



Tadeusz Jaroszyński

Zaranie
Malarstwa Polskiego



BIBLIOTEKA
TYGODNIKA ILLUSTROWANEGO
TOM XV

ZARANIE MALARSTWA POLSKIEGO

WYDAWALNIA KSIĄŻEK I PAPIERU
WARSZAWA

BIBLIOTEKA TYGODNIKA ILLUSTROWANEGO Nr. 15

ZARANIE
MALARSTWA POLSKIEGO

SZKIC DO HISTORJI

NAPISAŁ

Tadeusz Jaroszyński

KOMITETU MIĘDZYNARODOWEGO B.B.W.R.
W DĘBNIKACH
Nr. 55

BEZPŁATNY DODATEK DLA PRENUMERATORÓW TYGODNIKA ILLUSTROWANEGO

WARSZAWA

NAKLAD GEBETHNERA I WOLFFA
KRAKÓW—G. GEBETHNER i Sp.

1905.



76

k-37170

2456



8678

Дозволено Цензурою.
Варшава, 27 Февраля 1905 г.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
im. Jerzego Giedroycia w Białymstoku



F U W 0 1 8 4 1 0 9

W S T Ę P.

Dawne malarstwo polskie nie zostało zarejestrowane bodaj drobną wzmianką w ogólnym dorobku ludzkości i żaden z pisarzy powszechnych dziejów sztuki nie wspomina o niem ani słowa. Rzeczywiście prawdą jest, że przez długie wieki, kiedy inne narody święciły u siebie w różnych epokach najwspanialszy rozkwit życia artystycznego, kiedy Włochy, Niderlandy, Niemcy, Hiszpania, Francya, wreszcie Anglia wydzierały sobie kolejno palmę pierwszeństwa w dziedzinie twórczości plastycznej, kiedy głoszone sławę Giotto, Van Eycków, Michałów Aniołów, Rafaelów, Dürerów, Rembrandtów, Velasquezów, Poussinów aż do Gainsboroughów i Reynoldsów, z nad brzegów Wisły i Warty nie przedarło się w świat szerszy ani jedno nazwisko malarza, któryby mógł stanąć obok tylu tak głośnych twórców.

Dało to nawet pochop Klaczce, subtelnemu skądinąd pisarzowi i estetykowi, do przedwczesnego wniosku o naszej zupełnej nieudolności rasowej w tym kierunku. Odsądzano nas niejako raz na zawsze od wszel-

kiego udziału w twórczości plastycznej i jakoby tylko „słowo” pozostawało Słowianom, jako jedyny element tworzywa artystycznego.

Nagle olśniewające zjawienie się wspaniałego malarstwa czasów ostatnich i stały potężny rozrost jego w dobie dzisiejszej ukazały horyzonty uzdolnień naszych w tej mierze w zgoła odmiennem świetle, co najdobitniej dowiodło bezpodstawności uczonych wywodów przenikliwego krytyka; niemniej przecież przyznać szczerze należy, iż badając przeszłość polskiej sztuki plastycznej, niewiele prawdziwie pięknych kart znajduje się tam do odczytania.

Dawna Polska istotnie nie przedstawiała gleby zbyt podatnej dla uprawy tego delikatnego kwiatu, który rozwija się bujnie jedynie w cieplej, miękkiej atmosferze spokoju i rozkoszy, pielęgnowany troskliwą dłonią rozmiłowanego hodowcy. Takich warunków sztuka znaleźć nie mogła dawniej na obszarach ziemi polskiej. Kraj był szarpany burzami wojen, najazdów, zmuszony do ciągłej gotowości bojowej, inne więc wyrabiał w sobie cnoty i upodobania. To właśnie musiało być przyczyną zasadniczą słabego rozwoju sztuki przez wieki.

Przedewszystkiem już samo położenie geograficzne Polski, stawiające ją otworem ze wszystkich stron na lupieskie zagony sąsiadów, a zwłaszcza ustawiczny czuj duch wobec grozy nawały tatarskiej, musiały wpłynąć na pewne specjalne ukształtowanie się społeczeństwa. Była ona przedmurzem i strażnicą chrześcijaństwa, to też rycerstwo jej, zaprawione do zbrojnego czuwania, prowadząc życie szorstkie, niemal obzowe, nie mogło oddać się troskliwej uprawie sztuk pięknych i estetyzmowi. Było ono dumne ze swego posłannictwa, stanowiło czoło narodu i domagało się

za to dla swego stanu najwyższych względów i przywilejów, a niechętnem okiem patrzyło na wzmaganie się mieszczaństwa, które przez handel i przemysł mogło dojść do potęgi i znaczenia. Ścigano łyżeków za zbytek w stroju, za przepych urządzeń domowych, zabraniano używania pewnych barw, kosztowności, oręża. Księgi grodzkie Krakowa, Warszawy, a zwłaszcza Lwowa, gdzie ormianie przez handel ze Wschodem dochodzili do ogromnych bogactw, pełne są śladów o katach, nakładanych na mieszczan za przepych, nie „licujący ze stanem”. Nie mogło to bynajmniej wyrobić w nich wytworniejszego smaku i zamiłowania w rzeczach sztuki, a już radykalnie tamowało wykształcenie estetyczne ogółu. Chwilowo upodobania artystyczne dworu panującego udzielały się wprawdzie magnatom, nigdy to jednak nie przechodziło w rdzeń narodu tak silnie, ażeby mogło wywołać szeroką twórczość rodzimą. Doktor Petrycy, pisarz z XVII w., chwali, na przykład, I. P. Wolskiego, marszałka kor., „że Rabsztyn odnowił, ciosami, obrazami, słupami ozdobił”, ale jednocześnie przeraża go, że objaw ten może się zbyt rozszerzyć, więc natychmiast nagania zbytek, jaki się wkrada między mieszczaństwo: „Wszakże w ochędóstwie domu ze strony obicia i obrazów dwój się może wynaleźć występki: zbytek ochędóstwa i szwankowanie w ochędóstwie. Zbytek ochędóstwa znajduje się w mniejszych stanach, jako w mieszczańinie względem szlacheica, wieśniaku względem mieszcza-nina itd.”, czego nie chwali, a w końcu radzi, ażeby zamiast Wener, Jowiszów, Wulkanów itd. wieszać na ścianach obrazy religijne, jak Matki Boskiej z Dzieciąciem, Chrystusa Pana, lub Św. Jerzego, dla pobudki ku nabożeństwu.

Bardzo interesujący, a niezmiernie charakterysty-

czny dla obrazu epoki szczególnie o wspomnianym Wolskim na jednym z posiedzeń komisji do badania historii sztuki w Polsce podaje prof. Marian Sokołowski z notat Zarewicza z 1630 roku *). Przytacza mianowicie polecenie jego, zostawione przed śmiercią domownikom, „aby obrazy ad libidinem i do grzechu pobudzające, co ich jeszcze w zamku krzepickim (gdzie najczęściej przemieszkiwał) się znajdzie, wszystkie spalić; a te, co na murze w mojej izdebce, gdzie miał sypiać, i komnatce nago są malowane, proszę was, niech malarz, który to potrafi, sukienki jakiegokolwiek wymaluje, a in honestates niech pokryje”.

Wiele to prawdziwych dzieł sztuki, powstałych w poprzedniej epoce, w chwilach wolniejszej myśli, następnie pod wpływem podobnych skrupułów moralnych, płonęło na stosach oburzenia, lub ukrywało się wstydliwie pod grubą farstwą farby niedołącznie dorabianych sukienek. Przed kilku laty, widziałem u jednego z artystów-restauratorów w Warszawie obraz o cechach mistrzowskiego pędzla, zeszpecony w wielu miejscach ordynarną różową draperyą. Restauratorowi jednak udało się szczęśliwie zdjąć późniejsze malowania, z pod których wyłoniła się wspaniała „Nimfa” Rubensa, przedziwny akt niewieści, o karnacyi pełnej blasku i miąższości, jak to ten mistrz tylko malować potrafił.

Wogóle przypuszczać należy, iż jednym z licznych hamuleców wyrobienia się należytego poczucia formy w malarstwie naszym, jeszcze nawet w czasach późniejszych, była właściwa artystom polskim pru-

*) Sprawozdania komisji. Tom VI, zesz. II i III, str. XXXIII.

derya w przedstawieniu nagości, do czego Włosi, mając przed oczyma przewspaniałe antyki, przystępowali z większą swobodą, gdyż nauczyli się wcześniej patrzeć na kształty ludzkie z punktu widzenia piękna plastycznego. Akt akademicki, czyli studium nagiego ciała, od dawien dawna jest zasadniczą podstawą wykształcenia malarskiego, a był nią stokroć bardziej w czasach, kiedy pejzaż jako samoistny utwór nie miał racyi bytu w hierarchii twórczości malarskiej.

Skrupuły p. Wolskiego zatem z punktu widzenia czysto malarskiego muszą się wydać bardzo zabawne.

Jakże inaczej wygląda czasem aż, powiedziećby można, pogańskie rozmiłowanie się w sztukach plastycznych wielu papieży we Włoszech.

Wobec tego rodzaju zapatrywań u nas kasty najpotężniejszej, wszechwładnego stanu szlacheckiego, trudno się z drugiej strony dziwić, iż nie powstał z mięszczaństwa, z ludzi, w pokoju i dobrobycie za warownymi murami grodów był swój wiodących, mecenasowie w wielkim stylu, jak słynni dorobkiewiczowie w rodzaju Medyceuszów. Szaraki, w obawie prześladowania od karmazynów, kryli zazdrośnie dukaty po skrzyniach, nie ważąc się na splendor zewnętrzny w obrazach; stwardniała w bojach szlachta, uganiana się po dzikich polach za Tatarzyńcem, subtelnych upodobań artystycznych wyrobić w sobie nie była w stanie i właśnie prostotę obyczajów za cnotę stanu rycerskiego głosiła. Nie było tu miejsca na wyrafinowanie ateńskiego estetyzmu. Na nieliczne zresztą zapotrzebowania dworu i magnatów wystarczali artyści cudzoziemscy, których z Zachodu, a nawet ze Wschodu sprowadzano.

Nadto od udziału w sztuce wyłączony był lud

kmiecy, „nie wypadło bowiem poddanemu bawić się sztukami, które dla swej zacności wyzwolonemi są nazwane”—głosi jeszcze w artykule 6 projekt ustanowienia akademii sztuk wyzwolonych, przełożony królowi Stanisławowi Augustowi przez M. W. Mniszcha, Marszałka Wiel. Kor. *).

Tak rzeczy stały istotnie, kiedy sztuka nowożytna pod wpływem odrodzonej myśli rozwijała się w Europie do najwyższych granic artyzmu, ale w wiekach średnich, w epoce strzelistych sklepień ostrołukowych i mocnej wiary, malarstwo polskie, jako przejaw twórczości narodowej, jeżeli nie zdobyło sobie stanowiska pierwszorzędnego, w każdym razie przedstawiało całość zwartą, określoną pewnymi właściwościami, które je wyróżniały z pośród produkcji innych ludów i dawały mu znaczenie odrębnej szkoły artystycznej. Głęboka pobożność średniowieczna okazała się dźwignią, która poruszyła twórczość. Okazała się potrzeba licznych obrazów świętych do nowopowstających kościołów, tudzież ozdób i dekoracji do bogatych paramentów liturgicznych. Powstało malarstwo religijne. Zamknęło się ono w zgromadzeniach zawodowo-religijnych, obwarowało paragrafami ustaw cechowych i tym samym może z góry już nałożyło na siebie hamulce dla dalszego rozwoju, na razie jednak odpowiadało potrzebom czasu i stało na wysokości zadania. Rzeczywiście cechowe malarstwo nasze z wieków XIV, XV i pierwszej połowy XVI pozostawiło zabytki, których z punktu widzenia sztuki lekceważyć nie wolno. Malarstwo nasze w tem najwcześniejszem swem zaraniu było naprawdę tętmem nateżonego życia, a do-

piero w wiekach następnych niby w sen letargiczny zapadło.

Chciałbym zatem scharakteryzować tu ową epokę, tudzież podać garść wiadomości o ludziach, których pamięć historia nam przekazała, jako też o dziełach przechowanych w zabytkach starożytnych. Nie są to może arcydzieła pierwszorzędnej wartości, ale bądź co bądź na poznanie dokładne zasługują jako niezaprzeczalna własność naszego dorobku artystycznego.

Zanim jednak do tego przystąpię, zacznę od opisanja najdawniejszych śladów twórczości artystycznej u nas, co przypada na epokę romańską.

*) E. Rastawiecki: Słownik malarzów polskich. Tom I.

I.
ROMANIZM.

ROZDZIAŁ I.

Czem była sztuka pierwotnej pogańskiej słowiańszczyzny, jak wyglądały architektura i zdobnictwo kontyn i dworców drewnianych, a zatem i malarstwo, które prawdopodobnie ograniczało się do polichromii niedołącznie wyciosanych bałwanów, to do historii jeszcze nie należy. Wprawdzie p. Kazimierz Mokłowski w swej doskonałej książce „Sztuka ludowa w Polsce” odtwarza na zasadzie przypuszczeń idealny widok kontyny słowiańskiej, bogato przyozdobionej motywami ornamentacyjnymi, jakie do dnia dzisiejszego spotyka się wśród samorodnej twórczości ludu, ale odtworzenie to, jakkolwiek może być oparte na zbadaniu zabytków kopalnych, na grutownej znajomości pierwiastków twórczych rasy i właściwości jej ducha, jest, bądź co bądź, fantastyczne, niepewne, jak niepewną jest cała runologia wielu badaczy, więc i gmach twierdzeń, zbudowany na tak chwiejnem podłożu, nie może mieć znaczenia dokumentu historycznego. Dokumentem takim będzie dopiero zabytek autentyczny, noszący na sobie piętno pewnej kultury estetycznej, cechy świa-

domych siebie dążeń artystycznego kształcenia się. Sztuka ludowa, która, według świadectwa etnologów, przez wieki w znamiennych rysach pierwotności pozostała niezmienną, zachowując całkowicie swój charakter hieratyczny, nie może być brana pod uwagę przy badaniach ewolucyjnego pochodzenia ducha ludzkiego. Drobne zmiany i urozmaicenia, jakie różnymi czasami spotyka się w zdobnictwie ludowym, przyjęte są od artystów, to jest od ludzi, tworzących sztukę. Nierzadko w budowach chłopskich spotyka się szczególnie ornamentacyjne, wycięte mniej lub bardziej zręcznie przez cieślę wioskowego według wzorów romańskich, gotyckich lub renesansowych. Pan Mokłowski podaje rysunki całego szeregu takich stylowych odrzwi, obramień okiennych, słupów, głowic, rysiów, zebranych z zabytków budownictwa ludowego *).

I malarstwo zatem, jeżeli się przejawiało w zdobnictwie domowym przez mniej więcej harmonijne kombinowanie barw i linii, było niejako odruchem, właściwej rodzajowi ludzkiemu potrzeby estetycznej, który jednak nie miał w sobie pierwiastków dość silnych do dalszego rozwoju. Wyładowanie się ogólnej energii estetycznej w tym kierunku zasklepiało szybko w kanon, obowiązujący jakąś daną drobną grupę etniczną, stawało się cechą znamieną stroju i urządzeń dekoracyjnych, pewnej ściśle ograniczonej okolicy kraju. Pojedyncze manifestacje zręczności jednostek wyjątkowo uzdolnionych, nie mających zdolności przez konsekwentnie przeprowadzone nauczanie zapewnić sztuce swej ciągłości postępowej w przyszłych pokoleniach, prze-

*) Sztuka ludowa w Polsce.

padały bezskutecznie dla jej ewolucyjnego pochodzenia. Historia malarstwa, jak każdej innej sztuki, zaczyna się od chwili, kiedy przystąpiono do uprawy jej zawodowo, kiedy człowiek jeden zdobyte długą pracą doświadczenie przekazywał uczniom swoim, a ci znowu dodając doń własne zdobycze, zostawiali w spadku innym, powiększając ciągle zakres umiejętności i sprawności technicznej.

Takie malarstwo w Polsce nie zjawia się samorzutnie na gruncie miejscowym, lecz przyniesione jest z zewnątrz razem z chrześcijaństwem, które wkroczyło tu w końcu wieku X, rozpoczynając jednocześnie okres historii cywilizacji narodu.

Z zabytków malarskich pierwszych lat chrześcijańskiej epoki u nas nie przechowało się nic zgoła. Wogóle malarstwo stało wtedy wszędzie niezmiernie nisko, a panujący wszechwładnie bizantyzm nie różnił się niczym u różnych narodów.

Walki ikonoklastów w VIII stuleciu, zakończone chwilowym tryumfem ortodoksów w ich dążeniach obrazoburczych, przerwały ostatecznie wszelką łączność, jaką jeszcze w pewnej mierze przechowywała starochrześcijańska sztuka katakumb z tradycjami pogańskiego klasycyzmu. Jakkolwiek sztuka ta była nawskroś symboliczna i przedstawiała idee i osoby pod postacią znaków umówionych, jak okręt był symbolem kościoła, a ryba, baranek, jednorożec wyobrażały Chrystusa, przecież w rysowniczem ujęciu tych znaków, w odczuciu kształtu i ruchu znać jeszcze było niedawne wpływy wysoko wyrobionej sztuki rzymskiej. Nadto, jak wiadomo *), znajduje się tam mnóstwo



reminiscencyi pogańskich w samym ujęciu myśli przewodniej symbolu. W postaci „Dobrego pasterza”, tak często spotykanej w malowidłach katakumbowych, dopatrzeć można związku z dźwigającym baranka Hermesem, jakiego wyobrażano na urnach etruskich. Niewątpliwie symbol jego łączył się z pojęciem o śmierci i należał do całego szeregu przedstawień ikonograficznych nagrobnych poganizmu, które następnie chrystyanizm powtarzał w nieco zmienionej formie. Tą drogą Kastor i Polluks również zawdzięczają przyjęcie swoje do rzędu obrazów grobowych chrześcijańskich, jako dawni bogowie dnia i nocy, symbolizujący w połowie życie nadziemskie, w połowie zaś podziemne.

Ikonokłasci w obawie, ażeby wyobrażenie plastyczne kształtów żywych w rzeźbie i obrazach nie powróciło ludów do bałwochwalstwa, ścigali zawzięcie wszelkie takie wyobrażenia i sprowadzili sztuki te do roli drugorzędnej. Przestają one być monumentalne, a stają się wyłącznie dekoracyjne w duchu semickim. Sztuka zatem stosowana zaczyna się rozwijać szybciej, niż sztuka pomnikowa i, o ile potem, przy wtórnym zwrocie, ta ostatnia długo jeszcze przedstawia się nader biednie i surowo, o tyle jednocześnie utwory rękodzielnicze artystyczne zasługują na wysokie uznanie. Złotnictwo wyprzedza rzeźbę, tkactwo i hafciarstwo idą przed malarstwem właściwym. Zresztą pierwiastki semickie, wniesione z nową wiarą, ciążyły właściwie na sztuce aryjskiej aż do przebudzenia się Włoch w epoce renesansu.

Nowo powstające w Polsce kościoły potrzebowały ozdób z charakterem przemysłu artystycznego, jak dywany, ornaty i wszelkie inne przybory liturgiczne. Dy-

wany tkane sprowadzane zapewne były z Bizancjum, hafty jednak mogły być wykonywane na miejscu, już choćby przez pobożność i zapał prozelitów, autentycznych jednak śladów prac takich nie pozostało, jak nie pozostało nic z ikon bizantyjskich, które niewątpliwie w wiekach X i XI choć w niewielkiej ilości musiały tu być wprowadzone.

Właściwe malarstwo bizantyjskie jest także tylko rzemiosłem kościelnem. Jest ono raczej aktem woli, niż rozumu i wyobraźni. Normuje je stale i niezmiennie katon ustanowiony na górze Atos, przepisujący porządek scen w gmachu kościelnym malowanych, i przepis wyrażenia każdej z nich. Według reguł tych znak katakumbowy, symbol, przejść już może w figuralne przedstawienie scen bilijnych i tajemnic wiary, okrytych formą realną, ale jakże daleką jest ta forma od rzeczywistych wymagań artystycznych. Oto jak prof. Łuszczkiewicz charakteryzuje malowania bizantyjskie w rozprawie swej o „Malarstwie religijnem w Polsce”:* „Fałdowania, otrzymane kreskowaniem ściśniętem równoległych linii obciśniętej szaty rzymskiej, togi i tuniki; symetryczny układ figur, zupełny brak ruchu w postaciach; uganianie się za liniami prostymi; powaga surowa i spokój figur; symbolizm, wyrażający różnicę wielkości postaci namalowanych, stosunki wielkości moralnych i używający znaków i pisma dla odznaczenia osób; głowy oddane prawie z przodu, oczy wytrzeszczone i długie; stopy widziane z frontu i wyciągnięte w kierunku goleni; subteli-zowanie włosów cienkimi kreskami i ozdób szat kró-

*) Encyklopedia kościelna.

lewskich; zupełny brak typów wesołych i uśmiechniętych; niezdolność wyrażenia form dziecińczych; bogactwo ubiorów i zbytek w akcesoriach i ornamentyce”.

Rzeczywiście zadziwiającem jest, jak ci ludzie, w ascetycznej pogardzie dla piękności ciała, kochali się w przepychu szat, których złocenia, wysadzone drogimi kamieniami, doprowadzano do jakiejś wyrefinowanej rozpusty. Wszystko to w sztywnej zamarłej rutynie, zawsze jednakowe i niezmiennie. Jak niewolniczo stosować się musiał artysta do przepisów, wydawanych na górze Atos, świadczy rękopis Pausolinosa, dyktujący zakonnikom, jak mają malować, dajmy na to, Mojżesza wobec palącego się krzaku: „Mojżesz obnaża nogi, a naokoło niego owieczki. Przed nim palący się krzak, w środku, na wysokościach jaśnieje Dziewica z Dzieciątkiem, a anioł stoi przy boku Mojżesza” *).

Obowiązywało to całe malarstwo chrześcijańskie, i jeżeli w pierwszych chwilach w obrazach zaledwie z napisów greckich lub łacińskich daje się odróżnić bizantyzm wschodni od zachodniego, to już w czasach nawrócenia Polski, a ściślej biorąc, w czasach, kiedy chrystyanizm pełną strugą wlewał się w jej granice ze wszystkimi dobrodziejstwami cywilizacji-nemi, na Zachodzie odczuwa się pewna dążność do wyzwolenia się od lutech kajdanów kanonu, kutych arbitralnie na górze Atos. Kiedy minął rok tysięczny, kiedy przebyto szczęśliwie dzień zapowiedzianego sądu ostatecznego, a świat nie runął w odmęty, nie zapadł się w ponure otchłanie niebytu, błada dotąd z przeżycia, drżąca w oczekiwaniu zagłady i straszliwych

*) René Ménéard: „Moyen Age“.

mak piekielnych ludzkość weselej w przyszłość pa-trzeć poczęła. Zjawił się na jej ustach dawno niezna-ny uśmiech, a natura, zda się, roztoczyła nagle przed nią ukryte przedtem uroki swej piękności. Nad hory-zontem sztuki ukazał się pierwszy, wazki, nieśmiały pasek światła, niby różany przedświt rychłego jej odrodzenia.

ROZDZIAŁ II.

Jakkolwiek bizantyzm nie przestaje obowiązywać malarstwa do wieku XIII, zaznaczać się już tam daje lekki powiew tak zwanego ducha barbarzyńskiego, powrót do natury przez pewne ożywienie postaci, przez wprowadzenie postrzeżeń z życia rzeczywistego, a głównie współczesnego kostyumu i w takim stanie, dzięki klasztorom benedyktyńskim, przedostaje się on do naszego kraju.

Na Wschodzie panował ciągle jeszcze bizantyzm niezmienny, surowy, ponury, sztywny, ze wszystkimi rygorami pierwotnej reguły i w tym stanie przetrwał do dni dzisiejszych.

Nie ulega wątpliwości, iż dwa te prądy — jeden płynący z zakonnikami od Zachodu, a drugi przez Kijów z Bizancyum — musiały się spotkać w Polsce, ale wziął górę romanizm Zachodu i on głównie wpłynął na charakter pierwszej naszej wytwórczości artystycznej.

Nazwa romanizmu może nie zupełnie odpowiada istotnemu stanowi rzeczy, gdyż, opierając się na niej, możnaby przypuszczać, iż właściwy on był tylko narodom romańskim. Ponieważ jednak prąd ten, obejmujący

w wiekach od XI do połowy XIII całą sztukę Zachodu i Północy, wychodził istotnie z kultury rzymskiej, nazwa sztuki „romańskiej” słusznie może być utrzymana.

Historja początków malarstwa chrześcijańskiego w krajach północnych pogrąża się w mrokach niepewności z powodu braku jako tako przechowanych zabytków. Francya i Niemcy posiadają zaledwie po jednym kościele, w których malowidła ściennie sięgają wieku XI *). My nie posiadamy takich wcale, jakkolwiek romanizm dostał się do Polski bardzo szybko, zapewne przez Benedyktynów, których już w roku 1006 Bolesław Chrobry osadza najpierw w Sieciechowie.

Oni to również prawdopodobnie jeszcze w XI wieku rozpoczęli budowę katedry na Wawelu. Z tej romańskiej budowy, jak podaje dr. Feliks Koper^{**}), została podziemna jej część, zwana kryptą, i fragmenta, ukryte przez budowniczych następnych pokoleń, którzy na miejsce romańskiej wystawili gotyką w XIV w., korzystając z tego, co zużytkować się dało.

Mniej jeszcze cech romańskich dochował starszy może kościół św. Wojciecha w Krakowie. Inne budowle krakowskie, sięgające nawet wieku XIII, na murach swych noszą zaledwie ślady tego stylu. Ściany kościołów romańskich przedstawiały, jako budowle, wychodzące z linii poziomej, wielkie przestrzenie, które niewątpliwie musiały być pokrywane malowidłami, wykonanymi prawdopodobnie farbami klejowymi, ale

*) St.-Savin koło Poitiers i Schwarzhemdorf koło Bonn.

**) Tekst do „Pomników Krakowa“ M. i S. Cerchów. Zeszyt I.

jeżeli mury same nie mogły przechować się w swej pierwotnej, nieprzekształconej formie, cóż mówić o farbie, tak łatwo podlegającej zniszczeniu. Dlatego też o malowidłach ściennych z epoki romańskiej nie zgola nie wiemy.

Pojęcie o charakterze malarstwa tego i sztuk z niem pokrewnych dają miniatury, illuminujące kodeksy współczesne, oraz sprzęty kościelne zdobione emalią, mozajką lub rysunkiem, rytym na metalu i nielowanym na czarno.

ROZDZIAŁ III.

Nazwa „miniatura” pochodzi od minii, farby czerwonej, używanej do malowania inicjałów. Inicjały te, to jest pierwsze litery, zaczynające ustęp, bywały zazwyczaj ogromnych rozmiarów i suto zdobione rysunkiem i kolorem. Z czasem nazwa ta przeniesiona została na wszystkie inne, najbarwniejsze nawet ilustracje w tekście; potem jeszcze utraciła ona zupełnie swe pierwotne znaczenie i tak nazywano każdą małych rozmiarów pracę malarską, jak np. owe słynne w XVIII wieku portreciki i scenki rodzajowe, z drobiazgową ścisłością wykonane na porcelanie i kości słoniowej.

Pierwsze miniatury, któremi ozdabiano rękopisy, kodeksy, malowane były gwaszami, to jest farbami wodnymi, pokrywającemi się wzajemnie. Najczęściej używane kolory to: czerwony (minia) i złoto, które rozklepane na cienkie listki nakładano na białko. Spotyka się jednak wiele barw innych, jak ultramarynę, szmaragdowo-zieloną, zielono-oliwkową, ciemno-niebieską, fioletową i białą, dla wydobycia rysunku ornamentacyjnego na ciemnym tle innych kolorów. Rysu-

nek, okonturowany czarną linią, zalewano na płasko daną farbą, zawsze o mocnym, zdecydowanym natężeniu tonu i kolorem ciemniejszym oznaczano fałdy szat lub zębowania liści i kwiatów. Czynność taka nazywała się illuminowaniem, a ludzie, którzy ją wykonywali, illuminatorami.

O logice światłocienia, cieniach rzuconych, wzajemnem refleksowaniu się barw, illuminatorzy nie mieli pojęcia, przyjęte jednak było za kanon mocniejsze podkreślenie konturu z prawej strony, jakby przedmiot oświetlony był ze strony lewej.

Oczywiście manuskrypty takie pisane były na pergaminie, materyale niezmiernie trwałym, i temu właśnie należy przypisać, że wiele ciekawych w tym rodzaju zabytków z wieków XI, XII i XIII zachowało się do czasów naszych w dobrym stanie, przekazując nam wzory malarstwa swej epoki i dając tem świadectwo poziomu rozwojowego artystów społecznych, ich pojęć, dążeń i sprawności technicznej.

Dr. Kopera *) opisuje jeden z najwięcej znanych starych rękopisów „Ewangeliarz Emeramski” z biblioteki kapitulnej krakowskiej, a pochodzący z końca XI wieku. Ma to być dar Judyty Maryi, wdowy po Salomonie Węgierskim, siostry Henryka IV, cesarza, a drugiej żony Władysława Hermana (1088—1092). Wykonany był prawdopodobnie w Ratysbonie w Niemczech południowych. „Wśród scen przedstawionych — opowiada dr. Kopera — widzimy na pierwszej stronie cesarza na składanem krześle z poręczami o zwierzęcych łbach; na głowie trójgraniasta korona; ręce symetrycznie wzniosł do wysokości twarzy, dzierżąc jabł-

*) Pomniki Krakowa.

ko z krzyżem, w prawej zaś dwoma palcami drążek, na którym siedzi ptak”. Opisuje dalej drugą miniaturę kodeksu, na której w symetrycznej pozie na tronie siedzi św. Emeram, a przed nim dwie małe, klęczące figurki, z rękami błagalnie wyciągniętymi. „Świadomość artystyczna — robi autor uwagę — była tak nierozwinięta, że przedstawiano postacie Boga, Świętych i cesarza w wielkich rozmiarach, a zwykłych śmiertelników w pokorze, o karlich kształtach”.

Jest to, jak również symetryczność układu, znamioną cechą sztuki bizantyjskiej, jak to już było wyżej omówione, i mimo wyzwalania się jej z powikłań hieratyzmu, objaw ten spotkamy jeszcze o wiele później nietylko w miniaturach, ale i w obrazach stałogowych następnych epok.

Ksiąg podobnych było wiele. Dr. Kopera wylicza jeszcze „Księgę liturgiczną, pochodzącą z Tyńca. Pierwsza miniatura przedstawia Chrystusa na tęczycy z księgą otwartą w otoczeniu Cherubów, druga wyobraża anioła, trzymającego liczbę V, trzecia znowu ukrzyżowanie. Książka prawdopodobnie powstała w Kolonii między X a XI wiekiem, a dostała się do Tyńca przez stosunki, jakie Kraków utrzymywał z Kolonią w połowie XI wieku.

W bibliotece katedry krakowskiej obok kodeksu emeramskiego przechowały się jeszcze „Decreta pontificum romanorum”.

Sporo rękopisów polskich, ozdobionych miniaturami, znajduje się obecnie w bibliotece publicznej w Petersburgu. Pan Mathias Bersohn opisał również kilka kodeksów z tej epoki w swej pracy „O illuminowanych rękopisach polskich”.

Pracownicy zakonniczy w klasztorach przepisywali skrzętnie księgi i zdobili je rysunkami. I nie ograni-

ezano się tylko do ilustracji scen i ozdabiania inicjałów, ale pełno było wszędzie motywów dekoracyjnych, porozrzucanych po marginesach i między wierszami. Okoliczność ta najwyraźniej świadczy o rozdziale, jaki już wtedy zaznaczył się między sztuką bizantyjską wschodnią a zachodnią.

Illuminowane rękopisy starochrześcijańskie i bizantyjskie różnią się zasadniczo od północnych tem, że przy całej ich okazałości opracowania (pergaminy purpurowe, pismo złote) tekst ogólnie zostaje bez ozdób, ozdoby zaś ograniczały się wyłącznie do dodanych oddzielnie kart, z wykonanymi na nich obrazkami. Inaczej rzecz się ma na Północy. Tutaj ozdoby artystyczne wchodziły nawet w tekst. Zadanie pisarza i malarza łączy się ściślej, wiąże się przytem często w jednej osobie. Inicjały zajmują nieproporcjonalnie wielkie przestrzenie, na nich gromadzą się jaskrawe ozdoby kolorystyczne, sam zaś szkielet kształtu jest jakby wyciśnięty przez bogate, opasujące go ozdoby. Karty bywają ujęte we wszystkie obramienia kolorowe, niekiedy zaś całe stroniczki pokrywa rysunek dekoracyjny. W ornamentach najsilniej wypowiada się samodzielne poczucie narodowe, dlatego też kanony i wzory z góry Atos nie miały tu tego wpływu, co w wyobrażeniach figuralnych *).

Taka jest charakterystyka iluminatorstwa najstarszych kodeksów romańskich. Oczywiście poczucie samodzielności narodowej odnosi się do narodowości mnichów, którzy jakkolwiek pracowali na ziemi polskiej, byli jednak z pochodzenia cudzoziemcami, a długo, bo aż dobrze do wieku XV, niektóre klasztory wzbrania-

*) Springer: „Historia sztuki“.

ły się przyjmować do grona zakonnego krajowców. Przybysze ci z Francji, Czech i ziem nadreńskich przynosili tu własne wyobrażenia estetyczne. W ornamentyce ich przeważają motywy celtyckie, które najsilniej, najcharakterystyczniej skryształizowały się w rękopisach irlandzkich. Ornamenty te wychodzą z linii falistej lub łamanej. Są to skręty i sploty wstęg, które przechodzą fantastycznie w głowy zwierzęce, w głowy ptaków i gadów najdziwniejszych, utworzywszy zawiłą nieraz bardzo plecionkę. Rękopisy irlandzkie rozpowszechniały się bardzo szeroko, sięgały aż do St. Gallen, Würzburga i Leodyum, a stąd rodzaj zdobnictwa tego dostawał się wraz z wędrującymi mnichami i do klasztorów polskich.

Podobna plecionka, powstająca ze skombinowania wstęg i fantastycznych głów potwornych płazów, jest do dziś dnia zasadniczym motywem skandynawskiego zdobnictwa ludowego.



ROZDZIAŁ IV.

Do dziedziny malarstwa zaliczyć też należy emalię, która w owych czasach w ornamentyce ważne zajmowała miejsce. Używano jej do zdobienia okładek ksiąg kościelnych, a także krzyżów, relikwiarzy i innych sprzętów liturgicznych.

Emalia, zwana także dawniej szmelcem, jest to szkliwo, czyli masa szklana, zabarwiona różnymi tlenkami metalicznymi. Masa taka bywała przezroczystą lub nie, stosownie do sposobu jej zaprawienia. Nieprzezroczystość osiąga się głównie przez tlenek cyny. Znane są dwa rodzaje sporządzania obrazków emaliowanych: komórkowy, czyli okienkowy (esmalta clara) i żłobkowy. Komórkowy zasadzał się na tem, że rysunek powstawał z połączonych z sobą w filgranową siatkę drucików, którą przylutowywano do tła, i tworzące rodzaj komórek, zalewano emalią danego koloru. W rodzaju drugim żłobiono w metalu dolki formy żądanych plam barwnych, zostawiając wypukło wązkie, okonturowujące je linie. Dolki oczywiście znówu zalewano masą do wysokości sterczących w górę

rażków, tak że metal z emalią stanowił równą powierzchnię, odznaczając się tylko kolorem. Często metal występuje obok szkliwa również, jako plama malarska, i wtedy bywa pokryty delikatnym grawirunkiem, a także przechodzi czasem w płaskorzeźbę. Stąd łączą się tu trzy techniki: emalierstwo, rytownictwo i płaskorzeźba.

Dr. Kopera opisuje w ten sposób wykonany krzyż, znajdujący się w kościele Bożego Ciała, a pochodzący prawdopodobnie z końca wieku XII lub najprawdopodobniej początku XIII*). Autor, opowiedziawszy bogatą treść znajdujących się tam malowideł, uważa, iż zabytek ten ma niepospolitą wartość artystyczną: „Dobór barw, ich siłę i głębokość cenić należy, a zarazem skomponowanie z figuralną i ornamentacyjną częścią. Dodajmy, że części miedziane były złoczone, że najprawdopodobniej grawirunek wypełniony był czerwoną masą, jak tego ślad zachował się na postaci Adama, a będziemy mieli wyobrażenie o kolorystycznej świetności podobnego rodzaju emalierskich i złotniczych wyrobów”.

We „Wzorach sztuki średniowiecznej” E. Rastawiecki podaje opis i wizerunki dwóch bardzo starych zabytków sztuki emalierskiej. Pierwszy to relikwiarz katedry kujawskiej, mający pochodzić jakoby jeszcze z X wieku, tudzież taki relikwiarz z wieku XII, który znajdował się w Czerwińsku, miasteczku ziemi Wyszogrodzkiej.

Zupełnie odrębne stanowisko w dziejach malarstwa zajmuje emalia ruska**). Nie używano już jej wyłącznie

*) Tekst do „Pomników Krakowa” M. i S. Cerchów.

***) Prof. M. Sokołowski: Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. Tom III, zeszyt I.

jako ozdoby wyrobów złotniczych, ale występuje jako samodzielna technika malarska do wykonywania obrazów. Jest ona właściwa całemu malarstwu bizantyjskiemu. Od połowy VI wieku zaczęto używać szkliwa do tworzenia wyobrażeń religijnych, co w zasadzie przechowało się do dnia dzisiejszego. Najstarsze zabytki bizantyjskiego malarstwa emaliowego przechowały się w Wenecyi i Medyolanie, a różnią się od rodzimych ruskich utworów tem, że są okienkowe, gdy tymczasem te są przeważnie żłobkowe*). W Polsce nie przechowało się nic dotąd z tego rodzaju zabytków, jakkolwiek musiało ich być wiele w skarbcach Bolesława Śmiałego, powstałych ze zdobyczy w Kijowie.

Natomiast p. Kopera przytacza bardzo ciekawy zabytek innego rodzaju, rdzennie ruskiego malarstwa. Odkryto mianowicie w klasztorze św. Andrzeja w Krakowie obrazek, przedstawiający Matkę Boską przed zjawiającym się Chrystusem. Dostał się on do Polski, jak autor utrzymuje, prawdopodobnie w pierwszej połowie XIII wieku, najprzód do Zawichostu, a następnie, już w XIV wieku, do Krakowa. Jest to obraz mozaikowy.

Mozajki bizantyjskie rozpowszechniły się szeroko w Europie. Spotykamy na ścianach starochrześcijańskich bazylik Włoch i Niemiec, na wewnętrznej stronie różnych budowli państwa bizantyjskiego i Kijowa malowania mozaikowe scen Starego i Nowego Testamentu. Niewątpliwie musiało być i w Polsce sporo tego rodzaju utworów, ze względu na częste stosun-

*) Dr. Feliks Kopera: „Pomniki Krakowa“.

ki jej z Kijowem. Może kiedyś przyszłość odkryje jeszcze jakieś pewniejsze wskazówki w tej sprawie. Dotąd nie znamy ich więcej.

Mozajka za czasów cesarstwa rzymskiego doszła do wysokiego stopnia doskonałości. Zastosowywano ją już w katakumbach, w bazylikach zaś od czasów Konstantyna stała się typową ozdobą dla okresu starochrześcijańskiego. Posadzkę, a nawet ściany, pokrywały tafle z wzorzysto ułożonych płytek marmurowych (opus sectile), górne zaś części ścian, łuki i sklepienie absydy zdobiły obrazy figuralne i ornamenty, układane z kamyków i szkiełek kolorowych, osadzonych w wapnie. W sztuce ruskiej wyrobiła się specjalna technika przygotowywania w ten sposób obrazów przenośnych, która na równi z emalierstwem stanowiła odrębny rodzaj malarski.

Istniał jeszcze pewien gatunek wyrobów bardzo charakterystyczny dla wieków średnich, który, jeżeli nie był właściwym malarstwem, stanowił nadzwyczaj blisko stoi sztuki rysowniczej. Mianowicie chodzi tu o ozdoby nielobwane, jakie zachowały się np. na kielichu i należącej doń patynie księcia Konrada mazowieckiego w skarbcu kościoła katedralnego w Płocku*). Czara i patyna te, mają na sobie postacie narysowane czarnym konturem. Czasza ma cztery rysunki w kołach: Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Pokłon trzech króli, Ucieczkę z Egiptu i Rzeź niewiniątek. Na podstawie wyobrażony jest Chrystus na krzyżu obok patryarchów i proroków. Figury są w proporcjach przykrótkie, głowy wielkie o nosach z profilu naryso-

*) Aleksander Przezdziecki i Edward Rastawiecki: „Wzory sztuki średniowiecznej“.

wanych. Ubiory epoki występują szczególnie u głów, rycerz w sądzie Heroda ma koleczugę i misiurkę z kapturem na piersiach, na tem suknię przepasaną w biodrach i trzyma rozcięte dziecię bardzo dramatycznie. W ogólności ruchy figur są śmiałe, proste i wyraźne w sposób łatwo zrozumiały. Na patynie Chrystus, symetrycznie wprawdzie upozowany, ale szaty jego obszerne nie przypominają już tak bardzo konturów bizantyjskich. Obok na tle mniejsze figurki klęczące w tunikach, płaszczach i współczesnych ubiorach na głowach, z rękami błagalnie wyciągniętymi o bardzo szczęśliwym wyrazie. Napisy wyjaśniają, iż figurki wyobrażać mają Konrada, Semowita Kazimierza i Ofkę. Okoliczność ta dowodzi, że rysunki, jeżeli nie są dziełem Polaka, to jednak wykonane być musiały na miejscu, na zapotrzebowanie książąt miejscowych, należą więc do produkcji malarstwa krajowego. Czuć w tem wszystkim wielki krok naprzód od surowego bizantynizmu. Poszukiwanie ruchu, naśladowanie rzeczywistości w ubiorach, szersze traktowanie draperyi ujawniają tu dążenia tak zwanego protorenesansu.

Wracając do techniki, zwanej z włoska niello (z łacińskiego *nigellum*), polegała ona na rysunkach delikatnie żłobionych w metalu, przeważnie srebrze, i wypełnianych ciemną masą. Czarna ta masa składała się z kilkakrotnie przetopionej mieszaniny srebra, miedzi, ołowiu i siarki.

ROZDZIAŁ V.

Z obrazów malowanych w tej epoce na drzewie, jeżeli były wogóle w Polsce, nic nie ocalało. Nastąpiła katastrofa, która nietylko pochłonęła wszystko, co było zniszczalne, ale na pewien czas powstrzymała wszelki rozwój kulturalny kraju. Z nad granic Azji wylały się na Europę straszliwe fale dziczy mongolskiej. W roku 1240, za Bolesława Wstydlivego, Bajdar i Peta z częścią barbarzyńców wielkiej hordy Batu wtargnęli do Polski, a wierni tradycyom Czingis-Hana, tylko niebo i ziemię zostawiali za sobą. Znieśli dwakroć wojewodów polskich, Lublin i Kraków padły w gruzach, aż dopiero zatrzymały ich mury Lignicy. We dwadzieścia lat później powtórzył się napad dzikich hord; wycięto w pień ludność Sandomierza, a Kraków zamieniono w zgliszczą. Trzecia nawała mongołów, pod Nogajem, spada na kraj za panowania Leszka Czarnego, ale już Kraków, obwarowany murem przez króla, ostał się naporowi barbarzyńców, obronił się również Sandomierz, bezbronne jednak wsie i miasta zapłaciły dań

straszliwemu najeźdźcy. Przeszło 21000 dziewcząt polskich poszło w jasyr, mężczyźni padli pod mieczem. Kraj wyludniał.

Jakże wobec ponurej grozy tych zapasów na śmierć i życie krotochwilnie, że tak powiem, wyglądają wojny prowadzone we Włoszech współcześnie, a zwłaszcza nieco później, kiedy rzemiosło wojenne przeszło ostatecznie w ręce kondotierów. Wprost zabawne wrażenie robią opisy owych, niby zaciekłych walk, owych historycznych rozpraw orężnych o kopce graniczne dwóch miast nieprzyjacielskich, gdzie garść najmitów z jednej i z drugiej strony tłukła się bez rezultatu w stalowe pancerze od rana do zachodu słońca. Wzajemne oszczędzanie się tych najętych rycerzy było wprost rozczulające. Bitwa pod Aughiari, której sławę uwiecznili Michał Anioł i Leonardo da Vinci w swych przepysznych kartonach florenckich, według słów Machiavellego, zabrała życie aż dwóch walecznych, zabitych przez nieuwagę.

Łatwo zrozumieć, że szcęk oręża i zgiełk wojenny, dochodzący do uszu artysty od podobnej bitwy, mógł mu ostatecznie nie przerywać chwil szczęśliwego natchnienia i nie zwarzyć rozkwitu pięknych płodów twórczości, które też bujnie pleniły się na żyznym gruncie szczęśliwej Italii. Łatwo zrozumieć, że jakiś tam mistrz w Sienie lub Florencyi siedział spokojnie przy stalugach, chociaż za murami przelewała się o honor miasta krew najmitów, zresztą niezbyt obficie. Straszliwe hekatomby najazdów mongolskich, grody w perzynę obrócone, kiedy kamień na kamieniu nie pozostawał, kiedy „drewniana” Polskę ogień trawił do szczytu, musiały przerywać całkowicie ciągłość tradycyi mistrzowskich; ginęły w zgliszczach, zdobyte długim doświadczeniem środki, sposoby i tajemnice zawodowe, rzemiosła

i sztuki upadały na długo. Po klęsce takiej trzeba było zaczynać na nowo i od początku.

Jakoż istotnie wzniosą się niebawem miasta, kraj zaludni, zakwitną nauki, handel i rękodzieła, ale to już wszystko pójdzie w innym, odmiennym duchu.

Epokę romanizmu w Polsce kończy w sposób gwałtowny najazd mongolski.

II.
G O T Y K.

ROZDZIAŁ I.

Po tylu klęskach wieku XIII Polska szybkie odrodzenie swoje zawdzięcza natężonemu ruchowi kolonizacyjnemu, to jest masowemu wejściu w jej granice cudzoziemców, których książęta i panowie przez pętnie przywileje (immunitas) na ziemie swe ściągali. Prócz dawnych zakonów benedyktyńskich, powstaje w wieku tym siedem zgromadzeń Cystersów, przybyłych z Francyi, tudzież sześć Premonstrantów—z Francyi i Włoch, a wyposażonych tu wielkimi obszarami ziem i lasów. Nadto, dla podźwignięcia z ruiny zburzonych przez najazdy grodów, sprowadzono niemieckich kupców i rękodzielników, którym nadano przywileje wewnętrznego samorządu miejskiego, zwanego prawem magdeburskiem. Kraków prawo takie otrzymał w roku 1257 od Bolesława Wstydlwego, a niebawem Poznań, Gniezno i wszystkie znaczniejsze miasta przemieniły się na magdeburgie, gdzie też jednocześnie zapanowały ubiór, mowa i obyczaje niemieckie. Okoliczność ta stawała się już chwilowo groźna dla polskości, gdyż element napływowy, znalazłszy się tu w znacznej liczbie, korzystając nadto z szerokich bar-

dzo przywilejów samorządu, bynajmniej nie był skłonny do asymilowania się z ludnością miejscową, przeciwnie, zagrażał jej wynarodowieniem. Już Śląsk zmieniał prawie doszczętnie od czasów Henryka Brodatego; przy ujęciu Wisły Krzyżacy formowali zwarte państwo; pierwiastek więc niemiecki, dominujący w większości miast polskich, poparty ich powagą, mógł łatwo wziąć przewagę nad żywiołem tubylczym, wyczerpanym zwłaszcza tak strasznie przez klęski i pogromy.

A nie zawsze przybysze życzliwością odwdzięczali się za gościnne przyjęcie w kraju. Mieszczanie krakowscy całkiem otwarcie manifestowali swoje niemieckie sympatyje, występując wrogo wobec Władysława Łokietka, przeciw któremu stawiali raz kandydaturę Henryka Probusa śląskiego, ponieważ nosił się po niemiecku i układał niemieckie „Minnenlieder”. tak że zdradą wpuścili Ślązaków do miasta, aż król musiał w nocy uciekać z własnego grodu. To znowu w roku 1311 podnieśli bunt przeciw panującemu już ostatecznie, po trzykrotnem zdobyciu stolicy krakowskiej księciu, prowadzając sobie ze Śląska Bolesława Opolskiego. Kiedy nadszedł dzień sądu i kary, a Łokietek brać miał odwet za zdradzieckie przeciw sobie knowania mieszczan krakowskich, sprawdzianem obywatelskiej lojalności było poprostu słowo „soczewica”. Kto słowa tego poprawnie po polsku nie umiał wymówić, szedł na powrót, bo świadczyło to, że jest Niemcem i tem samem wrogo dla Polski usposobionym *).

W tym czasie powstawać zaczęły kroniki, wprawdzie pisane po łacinie, ale przez rodowitych Polaków, jak mistrz Wincenty, zwany Kadłubkiem, tu-

*) Tadeusz Korzon: „Historya wieków średnich“, str. 358.

dziez Bogufała, biskup poznański, które budziły poczucie własnej narodowości. Dzięki też tej świadomości i wysokiej już stosunkowo rodzimej kulturze umysłowej, żywioł polski nie zatonął całkowicie w falach wlewającego się tak obficie w granice państwa germanizmu, ale owszem z czasem odzyskał właściwe sobie stanowisko i podporządkował własnym wpływem całą imigrację cudzoziemską. Z czasem nazwiska niemieckie mieszczan nabierają brzmienia polskiego, a oni sami zaczynają czuć i myśleć po polsku.

Niemniej przecież w sprawach rzemiosł i przemysłu artystycznego wszystko, co w duchu nowozjawiającego się u nas w wieku XIII gotycyzmu powstało, nosi na sobie piętno wybitnie niemieckiego pochodzenia. Cechy, w których zamykała się cała twórczość, artystyczna, kierowały się tradycjami przyniesionymi z Niemiec, posiadały urządzenia niemieckie, a nawet po niemiecku pisane ustawy.

Gotyck w architekturze zjawia się we Francji już około roku 1160. Wyszedł on bezpośrednio z romanizmu i tam, na miejscu swych ewolucyjnych przekształceń, pozostawił wyraźne tego ślady; u nas, przedwędrowawszy przez Niemcy, zjawia się w swej formie, już ostatecznie urobionej, jako styl gotowy, zupełnie nowy i odmienny.

Zastosowanie zasad architektonicznych ostrołuku pociąga za sobą odmienne ukształtowanie się wszystkich innych sztuk plastycznych. Ustaje ciśnienie sklepień na ściany, a przenosi się na podstawy. Zasadnicza linia pozioma starych stylów klasycznych, tudzież romanizmu zanika, a występuje natomiast linia pionowa, strzelająca w niebiosa. Miejsce szerokich płaszczyn, jakie tworzyły grube, ciężkie mury ścian bocznych, zaj-

muja wielkie okna i smukłe, bogato profilowane filary, podtrzymujące krzyżowania sklepień. Dążność do linii pionowych odbija się na charakterze ornamentyki. Liście drzew i roślin, zwierzęta, ptaki, gady, postaci ludzkie splatają się z formami architektonicznymi, żywcem przeniesionymi do ornamentyki. Laski i maswerk okien gotyckich stają się zasadniczym motywem dekoracyjnym w rzeźbie i malarstwie. Jednocześnie rodzi się potrzeba wprowadzenia do zdobnictwa kształtów rzeczywistych, wziętych wprost z natury. Już w XII wieku spostrzeżga się upodobanie do naśladowania swoich roślin, z początku liści pojedynczych, potem całych gałęzi swobodnie rzucanych. Na razie jest to w specjalny sposób stylizowane, następnie w wieku XIV starano się już o jak największą naturalność. Chociaż znów w XV, na schyłku stylu tego objawia się przewaga jednostajnie ostrych, śpiczastych zakończeń wszystkich form zdobniczych.

Zniknięcie wielkich płaszczyzn w budowlach gotyckich usunęło w pewnej mierze malarstwo na plan drugi, natomiast skutkiem zastosowania ogromnej ilości posągów w kościołach, główne stanowisko w sztukach plastycznych zajmuje rzeźba w kamieniu i snycerstwo.

Tysiące figur stawało zazwyczaj dla ozdoby licznych portali, galeryi, tabernakli i skarpów.

W tumach pozostawały tylko do zamalowania wązkie pionowe paski między filarami i trójkątne kaptury łukowych żebrowań na sklepieniach; to też ograniczano się najczęściej w takich razach do polichromii, gdyż trudno tam było rozwinąć szerszą kompozycję figuralną. Polichromia zastępowała też tu zwyczaj rozwieszania dywanów na szerokich ścianach dawnych kościołów romańskich.

Musiąło to oczywiście powstrzymać przedewszyst-

kiem w pewnej mierze rozwój malarstwa ściennego, zwłaszcza na północy, gdzie gotyk ukształtował się już wyłącznie w liniach pionowych. Rozwinał się natomiast inny rodzaj malowań, najbardziej właściwy temu stylowi, mianowicie witraże, to jest malarstwo na szkle.

Szkła kolorowe, układane sposobem mozaikowym, znane były dawniej i wieki średnie przyjęły tę sztukę, prawdopodobnie, jako puściznę po czasach starożytnych. Zachowano nawet czas długi dawną technikę mozaikową. Pojedyncze kawałki szkła kolorowego, wycięte podług pewnej formy, łączono z sobą ołowiem, tak, że stanowiły całość koncepcji malarskiej. Rysunek i cienie nadawano za pomocą czarnego wypalnego lutu. Technika jednak doskonalila się stopniowo, wzrastała liczba kolorów i rysunek stawał się coraz subtelniejszy. Znaczny postęp wywołał w wieku XIV wynalazek sposobu stapiania różnych płyt z sobą, co dozwalało przez zeszlifowanie pewnej warstwy, nadawać barwom lekkie przejścia i modulacje.

Jest to najistotniejsze malarstwo gotyckie. Usunięcie punktu ciężenia sklepień na skarpy ze ścian bocznych sprawiło, że odgrywały one już tylko rolę murów ograniczających przestrzeń, umożliwilo to więc wybijanie w nich szerokich otworów dla światła, to jest wprowadzenie okien olbrzymich, które znowu przedstawiały obszerne pole do rozwinięcia pomysłości malarskiej. Z chwilą, kiedy się skończyło panowanie gotyku, malarstwo na szkle, jako dział sztuki monumentalnej, utraciło rację bytu.

Równocześnie z witrażami postępuje malarstwo stalugowe na drzewie. Postęp w tym kierunku zaznacza się równie silnie na północy, jako też i na południu. Były to malowania a l t e m p e r a, to jest farbami roz-

puszczanemi w wodzie, zmieszanemi z żółtkiem, klejem i miodem. Nazwa pochodzi od włoskiego słowa temperare, co znaczy mieszać. Sposób przygotowania tych farb był jedną z najbardziej zazdrośnie strzeżonych tajemnic zawodowych, własnością osobistą każdej niemal pracowni i dla tego dokładne wiadomości o sposobie tym nie doszły do naszych czasów.

Nie malowano też bezpośrednio na drzewie, ale deskę obciążano płótnem, na które narzucano cienką warstwę gipsu i dopiero na tak przygotowanym podłożu kładziono farby wzajemnie pokrywające się. Gotyckie ołtarze były trójdzielne, czyli tryptyki; budowano je w kształcie szaf. Posiadały one wewnątrz rzeźbione postacie świętych, zewnątrz zdobione były najczęściej obrazami. To też wielkie zapotrzebowanie malowideł takich do kościołów wywoływało znaczną ich produkcję w chwili powstawania coraz to nowych świątyń. Tła obrazów tych bywały jeszcze, jak w malarstwie bizantyjskiem, złocone, często z bogato wyciśkanym deseniem, ale rozdziło się już dążenie do zastąpienia ich malowaniem naturalnem.

Wogóle zakres wyobrażeń artystów rozszerza się ogromnie. Zaczęto przedstawiać już nietylko sceny i postacie biblijne, ale sytuacje zaczerpnięte z legend i bajek, obrazy kalendarzowe, sceny z życia codziennego, alegorye cnót i występków. Ujęcie przedmiotu, pod wpływem pism encyklopedycznych, pogłębia się i sięga do jego istoty. W miniaturach zwłaszcza, które stały się bardzo modne, a których nie używano już wyłącznie do zdobienia chorałów, ewangeliarzy i modlitewników, lecz illustrowano nimi romanse, opowieści o bohaterach i wszelkie inne księgi świeckie, wyzuwa się pewną tęsknotę romantyczną. W księgach

o trubadurach odzywa się nuta tkliwej miłości i rozmarzenia. Są tam sceny myśliwskie, rozkoszne sielanki i przedstawienia przykładów odwagi, zniewalającej serca niewieście. Wszystko to, wzbogacone mnóstwem ornamentów o motywach roślinnych w fantastycznym połączeniu z kształtami zwierząt i ludzi, malowane barwami jaskrawymi i suto wyzłoczone, nęciło oko współczesnych, którzy też poprostu rujnowali się nieraz na kupno ksiąg podobnych *).

O ile sztuka romańska spoczywała całkowicie w rękach zgromadzeń zakonnych, o tyle ta nowa jej forma przechodzi zupełnie w ręce majstrów i przedsiębiorców świeckich — staje się światową. To też we Włoszech w wieku XIV styl ten nazwano gotyckim, czyli barbarzyńskim. Nazwa ta oczywiście nie charakteryzuje istoty rzeczy i słuszniej będzie nazwać kierunek ca-

*) P. Mathias Bersohn: (O illuminiowanych rękopisach polskich. Warszawa) cytuje przykłady: „Książę Filip Śmiały Burgundzki kupił w r. 1399 od paryskiego handlarza rękopisów Digne Raponde'a dzieło p. t. „Fite-Live, enluminé de lettres d'or et d'images za cenę 500 écus d'or. W tymże samym roku książę ten nabył jeszcze u niego „La propriété de choses za ogromną sumę 6,000 franków teraźniejszej monety. Z bratem rzeczonego Raponde'a, Jakóbem, miał książę Filip również stosunki księgarskie, nabył bowiem od niego w roku 1402 kilka bardzo kosztownych dzieł, jak np.: Une bible fransoise très bien ystoriée, pięknie ilustrowana, za 9000 franków dzisiejszych. Inne dzieło, „Légende d'orée, za 7,500 fr.; za Fleurs des ystoires zapłacił 2,500 fr. Bibliomania niektórych książąt była czasem bardzo dziwaczna. Jeden z uczonych włoskich opowiada, że Alfons, książę Neapolu, będąc zamieszany w wojnę z księciem Florencyi, Kuźmą Medyceuszem, zawarł nagle z nim pokój za ofiarowany mu przez Kuźmę ozdobny pergaminowy egzemplarz dzieła Tytusa Liwiusza“.

ły ostrołukowym, od specjalnego ukształtowania się architektury, która bądź co bądź uzależniła od siebie wszystkie inne sztuki plastyczne i odcisnęła na nich, jak to wyżej było wskazane, piętno bardzo znamienne.

W epoce ostrołuku sztukę właściwą, artystyczną trudno jest odróżnić od rzemiosła, gdyż wszystko to razem urabiało się w cechach związanych pewnymi prawami i rygorami. Zaznacza się to zwłaszcza na północy, gdyż we Włoszech, czy to, że rygory cechowe były luźniejsze, lub że indywidualność takich artystów, jak: Giotto, Fra Angelico, Duccio, Lorenzetti i innych, posiadała więcej siły, ażeby potargać krępujące więzy, dość, że samodzielność twórcza manifestuje się tam odrazu z taką potęgą, o jakiej w Niemczech, a zatem i u nas, nie prędko będzie można zamarzyć.



ROZDZIAŁ II.

W Polsce w epoce gotycyzmu dawały się odczuwać wpływy trzech północnych szkół malarzkich: praskiej, kolońskiej i norymberskiej. Obrazy w duchu szkół tych tworzyli malarze cechowi, rzemieślnicy związani ściśle organizacją zawodową, poza którą nie wyostało się ani jedno nazwisko, ani jeden duch silniejszy nie wyłamał się z pod ogólnego strychulca, stąd historia cechu, do którego należeli malarze, poznanie jego urzędzeń, zadań i zakresu działalności będzie zarazem historią malarstwa polskiego w wiekach XIV, XV i XVI, tudzież charakterystyką jedynej malarzkiej szkoły polskiej. Ogniskami sztuki stają się odtąd Wrocław, Kraków i Poznań, później wystąpi jeszcze Lwów, gdzie współrzędnie płynąć obok siebie będą dwa prądy, wschodni i zachodni. Warszawa własnego cechu malarzy nie miała, przynajmniej niewiele o nim wiadomo. Chwilowo malarze należeli do jednego bractwa ze złotnikami i aptekarzami. Jest na to przywilej Augusta III z d. 29 stycznia r. 1749 *). Natomiast

*) Edward Rastawiecki: „Słownik Malarzów Polskich“ Tom III.

wiadomo o malarzach na szkle, to jest szklarzach, że należeli do bractwa razem ze stolarzami i tokarzami *).

Cech wrocławski na najwyższym szczeblu rozwoju swego stanął w wieku XV. Przynajmniej o wcześniejszych dziełach nic nie wiemy, jakkolwiek musiało istnieć tam jakieś malarstwo, skoro uczony Dr. Alvin Schultz *) już między rokiem 1345 a 1523 aż 150 poważnych mistrzów naliczył. Cech ten na mocy ustawy z roku 1386 obejmował nadto stolarzy, rzeźbiarzy i goldszlegerów czyli złotników. Oczywiście do cechu malarskiego zaliczano też malarzy na szkle i illuminatorów, którzy się podpisywali „pictor”, „moler” lub „moiler”. Tych ostatnich musiała tam być ilość znaczna w wieku XIV, gdyż większa część rękopisów iluminowanych przechowana we Wrocławiu i w innych miastach śląskich z tego głównie wieku pochodzi **).

W owym czasie rozkwitł bujnie we Wrocławiu przemysł i handel, utrzymywano stosunki kupieckie z ościennymi krajami, tudzież z Włochami i Flandryą, ludność była więc zasobna i sztuce dobrze się tu dziać musiało.

Szkoła cechowa wrocławska, pomimo zniemczenia Śląska, ma jeszcze pewien wyraz polski, przedstawia mianowicie postacie świętych polskich, ma nadto dla nas poważniejsze znaczenie, gdyż nie pozostała bez wpływu na malarstwo krakowskie, przez częste z miastem stosunki. Z tego powodu dla badaczy historii ma-

*) Łuszczkiewicz: „Malarstwo religijne w Polsce“. Encyklopedia kościelna.

***) Mathias Bersohn: „O iluminowanych rękopisach polskich“.

larstwa polskiego nader pożytecznym jest poznanie muzeum i kościołów wrocławskich, gdzie przechowuje się mnóstwo dzieł z tej epoki.

Pan Mathias Bersohn w dziele p. t. „O iluminowanych rękopisach polskich” podał i opisał wiele ciekawych miniatur, jakie odnalazł w starych mszałach, antyfonalach, ewangeliarzach i tym podobnych księgach liturgicznych, znajdujących się w miejskiej bibliotece wrocławskiej, czem zapełnił jedną przynajmniej z licznych luk w materyałach do badania przeszłości sztuki polskiej.

Niemniej ważnem dla sztuki naszej było sąsiedztwo szkoły cechowej w Pradze czeskiej. Bractwo malarskie w Czechach, założone w roku 1348 „ku czci i chwale Boga, Matki Bożej, św. Łukasza i wszystkich świętych”, jak opiewają statuty, jest pierwiastkowo stowarzyszeniem czysto religijnem, obowiązującym członków do wspólnych praktyk pobożności. Później przegradza się stopniowo na cech rzemieślniczy, normujący stosunki między różnymi stopniami hierarchii zawodowej.

Przychodzą później nowe uchwały, potwierdzone przez urząd miejski, tudzież obwarowywane przywilejami monarchów czeskich i rakuskich.

Wyrobiła się tam szkoła, odznaczająca się świeżością kolorytu, przytem w przedstawieniu świętych wy czuć tam można pewną specyjalną słowiańską charakterystykę głów i postaci.

Profesor M. Sokołowski na posiedzeniu komisji do badania historii sztuki w Polsce dnia 17 grudnia 1896 r. *) podniósł w ustnym referacie znaczenie szkoły

*) Sprawozdania komisji. Tom VI, zeszyt II i III, str. LVIII.

praskiej za czasów Karola IV w XIV wieku dla całego ówczesnego malarstwa europejskiego na północy.

Oddziaływać ono musiało i na Polskę, której stosunki z Czechami przez Kazimierza Wielkiego są najbliższe, a wiadomo, że przy katedrze praskiej św. Wita pracują robotnicy z Krakowa. Wzrastający w XIV wieku w malarstwie kult Madonny, jak stwierdza prof. Sokołowski, objawia się też bardzo silnie w Czechach, co widoczne jest w słynnych Madonnach z Königsaal, Hohenfurtu, Krumau itd., z których wiele ma cechy włoskich utworów *trecenta*, a oddziaływały one stanowczo na Madonny norymberskie początku XV.

Po tym wstępie referent zrobił przegląd całego szeregu utworów malarstwa polskiego z tej epoki i odnalazł w nich istotnie widoczne wpływy czeskie. I tak na przykład w Madonnie z Frysztaku, dawniej z kaplicy w Odrzykoniu w r. 1395 erygowanej, a która znajduje się dziś w Muzeum ks. Czartoryskich, stwierdza kopię Madonny z Königsaal czyli ze Zbrasławia w Czechach; w obrazie wotywnym w Przeworsku z r. 1409 wykazuje motyw w deseniach tła i w pomyśle kompozycji podobny jak na obrazach czeskich z epoki *trecenta*; w Madonnie z kościoła w Ruszczy z r. 1425 zwraca uwagę na zupełne podobieństwo do słynnej Madonny z Hohenfurtu, a w części do Madonn z Rudolfinum praskiego i z Muzeum dla sztuki i przemysłu w Wiedniu, czeskiego pochodzenia. Następnie na obrazach Madonny" i „Ukrzyżowania" z Korzennym pod Bobową oraz na obrazach Madonny na tronie i trzech świętych z Tuchowa widać te same kierunki, które się wyrobiły pod wpływem praskim w ówczesnej szkole norymberskiej.

Jeżeli w ten sposób w pierwszej połowie XV wieku panuje u nas przeważnie wpływ szkoły praskiej, to w drugiej połowie stulecia ustępuje on stanowczo miej-

sca wpływom norymberskim, które widoczne są mianowicie na cyklach interesujących obrazów krakowskich z kościołów św. Idziego i św. Katarzyny. Obrazy z tryptyku św. Trójcy z r. 1467, z kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze na Wawelu w krajobrazach i skróceniach oraz w żywych ruchach postaci, także za prawdopodobnie wykonane pod wpływem Norymbergi uważać trzeba; jak znowu obraz w Szczepanowie z 1470 r. Madonny ze św. Stanisławem i św. Magdaleną oraz jego fundatorami Stanisławem Żabką, plebanem, i jego bratem uważa prof. Sokołowski, cytując rezultat badań dr. Wenera Weissbacha, za autentyczny utwór norymberskiego malarza Hansa Pleidenwurfa. W końcu jednak stwierdza, że na niektórych obrazach polskich końca XV i początku XVI wieku poczynają się także zjawiać wyraźne typy narodowe polskie, jak np. na obrazie z Domaradza, Tymowy, oraz na pięknej niegdyś a dziś niefortunnie przemalowanej Madonnie z kościoła św. Mikołaja w Krakowie, który powstał około r. 1520, a którego tło stanowi widok tatrzański, co samo przez się dowodzi, że na naszym gruncie wówczas poczęła się wyrabiać szkoła miejscowa, właściwie krakowska i polska.

Takie jest mniemanie uczonego badacza przeszłości sztuki naszej, co powtarzam prawie dokładnie za słowami wymienionego wyżej sprawozdania, gdyż uważam, iż jest to bardzo ważnym przyczynkiem do zrozumienia charakteru naszego malarstwa w tej epoce, jak również, mimo zapewnień niektórych historyków, wykazuje to oczywiście że w starym Krakowie wyrabiał się malarstwo, które niekonięcznie należy uważać za wytwór szkół staroniemieckich, że nadto dość liczne zabytki sztuki w tem samym mieście i jego okolicach świadczą, później zwłaszcza, o pewnej odrębno-

ści, o częściowem uniezależnieniu się od wzorów rdzenie niemieckich i zdobyciu znamiennych cech swojskości, zarówno pod względem sposobu ujęcia przedmiotu, jako też jego wykonania. Są to cechy bardzo subtelne, nikłe, nie niedostrzegalne jednak dla baczego obserwatora, który jeśli z zamięłowaniem i uwagą zechce obejrzeć stare, w połowie zniszczone malowidła potrzaskanych i próchniejących tryptyków, resztki ich skrzydeł i predelli, to dopatrzy się pewnych rysów, które są wspólne i właściwe tylko robotom, z krakowskiego cechu wychodzącym. A było robót takich wiele. Zapewniały one w wieku XV i XVI wszystkie kościoły Małopolski, sięgały Mazowsza, bo i w Warszawie, która własnego cechu malarskiego nie posiadała, osiedlali się malarze krakowscy, czego dowody pozostały w aktach miejskich. Niestety, o zabytkach obrazowych Warszawy z tej doby nic pewnego powiedzieć nie można. Zniszczyły je częste pożary, a poczęści może wandalizm odnowiciele XVII i XVIII wieków.

ROZDZIAŁ III.

Cech malarzy krakowskich był istotnie zgromadzeniem artystycznym. Należeli do niego bowiem rzeźbiarze, snycerze, szklarze, to jest malarze na szkłe i złotnicy. Należeli tu wprawdzie jeszcze stolarze, szpalernicy i tarczownicy, to jest przedstawiciele rzemiosł, które pozornie ze sztuką niewiele mają wspólnego, łączność tę jednak wywoływała pewna styczność interesów i wzajemna fachów tych od siebie zależność. Co prawda, przewodniczą tu najczęściej malarze lub rzeźbiarze, niemniej przecież prawdą jest, że fach jeden popierał drugi w równej mierze.

Tak szklarstwo, dajmy na to, które stanowiło wówczas ważną gałąź sztuki i istotnie dochodziło do granic wysokiego artyzmu pod względem techniki i subtelności wykonania, nie mogło się obejść bez kompozycyi malarskiej. Szklarz, który najdokładniej poznał tajemnice swego zawodu, nie zawsze jeszcze bywał twórcą; otóż malarz komponował mu obraz na desce, dokładnie oznaczając w kształcie i kolorze plamy barwne, według których szklarz wycinał tafle szklane,

barwił je odpowiednio, wypalał w ogniu i spajał łożem w całość, stanowiącą w witrażu pełny obraz. Obrazy witrażowe nie powtarzają się nigdy, jak się to dzieje najczęściej z wyrobami rzemieślniczymi przemysłu artystycznego, lecz przeciwnie każde okno przedstawia się, jako nowe pole dla twórczości malarzkiej, co wskazuje, że do każdego witrażu inne kartony musiały być komponowane.

Dalej snycerz, stolarz i malarz spotykali się przy budowie ołtarzy, owych tryptyków w formie szafiatej, gdzie stolarz musiał przygotować szafę, snycerz wypełnić ją rzeźbą, malarz wpolichromować i wyłocić, a często zewnętrzne skrzydła przyozdobić obrazami. Nadto stolarz przygotowywał malarzowi deskę, na której on miał obraz swój malować. Trzeba było mieć zaufanie do majstra, który drzewo suszył i wyprawiał, trzeba było wierzyć, że deska nie popaczy się i nie potrzaska, ażeby przystąpić do zmuśnej i długiej na niej pracy malarzkiej. Zależność ta trwała przynajmniej do połowy wieku XVI, odkąd zaczyna się malować na płótnie. Z chwilą tą mniej więcej kończy się też epoka witraży.

Pozatem goldszlegerowie rozklepywali złoto, potrzebne malarzom do wyślacania tła, szat i nimbusów na obrazach świętych. Zależało na tem, ażeby złoto było dobrego gatunku, bez przymieszki mniej szlachetnych metali. Z drugiej strony, dla uniknięcia „przeszkodnictwa”, nie wolno było złotnikom sprzedawać złota, jak tylko malarzom-mistrzom cechowym, co było w ustawach objęte odpowiednimi paragrafami. Poznanie tych ustaw, a przynajmniej niektórych jej paragrafów, tyżących się mianowicie wymagań co do rozwoju zawodowego, rzuci niejakie światło na stopień artyzmu malarstwa cechowego wogóle.

Początki cechu tego (contuberniam pictorum) sięgać muszą bardzo odległych czasów. Rada miejska już w początkach XV wieku nadała mu szczególniejsze prawa i przywileje, a inne obszerniejsze jeszcze uzyskali malarze w r. 1490 we czwartek po św. Bartłomieju, nadto w latach 1497 i 1511 przepisy dodatkowe. Przywileje cechu malarzy krakowskich pisane były po niemiecku i dochowały się całkowicie obecnie do zbiorów uniwersytetu krakowskiego.

Balcer Behm, uczeń akademii krakowskiej i jako taki zapisany do jej albumu, zostawszy pisarzem miejskim przy rajcach krakowskich, spisał uchwały i przywileje miasta od najdawniejszych czasów nadawane. Tytuł tej księgi jest: *Codex picturatus Balthasaris Bemii anno 1505. Continens privilegia et plebiscita urbis Cracoviae*. Jest to księga pergaminowa in folio, liczy stronice 342, ozdobiona 26 pięknie malowanymi miniaturami, przedstawiającymi godła i wyobrażenia główniejszych rzemioślników. Między innymi jest tam karta, przedstawiająca malarstwo *).

Malowidło bardzo żywe w barwach i dokładne w rysunku wyobraża pracownię malarzską. Na stole siedzi model, kobieta w koszuli, i to bardzo kusej, mając obok siebie porozrzucane puszki z farbami. Na środku izby rozmawia z sobą pięciu mężczyzn w długich barwnych szatach, z których jeden ukazuje ręką na pozującą na stole modelkę. U spodu tarcza z godłem malarzkiem: trzy tarcze białe w polu czerwonym.

*) Aleksander Przezdziecki i Edward Rastawiecki: „Wzory sztuki średniowiecznej“.

Wszystko to ujęte w dość ciężką ramę o motywach roślinnych i architektonicznych.

Perspektywa izby wykreślona jest nieumiejętnie, choć nie bez pewnych ogólnych wiadomości o planowaniu się przedmiotów w przestrzeni, ale twarze posiadają charakter, a ruch postaci uchwycony jest dość szczęśliwie. Całość komponuje się logicznie i wyraziście. Obecność modelu wskazuje, iż studia z natury już wtedy obowiązywały malarzy cechowych.

Kodeks ten dociągnięto do roku 1825, w którym go senat Rzeczypospolitej darował uniwersytetowi krakowskiemu.

W różnych czasach ustawy cechu zatwierdzane były przez kilku królów polskich. Istnieje przedewszystkiem przywilej Zygmunta Augusta z dnia 1 lipca 1570 r., wydany w Warszawie, inny, Stefana Batorego, datowany również w Warszawie d. 5 marca 1581 r., i jeszcze dalszy, Władysława IV w Warszawie d. 17 marca 1638 *).

Wypisuję z ustaw tych ustęp, dotyczący się wykształcenia malarskiego, gdyż sądzę, że będzie w pewnym stopniu wytyczną przesłanką do wyprowadzenia wniosków ogólniejszych: „Namaprzód, kto chce zostać mistrzem, czyli to jako malarz, stolarz lub goldszleger, ten powinien się przedewszystkiem w cechu opowiedzieć, także dwa lata naprzód u jakiego majstra pracować, a każdy ma sporządzić majstersztuk, jako to: obraz Najświętszej Panny z Dzieciątkiem Jezus, powtórnie obraz Zbawiciela świata, potrzebie S-go Jerzego na koniu. Które to sztuki majstrów oglądać mają, dla przekonania się, czyli on

*) Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“.

w przyszłości może tu zostać majstrem i ich rzemiosło sobie obrać. Wszakżenie należy w tym względzie zbyt wiele wymagać od biednych towarzyszów”.

Względność ta dla biednych towarzyszy nasuwa podejrzenie wogóle niezbyt wysokiego poziomu artystycznego wymagań cechowych, jakkolwiek chodziło tu przecież o obrazy świętych, nie zaś o szyld sklepowy. Podejrzenia te wzrastają jeszcze przy odczytaniu ustępu, dotyczącego się uczni, uwzględniającego przedewszystkiem strony praktyczne zawodu.

„Zaden mistrz nie ma trzymać ucznia dłużej, niż cztery lata”. Dalej idą wskazania co do opłat od uczni, bacznie na jego prawe pochodzenie, że następnie nikt, w nauce zostający, nie ma się żenić, że w razie śmierci mistrza uczeń ma zostać dalej u pryncypałki, „a żeby się biedne wdowy w swym procederze utrzymać mogły”. Oczywiście panów starszych nie obchodzi tu już, czy uczeń u wdowy skorzysta cokolwiek pod względem artystycznym. Na szczęście edukacya się tu nie kończy: „Kiedy zaś chłopiec ukończy czas swój nauki, tedy ma puścić się do obcych krajów na dwa lata, dla wydoskonalenia się w rzemiosle swoim, zanim pozostanie mistrzem lub nim pojmie żonę i to żonę prawą”.

Otóż jak wobec tego wygląda to, co mówi Cenino Cenini, mistrz włoski z XV wieku, a co powtarzam tu za Łuszczkiewiczem *): „Młodzieńcze, abyś poczuł rozkosz, jaką daje sztuka nasza, pamiętaj dostać się do mistrza, któremu poddać się masz całą duszą. Pójdiesz

*) Malarstwo religijne w Polsce.

w służbę do niego, a masz z miłością być mu zawsze posłusznym. Bo jeżeli znajdziesz takich, co idą do zajęcia tego z ubóstwa, to ty idź przez miłość sztuki, a szlachetność serca. Jeżeli się czujesz zdolnym do pokochania cnoty, a chcesz się poświęcić sztuce, odziej się najprzód szatą miłości, bojaźni, posłuszeństwa i wytrwałości. Pod opieką mistrza zostaj jak najwcześniej, a opuść go jak można najpóźniej”.

Rzeczywiście technika ówczesna tak trudna, której streszczenie podał w swym traktacie Cennino Cennini, połączona z koniecznością zdobycia tajemnic przygotowania materiałów, wymagała długiej praktyki, to też uczeń zostawał na nauce od lat pięciu do dziesięciu.

„Wiedza—wyklada dalej wspomniany mistrz — jaki jest rachunek czasu nauki: już to co najmniej potrzeba ci będzie całego roku, ażebyś poznał zasady elementarnego rysunku na tabliczce, a ileż czasu potrzeba ci będzie, ażebyś przyszedł do poznania wszelkich tajemnic sztuki, począwszy od tarcia farb, gotowania kleju, urabiania gipsu do gruntowania desek, przygotowania gruntów pod złoto, a nuż złocenia tego wszystkiego dopiero za jakie sześć lat będziesz się mógł nauczyć. A dalej musisz się jeszcze uczyć kolorytu, robienia draperii złotogłowych, przyzwyczaić się do robienia na ścianie, na co drugich sześć lat potrzeba, a musisz rysować ciągle, nie uwalniając się nawet w święto. Tak dopiero, przy usposobieniu od natury, przy zwyczajeniu się do pracy, zamienisz się na dobrego praktyka; nie miej nadziei, żebyś inną drogą doszedł do doskonałości”.

Wogóle w czasach ówczesnych cech krakowski nie uznawał różnicy między twórczością artystyczną a robotą czysto rzemieślniczą, jak zresztą w robotach tych nie uznawał zgoła hierarchiczności, i zdaje się malarz,

przedstawiający na tryptykach świętych Pańskich, podejmował się równie dobrze pokostowania ścian wielkim pędzlem. Rozróżnienie takie zjawia się dopiero w wiekach późniejszych. W ustawie, nadanej cechowi malarzkiemu przez radę miejską, krakowską w wieku XVIII, między innymi czytamy: „Tenże chłopiec, jeżeli będzie chciał uczyć się samej sztuki malarzkiej, ma być zapisany na lat siedem, a jeżeli złocenia i lakierowania — na lat pięć”. Ale wtedy już twórczość artystyczna płynęła swobodnie szerokim korytem poza cechami, a owa „sztuka malarzka”, na której naukę aż siedmiu lat wymagano, była prostem rzemiosłem, jakim do dzisiejszego dnia w cechach pozostała. Cechy zaś średniowieczne obwarowały się przeciw swobodnej uprawie sztuki, co zastrzeżono tak zwanymi wielkierzami, to jest paragrafami przeciw „przeszkodnictwu”. „Żadnemu partaczowi niema być wolno robić w mieście lub gdziekolwiekby przebywał, jakiegobądź byłby rzemiosła, lub skądkolwiekby przybył, jeżeli do cechu wpisany nie jest”. A potem: „Żadnemu towarzyszo wi, któryby nie miał prawa miejskiego albo cechowego, nie wolno dawać do roboty na sztuki, pod winą wiardunku”.

Cech oczywiście miał na celu zabezpieczenie bytu materialnego swym członkom i wewnętrzne jego urządzenia były zapewne mądre i pożyteczne na owe czasy, szerzył jednak dokoła tyranie, która istotnie musiała stawać jako zaporę dla wszelkiej myśli wolnej. „Przeszkodnik” nie dostał złota u złotników, stolarz nie wyprawił mu deski, a gdyby nawet przełamał wreszcie wszelkie trudności i „przywiózł tablice, chusty lub papiery malowane”, któreby przynosiły uszczerbek rzemiosłu, natenczas cechmistrze z miejskimi sługami mogą takowe pozabierać, jak głosi ustawa.

Cech zastrzega się też przeciw mecenasostwu, przeciw faworyzowaniu malarzy przez możnych, którzyby się sztukami szczególniej zaopiekować mogli: „Jeżeliby jaki mistrz mieszkał w domu jakiego znakomitego pana, kanonika, albo jakiej innej duchownej osoby, albo też poświęcił się ich usłudze dlatego, iżby nie chciał być posłuszny miastu, lub powinności cechowej odbywać według posłuszeństwa, takiego nie należy w żadnej rzeczy wspierać, i żaden goldszleger nie ma mu przedawać złota ani srebra”.

Uderzający a bardzo charakterystyczny fakt ścisłej ekskluzywy w organizacyi cechu malarzkiego stwierdził prof. Maryan Sokołowski*), że kiedy od pierwszych lat XIV w. mamy znaczną liczbę kamieniarzy, rzeźbiarzy i architektów Włochów w naszym kraju, pracujących w mieście i dla miasta Krakowa, nie spotykamy przecież ani jednego malarza Włocha, któryby przyjął prawo miejskie i był do krakowskiego cechu zapisany. Jedynymi malarzami Włochami, których w drugiej połowie XVI wieku u nas znajdujemy, są malarze królewscy, którzy do cechu nie należą i przepisom jego nie podlegają. Dopiero w wieku XVII przyjmuje prawo miejskie i do cechu wpisywany zostaje Włoch, słynny Tomasz Dollabella, malarz nadworny Zygmunta III i Władysława IV. Ale i on długo opierał się tej ostateczności, gdyż jako dworzanin królewski mógł śmiało malować, co mu się żywnie podobało, choć panowie majstrowie bardzo na to sarkali, a z których on znowu ze swej strony podrwiwał złośliwie. Kiedy jednak po śmierci żony swej, Agnieszki Piotrkowczy-

*) Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. Tom VI, zeszyt I i II, str. LXIII.

kówny, rodowitej Krakowianki, zapozwany został przez jej siostrę o zwrot gerady czyli wyprawy i sprawę w urzędzie radzieckim na mocy wielkierza przegrał, udał się z apelacją do króla Władysława IV, który spór rozstrzygnął, nadając mu przywilej obywatelstwa krakowskiego, tudzież nakazując przyjęcie nadwornego malarza swego do cechu*).

Przedtem jeszcze, bo za Zygmunta I, zapisany był w cechu krakowskim Gian Jacopo del Caraglio**), ale był on wyrzynczem na drogich kamieniach, złotnikiem medalierem i architektem, pomimo więc, iż między innymi uprawiał też rytownictwo, właściwie malarzem nie jest. Tak nie wciągamy w poczet malarzy Stwosza, największego z naszych rzeźbiarzy średniowiecza, który również ma wielkie jako rytownik zasługi.

Z drugiej strony niema śladów, ażeby dwór uwalniał od powinności cechowych malarzy krakowskich, jak istnieje np. dokument Henryka Walezyusza z dnia 5 czerwca 1574 r., mocą którego król mianuje Jana Kunera, mieszczanina krakowskiego, swoim stolarzem nadwornym i uwalnia go od zależności w cechu stolarskim miejskim**).

Nie będę tu przytaczał ustępów ustawy, odnoszących się do obowiązków religijnych członków bractwa, ani wogóle spraw, z rozwojem malarstwa związku bezpośredniego nie mających, chcę jednak jeszcze zwrócić uwagę na tę okoliczność, że w cechu krakowskim stale

*) Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“. Tom I.

**) Sprawozdania kom. hist. sztuki polsk. Tom VI, zeszyt II i III.

***) Adam Chmiel: Posiedzenie komisji do badania historii sztuki w Polsce z d. 21 maja 1896 r. Sprawozdania T. VI, zeszyt I i II, str. XLIII.

do najpóźniejszych czasów w robotach „na majstersztyk” obowiązywały tematy religijne. I tak jeszcze w artykułach przydanych do ustaw cechu, potwierdzonych przywilejem Władysława IV d. 17 marca 1638 r., czytamy: „Ma sztuki robić naznaczone według przywileju, to jest: Krucyfiks, P. Maryę w drodze do Egiptu i św. Jerzego na koniu. A to wszystko z przywilejem dla synów mistrzowych i tych, którzy się z wdową po mistrzu żenia, gdyż mogą oni wykonać jedną tylko sztukę: krucyfiks”.

W ustawie bractwa malarzy lwowskich, katolików, z roku 1597 spotykamy już prócz religijnych tematów świeckie:*) „Pierwsza sztuka ma być Krucyfiks ze dwiema łotry i służbą żydowską pod krzyżem zagęszczoną. Druga sztuka ma być Conterfekt człowieka całego, którego mu naznaczą w bractwie. Trzecia sztuka ma być wojny sposób wielkiej: z obozami, z namioty, z wycieczkami, ze szturmami, z szańcami, według dostatku i rynsztunku wojennego; albo wieniec na mieszczce wojny łowy różnego zwierza, z siećmi, z charty, z sidły, z usiadką, z orężem, jako jest obyczaj na lwa, niedźwiedzia, wilka, wieprza, zaioncza et idgenus konno, pięszo”.

Tycze się to wprawdzie wieku XVI, kiedy się pojęcia znacznie zmieniły, ale pewna jest, że w wiekach średnich odróżniano malarzy rzeczy religijnych od malarzy rzeczy świeckich i pierwszych nazywano *Geistlichen maler*, a drugich, to jest takich, którzy malowali tarcze herbowe, pokoje itp.—*Schildern*. Cech krakowski snadź przechował tradycje wyłącznie malarstwa religijnego, jeżeli jeszcze w XVIII wieku nie-

*) Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“. Tom II.

ma mowy o tematach świeckich, a zwłaszcza o namalowaniu portretu, który już w XVI w. majstrów lwowskich obowiązuje.

Wracając jednak do zaczątków naszego malarstwa, wogóle przypuszczać należy, iż mimo niewystarczającej liczby lat nauki obowiązkowej, mimo pobłażliwości starszych cechu, duch kaimowy, pokutujący w artystach wszystkich czasów i krajów, musiał pchać niezawiedzone prometejskim ogniem jednostki do wyżyn, do doskonalenia się, do poszukiwań nowych form i treści nowej. Nakazana dwuletnia wędrówka do krajów obcych mogła się u ludzi takich znacznie przeciągać, że wracali potem do kraju z ogromnym zasobem wiedzy zawodowej, twórczych podnieceń i wyćwiczoną sprawnością techniczną, bo to jest koniecznością psychiki pewnych indywidualności od początku świata. Wierzyć należy, iż w tłumie majstrów i czeladzi cechowej były jednostki, które tłum ten o głowę przerastały. Niestety, historia nazwisk artystów tych nam nie przekazała.

ROZDZIAŁ IV.

O nazwiskach malarzy już w XIV wieku dowiadujemy się z przyczyn ubocznych, nie zgoła, lub niewiele ze sztuką wspólnego mających — z zapisek sądowych lub prawnych, albo też z rachunków, wypłaconych malarzom za roboty, wykonane w kościołach. I tak: Conradus Pictor w r. 1327 zapisuje przed wójtem i ławnikami majątek swój żonie Halszce. Jednym z pierwszych malarzy, którego A. Grabowski odnalazł w krakowskich aktach radzieckich pod rokiem 1338, jest Jan Hanco Pictor, bo „w ulicy Grodzkiej plac pewien posiadał” *). Pozatem zresztą pamięć jego ginie w odległej przeszłości. Dalej w tychże aktach spotyka się umowa z 1397 r. z malarzem Mikołajem o namalowanie trzech krzyżów sklepienia w kościele Panny Maryi, i to pod dosyć twardymi warunkami, bo — między innymi — siedzenia w wieży, na przypadek uczynionego zawodu. Dalej z podobnych źródeł dochodzą nazwiska takie, jak: Armknecht, Kurze, Worst

*) Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“. Tom I.

i Flornicerus, malujący z polecenia konsulów kazimierskich obrazy do kościoła Bożego Ciała od roku 1387 do 1399. Akta konsularne krakowskie dają prócz tego imiona: Marcina (1370), Michała (1393), Jaccusiusa (1390). Pusilie (1397) Stanisława z Tyńca i Speekfleischa, przyjętych do obywatelstwa w r. 1397, i Jakuba, któremu płacą za krucyfiks pół marki radcowie miejscy w 1395 r.

Za epokę najwyższego rozwoju malarstwa cechowego przyjąć należy wiek XV i pierwszą połowę XVI, gdyż już w końcu wieku tego obniża się jego poziom, wobec wysoko rozwiniętej samodzielności twórczej artystów obcych. Szranki przepisów cechowych stają się za ciasne dla potężniejszych indywidualności, twórczość artystyczna szuka poza cechami opieki możliwych, z kościelnej przeradza się na dworską, a malarstwo cechowe przechodzi potrochu we właściwe rzemiosło.

Z akt miejskich XV wieku Ambroży Grabowski wyciągnął znaczną liczbę nazwisk malarzy, a pomiędzy nimi dosyć kompletny szereg starszych cechowych, to jest seniorów bractwa. Znajdują się między nimi rodowici mieszcianie krakowscy, jako też przybysze ze stron obcych, uczniowie i wyzwolenicy cechów wrocławskiego, praskiego i innych. Pewna jest, że do zostania mistrzem należało pierwaj uzyskać prawo obywatelstwa miejskiego, za poręczeniem dwóch poważnych obywateli, którzy zaświadczałi o prawem pochodzeniu i moralnem sprawowaniu się kandydata. Nie musiało to być zbyt utrudnione dla Niemców, którzy tu znajdowali krewnych i rodaków wśród mieszczaństwa, za to nie spotykamy, jak się wyżej rzekło majstrów innych narodowości. Bądź co bądź pracowało tu wielu mistrzów pozakrakowskich, którzy jednak musieli wkupić się do obywatelstwa, jak: Paul

pictor de Kremsir 1424, Martinus pictor de Szroda 1436, Nikolaus maler von Krems 1423, Vicentius Berger de Freystat 1495. Spotykamy istotnie wiele nazwisk niezapreczenie niemieckiego pochodzenia, że wymienię: Sznzebergów, Rambogenów i Hessów. O Polakach malarzach dowiadujemy się znowu z akt sądowych, ze spraw, jakie im ówczesne mieszczaństwo przed sąd wójtów i ławników wytaczało, lub jakie oni wytaczali mieszczaństwu. Wiele spraw takich miał np. Jan Wielki, lub Wyelki, o którym wiadomo, że przystąpił do prawa miejskiego w r. 1466, opłacając wstępnego groszy 24. Za listem jego dobrego pochodzenia rzeczyli Janko malarz i Marcinko złotnik. „Malarz ten—jak powiada o Wielkim A. Grabowski—podlegał słabości robienia a niepłacenia długów, którego też wierzyciele ciąglymi do sądu pozwami trapili” *). O ile jednak zapisał się pamiętnie w kronikach sądowych, o działalności jego malarskiej doszła nas tylko wiadomość, że w roku 1491 przed starszymi zgromadzenia zdawał rachunek z 70 złotych węgierskich, wziętych na roboty malarskie od króla Kazimierza Jagiellończyka (off konigliche arbeyt). Prawdopodobnie były to roboty około upiększenia pokojów zamkowych **). O uzdolnieniu jednak i wyrobieniu zawodowym malarza tego nie wiemy. O innym znowu, niejakiem Stanisławie, dowiadujemy się z akt radzieckich Krakowa pod r. 1520, jako ów Stanisław malarz przez innego malarza Irzicka (Grzegorza) skaleczony został, wskutek czego rzezczy temuż zabrane i sprzedane były na leczenie po-

*) Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“.

**) A. Grabowski: „Starożytności hist. polskie.“

ranionego *). Jest to prawdopodobnie ów Irzyk de Kromierzich, przyjęty do cechu w r. 1506.

Dałoby się tu zacytować sporą liczbę podobnie odnalezionych nazwisk. Ale, jakkolwiek wyszukiwanie nazwisk malarzy cechowych jest w pewnej mierze sprawą ważną, nie jest jednak bynajmniej decydującą dla historii sztuki, gdyż jak dotąd nie zdołano odróżnić między zwykłymi majstrami rzemieślnikami artystów prawdziwych, jacy niezawodnie istnieli, a którym rzeczywiście należałoby się miejsce w dziejach malarstwa naszego. Co najważniejsza, badania nasze nie stanęły jeszcze na tym punkcie, ażeby przechowane dotąd dzieła odnieść stanowczo można było do nazwisk, odszukanych opisanemi wyżej drogami. Znaleźliśmy się w tem położeniu, że mamy mnóstwo nazwisk nie mówiących, a z drugiej strony sporo zabytków, których ani scharakteryzować właściwie, ani odpowiednio zarejestrować w dziejach sztuki niepodobna. Czy przyszłość dostarczy nam kiedyś materyałów, z których ułożyłby można bardziej pewne podstawy do budowy gmachu historii naszego malarstwa tej epoki? Niewątpliwie nowe badania i odkrycia dorzucą niejedno ogniwo do łańcucha ciągłości dziejowej, rozświetlą niejeden punkt ciemny, wypełnią niejedną lukę, tymczasem jednak jesteśmy ciągle jeszcze w sferze domysłów i niepewności.

I tak Ambroży Grabowski na zasadzie, iż znalazł w aktach grodzkich dowody dobrych stosunków malarza Jana Goraja z pisarzem miejskim Baltazarem Behmem, autorem słynnego rękopisu ustaw cechowych, wnosi, iż on właśnie ozdobił ten rękopis miniaturami, które są jednym z najbardziej artystycznych zabytków

*) Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“.

początków XVI wieku. Wniosek ten atoli oparty jest na bardzo luźnych przesłankach. Przędziecki i Rastawiecki, podając wizerunki tych miniatur we „Wzorach sztuki średniowiecznej, utrzymują, że nie są one dziełem jednego artysty, lecz że się składało na nie kilku krakowskich malarzy, co widocznem jest na pierwszy rzut oka, z powodu okazującej się w obrazkach tych znacznej różnicy w sposobach wykonania. Pozatem wysłedzono na nich różne podpisy i cyfry, potwierdzające jeszcze bardziej to przekonanie. Z tych jedna nazwa wychodzi wyraźnie, mianowicie Stanisława z Krakowa, podpisanego na obrazku, przedstawiającym „Ludwisarzy”. Józef Muczkowski w owym Stanisławie domyśla się malarza Hunda, a to z powodu, iż na obrazku znajduje się narysowany biały piesek. Otóż psa takiego spotyka się na wielu innych miniaturach współczesnych a niepodobna przypuszczać, żeby wszystkie były dziełem owego Hunda. Twierdzenie to nie ma zatem rzeczowej podstawy i, jak wiele innych, jest najzupełniej fantastyczne.

Nie kusząc się więc o nawiązanie odkrytych w różnych aktach nazwisk do dzieł istniejących, uważamy za słusne przekazanie potomnym możliwie najbardziej kompletnej listy tych, którzy w tak odległych epokach u podstaw malarstwa naszego pracowali. Edward Rastawiecki położył niezaprzeczone zasługi dla dziejów sztuki naszej opracowaniem i wydaniem obszernego, trzy tomy obejmującego słownika malarzów polskich, tudzież obcych w Polsce osiadłych, którzy dla niej pracowali. Najnowsze badania przynoszą nowe zdobycze w tym zakresie, to też uważam za stosowne zarejestrować je z możliwą ścisłością.

Przedewszystkiem do „Słownika malarzów polskich” przybywa trzynaście nazwisk z wydawnictwa

pod n. *Acta capitulorum nec non iudiciorum ecclesiasticorum*, które prowadzi profesor Ulanowski*). Są to zapiski, odnoszące się do malarzy, pracujących w XV i w pierwszych latach XVI wieku w Gnieźnie, w Łowiczu, a przedewszystkiem w Poznaniu, tudzież w miejscowościach okolicznych. Powiększają one znacznie dość skąpą listę malarzy wielkopolskich i dają nam wyobrażenie o bardzo ruchliwej działalności w owej epoce na tem polu.

Z zapisek tych dowiadujemy się według referatu prof. M. Sokołowskiego, „że, jak to zawsze i wszędzie się zdarza, nie wszyscy z tych malarzy odznaczają się wiernością dla swych zobowiązań, że niektórzy z nich zajmują się nie tylko malarstwem stalugowem, ale i ściennem; występuje w nich, co jest w naszych źródłach tak wyjątkową rzeczą, i sculptor ymaginum, i to w pierwszej połowie XV w. Do związku nawet malarstwa cechowego z illuminacją rękopisów przybywa nam jeden szczegół więcej w tych zapiskach, nie mówiąc o tem, że podane ceny obrazów i prac mają dla nas wartość”.

Dla charakterystyki stosunków ówczesnych nie od rzeczy zdaje się będzie, jeżeli przytoczę kilka ciekawszych przykładów.

W roku 1437 Augustinus, pictor de Poznania, ma przed sądem konsystorskim gnieźnieńskim spór z mieszczanami z Włocławka o antyfonarz kościoła włocławskiego, który tenże Augustinus przywłaszczył sobie w czasie napadu na Włocławek Krzyżaków i pożaru w tem mieście. Ma on jeszcze później

*) Prof. M. Sokołowski: „Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce”. Tom XII, zeszyt III, str. CXCI.

sprawę z Sędziwojem z Soboty, że obrazy stare, wzięte do restauracyi, sprzedał komu innemu, a na ich miejsce oddał inne, gorsze.

W roku 1461 sąd konsystorski gnieźnieński roztrząsa sprawę Mikołaja, plebana ze Strzeszewa, z dwoma malarzami, żyjącymi z sobą w bliższej przyjaźni, Piotrem z Węgrowca i Błażem, osiadłym w Gnieźnie, który miał wykonać w kościele w Strzeszewie malatury. Zeby jednak być zupełnie pewnym, dał mu 3 fertony zadatku, a na pokrycie ich położył areszt na „narzędzia” tegoż Błażeja, zastawione u Żyda w Gnieźnie. Tymczasem Piotr z Węgrowsa przyszedł do Żyda i przedstawivszy zezwolenie plebana, zabrał te instrumenty. Zdaje się, że pleban nie otrzymał malowideł, lecz tylko stracił 3 fertony. Pytanie wszakże, czy Błażej „bez narzędzi” mógł dotrzymać swych zobowiązań.

Pod rokiem 1430 występuje malarz poznański Johannes pictor de arcua, który dla altarysty w Kościanie maluje kaplicę. W roku 1447 Piotr z Poznania występuje ze skargą przeciw Mikołajowi, plebanowi z Pompowa o 10 grzywien za obrazy, których za 11 grzywien dostarczył, a otrzymał tylko jedną. Dalej, w kilka lat potem przesuwa się przed nami postać Andrzeja, Andreas sculptor ymaginum, który był prawdopodobnie równocześnie i malarzem, bo z drugiej połowy XV wieku pochodzą dwie zapiski, odnoszące się do tegoż Andrzeja, tudzież innego malarza, Mathiasa Keyllar, z którymi kapituła robi umowę o malowanie wielkiego ołtarza w Obornikach. Poznajemy następnie Klemensa z Poznania, jego energiczną żonę Jadwigę, która się za chorego męża prawnowała, tudzież syna Benedykta, także malarza, dziedzica warsztatu, czy również i talentu, tego nie-

podobna przesądzać, ale z pewnością spraw sądowych, gdyż je po ojcu w dalszym ciągu prowadził. Przewijają się tu jeszcze jako biegli w sprawie klemensowej Jan Schillingk i Stanisław z Poznania.

Najciekawszą jednak wiadomość z punktu widzenia historii sztuki podają akta konsystorskie łowickie pod datą 14 czerwca 1480 r. gdzie zapisany jest sąd polubowny między Markiem ze Sławska, magistrem „artis pictorie”, a Wojciechem z Rogoszyna, klerykiem diec. pozn. o cztery złote węgierskie za naukę pisania i illuminowania rękopisów.

Otóż z aktu tego okazuje się, że Marek ze Sławska, był majstrem cechu malarskiego, malował zapewne obrazy i tryptyki, a przytem zajmował się jednocześnie illuminacją rękopisów i kto wie czy nie ich przepisywaniem, ale w każdym razie uczył tej sztuki kleryka, który wyszedł z jego szkoły na zawodowego pisarza i illuminatora.

Nie znamy dokumentu, któryby w ten sposób, jak powyższy, zaznaczył stosunek malarstwa miniaturowego, uprawianego przeważnie w klasztorach, do malarstwa cechowego, będącego zajęciem ludzi świeckich.

Prof. M. Sokółowski w Acta actorum biblioteki kapitulnej znalazł zapiskę, świadczącą, że Jakób z Sącza na zamówienie Jana Długosza w 1460 roku kopiował chorągiew, dar królowej francuskiej *).

Wychodząc z powyżej wspomnianego dokumentu i innych, uczony ten badacz sztuki naszej w rozprawie swej szerzej omawia znaczenie kulturalne miast podkarpackich Krosna, Biecza, a zwłaszcza Sącza, gdzie

*) Prof. M. Sokółowski: „Z dziejów kultury i sztuk”. Sprawozdania komisji do badań historii sztuki w Polsce. Tom VI, zeszyt I i III, str. 93.

w XV i XVI wiekach dawał się odczuwać bardzo ożywiony ruch artystyczny. Miasto to posiadało nietylko malarzy, ale i stolarzy, będących zarazem snycierzami, niezwyklego znaczenia, skoro im powierzano wówczas najważniejsze roboty w katedrze krakowskiej.

Wogóle malarze są zwyczajem czasu nazywani przeważnie tylko po imieniu, chociaż znajdują się bliższe określenia, jak Marek ze Sławska, Piotr z Węgrowca, Jakób z Sącza; spotykają się też czasem zupełnie zdecydowane nazwiska rodowe, jak Mathias Keyllar i Jan Schillingk; dodane to jednak do nazwisk zebranych w słowniku Rastawieckiego, stanowi już poczet, na którym oprzeć się z konieczności musi historia początków naszego malarstwa rodzimego. Świadczy to nietylko, że przechowane dotąd w kościołach i kościółkach miejskich zabytki dawnej sztuki mogą być wyrobami miejscowymi, ale daje nadto wyobrażenie o pewnym dość nateżonym ruchu w tym kierunku, skoro tylu ludzi sztuce malarskiej się poświęcało.

Stwierdziwszy tedy fakt istnienia w wiekach XIV, XV i XVI znacznej stosunkowo liczby majstrów cechowych, malujących obrazy, wypada zrobić przegląd tych obrazów i wogóle dzieł, z malarstwem w bezpośrednim stosunku stojących, jakie do dni dzisiejszych, mimo licznych klęsk, pożarów i niszczących zamachów czasu, ocalały.

ROZDZIAŁ V.

Na Zachodzie z więzów martwego bizantynizmu malarstwo wyzwalać się zaczyna dwiema niezależnymi od siebie drogami. Pierwszą zapoczątkowali we Włoszech Cimabue i Giotto w duchu poetycznego idealizmu, drugą, z odcieniem realistycznym, kroczą na północy szkoły kolońska i praska, które krystalizują się ostatecznie niby dyament czystej wody w szkole flamandzkiej Van Eycków na początku wieku XV, zrywając już całkowicie z kanonem i sztywnością wzorów z góry Atos. Malarstwo polskie wiąże się przedewszystkiem ściśle z malarstwem szkół północnych, a głównie, jak wyżej powiedziano, pozostaje pod wpływem Pragi czeskiej. Wpływy włoskie początkowo nie odbiły się u nas nawet pośrednio. W obrazach, powstających w wyżej opisanych warunkach, trudno mówić o indywidualności artystów. Majster posługiwał się czeladnikami i uczniami, polecając im wykonanie partyi, do których byli uzdolnieni, więc i utwór był wynikiem pracy zbiorowej wielu osobników. To też ograniczymy się do charakterystyki najogólniejszej malowideł współczesnych.

Ograniczone nieco rodzajem struktury figuralne malarstwo ścienne zamieniło się na przebogate ozdo-

by polichromiczne. Do malowideł ściennych używano stale dwóch technik: al secco i al fresco.

Al secco malowało się na murze suchym farbami mineralnymi, gdyż roślinne nie trzymają się dość silnie wapiennego podłoża. Zazwyczaj konturem czerwono-brunatnej barwy zaznaczony bywał rysunek, a plamy barwne zakładano kolorem lokalnym na płasko. Później ciemniejszą barwą podznaczano cienie, jak w malowidłach miniaturowych. Ale że malowania takie są nietrwałe, gdyż wilgoć szybko rozkłada farby, używano więc trudniejszej techniki, al fresco.

Trudność polegała na tem, że trzeba było malować na mokrym, świeżo położonym tynku, który wysychać miał razem z farbą. Pozatem tony rzucone na mokre wapno zmieniały się po wyschnięciu, co następowało po kilku dniach, a często, jeżeli panowały niepogody, po kilku dopiero tygodniach, malarz więc nigdy nie był pewny jakie malowaniem swem efekty osiągnął. Technika ta wymagała rutyny, znajomości farb i właściwego im stopnia zmienności tonu przy wysychaniu, ale za to ostre farby mineralne, których tu również używano, wsiąkały głęboko w wapno, co zapewniało pracom malarskim istotnie ogromną trwałość, gdyż malowidło nie leżało na powierzchni, ale przenikało w głąb znaczną warstwę tynku. Okoliczności ta usuwała możliwość poprawek, a w razie konieczności ich musiano w odpowiednich miejscach tynk odbijać i narzucać nowy, co jeszcze bardziej malowanie al fresco czyniło sztuką niedostępną dla ludzi nieposiadających należytej wprawy.

Wiemy, że tym sposobem pomalowano z polecenia Kazimierza Wielkiego sklepienie prezbiterium w katedrze na Wawelu. Było to prawdopodobnie niebieskie tło w złote gwiazdy. Pozatem ufundowana wtedy a kon-

sekrowana w roku 1340 kaplica była również podobnie ozdobiona. Malowidła te, zdaniem Długosza, miały być godne uwagi i znamenite, ale kaplicę zburzono w wieku XVI, ażeby na jej miejscu wystawić inną, nie zostało więc z nich najmniejszych śladów.

Za panowania Jagielly rozwinął się ruch w tym kierunku, ale król ten zaznaczył sympatyje swoje dla cywilizacji wschodniej przez sprowadzenie do Krakowa malarzy ruskich. Dochowała się wiadomość o malowaniu przez malarzy tych kaplicy Marjackiej na Wawelu, z czego jednakże śladów również nie pozostało. Tym to artystom ruskim podobno polecił król dekoracye kościoła św. Krzyża na górze Łyseu w latach 1393—1394. Oni też prawdopodobnie malowali pokoje zamkowe, a z pewnością wiemy, że polichromowali sypialnię, gdyż jako dowód zostały kwity z otrzymywanych ze skarbcza pieniędzy na kupno w tym celu złota i cynobru. Wrócili oni do ojczyzny w roku 1394, a w czasie swego pobytu w Polsce, przyjmowani byli przez Jagiellę bardzo troskliwie.

Ślady malowideł tych zaginęły. Zresztą z malowań ściennych XIV wieku zachowały się jedynie fragmenty fresków w kaplicy przy kościele klasztornym w Łądzie nad Wartą. Kościół był wzniesiony przez Cystersów, więc i malowidła prawdopodobnie przez mniichów były wykonane. Rysunek zaznaczony jest brunatnym konturem, kolory położone płasko, a cienie wyrażone nie masami ciemniejszej farby, lecz lekkim kreskowaniem. Było tam: Boże Narodzenie, Pokłon Trzech Króli, Sąd ostateczny, Historia pięciu panien mądrych, tudzież Obraz erekcyjny z fundatorami. Wszystko to mieściło się na ścianach zamkniętych u sklepienia ostrołukami i rozdzielonych na pasy. Najwdzięczniejszą jest ściana z obra-

zem „dziewic”, gdzie w górnym pasie widnieje pięć postaci kobiecych, pomieszczonych osobno w rzędzie arkadek romańskich. Zwrócone na lewo spotykają w ostatniej arkadzie ulubienica w postaci anioła. Każda z dziewic trzyma w ręku lampę. Figury są smukłe, w sukniach powłóczystych, pozami i sposobem ujęcia ruchu przypominają współczesne rzeźby francuskie.

Dolną część ściany stanowi obraz erekcyjny: na środku stoi święty w podróżnym stroju, u stóp jego klęczy pobożnie donator w kolczudze, przy nim dwie niewiasty młode i trzecia starsza z zasłoną na głowie. Po drugiej stronie obdarowani fundacją opat i pięciu Cystersów. Za figurami w tle rozwija się pejzaż, wyrażony za pomocą drobnych przystawek, gdzie znaczą się niby domki, kościółki i drzewka. Szerokie wstęgi z napisami i tarcze herbowe, rzucone na obraz, wskazują osoby, biorące udział w akcyi.

Mimo całej ograniczonej środków wyrazu, złotych nimbusów i wstęg z napisami, malowidła te odskakują już znacznie od zimnych przedstawień bizantyjskich i szczerzej tętną pewnym sentymentem ewangelicznym.



ROZDZIAŁ VI.

Za najstarszy i najbardziej typowy zabytek cechowego malarstwa krakowskiego uchodził obraz, przechowywany dotąd w Przeworsku, w kościele parafialnym. Przedstawia on Najświętszą Pannę z Dzieciątkiem Jezus nadnaturalnej wielkości, stojącą na księżycu. Wokoło głów prócz nimbusów świeci się aureola z płomyków. Na lewo postać św. Anny poleca Matce Boskiej trzy drobne figurki niewieście w strojach współczesnych; na prawo anioł Rafael stoi obok dwóch klęczących mężczyzn, z których jeden w zbroi rycerskiej. Tło jest złożone, wygniatane w kratkę z rozetami. Napis gotycki na ramie głosi imię Rafała z Jarosławia, kasztelana sandomierskiego, marszałka kor. pol., i rok 1409 jako datę śmierci Rafała. Jest to zatem rodzaj nagrobka.

Obraz ten swoim wyglądem długi czas łudził starożytników, którzy powstanie jego odnosili do końca XIV lub początków XV wieku. Na wystawie jubileuszowej Jagiellońskiej w r. 1900, na której obraz przeworski dłużej pozostawał, mógł więc być bacznie zb-

dany. datę jego ostatecznie ustalono na koniec wieku XV *).

Charakterystyczny tu jest przedewszystkiem ornament odcisnięty na tle złotem, dziś przez późniejsze przemalowywania mocno uszkodzony. Romboidalne bukiety palmel wypełniają trapezy ukośnej kraty, zakreślonej podwójnymi liniami.

Zupełnie identyczną kratę odnalazł prof. M. Sokołowski na obrazie wotywnym Jana Lubrańskiego, biskupa poznańskiego z Kazimierza w powiecie Konińskim. Obraz dwa i pół metra wysoki, około metra szeroki, a malowany na drzewie, przedstawia wielką, stojącą Matkę Boską z Dzieciątkiem na ręku w całej figurze, u której stóp klęczą małeńka figurka biskupa Jana Lubrańskiego. Obraz pochodzić ma z czasu między r. 1512—1520, czemu w zupełności odpowiada malowidło swym charakterem.

Podobieństwo wzorów kraty nasuwa temu badaczowi wnioski ogólnejsze, dotyczące tajemnic zawodowych ówczesnego malarstwa.

„Schemat tego wzoru, co powtarzam za słowami sprawozdawcy z referatu prof. M. Sokołowskiego**), sięga bardzo dawnych czasów i przypomina delikatne linearne kraty, zdobiące nieledwie zawsze złote tła obrazów XIV w. praskiej szkoły, których przykłady możemy oglądać nietylko w Czechach, ale na Śląsku i na rzadszych okazach u nas. Tła sławnych popiersi świętych Teodoryka z Pragi w zamku Karlstein w takich kratkach mieszczą lwy i orły heraldyczne na przemian. Ale

*) Spraw. kom. hist. sztuki. Tom VII, zeszyt III, str. CLXVIII.

**) Sprawozdania komisji do badania historii sztuki w Polsce. T. VII, zesz. III, str. CLXVIII.

w XV w., a przedewszystkiem w drugiej jego połowie, jak się to na powyższych kształtach pokazuje, odpowiednio do stałego nastroju i do zmienionych wymagań, wzór ten rozszerzył się, nabrał siły, malowniczości, a nawet plastyki i wypełnił symetrycznie szeroko zakreślonymi liściastymi splotami. Prof. Władysław Łuszczkiewicz kilkakrotnie zwracał uwagę na charakter wzorów ornamentacyjnych na tłach obrazów średniowiecznych i przywiązywał wielką wagę do zbierania z nich motywów, przerysowywania ich i zestawiania z sobą, sądząc, że tą drogą najpewniejby dojść można do oznaczenia miejscowości czy szkoły, z której dany obraz pochodzi. Wychodził on z zasady, że jedne i te same szablonowe formy musiały być używane w tych samych warsztatach i że się niezmienne i mechanicznie powtarzały. W każdym razie nie ulega wątpliwości, że takie formy mogły przechodzić drogą spuścizny, czy nabytku z jednego warsztatu do drugiego, a nawet, co rzecz najważniejsza, od początku wyrabiać się w znacznej liczbie egzemplarzy i rozchodzić się po rozmaitych, nie mających nawet z sobą żadnego związku środowiskach malarskiego życia cechowego”.

Podalem ten szczegół obszerniej, ażeby wyjaśnić jakimi drogami prowadzone są badania starożytnicze. Pozatem szczegół ten bardziej przekonująco przemawia za tem, że jakkolwiek nie nie staje na przeszkodzie, ażeby zarówno obraz przeworski, jak znacznie wyższy od niego artystycznie obraz wotywny z Kazimierza, uważać za wytwory naszego rodzimego malarstwa cechowego, wreszcie jeżeli o wpływach jakichkolwiek mówić mamy, to raczej należy upatrywać i tu oddziaływanie szkoły praskiej, niżeli kolońskiej, jak to to dotychczas twierdzono.

Zapewne kraty i wogóle odciskanie deseniów w gipsie nałożonym pod złocenia spotyka się w całym malarstwie współczesnym zarówno północy, jak południa, ale identyczność owego szablonu, powtarzającego się na licznych obrazach, musi tu być wskazówką bardziej słuszną, niż pewne podobieństwa w układzie fałdów, w sposobie rysowania czoła lub nosa, co nosząc na sobie cechy hieratyczności, zbliża do siebie pierwotnych artystów wszystkich krajów aż do samouków doby dzisiejszej, występujących w sztuce ludowej.

Do tego samego rodzaju należy obraz w Ruszczy pod Krakowem *). Wyobraża on Matkę Boską z Dzieciątkiem Jezus na ręku, a święty Grzegorz papież z tytara na głowie poleca Najświętszej Paniencie drobną figurkę rycerza w zbroi u jej stóp kłęczącego. Rycerz ten to Wierzbęta z Branic, co objaśnia napis gotycki na ramie: Anno domini 1425 Sabato in die Sancti Viti obiit nobilis strenuusque vir dominus Virzbiantha heres de Branice dapifer Cracoviensis, tudzież dwie tarcze z herbem Gryf, klejnotem jego ojczystym, i Leliwą—macierzystym.

Obraz, jak tamte, jest malowany na desce *altempera*. Pierwotnie tło miał wzorzyste złoczone, jak również złoczone była szata papieża; później przemalowano to przy restauracjach. Wspólny jest tu jeszcze niezmiernie znamienny sposób malarskiego wyrażenia stosunku śmiertelników do świętych patronów. Święci są wielkich rozmiarów i szaty mają greckie suto wyłaczane, ludzie zwyczajni natomiast przedstawieni są jako

*) Przędziecki i Rastawiecki: „Wzory sztuki średniowiecznej“.

drobne figurki i występują w kostymach współczesnych.

Do najstarszych może zabytków malarstwa należą nadnaturalnej wielkości wizerunki św. Stanisława i Wojciecha malowane *altempera* na skrzydłach, dawnego tryptyku katedry krakowskiej *).

Na bogato wytłaczanym tle złocistym wyobrażeni są święci w całych postaciach w ubiorze pontyfikalnym, stojący na zdobnych wspornikach gotyckich. Na wspornikach tych złote wstęgi a na nich napisy: Sanctus Adalbertus i Sanctus Stanislaus. Św. Wojciech, odziany w kapę zieloną, nasywaną złotem, trzyma w ręce prawej krzyż arcybiskupi, w lewej księgę otwartą. Św. Stanisław ma na sobie ornat czerwony, w lewej ręce pastorał, w prawej księgę zamkniętą, na piersiach zawieszony paliusz, jako część arcybiskupiego stroju, przysługującą biskupom krakowskim od wieku XI. Malowidła te, choć bardzo przez czas zniszczone, spróchniałe i potrzaskane, nie są jednak zepsute przemalowywaniami i doskonale zachowują charakter epoki. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, iż były na miejscu przez majstra cechowego malowane, przemawia za tem typ głów, tudzież układ rąk i draperyi znamienny dla malarstwa krakowskiego.

Tu jeszcze między najstarszymi zabytkami wymienić wypada obrazy z tryptyku św. Trójcy w kaplicy św. Krzyża na Wawelu, który pochodzi z roku 1467**). Skrzydła jego podzielone wewnątrz i zewnątrz ozdobione są obrazami o charakterystycznych dla epoki gotyckiej tłach złoczonych i wytłaczanych. Wyobrażają: je-

*) „Wzory sztuki średniowiecznej“.

***) Dr. F. Kopera: Tekst do pomników Krakowa M. i S. Cerchów.

den apostołów ze św. Piotrem na czele, inny męczenników, jak św. Stanisława, św. Wacława i św. Floryana. Dalej widzimy pięciu proroków — niżej znajduje się Najśw. Panna Marya z czterema dziewczicami, t. j. św. Urszula, Apolonia, Gertruda i Małgorzata. W głębi widać pięć głów dziewiczych i dwójga małych dzieci. Po zamknięciu skrzydeł ukazują się obrazy skromniejsze, przedstawiające świętych rycerzy.

Wszędzie ten układ fałdów staranny, ale rutyniczny. Nad indywidualną pomysłowością i swobodą wypowiedzenia się panuje tu wszechwładnie jednostronna, choć istotnie bardzo wysoko posunięta technika cechowa. W szerokich, suto złoconych obramieniach szat i w dokładnych rysunkach deseniowania teżeje dobrze skądinąd odczuta naturalność draperyi. Powtarza się też stale układ rąk o cienkich wydłużonych palcach, w duchu wystylizowanego po gotycku bizantyzmu. Stylizacya taka odczuwać się daje w obrazie wielkich rozmiarów „tronującego św. Stanisława” w koleceyi biskupów krakowskich na korytarzach klasztoru ks. Franciszkanów w Krakowie, tudzież w pięknym obrazie św. Małgorzaty, z klęczącym u dołu kanonikiem, jaki znajduje się w kruście kościoła w Szczepanowicach pod Słotwinia.

Kiedy malarzowi cechowemu treść obrazu pozwoli na opuszczenie złocień, zanika na chwilę sztywna oficjalna rutyna i wtedy wypowiada się samodzielniej i artystyczniej, co zaznacza się najsilniej w kompozycjach, mających za przedmiot sceny z życia Matki Boskiej, drogę krzyżową lub legendy świętych rycerzy. Zjawia się wtedy nawet pewien idealizm, przypominający raczej włoską poetyczność Giotta i Duccia, niżeli realizm malarstwa flamandzkiego. Takie są obrazy stacyjne na krużgankach kościoła św.

Katarzyny w Krakowie, a pochodzące prawdopodobnie z połowy XV wieku. Są one oczywiście malowane na drzewie tempera, w rozmiarach przeszło metr wysokości. Pozostało ich dotąd osiem i przedstawiają następujące sceny: Chrystus, wypędzający kupniów z kościoła, Wjazd Jezusa do Jerozolimy, Wieczera Pańska, Pojmanie Chrysta, Chrystus w Ogrójcu, Jezus przed Piłatem, Naigrawanie i cierniem koronowanie.

Współczesny im, ale niżej stojący pod względem artystycznym, jest cykl obrazów z kościoła św. Idziego w Krakowie. Tworzyły one składany tryptyk, a przedstawiają sceny z życia Panny Maryi i Chrystusa. Widzimy tu scenę Zwiastowania, dalej przedstawiona jest Matka Boska, klęcząca przed leżącym na sianie Dzieciątkiem. Potem, Madonna, piastująca dziecię na kolanach w towarzystwie św. Józefa. Idą następnie: Hołd Trzech Króli, Obrzezanie i Uciezka do Egiptu, przedstawiona na tle krajobrazu z wijącą się w oddali rzeką. Dalszy ciąg opowieści poczynają dopiero Wieczera Pańska, która tu jest pojęta dogmatycznie, tj. że Chrystus dzieli chleb pod postacią hostyi, na stole zaś stoi kielich. Następuje zatem Modlitwa w Ogrójcu i sceny męki, więc: Chrystus przed Piłatem, Biczowanie, Koronowanie cierniową koroną i *E c c e h o m o*. Dalsze sceny to spotkanie Najśw. Panny Maryi z Chrystusem na drodze krzyżowej, a liściowy przechodzień bierze na swe barki krzyż Zbawiciela, ażeby mu ulżyć ciężaru; Chrystus z Krzyża zdjęty, Złożenie do grobu, obraz odznaczający się starannem wykończeniem główek, jakby portretowanych z natury, dalej Chrystus zmartwychwstający a scena Wniebowzięcia. Wreszcie scena Zesłania Ducha św.

i ostatnia scena Ukoronowania Najśw. Panny Maryi przez Boga Ojca i Syna i Ducha św.

Co do strony technicznej, obrazy te należą do tych, w których prawdopodobnie ze względu na kształt malarz ograniczać się musiał w szafowaniu złotem i wogóle musiały to być rzeczy mniej w owej epoce cenione, ciekawe jednak są ze względu na znamienny dla tego wieku charakter przedstawień ikonograficznych.

Tu, jak w obrazach z krużganków klasztoru św. Katarzyny, które jakkolwiek, jak się wyżej powiedziało, są nieco lepsze, stoją jednak jeszcze wszystkie na bardzo niskim poziomie pod względem rysunku i kompozycyjnego ujęcia przedmiotu, przyczem zaznacza się tu szczególniejsze zamiłowanie do naśladowania natury w najgorszych typach, tudzież do przedstawiania bogatych wzorzystych draperyi.

O ile jeszcze na postaci Chrystusa i apostołów znać dążności zachowania pewnego wdzięku, o tyle figury zbiorów, ludu, żołdactwa przedstawiano prawie karykaturalnie. Takim jest zawsze Judasz o czerwonych kędzierzawych włosach i w scenie bicowania oprawcy, w których malowaniu przejawia się krańcowy realizm w wyborze brzydkich, odrażających typów.

Tym sposobem malarz średniowieczny zaznaczał prawdopodobnie swój sentyment religijny.

Rysunek ciał jest bardzo słaby, choć wogóle stosunki proporcjonalne są zachowane szczęśliwie, a głowy osadzone na korpusach z poczuciem wymiarów naturalnych. Ręce stale długie o palcach cienkich, bez dokładniejszego oznaczenia artykulacji. Nos w twarzach widzianych z trzech czwartych jest rysowany jakby z profilu, przyczem powtarza się

w kształcie — jest długi i mięsisty. Akcye wyraża się przez dość gwałtowne ruchy, przeciwnie twarze pozbawione są najczęściej wyrazu. W tłach pojawiają się widoki, tudzież fasady i wnętrza gotyckich budowli, stale bez najmniejszego pojęcia zasad perspektywicznych. Nie zna jeszcze malarz ówczesny stałego horyzontu i nie umie znaleźć jednego punktu zbieżności perspektywicznej, więc choć niektóre linie przedstawionych przedmiotów, jak stoły, stolki, części architektury, biegną w głąb obrazu, wszystko to się jednak wali, przewraca, pada, gdyż nie jest on w stanie utrzymać się na jednym punkcie widzenia. Nie zna też w przedstawieniu tłumów perspektywicznego zmniejszania się głów, lecz maluje jedne nad drugimi tej samej wielkości. Dobrze rysowane są tylko szczegóły uzbrojenia i pojedynczo wzięte akcesorya, a nawet często draperye mają należyłą płynność i miękkość, co świadczy, iż w stosunku do względnie wysokiego wyrobienia praktycznego zbyt mało nasi malarze cechowi z XV wieku posiadali wiadomości teoretycznych.

Do tego samego czasu i rodzaju należy prawdopodobnie obraz, znajdujący się w gabinecie archeologicznym uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, przedstawiający świętego Jerzego w walce ze smokiem.

Tu także wymienić wypada Hołd Trzech Króli i Chrystusa nauczającego w tryptyku Matki Boskiej Bolesnej w kaplicy św. Krzyża, nieoznaczanej dotąd dokładnie daty pochodzenia*), obrazy, któ-

*) Przeddziecki i Rastawiecki: „Wzory sztuki średniowiecznej“.

re obecnie znajdują się w prezbiterium kościoła a są prawdopodobnie ocaloną częścią jakiegoś tryptyku. Treścią ich jest również życie Chrystusa, przedstawione tu w jedenastu obrazach, i chociaż obrazy te stoją niezaprzeczenie znacznie wyżej od poprzednio opisanych pod wielu względami, nie dają jednak jeszcze zbyt pochlebnego świadectwa o rozwoju sztuki naszej w tej epoce.

Zresztą tryptyków takich lub przynajmniej pewnych po nich pozostałości znajduje się więcej jeszcze w samym Krakowie i dalszych okolicach, nie wyróżniają się one jednak cechami bardziej znamienymi. Mniejsza lub większa staranność w rozprawianiu farb, większe lub mniejsze wyzłocenie tła i nimbów, czasem bogaciej rozwinięta ornamentyka w deseniowaniu szat, pozatem ścisła konwencyonalność w przedstawieniu najpowszechniej czczonych patronów i patronek, jak św. Marcin, Mikołaj, Jerzy, Stanisław, Jan Chrzciciel, Katarzyna, Barbara, Magdalena, Dorota i inne. Na uwagę tu zasługuje natomiast bardzo ważne przedstawienie ikonograficzne, ogromnie charakterystyczne dla wieku XV. Jest to mianowicie Chrystus w studni. Bywają tu dwie półfigury obok siebie stojące, to jest Najświętsza Panna bolejąca i Chrystus obnażony w cierniowej koronie, zagłębiony w grobie, który mu dolne pół figury zasłania. Jest to zapewne wytworem ascetyzmu mistycznego, który w średniowieczu szukał w ikonografii licznych upostaciowań.

Podobny mały obrazek na drzewie znajduje się w kaplicy kolegium Jagiellońskiego w Krakowie, a wielkie malowidło ściennie na korytarzach u św. Katarzyny i w innych miejscach.

ROZDZIAŁ VII.

Ze wszystkich dzieł cechowych, dotąd znanych, najwyżej stanowczo stoi tryptyk św. Jana Jałmużnika w kościele św. Katarzyny w Krakowie, a wnosząc z techniki malowania typów postaci i ich kostymów, tudzież z ornamentacyi tła złoczonego, powstał on niewątpliwie w jednej z miejscowych pracowni malarskich. Pod względem kompozycyjnego przeprowadzenia akcji dramatycznej i charakterystyki figur i wogóle całego malarskiego opanowania przedmiotu jest on niejako punktem kulminacyjnym w rozwoju malarstwa cechowego w Polsce i tylko słynne iluminacje kodeksu Balcera Behma, tudzież Pontyfikału Erazma Ciolka, przewyższą go w artyzmie.

Tryptyk fundował Mikołaj Lanckoroński z Brzezia w pierwszych latach XVI wieku. Otwarty ołtarz w części środkowej przedstawia świętego Jana Jałmużnika, rozdającego biednym jałmużnę. Święty obycajmem ówczesnym przedstawiony jest w wielkiej postaci, zebrząca zaś rzesza, jako drobne figurki, raczej jako atrybut symboliczny, niż aktorowie jednej akcji w obrazie. Tło złoczone i wygniatane w deseń już nie zamknięty w liniach geometrycznych, ale swobodnie płynący wśród śmiałych skrętów, jakby sty-

lizowanych pod wpływem renesansu liści. Figura główna narysowana jest z poczuciem proporcji i wogóle ujawnia dążenie do poszukiwania form artystycznych. Draperya układa się naturalnie, miękko i malowniczo. Charakterystyka tłumy, dobrze zaznaczona, przyczem chęć w wyrazach postaci żebrzących zdradza żywość obserwacji i skłonność do krańcowo realistycznego przedstawienia zjawisk rzeczywistych. Perspektywa tylko w rozmieszczeniu figur, a zwłaszcza w linearnem wykreśleniu posadzki, świadczy o zupełnym braku wiadomości zasadniczych w tym zakresie. Pan majster matematykiem śnadź nie był, i o geometrii nie miał najmniejszego pojęcia. Jest to wielce znamienne nie dla czasu, lecz dla miejsca, w którym się to malarstwo rozwijało, gdyż we Włoszech już w owej chwili tacy malarze, jak Jakób Bellini i Andrea Mantegna, właśnie za punkt honoru sobie mieli rozwiązywanie w obrazach najtrudniejszych zadań matematyczno-perspektywicznych i umyślnie sobie trudności w tematach piętrzyli — malarz zaś krakowski nie zna najelementarniejszych podstaw tej nauki.

Z oznaczeniem linii, oddzielających płyty kamienne na posadzce, radzi sobie jak można najnaiwniej. Ze sztychów, czy też obrazów, jakie oglądał, pozostało mu wrażenie linii ukośnych biegnących w głąb, nie umiając znaleźć jednak dla nich punktu zbieżności, rysuje z obudwu stron obrazu ukośne równoległe, a w środku wbija klin trójkątny dla wypełnienia przestrzeni. A przecież musiał to być człowiek naprawdę obdarzony od natury zdolnościami malarskimi, jeżeli mu własna obserwacja wystarczyła na ujęcie kilku bardzo prawdziwych, żywych w ruchu i wyrazie figur. Posiadał on przytem znaczne wyrobienie techniczne, czego dowodzą tak wytrawnie po malarsku tra-

ktowane draperye głównej postaci. Okoliczność tę można by wyzyskać, jako argument przeciw twierdzeniom o naszej nieudolności rasowej w zakresie twórczości plastycznej. Talenty musiały być zawsze, nie znajdowały jednak odpowiedniego nastroju ażeby się normalnie rozwinać i spotężnić. Niepodobna, ażeby jeden człowiek, choćby najgenialniejszy, wszystko sam zdobył i wszystko odkrył, musi on korzystać z doświadczenia poprzednich pokoleń i do nich dopiero dorzucając własne zdobycze, wzbogaca ogólny dorobek ludzkości. Jeżeli zatem w ciągu wieków ani jedno nazwisko polskie nie zajaśniało obok słynnych malarzów Europy, winne musiało być temu, prócz przyczyn wymienionych we wstępie, i owo zacieśnienie urządzeń cechowych, przy niskim poziomie wymagań artystycznych. Przykład owej nieznajomości perspektywy u bardzo dobrego skądinąd malarza jest o tyle pouczający, że przecież Polska wogóle w XV i XVI wiekach nie stała bynajmniej pod względem umysłowym niżej od reszty Europy. W Krakowie pracował wtedy Mikołaj Kopernik; w akademii matematyki wykładali Wojciech Brudzewski, Stanisław i Marcin z Olkusza, Mikołaj z Łabiszyna, tudzież Wojciech z Szamotuł — ale majstro-
wie cheu malarskiego, obwarowawszy się wielkierzami, zapewniwszy wszelkie ulgi i względy swoim towarzyszom, nie obawiając się tem samem konkurencji z zewnątrz, ani myśleli o rozszerzeniu zakresu wykształcenia zawodowego, po co więc mieli głowić się nad rozwiązywaniem trudnych zadań perspektywicznych. Zamknięci niby ślimak w wygodnej skorupie swych ustaw, stali się obojętni na rozpalającą się coraz potężniejszem ogniskiem wiedzę w murach ich rodzinnego miasta i, zamiast dążyć do blasków, jak ślimak znowu pochowali różki całkowicie. Rezultatem tego będzie to, że, kiedy

ze zmianą zapatrywań zmieniać się poczną zwyczaje i majstrowie polscy staną wobec wolnej konkurencyi przyjeżdżających do Polski coraz liczniej malarzy włoskich, niemieckich i francuskich, nie będą mieli dość sił żywotnych, dość przygotowania, ażeby stanąć z nimi do współzawodnictwa, lecz usuną się dobrowolnie na plan drugi. Malarstwo cechowe, które w wiekach średnich wyrażało się najpotężniej, jako malarstwo religijne nie nawiąże bezpośredniej łączności z rodzącą się sztuką nowożytną świecką, lecz zejdzie bezpretensjonalnie na niziny tak zwanej częstochowszczyzny, czyli wytwórczości jarmarcznej. Dlatego to dzisiejsze malarstwo nasze jest jakby parweniusem bez bezpośrednich tradycyi rodzinnych, które przerwało bardzo dawno zasklepienie się cechowe.

Uwagi te nasuwa obraz „Jałmużnika” na swe czasy wysokiej stosunkowo wartości, jak się wyżej powiedziało. Że jest on wytworem krakowskiego cechu malarskiego, potwierdza jeszcze bardziej odnalezienie innego tryptyku, noszącego na sobie niezapreczone piętno tej samej pracowni. Jakie jest nazwisko autora tych obrazów, czyśmy je wymienili w szeregu tych, które się z powodu spraw najróżnorodniejszych zdołały w dziejach utrwalić? Nie wiadomo. Prof. Maryan Sokołowski na posiedzeniu komisji do badania historii sztuki dnia 25 lutego 1897 r. *) przedstawił nadesłane przez dr. Henryka Biegeleisena fotografie obrazów, malowanych na drzewie, a znajdujących się obecnie w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie**). Zdaniem prof.

*) Sprawozdania. Tom VI, zeszyt II i III, str. LXVI.

***) Biegeleisen: „Illustrowane dzieje literatury polskiej”. T. I, str. 70, 72, 74 i tablica 273.

Sokołowskiego obrazu te, przedstawiające sceny z życia św. Stanisława, pochodzą z początku w. XVI, a wyszły bez wątplenia z warsztatu tego samego artysty, który malował tryptyk św. Jana Jałmużnika. Są to dwa skrzydła poliptyku po obu stronach malowanego, którego środek wypełniała prawdopodobnie postać św. Stanisława w wielkiej figurze, podobnie jak w składanym ołtarzu Augustyanów krakowskich taką samą rolę gra św. Jan Jałmużnik. Tam równie prócz opisanego wyżej obrazu głównego jest kilka scen, ilustrujących legendę o świętym na bocznych skrzydłach tryptyku, nie zastanawialiśmy się jednak bliżej nad nimi, gdyż są mniej charakterystyczne i mniej starannie malowane.

Obecne w czterech obrazach przedstawiają: pierwszy — okrucieństwa Bolesława Śmiałego i ich skarcenie przez biskupa; drugi — rozsiękanie ciała Świętego z unoszącymi się nad niem orłami; wreszcie złożenie zwłok do grobu, tudzież ostatni — kanonizację pod przewodnictwem papieża.

Obraz pierwszy jest niezmiernie ciekawy, jako przedstawienie ikonograficzne, gdyż ilustruje ustęp z legendy, o którym Długosz w Żywocie św. Stanisława wspomina, jako niewiernym żonom wojujących pod Kijowem mężów przystawiano do piersi szczenięta, a sukki karmiły ich dzieci.

Sala w obrazie, wyobrażającym kanonizację, przypomina pod każdym względem architekturę obrazów ołtarza św. Jana Jałmużnika.

„W obu tych cyklach — utrzymuje prof. Sokołowski—*) przy krajobrazach i tłach architektonicznych nieba są złote, typy grube o twarzach szerokich, cho-

*) Sprawozdania.

ciaż nie pozbawionych charakteru; przytem pociąg do draperyi mieniących się innej barwy w świetle, a innej w cieniach, tudzież realizm z wielu względów co do stylu i cech głównych pokrewny szkole norymberskiej, wszystko to razem świadczy nietylko o jednej szkole i jednym warsztacie, ale o kierunku i o współudziale tego samego majstra”.

Obrazy te są jednak o wiele gorsze, bardziej rzemieślnicze i mniej starannie wykonane. Musiały być widocznie taniej zapłacone, niż ołtarz z fundacyi pana z Brzezia.

„Wartość ich — dodaje jeszcze uczony badacz — na tem dla nas polega, że dodane do obrazów krakowskich razem z niemi stwierdzają istnienie w Krakowie większego i zasobnego malarskiego warsztatu, który stał na wysokości czasu i wydawał takie ołtarze składane, jak w swoim rodzaju niepospolity ołtarz św. Jana Jalmużnika, o którym było powszechne mniemanie, że został sprowadzony z zagranicy”.

Ażeby dopełnić przeglądu zabytków najdawniejszego naszego malarstwa, należy wspomnieć o dwóch jeszcze bardziej znanych dziełach, pochodzących z tej epoki.

Pierwsze—to ołtarz w kościele św. Mikołaja w Krakowie, złożony z dwóch par skrzydeł, malowanych a l tempera na drzewie, powleczonem warstwą gipsu. W środku przedstawiona jest koronacja Najśw. Maryi Panny, na skrzydłach zaś trzydziestu świętych, prawie ogólnie, parami.

Drugi obraz, wspomniany już w jednym z poprzednich rozdziałów, przedstawia Najśw. Pannę z Dzieciątkiem pomiędzy św. Stanisławem i Mikołajem. Obraz jest malowany techniką pośrednią pomiędzy temperą a olejną, na drzewie pokrytem warstwą gipsu. Smiały

i dość poprawny rysunek, tudzież delikatne dotknięcia pędzla, wywołujące wrażenie miękkiej karnacyi, stawiają to dzieło na wyższym od wielu innych współczesnych poziomie.

Matka Boska, więcej niż naturalnej wielkości, umieszczona jest w środku. Twarz owalna, nos kształtny, ciemne oczy i małe ładnie wykrojone usta składają się na całość pełną wdzięku i słodyczy, przytem ma ona w sobie coś z typu wyraźnie słowiańskiego. Głowę otacza złoty nimbus z wyrytym w otoku napisem: „Ave, sanctissima Maria”. Madonna na prawej ręce trzyma dzieciątko, a lewą podaje mu winne grono. Dziecię Jezus rozumnie patrzy wielkimi ciemnymi oczyma. Ubrane jest w przejrzystą gazową koszulkę; na szyi ma sznur koralu, a na prawej ręce, wyciągniętej po winne grono, koralową bransoletę. Dwa aniołki unoszą się nad głową Madonny, trzymając złotą koronę. Z obu stron Matki Boskiej stoją św. Stanisław i Mikołaj we wzorzystych ornatach. W głębi roztacza się miły swojski krajobraz, gdzie wśród pól i łąk wije się srebrzysta Wisła, a jeszcze dalej, jakby przez mgłę, widnieją sylwety skał tatrańskich.



ROZDZIAŁ VIII.

Jak już wspominaliśmy, Władysław Jagiełło, wychowany w tradycjach kultury wschodniej, zachował też w upodobaniach estetycznych skłonność do malarstwa ruskiego, sprowadzał więc sobie z Rusi artystów, ażeby mu dworce i kościoły ozdabiali. Syn jego, Kazimierz Jagiellończyk, snadź na tym punkcie pozostał wierny gustom ojca, gdyż i on również w r. 1471 przywołał ruskich malarzy do ozdobienia polichromią wystawioną dla siebie i żony swej Elżbiety na miejscu wiecznego spoczynku kaplicy. Malatury te przy odnawianiu w roku 1867 pokryte zostały tynkiem, na którym p. Jabłoński, profesor krakowskiej szkoły sztuk pięknych, wymalował dekorację własnego pomysłu. W chwili, gdy to piszę, korespondenci z Krakowa donoszą o nadzwyczajnem jakoby odkryciu: W kaplicy Jagiellońskiej, zwanej Świętokrzyską, artysta malarz p. Makarewicz, odbiwszy umiejętnie tynk w późniejszych czasach nałożony, odnalazł najwspanialszą polichromię z XV wieku o wybitnej charakterystyce ruskiej, uderzającą oryginalnością rysunku i bogactwem kolorytu.

Nie jest to właściwie odkrycie w całym słowa tego znaczeniu, gdyż zabytek był już wciągnięty do inwenta-

rza naszej puścizny artystycznej. A. Przeździecki i Edward Rastawiecki we „Wzorach sztuki średniowiecznej” w r. 1853 publikują jego litografowaną kopię. Z drugiej strony nie są to malowidła tak bardzo wspaniałe, ani nie odznaczają się bynajmniej oryginalnością rysunku, co wszakże nie zmniejsza ich interesu, jako zabytku istotnie bardzo dawnej przeszłości. Przytem zasługują na szczególniejsze zbadanie naukowe, jako okazy najbardziej na Zachód posuniętych malowań ruskich w XV stuleciu. Są to istotnie bardzo typowe wzory sztuki bizantyjskiej.

Całe wnętrze kaplicy okrywają malowania na tle niebieskiem, podobne do al fresco, które właściwie jednak do tego rodzaju techniki nie należą. Sklepienie, współczesne budowie (1471), zajmują chóry świętych wedle kanonu liturgii św. Bazylego—na ścianach zaś, jak przypuszcza J. Lępkowski *), o wiele później namalowane są sceny z życia Chrystusa.

Święci na międzyżebrowych polach sklepienia wyobrażeni są w ten sposób; iż postawieni na przedzie widni są w całych postaciach, postawionym zaś w drugim rzędzie widne są tylko głowy. Postacie sztywne, proste, bez ruchu, mają szaty długie duchowne, lub zbroje przykryte płaszczami i skrzydłami; twarze śniade na kolistych tłach aureoli. W zwięzieniach, spływających ku kroksztynom żył sklepienia, posiane są złote gwiazdy. Treścią malowidła są słowa kanonu liturgicznego św. Bazylego: „Ciebie bowiem chwają: Anioły, Archanioły, Książęta, Mocarstwa, Siły, Państwa, Stołecznicy Cherubinowie wielooczni i Serafinowie sześcioskrzydłaci, a bezprzestannie śpiewają: Święty, święty, święty”.

*) „Wzory sztuki średniowiecznej w dawnej Polsce“.

Styl ten malowania stare nasze dokumenty zwa graeco lub mosaico more.

Malowania ścian, o wiele mniej ciekawe i gorsze pod wielu względami, prof. Łepkowski oznacza na wiek XVI, to jest na czas, kiedy dawano nowy dach i restaurowano kaplicę, a usiłowano przy odnawianiu zastosować się do stylu sklepienia. Przedstawiają one: Wierzenie Pańska, Mycie nóg apostołom, Biczowanie, Stawienie Chrystusa przed sądem, Zdjęcie z Krzyża, Złożenie do grobu, zresztą wszystkie przechowane zaledwie w drobnych fragmentach.

Na sklepienie malarze ruscy rzucili szeregi scen sposobem bizantyjskim, nie krępując się rytmem innego porządku architektonicznego, przez co całość wypadła dość dziwacznie. Przytem harmonia kolorów, owe tła niebieskie ze złotymi gwiazdami, tudzież jasnozielone pasy, niby kawałki murawy pod nogami, nie odpowiadały pojęciom o wdzięku polichromii zachodniej, ale takie już były upodobania Jagiellonów.

Przyzwyczajeni do jaskrawych malowań bizantyizmu, nie pojmowali oni piękna w łagodnem stosowaniu barw dyskretnych, ściągali więc w granice Polski okazy sztuki, do których skłaniały się ich gusta, sprowadzali bizantyjskie obrazy Madonn o twarzach ciemnych, o tłach i szatach złoconych, przybranych suto różnobarwnymi kamieniami. W skarbcach książąt ruskich w Haliczu, jak litewskich w Nowogródku, Trokach i Wilnie, wiele było obrazów podobnych temu, jaki za Władysława Jagiełły w roku 1383 przynosi się z zamku bełskiego na Jasną Górę, ażeby tam zasłynąć cudami.

Legenda niesie, jakoby obraz ten miał malować św. Łukasz ewangelista za życia Najśw. Panny, na desce od stolika cyprysowego, przy którym modliła się Ona,

mieszkając w domu św. Jana w Jerozolimie. W każdym razie obraz ten do historii malarstwa polskiego nie należy, bądź co bądź jednak jest najstarszym zapewne zabytkiem malarstwa wogóle, jaki się w kraju naszym przechował i dlatego przypomnę tu w najkrótszych słowach podanie o obrazie, według Długosza, Bzowskiego, Wapowskiego, Starowolskiego i innych*).

Zachowany od zagłady podczas zburzenia Jerozolimy przez Tytusa, wzięty był w r. 320 przez cesarzową Helenę do Carogrodu, gdzie następnie ocaliła go przed prześladowaniem obrazobórców cesarzowa Irena. Cesarz Nicefor, szukając przyjaźni z Karolem Wielkim, między innymi darami i relikwiami ofiarował mu i ten obraz. Wszystkie te dary złożył Karol w stolicy swej Akwizgranie, gdzie po dziś dzień są przechowane, ale obraz zabierał z sobą na wyprawy wojenne i na jednej z nich darował go znowu jakiemuś posiłkującemu go książęciu słowiańskiemu. Ten otrzymany wizerunek święty oprawił w blachę srebrną i drogimi kamieniami ozdobił, a tak na zamku bełskim go złożył. W dalszych czasach, kiedy Władysław Opolski dzierżył z upodobania swego brata ciotecznego króla Ludwika różne ziemie polskie, a między innymi część Rusi Czerwonej, doznawszy sam, jak chce podanie, cudowności obrazu bełskiego, umyślił przenieść go do Częstochowy. Jakoż w roku 1382 przewiózłszy go szczęśliwie, umieścił w kaplicy na Jasnej Górze, gdzie w tymże roku sprowadzonych z Węgier Paulinów osadził, a opatrzwszy hojnie, straży ich obraz poruczył.

I jeszcze jeden szczegół. Obraz był około roku

*) Przeddziecki i Rastawiecki: „Wzory sztuki średnio-wiecznej“.

1430 przedmiotem rabunku, przyczem uległ potrzaskaniu, nadto jeden z rabusiów ciał dwa razy rapierem w policzek Madonny. Otóż kronikarze twierdzą, że z polecenia króla Jagielly najprzedniejsi malarze stolicy rozbite części spoili, ale kresek owego dwukrotnego cięcia nie byli w stanie usunąć. „Wtedy przywołał król ulubionych sobie malarzy ruskich czyli greckich, atoli i tych biegłość nie bliżnom poradzić nie mogła”.

Madonn takich w Polsce było wiele, niektóre z nich słynęły jako cudowne i z tego powodu powszechnie były znane; jako dzieła sztuki nie przedstawiają jednak większego interesu, zresztą nie wchodzą bynajmniej w zakres naszego malarstwa cechowego. Wogóle malarstwo kijowskie i Rusi halickiej o swym wybitnie bizantyjskim typie, o zupełnie odmiennej ikonografii i symbolice, pomimo protekcyi królewskiej, na sztuce naszej nie odbiło się w najmniejszej mierze w wiekach XIV, XV i późniejszych. O ile dawniej jeszcze w epoce romanizmu krzyżowały się tu prądy wschodni i zachodni, o tyle obecnie poddała się sztuka polska wyłącznie wpływowi Zachodu, i chociaż lud w wielu miejscach wciąż Madonny o licach ciemnych, o szatach zdobnych w srebrne i złote blachy, malarze nasi do końca XVI wieku nie silili się na naśladowanie tych hieratycznych malowideł, owszem w twórczości swej starali się wychodzić z dyametralnie przeciwnych pierwiastków. Zaznaczywszy więc tu obecność tego rodzaju utworów, jako rzecz przypadkowa, obca, wracam do przeglądu zabytków, które były rezultatem rozwoju sztuki rdzennie rodzimej, wyrastającej naturalnie na swym własnym gruncie.

ROZDZIAŁ IX.

Wiek XV pozostawił nieco zabytków malowań ściennych, a jak wiadomo, w całej pełni pomysłowość artystyczna rozwija się dopiero w kompozycjach wielkich rozmiarów. Niestety, owe słynne freski kościołów, kaplic i pałaców, które są najwspanialszem świadectwem geniuszu malarzów włoskich, poczynając od Giotta do mistrzów Odrodzenia, u nas przedstawiają się nader skromnie. Są to fragmentaryczne resztki drobnych prób i usiłowań naśladowania sztuki zachodniej, niezmiernie jednak dalekie od swych słynnych pierwowzorów. Jeżeli się spotykają gdzieś ślady polichromii kościelnej z XV wieku, są to ślady tak nikłe, że niepodobna z nich wnioskować o artyzmie i zdolnościach dekoratorskich ich twórców. Najczęściej spotyka się jeszcze z resztkami malowideł w krużgankach klastornych, które się cudownie ukrywały pod pobiałką później narzuconą.

Ze ściany krużganków takich przedstawiały wdzięczne pole do rozwinięcia szerokich kompozycyi malarzkich, to rzecz łatwa do zrozumienia. Niepodobna było tak wielkich przestrzeni pokrywać wyłącznie sama

ornamentacją, na zawieszanie ich zaś obrazami malowanymi na desce nie pozwalało uczucie estetyczne, gdyż obrazy takie, jako ciemne plamy, rozrywałyby zbyt silnie harmonię płaszczyzn architektury. To też w starych sklepionych krużgankach gotyckich odnajduje się stale pod warstwą wapna dawne malowidła a l f r e s c o, niestety, w stanie wiele pozostawiającym do życzenia pod względem dokładności zachowania. Takie są u Cystersów w Sulejowie, Wąchocku i innych.

Prof. Wł. Łuszczkiewicz przytacza kilka podobnych przykładów z własnych poszukiwań*): „Nam udało się przed laty odszukać pod powłoką wapna cały szereg malowań ściennych XV wieku w klasztorze św. Katarzyny na Kazimierzu pod Krakowem. Według tradycyi i zapisków klasztornych, przełożony klasztoru w połowie tego wieku, Izajasz Boner, kazał odmalować krużganki. Kilka z tych malowań słynie dotąd z cudowności, ujęto je więc ołtarzami. Dziwnie wyglądają te olbrzymie postacie święte w ciasnych ramach ołtarza, przysuniętego do ściany. To też ta nieproporcjonalność, a przytem ślady malowań na pobielanych ścianach naprowadziły mię na myśl odszukania malowań pierwotnych. Każde pole podsklepienne mieści jedną lub więcej kolosalnych postaci świętych: tu św. Papież, tu Chrystus Pan jako Sędzia, tam św. Katarzyna, indziej N. Panna ze św. Augustynem i Mikołajem, to znów wizerunek Chrystusa i Maryi w studni”. Technika malowań tych ma przypominać księgi miniaturowe XIV w. Kontury są obrysowane silnie czarną farbą, a kolor położony na płasko bez cieniów. Według sądu badacza tego postacie dochowane odznaczają się szcze-

*) Encyklopedia kościelna. Malarstwo religijne w Polsce.

gólniejszem bogactwem fałdowań draperyi, tudzież ich płynnością. Niektóre akcesorya i szczegóły są nader szczęśliwie narysowane. Jako dekorator, artysta zastosował się do poważnych linii architektury, unika dramatyczności ruchów i zagłębień tła, tudzież zbyt silnych efektów kolorystycznych, co właściwiej odpowiada ornamentacyi ścian płaskich.

Dr. Feliks Kopera podaje jeszcze wiadomość o kilku malowaniach ściennych ostatniej ćwierci XV i początków XVI w. *). Dochowały się mianowicie pod chórem muzycznym w kościele św. Krzyża malowania, biegnące w kształcie fryzu wzdłuż ściany, poprzedzielane listewkami na prostokątne obrazy nieco wydłużone poziomo. Przedstawiają one sceny z Męki Pańskiej. Są bardzo zniszczone, ale w bliskości narożnika nawy widzieć je jeszcze można dość wyraźnie.

Pozatem wymienia on „Ukrzyżowanie” w jednej z kaplic, przylegającej do facyaty kościoła św. Krzyża, tudzież fragment z krużganku Franciszkanów w Krakowie, przedstawiający św. Annę samotrzecią.

Przypuszczać należy że malowań takich pod pobiałką wapienną lub tynkiem, w późniejszych czasach narzucanym, odnajdzie się więcej w starych klasztorach i kościołach naszych miast i miasteczek na świadectwo działalności cechu malarskiego w Polsce.

*) Pomniki Krakowa. Zeszyt XVIII, str. 137.

ROZDZIAŁ X.

Znamienną sztuką dla epoki gotyckiej były, jak się wyżej mówiło, witraże czyli malarstwo na szkle. Pierwotna mozaika szklana w wieku XV zdobywa szerokie środki malarskiego wypowiedzenia się, gdyż szklarze poczynają używać farb emaliowych. W epoce tej każdy najmniejszy kościół, choćby w najbardziej oddalonem ustroniu wiejskiem, musiał mieć okna nietylko kolorowe, układane w deseń z barwnych tafelek, ale nieodzownie z wyobrażeniami postaci świętych, nie więc dziwnego, że zawód szklarski rozwijał się szeroko i we wszystkich większych miastach miał licznych przedstawicieli. Epoka Odrodzenia nie uznawała tego rodzaju ozdób i większość najciekawszych może zabytków malarstwa witrażowego, umyślnie usunięta z okien kościelnych, przepadła dla następnych pokoleń bez śladu.

Opisaliśmy już poprzednio w głównych zarysach technikę witrażową i wogóle zasadnicze cechy tej sztuki, której tajemnice z najdawniejszych czasów średniowiecza, bo z X wieku, mnich Teofil z Tegernsee w Bawarii zostawił opisane w swem dziele zatytułowanem: „*Diversarum artium schedula*”. Obecnie na-

leżałoby wymienić słynniejsze pozostałości z tego zakresu naszej twórczości cechowej.

I tak przedewszystkiem w kościele Panny Maryi w Krakowie pozostały całe trzy wielkie okna, wykonane sposobem mozaikowym, a zawierające 115 scen religijnych bardzo artystycznie ujętych. Trudność w manipulowaniu materiałem zmuszała artystę do uproszczeń rysunkowych i kolorystycznego syntetyzowania plam barwnych, przyczem i kompozytca ograniczyć się musiała do przedstawień najmniej złożonych. Jedna, dwie, najwyżej trzy figury wyrazić muszą scenę, do którejby malarz stalugowy wprowadził najswobodniej liczne tłumy i mnóstwo akcesoryów. Dziwna, jak czasem wśród tych bardzo daleko idących uproszczeń, wśród grubych konturów zalanych ołowiem szczęśliwie zaznacza się ruch draperyi lub kształt pojedynczych członków.

Obrazy te ciekawe są również pod względem ikonograficznym, gdyż dają dokładne wyobrażenie, jak silnie było w wiekach średnich rozwinięte poczucie dramatyczności zestawień figuralnych. Święci noszą ubiory stylizowane antycznie, tłum zaś występuje w kostymach współczesnych, a zwłaszcza zbroje rycerstwa nadsładowane są z tak nadzwyczajną ścisłością i realizmem, że dziś mogą być najdokładniejszą wskazówką dla malarzy historycznych.

Nie są one prawdopodobnie starsze nad wiek XV. Wszystkie okna są trzypolowe, a w każdym polu jest po 13 tafli. Chodziło o to, ażeby obraz nie powtarzał się, przedstawiało to więc poważne zadanie dla pomysowości kompozytorskiej, Pismo święte jednak stawiało się w takich razach niewyczerpanem źródłem tematów. Tafle 0·96 × 0·66 mają obramienia zdobne ornamentem geometrycznym, a środek zajmują sceny ksiąg

Starego i Nowego Testamentu. Tu Bóg Ojciec, jako starzec siwobrody, siedzi na błękitach w białej szacie, trzymając w rękę księżyc, który w tej chwili stworzył; na sąsiedniej tafli drzewa oznaczają stworzenie roślinności. Dalszy ciąg Genezis wyobrażają postaci Adama i Ewy, tudzież historia ich rodu: Bóg wskazuje im drzewo złego i dobrego, wypędzenie z raju, scena z wężem, Adam przy pracy, Kain i Abel składający ofiarę i tym podobne. Następnie przedstawione są sceny z Nowego Testamentu: Zwiastowanie, Nawiedzenie, Chrystus w 12 roku, tudzież wyobrażenia licznych cudów Chrystusa, co razem ze scenami męki czyni 15 obrazów. Prócz tego w kilku szybach wymalowano pojedyncze postaci świętych. W oknie środkowym występują sceny z historii Dawida i dalszy ciąg Nowego Testamentu, jak Wieczera Pańska, która się ciągnie przez kilka szyb kolejnych, jak podobnie przeprowadzony Hołd trzech króli. Kilka scen nadto osnutych jest zdaje się na tematach świeckich, współczesnych. W oknie trzecim, oprócz scen z Nowego Testamentu, występują Apostołowie, po dwóch na każdej szybie. Dalej historia Najświętszej Panny: Koronacja, Ucieczka do Egiptu, Marya u grobu i inne. Najważniejsze są jednak sceny sądu ostatecznego, jak aniołowie powołujący umarłych, św. Michał archanioł z wagą i Chrystus, jako sędzia siedzący na tęczy z mieczami w ustach. Tu także występują święte patronki i patronowie. Co do charakterystyki ikonograficznej, zaznaczyć jeszcze wypada dążność do przedstawiania postaci profilowo, tudzież pewną nieudolność w rysunku ciała ludzkiego przy zręcznej stosunkowo manierze w układzie fałdów draperyi.

Do witraży krakowskich typem najbardziej zbliżają

się okna w katedrze wrocławskiej z tą wszakże różnicą, iż niema tu szkieł koloru granatowego, które tam przeciwnie są często używane. Natomiast powtarzają się w podobnych bardzo odcieniach barwy: żółta, dwie czerwone, niebiesko-fioletowa, zielona, cielistą, tudzież brunatno-czerwona. Obrazy na szybach malowane, ujęte również w podobny karakowskiemu ornament mozaikowy ze szkiełek kolorowych, wyobrażały genealogię Chrystusa, dawniej w odpowiednim porządku ułożoną. Każda tafła ma na sobie dwie figury patriarchów, objaśnione napisami scholastycznymi na wstęgach. Prócz tego są tu jeszcze sceny z życia Maryi i Jezusa. Najcharakterystyczniejszą jest „Rzeź niewińniętek”. Opiszę ją, ażeby dać wyobrażenie o owym uproszczonym sposobie obrazowego ujęcia najbardziej skomplikowanych wydarzeń dramatycznych. Scena przedstawia dwie figury, to jest rycerza w stroju z XV wieku i niewiastę, ubraną w płaszcz i zasłonę, z dzieckiem na ręku. Obie figury są zwrócone do siebie twarzami, a rycerz mieczem przebija dziecię na rękę matki, która niczem zdaje się nie usiłuje reagować przeciw temu okrutnemu morderstwu. Wystarczyć to miało na wyrażenie zapisanej w historii świętej straszliwej rzezi tysięcy młodzianków przez króla Heroda.

Podobne okna zachowały się i w innych kościołach, jak np. w korytarzach klasztoru dominikańskiego, tudzież w kościele Bożego Ciała w Krakowie. Nie różnią się one między sobą ani techniką, ani wybitniejszym artystyzmem. Są to wyroby rzemieślnicze, ale roboty rzemieślników wysoko w swym kunszcie wyćwiczonych, cechuje je bowiem dokładność i trwałość wykonania. Pod względem ujęcia, poza koniecznością uproszczeń, o czem wspominałem, stoi ono na tym sa-

mym poziomie wyobrażeń, co całe ówczesne malarstwo ściennie i stalugowe i na tym już stopniu żywot swój zakończy, gdyż wiek XVI, wnosząc nowe formy architektoniczne, udział witrażów ze sztuki monumentalnej usunął.

ROZDZIAŁ XI.

Oprócz produkcji majstrów cechowych przy badaniu dzieł malarstwa naszego musimy zwrócić uwagę na twórczość artystyczną mnichów, która jakkolwiek zamknięta w murach klasztornych, nie mogła być zupełnie niezależną od ogólnego rozwoju sztuki w kraju. Z przytoczonego przykładu o kleryku Albercie, który się uczył sztuki pisania i zdobienia rękopisów u mistrza cechowego Marka ze Sławska, wnosićby należało, iż oddziaływanie takie tą właśnie drogą odbywać się musiało, a niema słusznej racji do przypuszczeń, iż był to wypadek wyjątkowy.

A właśnie przepisywanie i illuminowanie ksiąg liturgicznych musiało być głównym zajęciem artystycznym w ludnych klasztorach ówczesnych, zwłaszcza przed zaprowadzeniem druku, kiedy jedynie drogą ręcznych kopii sporządzano modlitewniki, tudzież utrwalano wyniki badań i rozmyślań ludzkich.

Co do zabytków prac podobnych, niewiele się da odnaleźć, a zwłaszcza niewiele ich można nawiązać do ludzi, lub nawet miejsc, gdzie powstały, ale z dawnych zapisków i inwentarzy klasztornych wnosimy,

iż istnieć musiały w znacznej ilości i że tem samem sztuka malarska, a zwłaszcza illuminatorstwo uprawiane było przez mnichów na szeroką skalę. Tak szczególnie zakon Bernardynów, wprowadzony do Polski w połowie XV wieku, gorliwie zajmuje się zdobieniem rękopisów, a prawdopodobnie malarstwem wogóle, gdyż niepokoiło to nawet cech krakowski, który występował przeciw zakonnikom za wchodzenie w ich atrybucye i zastrzegał swym członkom, ażeby w czemkolwiek nie pomagali mnichom w prowadzeniu procederu. Bądź co bądź oni to zapewne ozdobili miniaturami, często nie bez pewnych zalet artystycznych, owe księgi kościelne, z których nieliczne okazy dziś jeszcze odnaleźć się udało. Pracowali również w tym kierunku Dominikanie krakowscy, a istniał olbrzymi księgozbiór w tym klasztorze, zniszczony ostatecznie przez pożar w r. 1850. Ocalało natomiast w pamięci potomnych imię ks. Wiktoryna, bakałarza św. Teologii, a członka tego zakonu, jako illuminatora kilku pozostałych w Zwierzyniecu kodeksów liturgicznych. Za Kazimierza Jagiellończyka słynął Jan z Nissy w klasztorze Kanoników regularnych, którego prace świeżo oprawione wciągnięto w inwentarz kościoła Bożego Ciała około roku 1617 *). W zakonie Cystersów zasłynął brat Mikołaj, o którym wiadomo, że w Mogile za opata Hirszberga malował obrazy ściennie i illuminował rękopisy.

Dr. Feliks Kopera w bibliotece publicznej w Petersburgu odnalazł sporo miniatur polskiego pochodzenia z wieków XIV i XV **). Nie od rzeczy więc będzie

*) Wl. Łuszczkiewicz: Malarstwo. Encyklopedia kościelna.

**) Sprawozdania kom. hist. sztuki. Tom VII, zeszyt III.

opisać tu kilka dla scharakteryzowania rodzaju tej tak rozpowszechnionej w wiekach średnich sztuki.

Do wieku XIV właściwie odnosi się jeden tylko kodeks, mianowicie Ewangeliarz katedry krakowskiej, dochowany w całości, pergaminowy i in cartis, zawierający kart 190. Są to ewangelie na niedziele i święta, poczynające się od ewangelii św. Mateusza.

Pominąwszy szczegóły epigraficzne, które przedmiot naszego bezpośrednio nie dotyczą, przytaczam, jak dr. Kopera opisuje jeden z inicjałów ornamentowany na wielką skalę farbami gwaszonymi, co da nam pojęcie o stylu tego rodzaju zdobień.

„Laska sama litery (I) — pisze dr. Kopera — na całej długości stronicy malowana niebieską farbą, środek jej ma wzdłuż dwie paralelne linijki z kuleczkami, jedno i drugie zrobione białą farbą. Wszystko to zwięza się, im bliżej końca laski i zamienia w jedną białą linijkę, uwidoczniającą jej wypukłość po przeistoczeniu się w środkowe skręty. Koło laski okręca się spiralnie malowana gałąź o liściach czerwonych, niebieskich i jasnożółtych, a przytem inne jeszcze dość skomplikowane barwy nie do opisanja.

Ta gałąź rozwija się aż do punktu, w którym laska litery I przekształca się w skręty. Od tej chwili sama ona przeistacza się w roślinną gałąź, wypuszcza liście, a skręty jej kończą się bukietem. Wszystko to w tym stylu, który spotyka się w kodeksach XI—XII wieku.

W największym skręcie siedzi człowiek, ewangelista niewątpliwie, w aureoli żółtej, o rudych włosach, z głową w $\frac{3}{4}$ ku widzowi zwróconą, w długiej sukni żółtej pofałdowanej, przyczem fałdy oddane są bardzo starannie za pomocą konturów i cieni. Pisze księgę, w prawej ręce dzierży pióro, a w lewej nożyk. Jeden z liści czepia się jego pleców.

Pod cały inicjał podłożone jest jasno-zielone tło. Do inicjału, do jego skrętów roślinnych zapewne, biegnie chart, zabiegając drogę zającowi, z wywróconem czerwonym okiem, którego ściga; drugi zagraża z tyłu”.

Tyle motywów używa artysta średniowieczny dla ozdobienia jednej litery. Naturalnie wszystko to ma znaczenie symboliczne, choć nie koniecznie wiąże się ściśle z treścią tekstu.

Z rysunków tam umieszczonych zwraca szczególniejszą uwagę Ukrzyżowanie*), gdzie spotykamy rzadką w owej epoce na Zachodzie formę krzyża, tak zwanego rozkwitającego. Forma ta zwykła była w sztuce starochrześcijańskiej i bizantyjskiej, a stanowią ją gałęzie odchylające się od pnia jakby od drzewa naturalnego, nie zaś ramiona, jakie tworzy przybita przez cięśle poprzecznicą w pospolitem wyobrażeniu krzyża kościoła zachodniego.

W opisie następnych kodeksów illuminowanych już z XV wieku, jakie badacz odnalazł w bibliotece petersburskiej, byłoby do zanotowania również sporo niezmiernie ciekawych szczegółów do charakterystyki początków malarstwa naszego. Wogóle studia w tym kierunku, jak miemam, mogłyby być bardzo pouczające, gdyż fantazyja twórcza przejawia się tu bezpośrednio, niż w obrazach ołtarzowych. W tamtych, pomimo nawet swobody w mniej lub bardziej realistycznym traktowaniu akcesoryów, w przedstawieniu świętych obowiązywał pewien przepis kościelny, od którego nie wolno było odstąpić pod grozą zarzutu profanacji, tu w bezinteresownem zdobnictwie mógł so-

*) Sprawozdania kom. hist. sztuki. Tom VII, zeszyt II, str. 402.

bie artysta pozwolić na pełniejsze zaimplementowanie się własnego temperamentu, usposobienia, a często i humoru. Istotnie wasy roślinne, które od litery wybiegają w fantastycznych floresach nieraz na całą stronę, ujawniają wielki rozmach fantazyi, tudzież nie-pohamowaną potrzebę, że tak powiem, popisu zręczności. Humor przejawia się przez dodanie zabawnych figurek zwierząt lub ludzi nieco skarykaturowanych w duchu komicznym. Spotykamy tam często małpki, grające na różnych instrumentach, odczytujące księgi, lub wyprawiające najdziwaczniejsze grymasy. W przedstawieniu psów, kotów i innych zwierząt wyczuwa się nieraz sporą dozę szczerego humoru, co w połączeniu z bardzo poetycznym najczęściej nastrojeniem sceny głównej staje się rysem bardzo znamienym dla pojęć i smaku epoki.

Humor tych ludzi przejawia się nietylko w przedstawieniach ikonograficznych, ale także w satyrycznych dopiskach i uwagach, zazwyczaj dość rubasznego pochodzenia. Illuminatorowie wogóle odznaczeni skromnością i snadź niezbyt wielką wagę przywiązywali do malarskich utworów, gdyż rzadko kiedy podpisywali swoje prace. Natomiast jeżeli illuminator jednocześnie sam księgę przepisywał, wtedy dumny z tej miano-wicie umiejętności nietylko kładł na końcu swoje nazwisko, ale nądto jeszcze jakiś koncept trefny, nie licujący bardzo często z poważną treścią dzieła.

P. Mathias Bersohn*), w bibliotece we Wrocławiu znalazł modlitewnik pergaminowy, pisany w r. 1407 przez mnicha klasztoru św. Wincentego, z nastę-

*) O illuminowanych rękopisach polskich, str. 37.

pującym dopiskiem: „Et criptus per Nicolaum de Nyssa qui libenter bonam cereuisiam bibit, malam autem inuitus potauit”. Czasami po ukończeniu rękopisu dodawano tylko: „non sine magno labore” albo znowu groźnie karami wiecznymi i doczesnymi tym, którzyby się ośmielili książkę zniszczyć.

Leleweł przytaczał też przykłady conceptów nieco cynicznych wyczytanych na zakończeniu rękopisów, jak: „Dum bibo pywo, stat mihi kołano krzywo” lub: „Capłanye, chces polepsyc dusze swey, ne mow czasto, pywa naley” itp.

W szczegółach tych widzę właśnie owe szczególniejsze właściwości duszy średniowiecznej, które zaznaczyły się tu wyraźniej może, niż gdzieindziej, i dlatego zatrzymałem się nad tem nieco dłużej.

Zresztą wogóle w ostatnich czasach historycy kultury narodów widocznie z tych samych powodów większą wagę przywiązują do studyów nad kodeksami iluminowanymi, gdyż dają one wyjaśnienia wielu trudnych zagadnień przy badaniach historyi sztuki. Zajęto się możliwie najdokładniejszą inwentaryzacją malarstwa miniaturowego i na tem polu zrobiono już bardzo dużo.

Wyliczę tu opisane przez dr. Koperę niezmiernie ciekawe zabytki, znajdujące się w bibliotece publicznej w Petersburgu, a pochodzące przeważnie ze zbiorów byłego Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Warszawie, ażeby dać miarę, jak obfita jednak musiała być twórczość na tem polu, skoro pomimo tak częstych w Polsce pożarów, najazdów i grabieży tyle jednak zabytków z XIV i XV wieków przechować się zdołało.

Oprócz wyżej opisanego istnieje tam jeszcze re-

kopis z końca XIV lub początków XV wieku: Isidorus de Origine rerum. Miniatury są tam malowane kolorami, tudzież ozdobione warstwą pozłoty z wyciskanemi niekiedy na niej rozetami, nalepionej tak na klej, że błyszczy dziś, jak emalia. Artysta w pierwszym inicjale przedstawia allegoryę nauki wogóle, w następnych — poszczególnych jej gałęzi, jak retoryki, medycyny i prawa. Jest tam też księga Starożytności i Nowego Testamentu z przedstawieniem obrzezania i chrztu. Pozatem księga o pochodzeniu języków z ruinami wieży Babel, jako symbolem. Są dają filolodzy słynni z kłótlivosti, jeszcze dalej księga de homine et partibus ejus, gdzie w niebieskiem tle litery N przedstawiona jest para miłosna; wreszcie wiadomości o zwierzętach, ptakach, o zajęciach wiejskich, o zabawach, tańcach, teatrze, grze w kości, o rzemiosłach, rękodzielnictwie itd.

Miniatury te nie są świetne pod względem wykonania, w pomysłach jednak znać oryginalność i fantazyę. Musiał to robić człowiek zdolny, ale bez specjalnego wykształcenia, zawodowego, malarz urodzony, który jednak nie miał nigdy dobrych wzorów do nauki.

Parę miniatur obok inicjaleów kaligraficznych znajduje się w kodeksie Speculum iuris Guilielmo Duranti, pisanego r. 1430 przez Andrzeja z Żarnowca. Charakterystyczne tu jest przedstawienie wymiaru sprawiedliwości w inicjale do rozdziału: De criminibus et eorum cognitionibus. Niebiesko ubrany mnich godzi mieczem w kłęzącego skazańca w czerwonej szacie, z pod którego widnieje kawał białego płótna. U dołu niedźwiedź z kindziałem za czerwonym pasem gra na trąbie, a małpa na skrzypcach mu wtóruje. Między nimi blaszana fłaszka.

Bardzo ważną dla badań jest Biblia pisana przez Jędrzeja roku 1433 dla Grzegorza, kanonika Sandomierskiego. Kodeks ten jest podpisany, więc niewątpliwie polskiego pochodzenia, daje zatem punkt stały do studyów nad naszym malarstwem miniaturowym i choć bynajmniej nie jest pierwszorzędnej artystycznej wartości, jest w każdym razie bardzo znamienity, jako objaw rodzimej twórczości. Wogóle w scenach przedstawionych ruch i opowieść uwydatnione są wyraziście, mimo widocznego braku wykształcenia rysunkowego, tak że cała bezpośredniość miniaturzysty manifestuje się w dobrej, trzeźwej obserwacji rzeczywistości.

Poza tem dr. Kopera, opisawszy miniatury w kilku mszałach i graduałach, daje wiadomość o malowaniach w ewangeliarzu pochodzenia flandryjskiego z kościoła w Drzewicy, tudzież w innym, włoskiej roboty, zwracając uwagę, że w badaniu wpływów na wyrobienie się malarstwa polskiego przedewszystkiem należy brać na uwagę tak często sprowadzane do polskich zbiorów kodeksy obcego pochodzenia.

Rzeczywiście kodeksy te były wzorem dla naszych domorosłych artystów bezpośrednio, a pośrednio — rozpowszechniające się coraz bardziej drzeworyty i sztychy wogóle, którymi się też inspirowano, jak to będę mógł poniżej wykazać.

Zanim jednak do tego przystąpię, muszę tu jeszcze zaznaczyć, że w inwentaryzacji zabytków naszych w tym kierunku do powyżej opisanych przybywa sporo ciekawego materiału, jaki zebrał p. Mathias Bersohn w swej pracy „O iluminowanych rękopisach polskich”.

Przedewszystkiem w miejskiej bibliotece wrocławskiej p. Bersohn odnalazł kilka polskich prawdopodo-

bnie mszałów z XIV i XV wieków, pochodzących z klasztoru Maryi Magdaleny, z klasztoru bernardyńskiego, z klasztoru św. Elżbiety, tudzież św. Wincentego. We wrocławskiej bibliotece uniwersyteckiej zanotował nadto rzadkiej piękności rękopis, pochodzący z klasztoru w Trzebnicy: „Psalterium nocturnum”.

Pozatem książka zawiera opis innych zabytków tego rodzaju z tej epoki i późniejszych, znajdujących się w kościołach krakowskich i innych.

Tu wspomnieć wypada o dwóch najwspanialszych pomnikach naszego malarstwa cechowego w zakresie illuminatorstwa, świadczących o wysokim w tej dobie rozwoju pojęć i umiejętności. Zabytki te są przytem najszerzej znane i najlepiej zachowane. Mam tu na myśli słynny pontyfikał Erazma Ciołka, tudzież równie głośny wspominany już wyżej kodeks Baltazara Behma.

Właściwie dzieła te należą już do wieku XVI, a stoją na przełomie dwóch epok. Stary gotyk wybujał tu na niwie malarskiej kwiatem najwspanialszym, jak w rzeźbie kończył swą egzystencję zamanifestowaniem się potężnej indywidualności Wita Stwosza.

Erazm Ciołek, Vittelius czy Vitelinus z nazwiska, zaszczycony później w Polsce herbem Sulima, kanonik krakowski, następnie biskup płocki, urodził się około roku 1460. Był to mąż renesansowy w całym słowa tego znaczeniu. Dyplomata, uczony i sztuk pięknych protektor, słynął ze sprytu, wykształcenia i urody, był też ulubieńcem króla Aleksandra, u którego piastował godność sekretarza. Kształcił się we Włoszech, dokąd później posłował kilkakrotnie, bywał na dworze Juliusza II, tego największego mecenasa sztuk pięknych, protektora Michała Anioła. Nic dziwnego więc, że zdołał wyrobić w sobie smak, zamiłowanie i znanstwo

w tych rzeczach. Najchętniej też, co prawda, przebywał w Rzymie, zrażony do kraju zbyt już szlacheckiego, wreszcie w roku 1522 zmarł „z powietrza”, przedtem usunięty nieco z widowni publicznej, jako ofiara przesądów stanowych.

Dla niego to sporządzono w Krakowie księgę rękopiśmienną wspaniale illustrowaną, znaną powszechnie dotąd pod nazwą pontyfikału Ciołka. Miniatury tej szacownej księgi przedstawiają obrzędy kościelne i dworskie, których przykłady, czerpiąc materyał, z „Wzorów sztuki średniowiecznej”, postaramy się opisać*).

Więc przedewszystkiem Zakład kościoła. Naprzeciw okazałego zamku gotyckiego rozpoczęta budowa kościoła z kamienia ciosowego. Kamieniarze zajęci są wykuwaniem gzymsów. Fundator w towarzystwie domowników przyszedł zwiedzić postęp roboty i rozmawia z majstrami, wydając rozkazy. Z tyłu młodzieniec trzyma duży miecz, czyli koncerz, jako znamię godności pana. W głębi rozległy widok: błonia, góry i rzeka, po której płyną statki, zapewne Wisła.

Dalej idzie Świecenie święconego. Ksiądz w stule skrapia wodą święconą stół białym obrusem nakryty, na stole zaś baranek i placki. Niewiasta przynosi jeszcze misę z jajami i dzban z miodem lub winem. Izba ma ściany w cegłę, strop drewniany, posadzkę zaś z różnokolorowych taflí.

Jakiż to nieoszacowany dokument, malujący strony zwyczajowe życia przodków naszych! Jakaż przepyszna ilustracya, dająca plastyczny wyraz dawności tych uczt tradycyjnych. Wszakże często ze swej strony zapiski kronikarskie mówią o hekatombach bydła do

*) Aleksander Przezdziecki i Edward Rastawiecki.

mowego, trzody, drobiu, tudzież zwierza leśnego, bitych na nie rok rocznie.

Świecenie kaplicy domowej wyobraża otoczonego duchowieństwem biskupa, poświęcającego dom w obecności właściciela i jego rodziny. Za panem domu młody chłopiec trzyma laskę zapewne marszałkowską, jako symbol jego godności. Wnętrze przedstawia strop drewniany, posadzkę układaną z taflí, tudzież okna z szybami. Szczegóły te są niezmiernie ważnem wskazaniem co do sposobu wewnętrznych urządzeń domowych w ówczesnej Polsce.

Dalej idą: „Wyświecenie księży i Poświecenie dzwonu i inne, a wszystkie są przedziwnymi rewelacyami co do kształtów najprzeróżniejszych sprzętów, naczyń i ubiorów, używanych przy odpowiednich uroczystościach.

Drugim równie cennym zabytkiem jest właśnie owa „Księga przywilejów miasta Krakowa, jego wielkierzy i ustaw cechowych” Baltazara Behma.

Mówiąc o urządzeniach cechu malarskiego w Krakowie, wspominałem już o tej księdze i opisałem obrazek, cech ten przedstawiający, obecnie podam spis innych zawartych tam rysunków, podług „Wzorów sztuki średniowiecznej”:

1. Herb miasta Krakowa. Wyobraża bramę o trzech wieżach, w bramie zaś pielgrzym kłęczący. Dwa lwy podtrzymują tarczę. Herb nadto urozmaicony jest różnymi dodatkami heraldycznymi.

2. Kupcy. Wpośród sklepu leżą na ziemi paki z towarami, przy nich dwie stojące postacie, to jest kupiec w długiej wzorzystej szacie i prawdopodobnie jakiś ówczesny komiwojażer w ubraniu podróżnem przy mieczu i ze sztyletem.

3. **Kramarze.** Ulica. Po stronie prawej niby ratusz z zegarem, pod nim klatka, w której lew. W środku fontanna gotycka, z lewej zaś przekupka odważa towar stojącemu obok trefnisiowi z dudami pod pachą. W głębi widać dwóch pątników.

4. **Kuśnierze.** Tarcza z rozpiętym futrem, którą trzyma z jednej strony mężczyzna w wielkim zawoju na gołwie, z drugiej zaś rycerz w zbroi. U spodu kot chwyta myszkę.

5. **Piekarze.** Wnętrze piekarni. Piekarze przy robocie, worki z mąką pod ścianą. Poza tem w koncepcyi nie osobliwego.

6. **Krawcy.** W izbie jeden krawiec kraje, drugi przymierza ubranie strojnej pani. Inna pani siedzi na ławie i karmi kozę.

7. **Rymarze.** Jeździec, koń i rymarz. W głębi widok miasta.

8. **Złotnicy.** Zwyczajna akcyja kupiecka z kilku osób wśród bogatych naczyń i sprzętów.

9. **Kusarze** czyli **Łuczniaki.** Wnętrze warsztatu i ludzie przy pracy.

10. **Kapelusznicy.** Dwaj rycerze w zbrojach trzymają godło cechu: na tarczy dwa na krzyż złożone topory, bo bokach kapelusz i czapka z daszkiem.

11. **Kołodzieje** i **Stelmachy.** Dwie tarcze: na jednej koło, na drugiej kryty powóz. Dwaj ludzie nadzy biją się pałkami.

12. **Malarze.** Rysunek ten opisałem poprzednio.

13. **Garncarze.** Garncarz lepi garnek przed domem.

14. **Ludwisarze.** (odlewniki, dzwoniarze). W podwórzu domostwa stoją na ziemi dzwony. Robotnik trzyma nad tygłem łyżkę odlewniczą. Dwie

osoby oglądają dzwony. Z przodu pudel biały. Na dwóch dzwonach odczytać można napisy: Stanislaus de Cracovia, na innym tylko: Stanislaus.

15. **Organmistrze** lub może **stolarze**, gdyż obraz w rękopiśmie nie ma tekstu, czyli wypisanej ustawy cechowej. Przedstawione jest wnętrze warsztatu z wielu pracownikami.

16. **Szewcy.** Na pierwszym planie niewiasta sprzedająca, a u jej nóg nagie dziecię. Po drugiej stronie błazen, leżący na ziemi, w rękę trzyma dudy. W głębi trzech szewców zajętych pracą. Na półkach gotowe obuwie. Nad pułkami stoi kogut.

17. **Grotarze** i **Siodlarze.** Słup kamienny, na którym tarcza z siodłem. Po obu stronach grotarz i siodlarz z emblematami swego fachu.

18. **Mieczniki** i 19. **Iglarze.** Wnętrze warsztatu.

20. **Szkoła strzelecka.** Bardzo ozdobny obrazek wielkości całego arkusza, przedstawiający strzelnicę, to jest wprawiających się w strzelanie z kuszy do kurka, czyli do rozpiętego na szczycie masztu ptaka.

21. **Kowale** i **Konowaly.** Kowal czy konował ogląda przyprowadzonego konia.

22. **Mydlarze.** Dwie postacie męskie trzymają tarczę z wyobrażeniem kwiatu.

23. **Rękawicznicy.** Trzy postacie, z których środkowa błazna. Każda trzyma wiszącą tarczę z godłem.

24. **Bednarze.** Czterech ludzi pobija różne naczynia.

25. **Cyruliki.** Dwie pocieszne postacie męczyzny i kobiety trzymają tarczę z godłami cechu. Pod niemi na łańcuchach do ściany przyczepionych

dwie małpy trzymają brzytwy. Pod spodem umieszczono trzy talerzyki golarniane.

26. Garbarze. W podwórzu garbarz skrobie rozciągniętą na balu skórę. Na ziemi siedzi chłop, trzymający kosz i kij, przy nim rozrzucone karty do gry. Studnia z żórawiem, pies. Ponad zabudowaniem widok rozległy na miasto i na rzekę z płynącymi statkami i mostem. Dalej wojsko piesze i konne w ruchach i namioty.

Wreszcie w samym końcu księgi znajduje się dołączony obraz wielkości arkuszowej, wyobrażający Chrystusa na krzyżu. Po bokach stoją: Matka Boska i św. Jan Chrzciciel.

Przytoczyłem tu umyślnie treść wszystkich tych obrazów, gdyż są tam bardzo oryginalne i ciekawe zestawienia, które, jako wyobrażenia ikonograficzne średniowiecza, mogłyby służyć dzisiejszym malarzom za punkt wyjścia do kompozycji stylizowanych w sztuce stosowanej. Stanowczo bliższe zapoznanie się z miniaturami rękopiśmiennej księgi Behma może być źródłem bogatych pomysłów dekoracyjnych, zwłaszcza pod względem stosowania godeł, emblematów i allegorii, właściwych dawnym rzemiosłom w Polsce.

Że nie wszystkie wyżej wymienione malowania są dziełem jednego artysty, że składało się na nie wielu majstrów krakowskich, widoczna to jest na pierwszy rzut oka przedewszystkiem w znacznej różnicy między nimi pod względem ujęcia kompozycyjnego i wykonania. Potwierdza to jeszcze wielka różnorodność liter początkowych, jakimi malarze prawdopodobnie prace swe podznaczali. W takim razie dowodziłoby to, iż w początkach XVI wieku istniał w Krakowie spory zastęp malarzy cechowych, których poziom wyrobienia artystycznego był stosunkowo dość wysoki,

skoro tworzyli oryginalnie podobnie dojrzałe dzieła. Sądziłoby nawet można, iż to był właśnie ów, o czym wyżej mówiłem, punkt kulminacyjny malarstwa cechowego w Krakowie, a zatem prawdopodobnie w całej Polsce, gdyż istotnie o ile nie posiadamy nic równie artystycznej wartości z zabytków dawniejszych, o tyle też i czasy późniejsze nie przekazały nam nic z prac cechowych, coby mogło przewyższać miniatury kodeksu Baltazara Behma. Owszem, raczej wszystko każe przypuszczać, iż w drugiej połowie wieku XVI malarstwo cechowe polskie zaczęło się chylić do upadku. Nie mogło ono wytrzymać konkurencji z prawdziwą sztuką przyniesioną tu przez protegowanych na dworze Niemców i zeszło potrochu do znaczenia zwykłego rzemiosła. Epoka ta jest końcem rodzimego malarstwa polskiego, które zacznie się dopiero rozwijać szeroko na własnym gruncie w szkołach urządzonych na sposób nowożytny, w uczelniach artystycznych prowadzonych programowo przez profesorów. Przedział tych kilku wieków wypełnia przeważnie produkcja artystów obcych. Nieliczne przejawy rodzimej twórczości, jakie historia zanotowała, czy to z pomiędzy wyróżniających się bardziej majstrów cechowych, czy też sporadyczne objawianie się talentów wśród braci klasztornej, nie mogły wyrobić sztuce naszej ani własnych znamion charakterystycznych, ani ciągłości dziejowej.

Zanim jednak przejdziemy do przejrzania bodaj pobieżnie tych skromnych śladów naszej twórczości plastycznej po upadku szkół cechowych, chcę powiedzieć słów kilka o stosunku malarstwa cechowego w XIV i XV wiekach do rozpowszechniających się coraz bardziej w tej chwili sztychów nadreńskich i o stanie rytnictwa u nas.

ROZDZIAŁ XII.

Profesor M. Sokołowski na jednym z posiedzeń komisji do badania historii sztuki*), podaje szczegółowo bardzo znamienity, a przypuszczam nie wyjątkowy, gdyż coś podobnego odnaleźćby się udało i w produkcji doby dzisiejszej.

Chodzi mianowicie, że tak powiem, o inspirowanie się w koncepcji utworami obcych artystów. Prof. Sokołowski przedstawia rzecz w ten sposób:

Biblioteka kapitulna krakowska między innymi cennymi zabytkami posiada piękny graduał z XV w., bogato ozdobiony miniaturami. Otóż jedna z tych miniatur miała jakoby przedstawiać króla Kazimierza Jagiellończyka, przyjmującego poselstwo oddających mu się w opiekę uciemnionych obywateli ziem pruskich. Scena ta historyczna, tak wyjątkowa w ozdobach rękopisów tego rodzaju, wzbudzała szczególniejszy interes wśród badaczy. Nic też dziwnego, że umieszczono ją w pewnej publikacji niemieckiej z podpisem: „Kö-

nig Kasimir Jagiellończyk”. Tymczasem prof. Max Lehrs z Drezna, znakomity znawca rytownictwa niemieckiego, wykazał, iż rysunek ten jest kopią ryciny Franciszka von Bucholt.

Prof. Sokołowski, przedstawiając obie ryciny, dowodzi prawdziwości tego spostrzeżenia. Miniaturzysta, mając przed sobą rycinę, zastosował do swoich potrzeb jej kompozycję i układ, uprościł formy i zredukował liczbę osób: „Tron w obu przedstawieniach, tak w miniaturze, jak w rycinie, w zasadniczych swych liniach jest ten sam. Postać króla jest w obu wypadkach identyczna. Jeżeli porównamy grupy dalsze, to zobaczymy to samo. Trzy główne figury, piętrzące się jedno nad drugą po stronie lewej również, jak trzy drugie ze środka po prawej, są w ruchu, geście i strojach przeniesione bezpośrednio z ryciny na miniaturę”.

Rytownik nadreński Franciszek von Bucholt pracował mniej więcej w drugiej połowie XV wieku, a rycina jego przedstawia Sąd Salomona. Jeszcze za życia tego artysty w tem samym mieście działał inny rytownik i złotnik zarazem Israel van Mackenen, może współnik Bucholta, który po wyskrobaniu na blasze monogramu tamtego, wypuszczał na nowo w świat odbicia, opatrzone własnym znakiem. Miniaturzysta polski miał zatem przed oczyma wzór tej ryciny w jednej lub drugiej formie. Obie matki z dziećmi, oznaczające treść, zostały usunięte, co zatarło identyczność koncepcji i powstała scena, którą można było przyjąć za ów epizod z historii polskiej. „Służy to za najwymowniejszy dowód — wnioskuje prof. Sokołowski — jak całe kompozycje przenoszone były żywcem z rycin na miniatury i jak odbitki podobne z blach miedzianych przygotowanych przez nadreńskich rytowników takich jak Bucholt, czy też Israel van Macke-

*) Sprawozdania Tom VII, zeszyt III, str. CLXX.

nen, rozpowszechnione były w naszych krakowskich warsztatach. Lehrs — mówi dalej uczony badacz — zwraca uwagę, że kilka figur z tego miedziorytu zostało powtórzonych w jednym z drzeworytów Cronica mundi Hartmana Schedla, a Renouvier znowu w dziele swem o sztynchach podnosi, jak się miedzioryty, wyszłe z tego właśnie warsztatu, rozchodziły po Francyi i po Włoszech i służyły często za wzory do miniatur i obrazów”.

Wszystko to dowodzi, jak już w owych czasach mimo tak trudnych dróg komunikacyjnych sztuka europejska kształtowała się na wspólnych wzorach, że geniusz jednostki, niezależnie od tego, pod jakim zrodził się stopniem długości lub szerokości geograficznej w Europie, oddziaływał na ludność tej części świata w promieniu bardzo szerokim.

Powiadam w Europie, gdyż rzeczywiście sztuka narodów azyatyckich w wiekach średnich w niezna- cznej zaledwie mierze wpływała na pojęcia ówczesne. Indyę, ta kolebka cywilizacji, która na kultu- rze greckiej odcisnęła wyraźne piętno, dając jej pier- wiastki wyobrażeń mitologicznych, co zwłaszcza naj- silniej wyczuwać się daje w kulcie Dyonizosa, nie po- została też bez wpływu na sztukę klasyczną. Inslamizm krajów Wschodu, skryształizowawszy się w sztuce mau- rytańskiej, panującej chwilową siłą swej ognistej wy- obraźni, następnie nie bywałem odmiennych wierzeń przeciał innym narodom indoeuropejskim drogę do dawnych wspólnych źródeł myśli twórczej, i sztuka zrodzona nad Gangesem, zwróciła się w inną stronę, a przebywszy Himalaje, wędrując po płaskowzgórzu tybetańskim, rozwinęła się ostatecznie do wysokich granic doskonałości na najdalszym Wschodzie. Kie- dy więc w wieku XVIII okazy sztuki japońskiej tak

wytwornej i dojrzałej, a tak jednocześnie oryginalnej, gdyż urobionej ze zgoła odmiennych a przynajmniej dawno zapomnianych pierwiastków, zaczęły pojawiać się w Europie, było to dla niej rewelacją, która nią wstrząsnęła i odbiła się bardzo znamienne na stylu, zwanym *rococo*. Sztuka współczesna wchłonęła już w siebie mnóstwo z japońszczyzny, jak znowu z dru- giej strony Japonia, przyjmując społeczne i polityczne urządzenia europejskie, i w dziedzinie twórczości ar- tystycznej nie pozostała obojętną na nasze wyobrażenia estetyczne. W wieku pociągów błyskawicznych i te- legrafu bez drutu zupełne wyodrębnienie się umyślo- wości rasowej jest wprost niemożliwe, gdyż myśl wszel- ka upowszechnia się natychmiast i wsącza wszystkie- mi porami w najdalsze nawet społeczeństwa. Prze- strzeń istnieć przestała. W wiekach średnich jednakże przestrzenie nie tylko były wielkie ale i niebezpieczne, przebywano je jednak dla interesów materyalnych, te- go wielkiego motora ruchliwości ludzkiej, roznosząc zdobycze kultury do najdalszych zakątków świata. Cie- kawy przyczynek do historii kultury naszej odnośnie do dróg, któremi oddziaływanie takie się odbywa, i wó- góle specjalnie o stosunku Polski do ziem nadreń- skich podaje dr. Kopera w komunikacie p. t. „O emi- gracji Niemców z Weissenburga i Landau do Polski w XV i XVI w. *)”.

Utrzymuje on mianowicie, że plemiona frankońskie, mające swe siedziby wzdłuż Menu i zaludniające dol- ny Ren, począwszy od północnej Alzacji z Weissenbur- giem włącznie, stanowiły główny podkład kolonizacji niemieckiej na Śląsku i u nas. Z Weissenburga i z Lan-

*) Sprawozd. kom. hist. szt. Tom VII, zeszyt III.

dau w Palatynacie pochodziło w znacznej części to niemieckie mieszczaństwo, które największą rolę kulturalną grało w życiu Krakowa drugiej połowy XV w. i pierwszej XVI. Dzięki Decyuszowi, który także przybył do Polski z Alzacyi, mamy dokładną wiadomość o obu wspomnianych głównych ogniskach tego emigracyjnego ruchu.

Stamtąd przybyły rodziny Reinfredów, Betmanów, Schillingów, Herszteinów, Bonerów i inne. Przyczyną tej całej emigracji były wojny i zaburzenia, które od połowy XV wieku nękały ich kraj; a powodem osiedlenia się w Polsce gościnność, z jaką tu przyjęci, tudzież obdarzani majątkami i godnościami zostali, za co wzamian wypłacali się znakomitemi usługami obywatelskimi.

Było im tu dobrze, więc sprowadzali swych krewnych i przyjaciół do gościnnej ziemi, co doskonale zaznacza w komunikacie swym dr. Kopera, wykazując wzajemne rodzin tych między sobą powinowactwo. Nie ustawała też ciągle komunikacja między Krakowem a rodzinnym Weissenburgiem, a przy tej sposobności i niejedno dzieło sztuki przywędrowało do Polski. Szły paki kupieckie, zapewne pod silną eskortą, a między nimi sztychy i ryciny, które z rynku krakowskiego szeroko się później po kraju rozprzestrzeniały.

Mnóstwo odbitek z miedziorytów i drzeworytów takich przechowuje się dotąd w bibliotece Jagiellońskiej. Sztycharstwo w Polsce miało znakomitego przedstawiciela w osobie sławnego snycerza Wita Stwosza. Pozatem rozwinęło się bardzo szeroko drzeworytnictwo, co prawda, o niewielkim poziomie wymagań artystycznych, które do niedawna jeszcze przetrwało w swej pierwotnej formie w drzeworytnictwie ludowym, jak

to widać z zebranych przez St. Witkiewicza okazów z Płazowa w powiecie Cieszanowskim, o których podał wiadomość prof. M. Sokołowski*). Istniało u nas jeszcze specjalne zastosowanie drzeworytu, zwane „koltryniarstwem”, to jest drukowanie obić i zasłon wzorzystych.

*) Sprawozdanie kom. hist. szt. I, VII, zeszyt III.
Zaranie malarstwa polskiego.

ROZDZIAŁ XIII.

Odrodzenie malarstwa we Włoszech, które się ostаточно skryształizowało w geniuszu Rafaela i Michała Anioła, w Polsce nie odbiło się na razie najmniejszym echem. Nie spotykamy w epoce tej ani ludzi, którzyby wnieśli tu z sobą technienie nowego ducha, ani dzieł, któreby malarzom miejscowym za wzór do naśladowania służyć mogły. I rzecz szczególna: Kraków, który w początkach już XVI wieku roi się od włoskich rzeźbiarzy i architektów, sprowadzonych w r. 1510 przez króla Zygmunta I do robót na Wawelu i przy kaplicy Zygmuntońskiej, długo jeszcze będzie oczekiwał na pojawienie się w jego murach pierwszego malarza Włocha.

Tymczasem malarzem nadwornym tego króla jest odziedziczony jeszcze podobno po poprzednikach Kazimierzu Jagiellończyku, Janie Olbrachcie i Aleksandrze, Hans Dürer, brat młodszy i uczeń słynnego Albrechta, dumy malarstwa niemieckiego. Ród ich pochodził z Norymbergi, Hans jednak, zdaje się, znacznie później, niż chcą niektórzy historycy, zawędrował do Krakowa,

w którym miał blizkich krewnych. Stosunki te rodzinne ściągnęły podobno do naszego miasta na czas jakiś i słynnego Albrechta*), ale pobyt znakomitego malarza niczem nie zaznaczył się w dziejach malarstwa krakowskiego. Miały oczywiście niezaprzeczonego wpływ na twórczość majstrów cechowych jego sztychy, które się przez stałe stosunki mieszczaństwa z Norymbergą na rynek krakowski w znacznych ilościach dostawały, ale to było też udziałem wielu innych współczesnych rytowników niemieckich, jak Holbeina, Wolgemutha i innych, bez ich szczególniejszej w tej mierze zaśluga.

Hans Dürer, urodzony w r. 1478, do 1502 roku pozostawał w domu ojca swego, który był złotnikiem z profecyi; później dopiero poświęcił się całkowicie malarstwu. Czy był istotnie w Polsce za czasów Kazimierza Jagiellończyka i królów następnych, to podlega wątpliwości, jakkolwiek Wiszniewski przypuszcza, że on to malował na dworze króla Olbrachta ów ołtarz srebrny, przypisywany autorstwu Zygmunta I**). Pewnem jest stanowczo jednak, że pod koniec życia był istotnie nadwornym malarzem Zygmunta I i że na dowód tego pozostały zapiski w książce rękopiśmiennej, prowadzonej przez Seweryna Bonera. Są tam wciągnięte wydatki na odnowienie zamku krakowskiego w r. 1529, co właśnie wykonać miał Hans Dürer.

Malarz ten, jakkolwiek zapewne wysoko wyrobiony w swym zawodzie, jakkolwiek brat rodzony i uczeń wielkiego Albrechta Dürera, do gwiazd pierwszorzę-

*) Prof. Sokolowski: Sprawozd. kom. hist. sztuki. Tom VI, zeszyt II i III, str. LXIV.

**) E. Rastawiecki: Słownik malarzów polskich. Tom I.

dnych na firmamencie sztuki europejskiej nie należał. Wreszcie i sam Albrecht ostateczne udoskonalenie swoje zawdzięcza w znacznej mierze wycieczce do Włoch, a mianowicie znajomości z Bellinim w Wenecyi w r. 1506, tudzież pobytowi w Bolonii w roku 1507, gdzie się uczył tajemniczej wówczas sztuki wykreśleń perspektywicznych. Niemniej dodatni wpływ na niemieckiego artystę i dalszy kierunek jego twórczości, której zawdzięcza swą sławę, wywarła podróż do Niderlandów w roku 1518 i 1521. A wtedy zdaje się już edukacja młodego Hansa była ukończona, pracowali oni zdala od siebie i wątpić należy, ażeby Albrecht dzielił się z bratem swemi najnowszemi zdobyczami wiedzy.

To też zdaje się, że prace Hansa Dürera nie stały o wiele wyżej od zwykłych produkcji krakowskiego malarstwa cechowego, które właśnie sięgało szczytu swej siły rozwojowej i dalej już kroku jednego naprzód zrobić nie było w stanie.

Malarz królewski ani talentem, ani umiejętnością, niczem wogóle nie przyczynił się do podniesienia poziomu artyzmu w cechach krakowskich, niczem nie wpłynął na zmianę ich pojęć i wymagań estetycznych. Perspektywa jest ciągle jeszcze wiedzą niedostępną dla panów majstrów, stale upierają się przy zachowaniu tej złoconych, tudzież nie mogą za nic w świecie odstąpić od tradycyi, nakazujących im przedstawiać świętych w większych rozmiarach a zwykłych śmiertelników w mniejszych. Przytem trzymają się nieodzownie tematów kościelnych, a wyrobiwszy sobie pewien, uświęcony zwyczajem kanon przedstawień religijnych, nie zdolni są, zda się, zupełnie do uprawy malarstwa świeckiego. Są jakby za ciężcy, zbyt szorstcy, ażeby malować wdzięczne allegorye, sceny mity-

logiczne, tudzież zdarzenia historyczne, jak mistrzowie renesansu włoskiego, nadto portret, wchodzący coraz bardziej w użycie, w całej Europie, nie leży również w zakresie ich umiejętności zawodowych.

Tymczasem duch humanizmu obejmuje coraz potężniej sfery najbardziej wpływowe i zamożne, którym naiwne, prócz szczerzej wprawdzie pobożności niewiele innych zalet artystycznych mające malarstwo wystarczać nie może. Żyją wtedy w Polsce i krzewią myśl wolną: Celtes, Kallimach, Grzegorz z Sanoka, w poezyi wznosi się do wyżyn prawdziwego natchnienia Jan Kochanowski, Rej z Nagłowic z szalonym rozmachem humoru wolność słowa posuwa do granic najdalszych, Piotr i Andrzej Kochanowscy tłumaczą klasyków starożytnych, księża Orzechowski i Uchański występują do walki z rzymskimi rygorami. Wszystko, co czuło głębiej i myślało szerzej w owym szczęśliwym wieku XVI, gorzało jakimś młodzieńczym ogniem nowych idei, nowych dążeń i pragnień, jeno malarstwo zasklepiło się w rutynie pocziwych tradycyi i głuche było na radosne okrzyki odmłodzonej sztuki Zachodu, których odgłosy waliły daremnie w szelnie zamknięte bramy przywilejów cechowych, obejmujących niby mury warowne garść ufnej w ich potęgę załogi.

To też odwróciła się od malarstwa tego cała wykształceńska część społeczeństwa. Dwór i magnaci szukali natchnienia z Włoch, mieszczaństwo nawiązywało coraz ściślejsze stosunki z Norymbergą i Augsburgiem, skąd szły także nowinki reformatorskie.

Obawa nowinek tych również w znacznym stopniu musiała wpłynąć na obniżenie się poziomu wykształcenia artystycznego malarzów krakowskich w tej chwili. Cech ich, jako jednocześnie bractwo religijne, niewątpli-

wie dbał przede wszystkim o uchronienie członków swych od zgubnej propagandy reformatorskiej, która w całych Niemczech szerzyła się z zadziwiającą szybkością, z całą pewnością więc twierdzić można, iż musiały ustać wędrówki czeladzi po dotkniętych zarazą krytycyzmu religijnego ziemiach. Do krajów szczerze katolickich zbyt było daleko, zresztą czy tak czy owak, wypadało przechodzić wśród ludów, gdzie Reformacja głęboko utrwałała swe zasady, w obawie zatem zakażenia młodocianych umysłów niewiarą, nie wypuszczano wcale czeladzi za mury Krakowa. A jednak obowiązkowo dwuletni, a często dłużej przeciągający się pobyt u takich majstrów, jak Wolgemuth w Norymberdze lub Hans Burgmayer w Augsburgu, do których zazwyczaj ścigała wędrowną czeladź polska w XV wieku, niemało przysparzał im wiedzy zawodowej i rozszerzał horyzonty myślowe. Zapuszczali się oni i dalej, najpospoliciej do prowincji nadreńskich, dokąd zapewne mogli mieć rekomendację z Krakowa, ale niema historycznie stwierdzonych śladów na to, ażeby który z nich dotarł do Włoch lub do Francji, a przynajmniej w rezultatach ich pracy, w pozostałych zabytkach produkcji cechowej XVI wieku, nie na to nie wskazuje.

Renesans włoski w malarstwie, ściśle biorąc, zamknął się całkowicie z tamtej strony Alp. Odrodzenie sztuki w Niemczech i Niderlandach przyjmuje już całkiem odmienne formy i w zgoła innym manifestuje się kierunku. Geniusz włoski, który tak szczęśliwie, cudownie, powiedziećby można, pogodzić umiał kult Madonny z reminiscencyami pogańskiego klasycyzmu, stworzył ruch górny wspaniałą, który, przeszedłszy Alpy, obniżył nieco swe loty, schylił się bardziej ku ziemi. Północ, nie mając u siebie tradycyi klasycznych

i zabytków najwspanialszej sztuki świata starożytnego, nie mogąc wykształcić smaku na antykach, nie od czuła też tak subtelnie istoty piękna plastycznego, przystem racjonalizm nowej wiary skierował ją do obiektywnego badania natury, odrazu więc zaznaczać się tam począł skrajny realizm w dążeniach artystycznych.

Malarz krakowski, wychowany w zasadach idealizującej starej szkoły kolońskiej, z pewnem niedowierzaniem i nieufnością przyjmował realistyczną metodę mistrzów niemieckich. Studyował i on naturę, używał modelu, jakżeśmy to widzieli na rysunku w kodeksie Behma, ale bał się poprostu zbyt naturalnego, zbyt prawdziwego przedstawienia rzeczy w obrazach kościelnych, gdyż uważał sposób ten za przeciwny świętości spraw, które traktuje. Obowiązywało tu prawo, wytworzone przez zwyczaj poprzednich pokoleń, a kodyfikowane, że tak powiem, później przez kościół, co zresztą powstało jak wszystkie prawa pisane, któremi się ludzkość rządzi. Potrzeba było silnej indywidualności, któraby te prawa przelamać się ośmieliła i wytworzyła nową drogę dla twórczych usiłowań artystych, ale w wieku XVI nie znalazł się artysta taką indywidualnością obdarzony i malarstwo iść musiało torem dawno wytkniętej rutyny. Tak tedy, zamknawszy przed sobą wszelkie wyjścia na szerokie widnokręgi postępu, już w połowie XVI wieku nosiło ono w sobie zarodki niebezpiecznej choroby, która je miała niebawem rozciągnąć na łożu niemocy.

Jak wyżej mówiliśmy, malarstwo cechowe krakowskie straciło już w początkach tego złotego skądinąd wieku poparcie dworu i magnatów, niewiele też liczyć mogło na mieszczaństwo, bo, jak kroniki donoszą, Jan Boner, podskarbi i wielkorządca królewski, kieruje opinię publiczną w stronę sztuki niemieckiej sprowadzając

do kościoła Panny Maryi cykl obrazów Hansa Kulmbacha, ktoś inny kupuje „La pietà” Rogera van der Weydena i wzbogacają się skarbcie możnych patrycyuszów dziełami niemieckich i flandryjskich artystów.

Wierny malarstwu cechowemu pozostał tylko lud i niższe, więc uboższe duchowieństwo. Odbiło to się oczywiście na skali wymagań artystycznych, ale musiało się też odbić ujemnie na interesach materyalnych zgromadzenia, gdyż kręcą się w tym czasie panowie majstrowie około polepszenia swych spraw nie na żarty. Trudno się zgodzić, żeby najlepszych potem używali środków, choć przyznać trzeba, że niezaprzeczenie środki te są najbliższe i najbardziej bezpośrednie. Oto mianowicie najeżają jeszcze bardziej przywileje swe „wielkierzami”, walczą przeciw wprowadzeniu do kraju dzieł obcych artystów, skarżą się na monarchów, że się posługują cudzoziemcami; lekceważąc produkcję miejscową, wyłączają z bractwa szklarzy i stolarzy i uzyskują na to wszystko potwierdzenia od królów, jakieśmy to już wymienili szczegółowo, ale malarz cechowy dążności czysto artystycznych znać nie chce i nie umie wytworzyć w sobie ich potrzeby. Nie umie zastosować się do szerokiego technienia renesansowego, wyrobić w sobie poczucia kształtu, kolorytu, pokochać sztukę dla sztuki, więc godzi się z losem i przyjmuje podrzędną rolę, jaką mu pozostawiła zajmująca jego miejsce istotna twórczość artystyczna — wyrobnictwo.

Jakkolwiek bądź malarstwo cechowe w Krakowie przez cały wiek XVI utrzymało się może na dawnym poziomie, zachowało w całości swoje dobre tradycje z wieku XV, ale tak daleko pozostało w tyle za nowożytną sztuką europejską, że utraciło zupełnie znaczenie odrębnej szkoły prowincjonalnej, jaką jeszcze, bądź co bądź, w poprzedniej epoce posiadało.

Z czasem zejdzie ono jeszcze niżej, kiedy się znaczący wyraźniejszy przedział między sztuką czystą a rzemiosłem.

W połowie XVI wieku upada też szkoła cechowa wrocławska. W Toruniu przeciąga się nieco dłużej, gdyż majstrowie tamtejsi podejmują się portretowania, ale i tam koniec tego wieku jest końcem jej sławy. Natomiast ożywia się nieco ruch artystyczny we Lwowie, gdzie współzawodnictwo dwóch bractw malarskich różnych wyznań podnieca do pewnych wysiłków i starań.

ROZDZIAŁ XIV.

Ściśle biorąc, malarstwo cechowe polskie w okresie Odrodzenia nie przeszło zupełnie. Z tego, cośmy wyżej powiedzieli, widać, iż pozostało ono w tradycjach swych i kierunkach całkowicie średniowiecznym przez cały w. XVI i takie przeciągnęło się w w. XVII, o ile oczywiście zdołało manifestować się od czasu do czasu utworami o własnej swej, odrębnej charakterystyce. Tysiące obrazów kościelnych, jakie od Zygmunta III, wobec bezwzględnego zatryumfowania kościoła katolickiego w Polsce, powstawać zaczęły dla ozdoby świątyń wznoszonych gęsto w tych czasach w stylu jezuickiego baroku, były tak małej wartości artystycznej, tak rutyniczne i rzemieślnicze, że właściwie do historii sztuki należeć nie mogą, i jakkolwiek większość z nich wyszła niewątpliwie z polskich warsztatów cechowych, na zarejestrowanie w tak skromnym nawet, jak nasz w przeszłości dorobku artystycznym nie zasługuje. Niepodobna bowiem liczyć się z bohomazami o treści dydaktyczno-allegorycznej, jakie zamawiały bractwa i zgromadzenia religijne u panów majstrów na swe chorałowie, feretrony i zasuwę ołtarzowe. Niepodobna, po-

wiadam, liczyć się z tem wyrobnictwem malarskiem, wobec tego, że współcześnie żyli i tworzyli na Zachodzie tacy mistrze, jak Rembrandt, Rubens i Van Dyck, i że nie tylko sława ich, ale i dzieła często dochodziły do Polski. Jednakże wychowanie jezuickie tak obniżyło upodobania artystyczne, tak wypaczyło smak estetyczny, całego niemal ogółu, że w epoce baroku społeczeństwu naszemu wystarczyły owe ohydne malowidła umoralniająco nauczające, wyobrażające, dajmy na to, śmierć grzesznika i śmierć człowieka sprawiedliwego z całym aparatem płomieni piekielnych, szatanów i aniołów. Widziałem mnóstwo takich historii opowiedzianych niedołąźnie, bez najmniejszego pojęcia o formie, bez poczucia istotnej dramatyczności, które cechowało większość utworów średniowiecza, bez sentymentu szerszej pobożności; liche kazania podyktowane malarzowi przez księdza, rebusy których odcyfrowanie miało umoralnić i przerazić grzeszną ludzkość. Ciągnęły się te wdzięczne sceny najczęściej umieszczane na zapleczkach wzdłuż stał kościelnych, opatrzone długimi łaćnińskimi lub nieznośnie mazonizowanymi podpisami.

Najczęściej wśród tych okropności spotkać można przedstawienie grzesznika, który chciał przystąpić do Stołu Pańskiego, nie oczyściwszy się poprzednio Sakramentem Pokuty. Otóż w chwili, kiedy kapłan podaje hostyę, z gęby grzesznika wybuchają płomienie, tudzież wylatują mniejsze i większe dyabluki. Do ulubionych tematów należy także wyobrażenie mąk piekielnych, gdzie wśród płomieni uwijają się rogate czarty z widłami w rękach. Obraz taki bywa zazwyczaj epilogiem całego szeregu innych, wyobrażających nieprawości opanowanej przez szatana duszy. Znamieniem wyobrażeniem ikonograficznym dla XVII wieku

w Polsce jest Taniec szkieletów, powtarzający się w mnóstwie najprzeróżniejszych waryanów. Przedstawiciele różnych stanów, ująwszy się w pary ze szkieletami, suną w tańcu zawrotnym. Rzadko w tych przedstawieniach spotkać można ruch szczęśliwszy, a nie przypominam sobie, żebym kiedykolwiek zauważył owo bezpośrednio wyładowanie się temperamentu i humoru, co tak artystycznie zaleca niektóre koncepcje starego gotycyzmu.

Sztuka nie może być służebnicą nawet moralności, jest panią samej siebie, buntuje się więc, jeżeli ją zaprządź do rydwanu etyki, polityki czy religii. Wtedy przestaje być sobą i staje się czemś zgoła innym. Głębokie uczucie religijne może być i było istotnie źródłem wysokich natchnień, stało się punktem wyjścia dla największych arcydzieł sztuki, ale wiek XVII uczuć tych w malarstwie nie wyraził. Naiwnie ale szczerze pojęta średniowieczna Madonna gotycka w poważnych, stylowo drapujących się szatach, przeradza się tu w gładką, bez wyrazu lalkę, przybraną w typie obrazu częstochowskiego miast szat malowanych w złote i srebrne blachy, tudzież prawdziwe rubiny, turkusy i szmaragdy. Nierzadko stroją obraz Matki Boskiej w prawdziwe sukienki z jedwabiu, aksamitu lub muślinu i przybierają mnóstwem szychu, koronek i falbanek, zawieszają paciorkami.

Jest to już ostateczny upadek smaku.

Nie mówię tu o malarstwie świeckim, gdyż pozostawało przeważnie w rękach cudzoziemców, zresztą ściągane za każdy śmielszy objaw upodobań czysto plastycznych, w którym upatrywano natychmiast szatańską moc kuszenia. Przykrywano też i honestates sukienkami, jak to we wstępie o panu Wolskim, marszałku koronnym, przytoczyłem.

Wobec tego zgodzić się należy, że historia początków malarstwa naszego, dzieje tej sztuki pierwotnej, ograniczonej do rzemieślniczej w połowie twórczości majstrów cechowych, która jednak, bądź co bądź, ma pewne znamiona własnej rodzimej odrębności, swój osobisty charakter, tudzież stwierdzoną przechowanymi zabytkami ciągłość ewolucyjną, dzięki czemu zajmuje względnie do ogólnej sztuki ówczesnej stanowisko samodzielnej szkoły prowincjonalnej, zamyka się całkowicie w epoce ostrołukowej. Dlatego też, to, cośmy nazwali „zaraniem malarstwa polskiego”, jakkolwiek ostateczny kres działalności cechów w kierunku dawnym sięga aż połowy wieku XVI, kiedy renesans w pełni rozciągał moc panowania, słusznie nazwać możemy malarstwem gotyckim, gdyż istotnie pojęcia średniowieczne w malarstwie polskim utrzymały się dłużej niż gdzieindziej i do ostatka zaznaczały się bardzo wyraźnym piętnem gotycyzmu na całej produkcji ówczesnej.

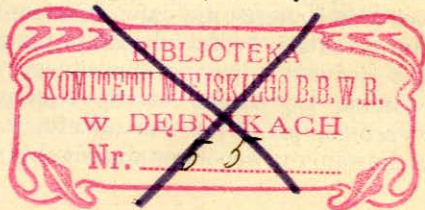
Ambroży Grabowski odszukał przeszło 80 nazwisk cechowych malarzy krakowskich z pierwszej połowy XVI wieku. Byli oczywiście wśród nich mistrze, którym epoka ta swój blask zawdzięcza, niepodobna jednak z szeregu nazwisk wybrać zasługujące na szczególniejsze uznanie, jako twórców wybitnych zdolności, a zwłaszcza do nazwisk tych nawiązać autorstwo obrazów przechowywanych dotąd w kościołach i zbiorach prywatnych, gdyż brak podpisów najmniejszych wskazówek w tej mierze nie daje. Pozatem wielu z nich zapisano w aktach grodzkich, jak to już poprzednio mówiliśmy, jedynie z imienia chrzestnego, a imiona takie powtarzają się bardzo często. Niewątpliwą wskazówką wyższego, jeżeli już nie talentu, to w każdym razie zachowania u współzawodników będzie okoliczność kil-

kakrotnego wyboru na seniora bractwa cechowego. Takim jest Joachim, wybierany w latach 1515, 1516, 1517 i 1518. Maluje on obrazy do kościoła Panny Maryi i do kościoła św. Katarzyny, za co otrzymuje wynagrodzenie od rajców miejskich. Dalej Jan Krutilo, bywa starszym w latach 1535 — 1549 i maluje obrazy do kościoła św. Marka; Jakób Woda między rokiem 1515 a 1533, tudzież Wincenty między 1516 a 1523., Janowski Mikołaj 1521, Kazimirski, Fiol Jan itd.

W spisie malarzy cechowych pierwszej połowy XVI wieku przeważają już nazwy polskie, jak Bonkowski (1544), Chebda (1549), Goraj Jan (1500), Łukassowicz Jan (1534), Grabowski Stanisław (1520), Kączkowski Maciej (1540), a co więcej, nawet niemieckie nazwy zmieniają się na polskie. Tak Wunderlich Piotr, przybyły z Wrocławia, gdzie terminował u mistrza Jakóba Beynerta, przezwął się w Krakowie Dziwakiem i maluje tu obraz do kościoła św. Szczepana. Co prawda, nie brakuje również nazwisk rdzennie niemieckich, jak Libnau, Lantz i inni.

Do znakomitszych malarzy należeli zdaje się Michał, który w roku 1537 ma tytuł pictor regiae majestatis, jako też Marcin z Lublina, malarz nadworny Jana Spytka, podskarbiego w roku 1536, któremu przypisują obrazy św. Mikołaja i Stanisława w kościele w Łącku.

Tu kończy się byt malarstwa cechowego, jako odrębnej artystycznej szkoły prowincjonalnej.



DOPEŁNIENIE.

Wystawa retrospektywna malarstwa polskiego w roku 1894 we Lwowie stała się punktem wyjścia dla dr. Jerzego Mycielskiego do napisania obszernej pracy, zawierającej historię ruchu malarskiego za czas od 1760—1860. Książka ta, zatytułowana „Sto lat dziejów malarstwa w Polsce”, zamyka istotnie bardzo cenne i wyczerpujące wiadomości o artystach polskich i obcych, dla Polski pracujących w oznaczonej wyżej epoce. Taką samą wystawą, urządzoną w cztery lata później w Warszawie, przyniosła zapewne niejedną szczegół, mogący służyć za dopełnienie do powyższej pracy, gdyż znalazło się tu wiele dzieł, których dr. Mycielski na wystawie lwowskiej widzieć nie mógł. Przytem niezmiernie obfity i nader poważny materiał dla historyka przedstawia bogata, jak nigdy przedtem, produkcya nasza po roku 1860. To jednak do zakresu przedsięwziętej obecnie sprawy nie należy.

Założeniem książki niniejszej było przedstawienie obrazu, jak to w tytule wskazałem, zarania malarstwa polskiego, więc najpierwszych początków jego, co też starałem się ująć w rozdziałach poprzednich i zdaje mi się, że jakkolwiek w rozmiarach zbyt skromnych i niedość plastycznej formie, przedmiot na razie wyczerpałem. Chciałbym jednak w dalszym ciągu, choć w naj-

ogólniejszych zarysach, choćby najpobieżniej dać garść wiadomości o malarzach polskich, pracujących w następnych epokach, aby tym sposobem nawiązać do pewnego stopnia ciągłość z cenną, a tak bardzo popularną i jedyną w tym rodzaju pracą dr. Mycielskiego.

Pozatem należy się kilka słów dopełnienia do historii samego cechu, jako instytucji malarskiej, która przy końcu wieku XVIII przeszła przez szereg przeobrażeń i w najnowszym swym ukształtowaniu się zajęła stanowisko przejściowe do dzisiejszych szkół sztuk pięknych i akademii malarskich.

*

*

*

W drugiej połowie XVI w. z przyczyn, któreśmy wyżej starali się wyjaśnić, malarstwo cechowe obniża swoją działalność tak dalece, że przestajemy się niemi zajmować, i wogóle ruch w tej dziedzinie aż do panowania Zygmunta III jest bardzo słaby.

Na dworze Zygmunta Augusta spotykamy wspomnianego już Coragla, artystę wielkiej miary, ale ten, ściśle biorąc, nie jest malarzem. W zlutrzałym, jak z przekąsem mówi prof. Łuszczkiewicz, Gdańsku, w mieście obojętnem na sprawy religijne, budzić się zaczyna ożywienie w kierunku malarstwa portretowego. Pracuje tam Marcin Kober, nadworny malarz Stefana Batorego, według prof. Łuszczkiewicza jedyny zdolny artysta tych czasów i autor portretu królewskiego, przechowywanego w klasztorze Misyonarzy w Krakowie, o czem wszakże nie wie E. Rastawiecki i w słowniku

swoim, podając o malarzu tym wiadomość, przypuszcza iż był tylko dekoratorem pokojowym.

Dopiero zjawienie się w Polsce Tomasza Dollabelli, sprowadzonego z Wenecyi przez Zygmunta III, wywołuje w społeczeństwie większe zainteresowanie się malarstwem i podniesienie poziomu wymagań estetycznych przynajmniej w pewnej sferze.

Dollabella, urodzony w Belluno, miasteczku rzezypospolitej weneckiej, był uczniem Antoniego Vassilachi, zwanego Aliense, wziętego malarza fresków, któremu w robotach dopomagał. Sam też już w Wenecyi, zwłaszcza przy zdobieniu pałacu Dożów, nabył pewnego rozgłosu, dzięki czemu zawezwany był przez istotnego miłośnika malarstwa Zygmunta III do Krakowa. Był to malarz zręczny, śmiały i płodny, posiadał przytem koloryt przyjemny, na którym czuć jeszcze było dobre tradycje Pawła z Werony i Tintoreta, do pierwszorzędných jednak wielkości, bezwzględnie biorąc, nie należał. W Polsce wszakże cieszył się sławą niepospolitą i tak potężnie zapisał się w pamięci potomnych, tak w historii stał się popularny, że wszystkie obrazy tej i epok następnych przypisywano jego pędzlowi.

Prawdą jest rzeczywiście, iż malował bardzo łatwo, więc zostawił dzieł ilość ogromną. Przytem pracował we wszystkich kierunkach, malował obrazy historyczne, dworskie, portrety, obrazy religijne i alegoryczne. Dawny malarz fresków lubuje się w kompozycjach na szeroką skalę, to też zamalowuje sążniste płótna scenami pełnemi tłumów, akcesoryi i ozdób najrozmaitszych. Przebywał w Polsce blisko lat 50, a umarł w roku 1650, pochowany w kościele Dominikanów krakowskich, u których długi czas przemieszkiwał. Jak się poprzednio wspominało, przyjął pod koniec życia obywatelstwo krakowskie i został maj-

strem cechowym, miał też kilku uczniów Polaków, między którymi historia wspomina Wawrzyńca Cieszyńskiego, zmarłego 1650, tudzież Marcina Blechowskiego zmarł w r. 1761. O pracach samodzielnych jednak tych artystów nie wiadomo. Musieli oni poprostu, ołyczajem ówczesnym, pomagać mistrzowi przy malowaniu tych ogromnych machin, a może też część własnej produkcyi wypuszczali w świat pod firmą Dollabelli i stąd właśnie tak wielka ilość dzieł, przypisywanych włoskiemu artyście.

Pozatem miał on pośrednio wpływ na całe ówczesne malarstwo cechowe. Nie dorównywali mu wprawdzie panowie majstrowie świetnością kolorytu, co Weneńczyk ten miał zapewne we krwi jako puściznę po wielkich poprzednikach swego kraju; nie mogli mu też sprostać w łatwości kompozycyi, niemniej przecież wyraźne piętna kierunku Dollabelli czuć na pracach Zacharyasza Zwonowskiego, który w kościele św. Katarzyny w Krakowie malował cykl obrazów z życia św. Augustyna, tudzież Łukasza Porębowicza, autora „Ukrzyżowania” w kościele ks. Marków również w Krakowie. Obraz ten był malowany w roku 1618.

Bawi jeszcze pod te czasy w Polsce kilku innych Włochów, jak ojciec Wenanty, Kameduła z Subiaco, wezwany przez rodzinę Tęczyńskich do odmalowania kościoła w Rytwianach, wreszcie artyści sprowadzani przez Wolskiego, Lubomirskiego i innych szczególniejszych miłośników sztuki.

Drugim malarzem nadwornym Zygmunta III był Norymberczyk Jakób Troszel, urodzony w r. 1538. Ciekawy współczesny portret sztychowany tego malarza, znajdujący się w zbiorach hr. Konstantego Przezdzieckiego, przedstawiał na jednym z posiedzeń komisji

prof. Sokołowski *). Artysta wyobrażony jest tam w stroju polskim. Był on synem Jana Troszla, słynnego w Norymberdze z wyrobu nader sztucznych zegarów słonecznych. Jakób, poświęcając się sztuce malarskiej, uczył się najprzód do r. 1598 u norymberskiego malarza Jana Juvenella, następnie u Aleksandra Lindnera. Wezwany do dworu polskiego, został malarzem nadwornym króla Zygmunta III i odtąd ciągle w Polsce mieszkał, malując portrety i przedmioty historyczne. Umarł w Krakowie roku 1624 **).

Po wpływie Dollabelli zaczyna z kolei oddziaływać na malarstwo polskie mistrz antwerpski Rubens. Malował on, jak wiadomo, portrety Zygmunta III i Władysława IV. Pozatem przebywał w Polsce ucezeń jego jego Piotr Soutmans, który niezawodnie musiał tu kierunek mistrza swego wprowadzić. Ale najsilniej z pewnością zaważyły tu liczne sztychy z dzieł Rubensa, wykonane przez Westermanów i innych, które szły z jednej strony przez Gdańsk dla mieszczan, z drugiej strony przez Jezuitów, posiadających w Antwerpii wiele religijnych dzieł mistrza — do klasztorów polskich.

Pod bezpośrednim wpływem tych rycin był wielkiej swego czasu sławy zażywający braciszek klasztorny ks. Franciszek Lexycki, nazywany nawet często z emfazą polskim Angielikiem da Fiesole. Malarz ten rzeczywiście zdobył bardzo wyrobioną, poprawną technikę, wysoką umiejętność kładzenia farb, przyczem posiadał miłą, soczysty koloryt, ale w kompozycyi, nie-

*) Sprawozdania kom. hist. sztuki. Tom VI, zeszyt II i III.

**) Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“. Tom II, str. 271.

stety, nietylko zbyt inspirował się sztychami Rubensa, lecz czasami poprostu je żywcem kopiował. Okoliczność ta zmniejsza ogromnie znaczenie tego mnichamalarza dla historii sztuki naszej. Jak utrzymuje bar. Rastawiecki*), miał on być rodem z Krakowa, szczególnie jednak życia jego mało są znane. Sztuki malarzkiej uczył się we Włoszech. Był jakby żonaty, potem dopiero wstąpił do zakonu św. Franciszka ks. Bernardynów, żona jego zaś sukienkę zakonną teje reguły w klasztorze św. Józefa w Krakowie przyjęła. Umarł w Grodnie w r. 1668.

Malował wiele i to wielkich rozmiarów obrazy. Kilkanaście z nich wymienia bar. Rastawiecki, jest jednak przypuszczenie, że pozostało sporo dotąd nie zarejestrowanych. Na wszystkich obrazach, miast podpisu, malował trupa główkę nad złożonemi na krzyż pieszczelami, łatwo więc je poznać po tym ascetycznym znaku.

Bardzo zręcznym technikiem i dobrym kolorystą w duchu rubensowskim, był Bartłomiej Strobel, Wrocławianin, posiadający tytuł nadwornego malarza cesarskiego. Około r. 1642 przybywszy do Polski, wszedł w służbę króla Władysława IV i pracował dla niego głównie w Elblągu. Napisał dzieło o sztuce malarzkiej, lecz nie wiadomo czy było kiedykolwiek drukiem ogłoszone**).

Bardzo ciekawą postacią i weale niepoślednim artystą jest malarz nadworny Jana III Jerzy Eleuter Semiginowski, czy Siemiginowski, którego kilka do-

*) Słownik malarzów polskich. T. I, str. 265.

**) E. Rastawiecki: „Słownik malarzów polskich“. T. II, str. 240.

skonałych, naprawdę artystycznych utworów widzieliśmy na wystawie retrospektywnej r. 1898. Na obrazach podpisywał się tylko Eleuter, przez długi czas więc miano go za cudzoziemca, bawiącego czasowo w Polsce. Dopiero bar. Rastawiecki w III tomie „Słownika malarzkiego” podaje dokładną wiadomość o jego pochodzeniu, według herbarza I. N. Bobrowicza, tudzież zapisek Żegoty Paulego.

Jerzy Eleuter, według dokumentów rodowych, jest synem szlachcica Jerzego Semiginowskiego herbu Sas, który za zabicie sąsiada skazany został na banicję.

„Po śmierci Jerzego wdowa jego, która już tajemnie od króla Jana III wiele łask doznała z dziecięciem pieszo udała się do króla, podówczas w Krakowie będącego, i oddała mu syna Jerzego, sama zaś przytułek i śmierć spokojną w klasztorze Panien krakowskich znalazła. Jerzy, znany pod przybranem nazwiskiem Eleutera, okazując talent szczególny do malarstwa, z funduszu królewskiego do Rzymu na naukę posłany, tak się wydoskonił w swej sztuce, że do celniejszych włoskich należał a w Polsce pod owe czasy był pierwszym narodowym malarzem. Malował dużo obrazów do kościołów w Krakowie, Warszawie i Żółkwi. Przez wdzięczność dla króla, pozostawał na jego dworze, nawet wojenne wyprawy podzielał, bitwy i położenia okolic malował. Król Jan III, nagradzając zasługi, uczynił go najprzód kawalerem złotym (Eques auratus), a później zaś przywilejem wydanym w Żółkwi dnia 7 sierpnia 1687 r. dał mu wieś Łukę”.

Dalej, idąc za Bobrowiczem, dowiadujemy się, iż w początkach panowania Augusta II, piastował urząd starosty Jabłowieckiego, był kawalerem Złotej Ostrogi i Janiny, oraz posłem na dworze hiszpańskim.

Do wysokich godności doszedł ten człowiek przez swe zasługi malarskie, co dowodzi, że w owym czasie na dworze Sobieskiego i Sasów umiano cenić artystę, że przesady kastowe nie mogły być przeszkodą do zajmowania się tym procederem i mógł się szlachcic zabawiać malarstwem, nie ubliżając sobie bynajmniej. Podane przez Bobrowicza wyjaśnienie o owej właśnie banicyi ojca Eleutera, jako istotnej przyczynie ukrywania się syna z nazwiskiem rodowym, powinno być odpowiedzią dla tych, którzy mniemali, jak to sam Rastawiecki w pierwszym tomie „Słownika” zaznacza, iż malarz przybrał pseudonim, ażeby rzemiosłem nie kalać szlacheckiego klejnotu.

Oczywiście uprzedzenia takie istnieć musiały wśród ciemnego gminu szlacheckiego, którego wiedza nie wychodziła poza alvara, ale w sferach dworskich pod wpływem poloru europejskiego pryskały ponure przesady wobec podziwu i szacunku dla artyzmu. To też w Polsce nawet wielu malarzy rekrutowało się z pomiędzy osób bardzo dostojnych. Jeszcze za Władysława IV, Paweł Grodzicki, generał artylerji koronnej, maluje obraz do kościoła Jezuitów w Poznaniu, później sam Stanisław Leszczyński, król polski, w wolnych chwilach zajmuje się malarstwem wcale nie po dyletancku.

Nie wiem co sądzić o obrazach pana generała artylerji, ale obraz Stanisława Leszczyńskiego widziałem na warszawskiej wystawie retrospektywnej i śmiało twierdzić mogę, iż była to rzecz, ujawniająca duże wyrobienie zawodowe i oczywiście znaczne wrodzone zdolności. Zresztą była to chwila, kiedy panie i panowie z najwyższych warstw społecznych rozwijali w sobie upodobania artystyczne i namiętnie uprawiali sztuki piękne.

Malarstwo artystyczne z zamkniętego okólnika cechowego musiało wyjść ostatecznie na świat szeroki swobodnego współzawodnictwa.

*

*

*

Na zakończenie wiadomość o wysokiej godności, jakiej cech malarzy krakowskich dostąpił. Istnieje przywilej Augusta III z dnia 5 grudnia roku 1746, zatwierdzający uchwałę rektora uniwersytetu krakowskiego Kazimierza Pałaszewskiego z dnia 15 stycznia r. 1745, mocą której zgromadzenie, to jest cech malarzów krakowskich, jako sztuki wyzwolonej mężów, do znaczenia sztuk wyzwolonych z dozwolenia uniwersyteckiego jest przypuszczony i wolności, osobom uniwersyteckim służące, onym są udzielone*). Oryginał aktu tego zachowany jest w archiwum uniwersytetu Jagiellońskiego.

Uchwała powyższa rektora akademii Krakowskiej miała na celu podźwignięcie podupadającego całkowicie pod te czasy cechu przez podniesienie malarzy do znaczenia artystów i przyjęcie ich pod opiekę praw, przysługujących członkom akademii, „tej wszystkich umiejętności i sztuk wyzwolonych matki”.

Na skutek tego zażądali malarze krakowscy wciągnięcia ich do album uniwersyteckiego, co też im było dozwolone. Jakoż wpisali się natychmiast: Domi-

*) Rastawiecki: Słownik. Tom III.

nik Manigni Florenczyk, senior kongregacji, tudzież mistrze: Jędrzej Cencler, Jan Albrykiewicz, Krzysztof Sikorski, Krzysztof Lisowski, Bonawentura Batkowski, Marcin Stachowicz, Jan Chodejowski, Wawrzyniec Brocki i Gabryel Durajski.

Niezwłocznie też mistrzowie zajęli się ułożeniem dla cechu swego ustawy dodatkowej, rozwijającej dawne przepisy, które rektor uniwersytetu Stanisław Filipowicz zatwierdził w dniu 3 lipca 1748 r.

Przytoczę tu kilka wyjątków dla scharakteryzowania, jak się tu często reformy i ulepszenia w duchu nowożytnych potrzeb mieszały ze średniowiecznymi tradycjami bractwa.

„PP. Konsyliarze wybierają seniora „etiam nie umiającego języka łacińskiego, byle był sprawiedliwy, Boga się bojący i przywileje JKmci Kongregacji Malarskiej nadane przy protekcji przesławnej Akademii Krakowskiej utrzymujący”. Dalej idą paragrafy o panach magistrach i czeladzi, które są w zasadzie powtórzeniem dawnych ustaw i wielkierzy. Czas terminu czy nauki przeciąga się tylko do lat siedmiu, po których skończeniu powinien chłopiec pokazać „umiejętności swojej sztukę malowaną lub złoconą”.

Pozatem następują przepisy co do rozgraniczenia umiejętności malarskich, ustanowienie pewnej hierarchiczności w sztuce, co zresztą robi się głównie z powodu, że „o kontraktowanie roboty wzajemne kłótnie bywają, zaczem dla lepszego rozsądku i wzajemnej międy pp. magistrami kunsztu malarskiego przyjaźni”, rektor uznaje za stosowne ustanowić porządek uzdolnień. „Ponieważ w kunszcie malarskim insza sztuka albo umiejętność malować obrazy, kopersztychy, lanczafty i tym podobne sztuki, jak na płótnie, tak na inszej materyi do tej sztuki zgodnej, insza jest umiejętność

złocić, chińszczyznę praktykować na drzewie albo innym fundamencie do tego sposobnym, a insza i najpodlejsza robota klejowana czyli to na płótnie, czyli to na drzewie”. Otóż chodzi o to, ażeby magistrowie bawili się tylko tą robotą i nią kontentowali, w której mają biegłość i doskonałość, „chyba że który magister w każdej z tych sztuk był perfekct, i miał na to od kongregacji testimonium”.

Że „sztuka malarska — twierdzi przedmowa do ustaw — nietylko z siebie, ale i z innych nauk, z których wypływa, jest wolna, z doświadczenia mamy. Albowiem geometrya, architektura, optyka y perspektywa, że wolne są nauki, wiadomo uczoneym, a osobliwie tym, którzy się w tych naukach kochają, a gdy malarstwo od przerzeczonych nauk dependuje y wypływa, bo z nich swoje początki zbiera i bez tych umiejętności malarstwo (osobliwie wyższego gradusu) mularstwem bardziejby się nazwać powinno, więc malarstwo między wolnemi naukami zawsze powinno mieć miejsce”.

Kongregacja jednak wolności zupełnej przypuścić nie może, więc zastrzega się, iż dzielić się ona zwykła dwojako: „Jedna, która się ściaga do ozdoby kościoła w nabożeństwie i promocyi chwały Patrona swego św. Łukasza, jako malarzów osobliwego Patrona, a ta bardziej bractwem św. Łukasza zwać się powinna. Druga ściaga się specyalnie do kunsztu malowania y ćwiczenia młodzi w nauce malarskiej”. To też na publiczne „lekcyje i kwestye ku ćwiczeniu młodzi polskiej” dopuszczeni są „wolontarynsze”, których rygory cechowe nie obowiązują.

Tak się zaczynają wolne szkoły malarskie w Polsce.





8678

SPIS RZECZY.

Wstęp	Str. 5
-----------------	--------

I.

ROMANIZM.

Rozdział I	15
Rozdział II	22
Rozdział III	25
Rozdział IV	30
Rozdział V	35

II.

GOTYK.

Rozdział I	41
Rozdział II	49
Rozdział III	55
Rozdział IV	66
Rozdział V	75
Rozdział VI	79
Rozdział VII	89
Rozdział VIII	96
Rozdział IX	101
Rozdział X	104
Rozdział XI	109
Rozdział XII	124
Rozdział XIII	130
Rozdział XIV	138
Dopelnienie	143