zresztą, zbieżności formalnych nie zmierza do trwalszego związania śląskiego i warteńskiego zabytku, lecz do odkrycia współczynnika tradycji krakowskiej, jaką wyczuwa się w tym ostatnim.

Z Warty również pochodzi drugie, podobne do pierwszego i może na niem wzorowane, choć słabsze od niego «Wniebowzięcie M. Boskiej», stanowiące środkową część ogromnego tryptyku, zachowanego w całości wraz ze skrzydłami i predellą (nr 181). W przeciwieństwie do starszego obrazu, nie posiada ten ołtarz tak bujnej, a równocześnie opanowanej formy w ramach rytmicznego układu całości, jaka cechowała domniemane dzieło Franciszka z Sieradza. Struktura tłumy apostołów jest tutaj raczej chaotyczna, kontury figur twardsze, a ich ruchy sztywniejsze i mniej naturalne. Jeśli chodzi o filjacje tego dzieła, to w związku z poprzednio opisanym obrazem nie od rzeczy będzie przypomnieć wskazane przez autora katalogu jego zbliżenia kompozycyjne ze śląskimi ołtarzami w Świdnicy i Cierninie<sup>2)</sup>. Natomiast trudno przyjąć wyznaczoną temu tryptykowi zapowiednią rolę w stosunku do ołtarza bodzentyńskiego, którego nikłe skojarzenia z ołtarzem warteńskim zdają się być wynikiem nietyle jakiejś

<sup>1)</sup> T. Dobrowolski, Sztuka Województwa Śląskiego, ryc. 60.

<sup>2)</sup> Spraw. z czynności i posiedzeń P. A. U., XXXVII, nr 2, p. 17.

tradycji warsztatowej, ile ogólnej atmosfery artystycznej początku XVI w.

Z Wieluńskiego znalazły się na wystawie tylko cztery obrazy pasyjne z końca XVI w., przechowywane w Muzeum Dekanalnym w Wieluniu (nr 173). Obrazy te o tłach złotych noszą znamiona prowincjonalnego warsztatu, ujawnione w niezdarnych deformacjach postaci ludzkich, obdarzonych zato nierzadko starannie wypracowanymi głowami, wzorowanymi zapewne na wybitniejszych dziełach. Niektóre z tych głów wykazują zbliżenia z typami, stosowanymi w kręgu wymienionego na innym miejscu Mistrza Rodziny N. M. Panny<sup>1</sup>).

Co do warszawsko-lubelskiej, bardzo już nielicznej grupy zabytków, to należy przypomnieć słuszne stwierdzenie przez Walickiego norymbersko-saskiego rodowodu «Ukrzyżowania» z Lublina (nr 170), co pokrywa się z denominacją Starzyńskiego odnośnie do tryptyku ceglowskiego w warszawskim Muzeum Diecezjalnym, w którym ten autor ustalił obecność form pochodzenia flamandzko-norymberskiego<sup>2</sup>). Natomiast «Rodzina N. M. Panny» z kościoła św. Michała w Lublinie (nr 177) ujawnia pewien związek z grupą Mistrza Rodziny N. M. Panny, a to głównie pod względem kompozycyjnym i typu niektórych głów męskich.

**Malarstwo Małopolski.** W obecnym stanie badań wyróżniają się w tem malarstwie conajmniej dwa kręgi artystyczne, t. zw. sądecki i krakowski. Czy podział ten da się utrzymać na stałe, wykażą jeszcze przyszłe badania. Jeśli chodzi o malarstwo sądeckie, to i tu można jeszcze ustalić dwie chronologiczne i stylistyczne grupy: wcześniejszą, która wypełnia 1-szą połowę XV w. i drugą, której początek przypada na czas

około połowy stulecia. Pierwszą grupę omówił głównie Walicki, drugą A. Bochnak. Wcześniejszą fazę malarstwa i jego rozwój ilustrują takie dzieła, jak «Ukrzyżowanie» z Korzenny, «M. Boska Bolesna» z tej samej miejscowości, skrzydło ołtarzowe z Chełmca pod Nowym Sączem, skrzydła ołtarza z Nowego Sącza (nry 140—141), Chrystus «w studni» ze Zbylitowskiej Góry (nr 148) i najbardziej wartościowe dzieło tego okresu, przypadające już na połowę stulecia, «Zdjęcie z krzyża» z Chomranic (nr 151). Więźbą, łączącą te zabytki w zwartą całość stylistyczną, jest idealizm układu, pewna surowość i prostota formy, jak również kanon figuralny, widoczny zwłaszcza w koncepcji Madonny (z charakterystycznym grymasem ust, podniesionymi brwiami i prostym nosem) oraz Chrystusa Bolesnego o schematycznie zwężonym korpusie, zamkniętym górą horyzontalną linią obojczyków. Na podkreślenie zasługuje też inny typ postaci z podniesioną głową, odgiętym nosem i wysuniętą brodą (por. skrzydła z Chełmca) z uwagi na fakt, że typ ten utrzyma się jeszcze w późniejszej fazie rozwojowej koło połowy XV w. Cała ta grupa zabytkowa, nie bez nawiązań do sztuki włoskiej (Ukrzyżowanie z Korzenny) i śląskiej (obraz z Chomranic) posiada znamiona na tyle odrębne, że można ją traktować jako wynik działalności jednego warsztatu czy tradycji warsztatowej, oraz przejaw naszej samodzielności twórczej w okresie, w którym na przestrzeni centralnej Europy powstawało tyle szkół lokalnych.

Silniejsze znamiona czeskiego idealizmu przepuszczonego czasem przez filtr śląski, posiadają takie malowidła, również z okolic Sącza, jak współczesne naogół wyżej wspomnianym zabytkom: «Św. Katarzyna» z Biecza (nr 142), wywodząca się z tego samego

<sup>1</sup>) Por. np. głowę Cyrenejczyka w «Niesieniu krzyża» (tabl. XC) z głową najwyższej umieszczonego apostoła przy prawym brzegu «Zaśnięcia

N. M. Panny» w warszawskim Muzeum Narodowym (nr 183).

<sup>2</sup>) Tryptyk późnogotycki w Ceglówie, Przegląd Historji Sztuki, 1929, nr 3.

źródła (III-go stylu malarstwa czeskiego), co «Święte dziewice» w saandomierskim Muzeum Diecezjalnym, epitafjum Wierzbęty w Ruszcy, późniejsza «Św. Katarzyna» również z Biecza (nr 153), skrzydła ołtarza ptaszковского (nr 143—144), tryptyk z Kamionki Małej (nr 149) i «Św. Zofja» z Grybowa (nr 147). Ten ostatni obraz, powstały już w późnym, kątowym stylu, można zestawić ze «Św. Mikołajem» z Zarzecza na Śląsku Cieszyńskim (w Muzeum Śląskiem) i ołtarzem z Sasowej na Słowaczynie.

Obraz św. Zofji z Grybowa z czasu około 1440 wprowadza nas w okres około połowy XV w., w którym pojawiają się dzieła, podporządkowane już wymogom nowego, realistycznego stylu, lecz równocześnie wciąż jeszcze owiane tchnieniem gasnącego gdzieś indziej idealizmu. Z tego czasu znalazły się na wystawie: «Madonna» z Podola pod Nowym Sączem (nr 152), tryptyk z Wołowca koło Gorlic (nr 155) i «Madonna» z Cerekwi pod Bochnią (nr 150). Listę tę można jeszcze uzupełnić takimi zabytkami, publikowanymi przez Bochnaka, jak «Madonna» ze Starego Sącza, datowana w oparciu o wiadomość źródłową na czas około 1445, tryptyk z Madonną w typie Assumpty w Przydonicy z czasu po 1450, ołtarz z Łopusznej na Podhalu z czasu około 1460<sup>1)</sup>, skrzydła ze Sromowiec Niżnych pod Pienińcami i Raclawic Olkuskich<sup>2)</sup>. Podkreślić warto, że podobne malowidła odnajduje się także na Górnym Śląsku, w sąsiedztwie ziemi krakowskiej, że wymienimy zbliżoną do środkowej części tryptyku z Łopusznej «Koronację N. M. Panny» ze Skrzyszowa w pow. rybnickim (obecnie w Muzeum Śląskiem), tryptyk z Kamienicy w Muzeum Cieszyńskim, zbliżony do «Madonny» z Cerekwi i fragmenty ołtarzowe ze «Zwiastowaniem»,

również z Kamienicy (w Muzeum Śląskiem). Jeśli chodzi o bliższą charakterystykę tej grupy malowań, to podkreślić trzeba ożywiający ją idealizm przy realistycznych pierwiastkach kąowego stylu, wprowadzenie nowego typu Madonny na wzór czeskiej koncepcji «Assumpty», użycie białawych drapeżyj, nierzadko z plastycznie malowanym wzorem, roślinne tła i powtarzającą się często na odwrociu skrzydeł scenę Zwiastowania, złożoną z postaci Madonny i archanioła z banderolami, przedstawionych na tradycyjnym tle abstrakcyjnym, przyczem anioł odznacza się nierzadko rysami twarzy, znanymi już w pierwszej fazie malarstwa sądeckiego (por. skrzydło z Chełmca).

Opisane zabytki malarstwa, złożone z trzech różnych, choć zbliżonych do siebie i przenikających się wzajemnie zespołów formalnych, przypisuje się w związku z badaniami Bochnaka, Dutkiewicza i Walickiego t. zw. szkole sądeckiej, — powtarzam «tak zwanej», bo przypisywanie warsztatom sądeckim zdobyczy artystycznych, cechujących wymienione obrazy ma, z braku odpowiednich źródeł historycznych, wartość, jak dotychczas, hipotetyczną. Główną podstawą tej hipotezy jest fakt, iż większość odnośnych zabytków pochodzi z okolic Sącza a węzeł, jakiby powstał w wyniku skrzyżowania się linii, łączących odnośne miejscowości zabytkowe, pokryłyby się podobno z miejscem położenia Nowego Sącza. Z drugiej strony nie należy jednak zapominać o zabytkach, odnalezionych zdala od tego miasta, a bliżej Krakowa, jak epitafjum Wierzbęty w Ruszcy, Madonna z Cerekwi pod Bochnią, skrzydła raclawickie i ołtarze śląskie. — W świetle dotychczasowych wyników nauki mogłoby się wydawać, że malarstwu Małopolski nadawało ton w ciągu 1-szej połowy XV w. miasto bądź co bądź prowincjonalne, jakim

<sup>1)</sup> A. Bochnak, Z dziejów malarstwa gótyckiego na Podkarpaciu. Prace Kom. Hist. Sztuki, VI, 1934/35.

<sup>2)</sup> J. Szablowski, Średniowieczne zabytki w kościele parafjalnym w Raclawicach Olkuskich, Prace Kom. Hist. Sztuki, VI, 1934/35.

był Nowy Sącz, a nie Kraków, którego rola artystyczna zarysowuje się jaśniej dopiero w 2-giej połowie stulecia. Przyczyną tego ostatniego zjawiska nie jest jednakże brak w Krakowie 1-szej połowy XV w. malarzy, których sporo wymienił już Ptaśnik w «Cracovia artificum», lecz zaginięcie krakowskich zabytków z tego czasu. Różnica pod tym względem na korzyść Sądeczyny i wogóle prowincji tłumaczy się zapewne faktem, że szybszy rozwój stołecznej sztuki przyćmiewał starsze dzieła, które, jako nieodpowiadające zmienionym poglądom artystycznym, musiały ustępować miejsca nowym kreacjom twórczym (może już w okresie ekspansji stwoszewskiego stylu), podczas gdy na prowincji, z natury rzeczy bardziej konserwatywnej, o skromniejszych wymogach i uboższej (wchodzą tu przecież w grę głównie kościoły wiejskie), zabytki starsze utrzymywały się dłużej. Kto wie zatem, czy t. zw. zabytki sądeckie nie są odblaskiem krakowskiej sztuki 1-szej połowy stulecia, czem z braku miejscowych zabytków sztuki stołecznej trzeba się zadowolić w dążeniu do jej odtworzenia. Na poparcie tego przypuszczenia można przytoczyć nietylko momenty natury topograficznej, — zabytki typu sądeckiego znajdują się bowiem także na zachód od Krakowa, lecz i analityczno-porównawczej. Jeśli przyjrzymy się znanemu posągowi św. Stanisława z fasady katedry wawelskiej<sup>1)</sup>, oraz późniejszym figuron biskupów z Biecza i Czarnego Potoku (nry 22 i 26), nietrudno dostrzec, że ten pierwszy mógł być źródłem tego rodzaju przedstawień. Nie od rzeczy będzie też przypomnieć Madonnę z Regulic w powiecie chrzanowskim, która, łącząc się z «płaskim» typem Madonn sądeckich, zachowała się przecież właśnie w pobliżu Krakowa<sup>2)</sup>. Jeśli

chodzi o przykład zaczerpnięty z malarstwa, warto zestawić najwcześniejsze dzieło t. zw. szkoły sądeckiej «Ukrzyżowanie» z Korzenny z malowidłem ściennym na ten sam temat u św. Krzyża w Krakowie. Między postaciami Chrystusa w jednym i drugim malowidle zachodzi niewątpliwy związek. Szczęsem tych analogij wykryje się może więcej, choć ilość ich pozostanie zawsze ograniczona z uwagi na niezmiernie szczupłą liczbę zabytków krakowskich tego okresu.

Wnioski, do jakich dochodzi się drogą użycia metody porównawczej, zdają się popierać zbyt skąpe niestety wiadomości o stosunkach osobowych, panujących wśród malarzy sądeckich. Godny uwagi jest np. fakt, że sądecki malarz 2-giej połowy XV w., niejaki Stanisław, był synem malarza krakowskiego, Stanisława Starego<sup>3)</sup>. Nie jest zaś wykluczone, że fakt ten miał precedensy już w 1-szej połowie stulecia. I jeszcze jedno; w grupie sądeckiej zaobserwowano niewątpliwe wpływy czesko-śląskie (np. rzeźby zbliżone do typu «Madonn na lwie», ołtarz ptaszkowski, Zdjęcie z krzyża z Chomranic, Assumpty i t. d.). Te ostatnie nie mogłyby zaś docierać systematycznie do Sącza z pominięciem naturalnego etapu przejściowego, jakim był Kraków. Wiadomo zresztą, że do Krakowa przybywali malarze śląscy, których działalność musiała się w jakiś sposób odbić na sztuce miejscowej. Jeśli zaś w rzeźbie, a zwłaszcza w malarstwie sądeckim zaznaczyły się silne nieraz odchylenia od obcych prototypów, a nawet pewne oryginalne osiągnięcia, to kto wie, czy poprzedzający je proces nie odbył się na gruncie Krakowa? — Nie wynika oczywiście z tego, że dzieła, składające się dzisiaj na «korpus» zabytków sądeckich, były produkowane w Krakowie, lecz raczej pod wpływem tego ośrodka

<sup>1)</sup> Kopera i Kwiatkowski, l. c., nr 9.

<sup>2)</sup> l. c., nr 13.

<sup>3)</sup> Morawski, Sądeczyna, II, Kraków 1865, p. 353; cyt. za M. Walickim, Z badań nad pro-

blemem narodowości i rozwojem indywidualizmu w polskim malarstwie gotyckim, Życie Sztuki, I, Warszawa 1934, p. 68.



sztuki. Aczkolwiek Kraków jako stolica państwa i rezydencja królewska musiał górować w zakresie sztuki nad Sączem, to jednak i w tem mieście rozwijała się twórczość artystyczna, bo istnieli w niem malarze. Pełniejsze odtworzenie stosunków cechowych w Nowym Sączu nie jest niestety możliwe wskutek zaginięcia w pożarze r. 1488 starszych ksiąg miejskich, niemniej zachowała się nietylko wiadomość o zatrudnianym przez Długosza malarzu Jakóbie z Sącza, lecz także przetrwały wzmianki o trzech innych malarzach sądeckich z końca XV w., Stanisławie, Jerzym i Stefanie<sup>1)</sup>. W związku z zagadnieniem osobowego składu sądeckiej grupy artystów wartoby może przejrzeć zachowaną w Archiwum Ziemi w Lwowie sądecką księgę miejską z końca XV w.<sup>2)</sup>. Resumując wnioski, płynące z powyższych uwag, należy przypuścić, że t. zw. sztuka sądecka nie powstała samorodnie, lecz że zawdzięczała zapewne niejedno stolicy, a może była tylko jej prowincjonalnem odgałęzieniem. W związku z tą okolicznością można znowu przyjąć, że niejeden zabytek, wiązany dzisiaj z Sączem i wogóle Podkarpaciem (np. Bieczem), mógł powstać poprostu w Krakowie.

Z malarstwem krakowskim 2-giej połowy XV w. zapoznają nas wcale liczne zabytki, zachowane w kościołach krakowskich, a zwłaszcza na prowincji. Znaczną ich ilość zebrano w Muzeum Narodowem w Krakowie i Diecezjalnem w Tarnowie. Kolekcja Muzeum krakowskiego została opublikowana w cytowanym kilkakrotnie katalogu Kopy i Kwiatkowskiego z r. 1929. Zabytki z prowincji, jak również krakowskie, opublikował częściowo Kopera w swoich «Dziejach malarstwa w Polsce» oraz Walicki w «Stilstufen der gotischen Tafelmalerei». Z zabytków

tego malarstwa sprowadzono na wystawę warszawską obraz ze Szczepanowa z czasu około 1480 r. (nr 167), jako przykład tak charakterystycznych dla Małopolski kompozycji w typie uproszczonej, trójfigurowej «santa conversazione», piękny poliptyk z Szańca z czasu około 1490 (nr 168) (może pod wpływem Mistrza Poliptyku Olkuskiego) z pełną wdzięku, dziewiczą Madonną o typie powtórzonem, jak się zdaje, w tryptyku ze Skrzyszowa pod Tarnowem, «Św. Trójcę» z Witowa z początku XVI w. w tradycyjnem ujęciu ikonograficznem (nr 180), dwie «Rodziny N. M. Panny» z Rychnowa (nr 178) i Gosprzydowej (nr 179), wreszcie fragmenty słynnego ołtarza w Bodzentynie sprzed r. 1520 (nry 184—187) oraz epitafjum dra Adama z Kasiny Wielkiej z r. 1514 (nr 189). Z zabytków tych wysuwają się na czoło: poliptyk z Szańca, obraz z Rychnowa, omówiony już w poprzednim rozdziale w związku z zagadnieniem Mistrza Rodziny N. M. Panny i ołtarz z Bodzentyna. Pierwsze z wymienionych dzieł wydaje się być jednym ze szczytowych przejawów lirycznego kierunku polskiego malarstwa cechowego, ostatnie zaś najpełniejszym finałem jego «malarskich» osiągnięć. Cechą może najbardziej godną podkreślenia jest tutaj rafinowane i nieco kapryśne prowadzenie pędzla, widoczne w formowaniu głów ludzkich, z których szczególnie uderzające są głowy Madonny i Jej towarzyszek. Na ich krótkie, lecz równocześnie ściągłe twarze z wypukłym czołem składają się nieregularne, zato pełne wdzięku rysy: lekko nakreślone, nieco podniesione brwi nad zmrużonemi oczyma i długie, nieco zadarte nosy nad drobnemi, zmysłowemi ustami. Ten typ twarzy przyswoi sobie wkrótce polskie malarstwo początku XVI w., o czem między innemi

<sup>1)</sup> Ptaśnik, *Cracovia artificum*, p. 15, przypis 6; Jakób z Sącza był może malarzem krakowskim, pochodzącym tylko z Sącza.

<sup>2)</sup> W. Hejnosz, *Zabłakana księga miejska*

Nowego Sącza, *Archeion*, Warszawa 1932, p. 94. Księga ta z lat 1488—1524 pochodzi zatem z tego samego czasu, co najstarsza księga sądecka w krakowskim Archiwum Miejskiem (1488—1505).

świadczą takie obrazy, jak wymienione epitafjum z Kasiny (nr 189), ołtarz z Tymowej<sup>1)</sup>, a może i z Porąbki Uszewskiej w Tarnowie. Pierwszy zauważył to Walicki, co należy podnieść z uznaniem. Wpływu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza nie można jednak rozciągać w zbyt kategoryczny sposób na wyodrębnioną uprzednio grupę obrazów, przysądzonych t. zw. Mistrzowi Rodziny N. M. Panny, który stosuje inny od Mistrza Bodzentyńskiego typ twarzy, w pewnej mierze stanowiący nawet przeciwieństwo jego ideału (nie szerokie i ściągłe, lecz schematycznie owalne twarze z zagiętymi, nie odgiętymi nosami).

**Uwagi ogólne.** Jeśli spojrzymy na przedstawione w tym szkicu środowiska artystyczne z perspektywy, tłumiącej szczegóły, to ogólny ich obraz przedstawi się nam w sposób następujący: sztuka Pomorza zdaje się być czułym przewodnikiem europejskich prądów artystycznych, czego podstawą mógł być uniwersalny charakter zakonu krzyżackiego i hanzeatyckiego związku. Stąd złożony rodowód formalny tej sztuki, pełnej nawarstwień francusko-nadreńskich (np. ostfalsko-westfalskich), włosko-czeskich, frankońskich i śląskich, nad którymi w 2-giej połowie XV w. zdają się górować wpływy niderlandzkie; na tle tych oscylacyj zaznaczają się w tej sztuce znaczne nieraz odchylenia od europejskiej normy, będące chyba wynikiem przetapiania obcych wzorów w rodzimych warsztatach.

Wielkopolska buduje swą sztukę przede wszystkim w oparciu o Śląsk i Kraków, choć nie unika bezpośredniego dopływu podniet z zagranicy, np. z Frankonji i Niderlandów. Oddziaływanie Krakowa wzrasta na Kujawach (w diecezji włocławskiej), w Sieradzkim i Wieluńskim, potwierdzając znaczenie czynników geograficznych w rozwoju sztuki. Część zachodnia Wielkopolski ko-

rzysta bowiem głównie ze swego sąsiedztwa ze Śląskiem, wschodnia zaś jest wystawiona bardziej na działanie wpływów krakowskich, płynących tu od południa, częściowo wzdłuż Warty, poprzez Wieluńskie i Sieradzkie w kierunku Kujaw. — W Polsce środkowej ustalono między innymi wpływy frankońskie i obecność rodzimej, postwoszowskiej twórczości artystycznej.

W Małopolsce powstaje już w zaraniu XV w. miejscowa twórczość, która potrafiła przetopić nadreńskie, czeskie, śląskie i włoskie pierwiastki na oryginalne, choć proste naogół wartości. Ten autonomiczny charakter utrzymała ta sztuka do końca epoki gotyckiej, mimo różnych zapożyczeń z zewnątrz (Frankonja, kraje naddunajskie), oczywistych i zrozumiałych w świetle uniwersalizmu europejskiej kultury. Nuta rodzima dzwięczy bowiem również w idealistycznych kreacjach połowy XV w., zabarwia skołej bardziej realistyczną twórczość 2-giej połowy stulecia, splatając się ze świetnym dorobkiem Stwosza i utrzymując swą świeżość u schyłku polskiej sztuki gotyckiej. Znamieniem tego ostatniego okresu staje się wysokie poczucie «malarskiej» formy (np. u Mistrza Ołtarza Bodzentyńskiego, widoczne także we fragmentach z Krzywaczki w krakowskim Muzeum Narodowym<sup>2)</sup>, na północy zaś — w toruńskim ołtarzu św. Wolfganga).

Kończąc te trochę luźne uwagi o polskiej sztuce gotyckiej, oparte głównie na zebranych w Warszawie, a więc niezupełnie kompletnym, choć niezmiernie pouczającym materiale, wyczuwamy potrzebę jakiejś ogólnej definicji, ogarniającej całość zjawiska w sensie uchwycenia jego cech najbardziej istotnych. Czy jest to jednak możliwe wobec różnorodności form, cechujących tę sztukę? Definicja taka musiałaby się składać z długiego szeregu stwierdzeń, przez co przeobraziłaby się znowu w zwykłą charaktery-

<sup>1)</sup> Kopera i Kwiatkowski, l. c., nr 42.

<sup>2)</sup> Kopera i Kwiatkowski, l. c., nr 61.

stykę artystycznych prowincyj. — Narazie można może spróbować syntetycznego uchwycenia cech najlepiej zbadanej szkoły krakowskiej, czy raczej dominującego w niej idealistycznego kierunku. Malarstwo Krakowa zdaje się zajmować w sztuce polskiej miejsce czołowe, co nie powinno dziwić z uwagi na tylekroć już podkreślany, stołeczny charakter tego miasta. Przewodząca rola musiała przypaść stolicy i na polu kultury, której jedną z głównych ostoi była Wszechnica Jagiellońska, przeżywająca właśnie w XV w. swój złoty okres, czemu odpowiadał bujny wówczas rozwój krakowskiej sztuki. Skupienie przez Uniwersytet różnorodnych żywiołów, pochodzących między innymi z różnych stron Polski i Śląska, nie było pozbawione znaczenia dla ekspansji tutejszej sztuki. Wychowawcy «Almae Matris» musieli ciężać do Krakowa i po opuszczeniu tego miasta, na poparcie czego możnaby znaleźć niejedną przykłąd nawet w dzisiejszych czasach. Szczególnie ważną rolę w szerzeniu sztuki krakowskiej odgrywało duchowieństwo, np. z Górnego Śląska, zapewne kształcone w stolicy, zaspokajając zapotrzebowanie na dzieła sztuki (zwłaszcza malarskiej) nie we Wrocławiu, lecz w Krakowie, czy wogóle w Małopolsce. Dowodem tego jest kolekcja ołtarzy i obrazów gotyckich w katowickim Muzeum Śląskiem. Podobnie postępowało zapewne duchowieństwo i z innych stron Polski. — Współudział sfer kościelnych w propagowaniu sztuki krakowskiej jest tylko jedną z przyczyn jej ekspansji; zwróciliśmy jednak na to uwagę, bo dotychczas moment ten nie dostał dostatecznego uwypuklenia.

Charakterystyka malarstwa Małopolski może zdążyć w dwóch kierunkach: do ustalenia zewnętrznych niejako rysów produkcji obrazowej i zrozumienia istoty tej ostatniej. Jeśli chodzi o zewnętrzne cechy tej szkoły,

to trzeba tu podkreślić takie fakty, jak: powtarzanie się tych samych konstrukcyj ołtarzowych, np. tryptyku, rzadziej poliptyku o prostokątnych skrzydłach, zwieńczonych niekiedy trójkątami, to znowu iglicowym ostrołukiem lub maswerkowym ażurem, częste stosowanie pewnych motywów ikonograficznych i zestawianie ich w stałe układy w ramach ołtarzowej konstrukcji. W związku z zagadnieniem motywów wymienimy dla przykłądu szafiaste tryptyki 1-szej połowy XV w., np. z rzeźbą pośrodku i malowanymi skrzydłami, na których odwrocie powtarza się M. Boska Bolesna i Chrystus Bolesny. Postacie te zastępują około połowy stulecia figury M. Boskiej i archanioła ze «Zwiastowania», jako dopełnienie przedstawionej w środkowej części ołtarza postaci Madonny, np. Assumpty. Najbardziej bodaj popularnym przedstawieniem naszego, cechowego malarstwa jest jednak «santa conversazione» w uproszczonej, trójfigurowej redakcji, z tem, że owe trzy postacie skupia się albo na jednej, środkowej desce ołtarza, albo obdziela się niemi wszystkie trzy jego części.

W malarstwie małopolskim przeważa czynnik idealistyczny nad naturalizmem. Obok bardziej realnych interpretacyj różnych wątków cyklicznych, np. z życia Marji czy Pasji Chrystusa, pojawiają się razporaz ujęcia idealistyczne, przenoszące nas w nową, metafizyczną rzeczywistość. W takich przedstawieniach ziemia jest sprowadzona do wąskiego jej skrawka, zwykle w formie roślinnej strefy, a pełne spokoju, hieratyczne postacie bytują w abstrakcyjnym świecie, zarysowując się nie na tle firmamentu czy pejzażu, lecz na jednobarwnym tle złotem, rozkwitłem w roślinne, dekoracyjne sploty, lub pokrytem zwykłym geometrycznym ornamentem<sup>1)</sup>. Zgodnie z tem tradycyjnym, arealnym ujęciem całości, podporządkowane

<sup>1)</sup> Grawirunki te, czasem odręczne, czasem wyciskane sztancami, zasługują na osobne opracowanie.

«izokefalji» figury przedstawień grają się w łagodnym, obojętnym świetle, pozbawione silniejszych kontrastów cienia i refleksów świetlnych. Wynika stąd spokojna równowaga plam barwnych, układanych w jednolite i płaskie, dekoracyjne zespoły<sup>1)</sup>. Toteż uczuciowa atmosfera tych obrazów wyraża się naogół w nastroju uroczystej ciszy (np. obraz z Tuchowa) lub w głębokim liryzmie, że wspomniemy dla przykładu o Madonnie z Szańca, klasycznej królowej niebios, unoszącej się w wieńcu aniołów. Rządziej natomiast ulega hieratyczny ton malowideł wzmocnieniu przez użycie dramatycznych akcentów. — W harmonji z zasadniczą koncepcją tego malarstwa pozostaje kanon figuralny, obowiązujący w obrębie różnych małopolskich warsztatów, który najlepiej zilustrować na przykładach Madonny: w 1-szej połowie XV w. pojawia się w t. zw. grupie sądeckiej, opisany już na innym miejscu typ M. Boskiej Bolesnej, w połowie stulecia przeważa zasadniczy dla tego malarstwa typ idealny, który utrzyma się niemal na stałe, — w początkach XVI w. popularyzuje się znowu bardziej realistyczna i pełna swobodnego wdzięku postać Marji, stworzona może przez Mistrza Ołtarza Bodzentyńskiego, — prawie w tym samym czasie wystąpi też jej nowe, inne ujęcie u Mistrza Rodziny N. M. Panny. — Artystyczny poziom malarstwa Małopolski odpowiada warunkom produkcji masowej, reprezentując wartości wyrównane, na tle których pojawiają się dopiero dzieła wyższego ga-

tunku, wyrosłe wprawdzie z tej samej co tamte atmosfery, lecz wznoszące się ponad przeciętność czyto bogactwem środków malarzkich, czyto głębią swych treści uczuciowych. Dość wspomnieć tu o takich dziełach, jak «Zdjęcie z krzyża» z Chomranic, «Zaśnięcie N. M. Panny» z Włocławka, «Wniebowzięcie» z Warty, tryptyk z Szańca i ołtarz bodzentyński. W północnej Polsce będą ich odpowiednikami (pod względem poziomu): ołtarz Marjacki w Toruniu z końca XIV w., «Zdjęcie z krzyża» i ołtarz św. Włoganga w kościele św. Jana, również w Toruniu.

Powyższa próba charakterystyki małopolskiego malarstwa nie ma, rzecz oczywista, pretensji do wyczerpania zagadnienia, które jest przecież zbyt skomplikowane, żeby je zamknąć bez reszty w kilku тезach. Wydaje się jednak, że wyżej wymienione cechy składają się na jego najbardziej znamienne i swoisty rodzaj. Zdajemy też sobie sprawę z faktu, że poszczególne obserwacje, dokonane nad tem malarstwem, możnaby również odnieść do innych, nawet obcych środowisk artystycznych. Dlatego należy brać pod uwagę nie cechy pojedyncze, lecz ich sumę, którą dopiero można określić swoisty charakter małopolskiej prowincji artystycznej. Uchwycenie istoty tej ostatniej posiada przytem znaczenie nie tylko lokalne; w następstwie ekspansji sztuki krakowskiej, odnoszące się do niej uwagi można bowiem rozciągnąć, do pewnego przynajmniej stopnia, na twórczość ogólnopolską.

*Tadeusz Dobrowolski*

Katowice-Poznań, czerwiec 1935 r.

<sup>1)</sup> Już po napisaniu tej części recenzji znalazłem nieco podobne do moich sformułowania na temat stylu polskiego malarstwa u M. Walickiego, l. c., Życie Sztuki, I, p. 85., co sprawiło mi szczerą

przyjemność. Podobne choć niezależne od siebie sądy na tę samą sprawę wzmacniają bowiem słuszność naukowego wyniku.

## SPIS RZECZY

	Str.
<b>Tadeusz Szydłowski.</b> Ze studjów nad Stwoszem i sztuką jego czasów . . . . .	1
<b>Ks. Szczęsny Dettloff.</b> Przyczynki do genealogji rodziny Wita Stwosza . . . . .	73
„ „ „ Krakowski projekt na ołtarz bamberski Wita Stwosza . . . . .	89
<b>Marja Gutkowska.</b> Ubiory w ołtarzu Marjackim Stwosza na tle zabytków wieku XV . . . . .	109
<b>Zbigniew Bocheński.</b> Uzbrojenie w krakowskich dziełach Wita Stwosza . . . . .	137
<b>Marjan Friedberg.</b> Adam Chmiel (wspomnienie pośmiertne) . . . . .	159
<i>Recenzje i sprawozdania.</i> <b>Tadeusz Szydłowski.</b> Pokłosie rocznicy Wita Stwosza . . . . .	195
<b>Stefan S. Komornicki.</b> Szydłowski Thadée: Le retable de Notre-Dame à Cracovie . . . . .	204
<b>Tadeusz Dobrowolski.</b> Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie . . . . .	208