Biblioteka Muzeum Narodowego
Ziemi Przemyskiej w Przemyślu
988 D

Biblioteka Muzeum Narodowego
Ziemi Przemyskiej w Przemyślu
988 D

ROCZNIK PIERWSZY. ZESZYT I. CENA ZESZ. 2 K=1 Rb.

MUZEUM NARODOWE
ZIEMI PRZEMYSKIEJ
Przemyśl, Plac Czackiego № 3

POLSKIE
MUZEUM

MALARSTWO — RZEŹBA — PRZEMYSŁ ARTYST.

WYDAWCY

FELIKS KOPERA I JULIAN PAGACZEWSKI

KRAKÓW
NAKŁADEM ST. ZAREWICZA I SPÓŁKI
EKSPEDYCYA GŁÓWNA W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SPÓŁKI W KRAKOWIE ORAZ GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE.

1. WARSZTAT STANISŁAWA STWOSZA

(Stanisław Stwosz ur. około 1464 w Krakowie, r. 1527 opuścił Kraków, około r. 1430 umarł w Norymberdze).

Portret Króla Jana Olbrachta z tryptyku rzeźbionego, przedstawiającego Ukrzyżowanie.

Kraków. Katedra.

Rzeźba w drzewie, polichromowana.
Wielkość nieco mniejsza od oryginału.

Kiedy Wit Stwosz r. 1496 opuścił Kraków, pozostawił warsztat synowi Stanisławowi. W warsztacie tym królowa Elżbieta Austryaczka zamówiła ołtarz, aby go umieścić naprzeciw grobowca syna swego Jana Olbrachta w osobno fundowanej kaplicy na Wawelu. Ołtarz ten stał w kaplicy tej do XVIII w. W XVIII w. usunięto go z katedry i przeniesiono do kościoła parafialnego w Rudawie, gdzie go kupił ks. Wł. Czartoryski, odnowił i powtórnie w katedrze umieścił, aczkolwiek na innem miejscu.

Ołtarz wykonano zaraz po śmierci króla Olbrachta, a zatem w latach 1502—1503.

Scena główna ołtarza przedstawia Ukrzyżowanie. Wśród osób znajdujących się pod krzyżem klęczy król Jan Olbracht, z którego postaci podajemy w reprodukcyi głowę. Artysta traktował twarz królewską z tak wielkim realizmem, że niewątpliwie króla portretował z maski pośmiertnej.

Reprodukcya nasza wykonana jest podług odlewu gipsowego, znajdującego się w Gabinecie Archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

2. JAN SUESS Z KULMBACHU

(ur. w 1476(?) r. w Kulmbachu, zm. 1522 r.).

Nawrócenie św. Katarzyny Aleksandryjskiej.

Kraków. Kościół N. P. Maryi.

Na drzewie powleczonem cienką warstwą kredy.
Technika pośrednia pomiędzy olejną a *alla tempera.*
Wys. 1·18 m. Szer. 0·62 m.

Matka św. Katarzyny miała być podług legendy chrześcijanką, ojciec Costis, król cypryjski, poganinem, który strzegł usilnie, aby córka nie przejęła się zasadami nowej wiary. Za pośrednictwem jednak matki, młodziutka Katarzyna spotkała się z pustelnikiem, który jej pokazał obraz Matki Boskiej. Od tej też chwili Katarzyna stała się gorącą wyznawczynią wiary Chrystusowej. Obraz przedstawia moment, w którym św. Katarzyna, klęcząc na obydwu kolanach, patrzy z zachwytem na obraz Madonny, który jej pokazuje klęczący obok pustelnik, ubrany w habit stalowego koloru ze spiczastym kapturem. Święta ma na sobie czerwoną suknię; stanik wycięty do gorsu i obszyty, podobnie jak długie rękawy — karmazynowym aksamitem. Włosy jasne, zaplecione w warkocze i założone na uszy. Głowę zdobi perłowy dyadem z cennym klejnotem nad czołem. Scena rozgrywa się w ustroni leśnej. Niebo jasne, pogodne. W głębi przesuwają się szybko trzej jeźdźcy na koniach. Na pniu drzewa, tuż za pustelnikiem, przybita karta z monogramem Kulmbacha i datą 1514. Obraz ten jest pierwszym z rzędu w cyklu ośmiu obrazów, odtwarzających legendę o św. Katarzynie. Są to rozbitki tryptyku, fundowanego w latach 1514 i 1515 przez Jana Bonera do kaplicy św. Jana Chrzciciela w kościele N. P. Maryi w Krakowie.

3. JAN SUESS Z KULMBACHU

(ur. w 1476(?) r. w Kulmbachu, zm. 1522 r.).

Św. Katarzyna Aleksandryjska w więzieniu rozmawia z cesarzową.

Kraków. Kościół N. P. Maryi.

Na drzewie powleczonem cienką warstwą kredy.
Technika pośrednia pomiędzy olejną a *alla tempera.*
Wys. 1·18 m., szer. 0·62 m.

Święta Katarzyna wtrącona do więzienia przez cesarza Maksencyusza za wyznawanie i szerzenie wiary Chrystusowej, nawraca żonę cesarza oraz Porfiryusza, dostojnika cesarskiego dworu. Święta ubrana w ten sam strój purpurowy, rozmawia przez zakratowane okno więzienia z cesarzową, która klęczy na kamiennych płytach przedsionka. Cesarzowa ma na sobie kosztowną jasno-niebieską suknię obszytą perłami; rękawy żółtawe, czepiec czerwony. Za nią stoi Porfiryusz w długiej czerwonawo-fioletowej szacie

FELIKS KOPERA I JULIAN PAGACZEWSKI

POLSKIE MUZEUM

CZYLI

ZBIÓR SZEŚĆDZIESIĘCIU CZTERECH PODOBIZN NASZYCH ZABYTKÓW

WRAZ Z ILLUSTROWANYM TEKSTEM, OBEJMUJĄCYM SZKICE Z ZAKRESU HISTORYI SZTUKI, A MIANOWICIE:

1. O rzeźbach naszych gotyckich budynków w XIV w.
2. O malarstwie bizantyńskiem w Polsce.
3. Znaki drukarń polskich w XV i XVI w.
4. O drzeworytach XV i XVI w.
5. Wit Stwosz.
6. Jan z Kulmbachu.
7. Szymon Czechowicz.
8. O miniaturach.
9. Thorwaldsen.

Każda podobizna opatrzona jest nadto osobnem objaśnieniem

KRAKÓW
NAKŁADEM ST. ZAREWICZA I SPÓŁKI

Nr inwent. 988.

MUZEUM W PRZEMYŚLU

7.03

KRAKÓW — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

OBJAŚNIENIA TABLIC.

1. Warsztat Stanisława Stwosza. (Stanisław Stwosz ur. około 1464 w Krakowie, r. 1527 opuścił Kraków, około r. 1530 umarł w Norymberdze). *Portret króla Jana Olbrachta z tryptyku rzeźbionego, przedstawiającego Ukrzyżowanie.* Kiedy Wit Stwosz r. 1496 opuścił Kraków, pozostawił warsztat synowi Stanisławowi. W warsztacie tym królowa Elżbieta Austryaczka zamówiła ołtarz, aby go umieścić naprzeciw grobowca syna swego Jana Olbrachta w osobno fundowanej kaplicy na Wawelu. Ołtarz ten stał w kaplicy tej do XVIII w. W XVIII w. usunięto go z katedry i przeniesiono do kościoła parafialnego w Rudawie, gdzie go kupił Wł. Czartoryski, odnowił i powtórnie w katedrze umieścił, aczkolwiek na innem miejscu. Ołtarz wykonano zaraz po śmierci króla Olbrachta, a zatem w latach 1502—1503. Scena główna ołtarza przedstawia Ukrzyżowanie. Wśród osób znajdujących się pod krzyżem, klęczy król Jan Olbracht, z którego postaci podajemy w reprodukcyi głowę. Artysta traktował twarz królewską z tak wielkim realizmem, że niewątpliwie króla portretował z maski pośmiertnej.

Reprodukcya nasza wykonana jest podług odlewu gipsowego, znajdującego się w Gabinecie Archeologicznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

2—4. Jan Suess z Kulmbachu (ur. w 1476(?) r. w Kulmbachu, zm. 1522 r.). *Z cyklu o św. Katarzynie Aleksandryjskiej. Nawrócenie św. Katarzyny Aleksandryjskiej.* Matka św Katarzyny miała być podług legendy chrześcijanką, ojciec Costis, król cypryjski, poganinem, który strzegł usilnie, aby córka nie przejęła się zasadami nowej wiary. Za pośrednictwem jednak matki, młodziutka Katarzyna spotkała się z pustelnikiem, który jej pokazał obraz Matki Boskiej. Od tej też chwili Katarzyna stała się gorącą wyznawczynią wiary Chrystusowej. Obraz przedstawia moment, w którym święta Katarzyna, klęcząc na obydwu kolanach, patrzy z zachwytem na obraz Madonny, który jej pokazuje klęczący obok pustelnik, ubrany w habit stalowego koloru ze spiczastym kapturem. Święta ma na sobie czerwoną suknię; stanik wycięty do gorsu i obszyty, podobnie jak długie rękawy — karmazynowym aksamitem. Włosy jasne, zaplecione w warkocze i założone na uszy. Głowę zdobi perłowy dyadem z cennym klejnotem nad czołem. Scena rozgrywa się w ustroni leśnej. Niebo jasne, pogodne. W głębi przesuwają się szybko trzej jeźdźcy na koniach. Na pniu drzewa, tuż za pustelnikiem, przybita karta z monogramem Kulmbacha i datą 1514. Obraz ten jest pierwszym z rzędu w cyklu ośmiu obrazów, odtwarzających legendę o św. Katarzynie. Są to rozbitki tryptyku, fundowanego w latach 1514 i 1515 przez Jana Bonera do kaplicy św. Jana Chrzciciela w kościele N. P. Maryi w Krakowie.

Św. Katarzyna Aleksandryjska w więzieniu rozmawia z cesarzową. Święta Katarzyna wtrącona do więzienia przez cesarza Maksencyusza za wyznawanie i szerzenie wiary Chrystusowej, nawraca żonę cesarza oraz Porfiryusza, dostojnika cesarskiego dworu. Święta ubrana w ten sam strój purpurowy, rozmawia przez zakratowane okno więzienia z cesarzową, która klęczy na kamiennych płytach przedsionka. Cesarzowa ma na sobie kosztowną jasno-niebieską suknię, obszytą perłami; rękawy żółtawe, czepiec czerwony. Za nią stoi Porfiryusz w długiej czerwonawo-fioletowej szacie z futrzanym kołnierzem. Na piersiach złoty łańcuch dygnitarza. Bardzo być może, że mamy przed sobą portrety fundatorów tryptyku, mianowicie Jana Bonera, wielkorządzcy krakowskiego i jego żony. W głębi siedzi strażnik więzienny, w zbroi i z halabardą. Obraz ten należy do cyklu 8 obrazów ze scenami z życia św. Katarzyny Aleksandryjskiej, które niegdyś tworzyły tryptyk fundowany przez Jana Bonera do kaplicy św. Jana Chrzciciela w kościele N. P. Maryi w Krakowie.

Pogrzeb św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Jest to ósmy i ostatni obraz cyklu, odtwarzającego sceny z życia św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Ciało świętej męczennicy ubrane w purpurę i na białym całunie złożone — unoszą aniołowie w przestworza. Daleką drogę przebyli; teraz opuszczają się na martwą, skałami otoczoną dolinę, by ciało świętej złożyć w sarkofagu. Dwaj aniołowie ścielą posłanie w grobie, a trzeci już z daleka wyciąga ramiona ku ciału św. Katarzyny, by je złożyć na wieczny spoczynek. Koloryt jasny, srebrzysty, tęczowymi blaskami rozświecony, podnosi nastrój tej ślicznej i rzewnej sceny, która jest epilogiem wstrząsającego dramatu. Na prawo, na suchym pniu drzewa, wisi tablica a na niej przybita karta z monogramem Kulmbacha i uszkodzonym napisem: HANC-DIVE - VIRGINIS-KATHERINE - HISTORIAM - IOHANNES ENSIS-CIVIS-FACIEBAT - ANNO - DNI - 1515.

5. Pastorał Jana Ponętowskiego, opata gradzieckiego na Morawach. Pastorał ten jest nader interesującym zabytkiem haftarstwa renesansowego z drugiej połowy XVI w. Należał do Jana Ponętowskiego, opata gradzieckiego na Morawach, syna Stanisława i Doroty Borzysławskiej.

Ponętowski ogłosił różne dzieła wierszem i prozą, ważne dla historyi wewnętrznego stanu kraju i jego urządzeń. Jako opat gradziecki wyrestaurował tamtejszy kościół i klasztor. Bliższe szczegóły jego życia są nieznane, zdaje się jednak, że była to pod kulturalnym względem postać bardzo interesująca.

Drewniany pastorał oklejony jest złotogłowiem, na którym wydobyto zapomocą złotego sznureczka, naszytego na tło, piękny późnorenesansowy wzór *en relief.* W celu ożywienia haftu zastosowano gdzieniegdzie jedwab czerwony, zielony i niebieski, paciorki ciemno-niebieskie oraz wypukłe metalowe rozetki. Na lasce wzór o motywach łuski, wyszyty złotym sznureczkiem. Pastorał ozdobiony jest czterema herbami: Leszczyc, Lis, Poray i Ogończyk. Herbem Leszczyc pieczętowali się Ponętowscy, Lis jest herbem babki opata, z domu Rudnickiej, żony Wincentego Ponętowskiego, herby Poray i Ogończyk należą zapewne do matki i prababki opata. Pastorał ten oraz infuła, również pamiątka po Janie Ponętowskim, używane są każdego roku do dekoracyi katafalku w kościele św. Anny podczas mszy żałobnej za dobrodziejów Uniwersytetu Jagiellońskiego.

6. Warsztat Stanisława Stwosza. *Głowa św. Stanisława z tryptyku rzeźbionego, przedstawiającego Ukrzyżowanie.* Porówn. nr. 1. Z tego samego tryptyku publikowaliśmy już głowę króla Jana Olbrachta. Obecnie publikowana głowa św. Stanisława, jest przykładem zdolności Stwosza i jego szkoły do charakteryzowania twarzy i typu, polegającej na obserwacyi i studyowaniu natury.

7. Stanisław Stwosz. *Złożenie św. Stanisława do grobu z tryptyku św. Stanisława w kościele NP. Maryi w Krakowie.* Publikowana płaskorzeźba jest predellą, t. j. częścią pośredniczącą między mensą a szafą tryptyku. Cały ołtarz poświęcony czci św. Stanisława zawiera następujące sceny: 1) Kupno wsi. 2) Wskrzeszenie Piotrowina. 3) Biskup prowadzi Piotrowina przed sąd królewski. 4) Zabójstwo świętego, z widokiem dawnej Skałki i średniowiecznego Wawelu. 5) Zwłoki z orłami na tle Skałki. 6) Złożenie świętego do grobu. Scena zabójstwa świętego wypełnia szafę tryptyku. Ołtarz kilka razy przemalowany, zatracił wszelkie ślady pierwotnej polichromii.

Scena, którą publikujemy przedstawia pogrzeb świętego, którym zwykle kończą się cykle. Charakterystyka głów i dążność do przedstawiania typowych postaci, cechuje to dzieło warsztatu Stwoszów. Nie widzimy tu jednak tego niepokoju i dramatu, który daje piętno dziełom Wita. Draperya układa się spokojniej; gdzieniegdzie tylko i na małą skalę widzimy w jej układzie manierę twórcy Maryackiego ołtarza. Mamy tu przed sobą raczej ceremonię złożenia do

grobu relikwii świętego z czcią i kultem, aniżeli rzeczywisty akt pogrzebu.

8. Giovanni Battista Pittoni (ur. 1685 w Wenecyi, umarł tamże 1767 r). *Zwiastowanie.* Obraz aczkolwiek religijny, pojęty jest po świecku, jak to leżało podówczas w duchu czasu. Artysta należy do wybitniejszych malarzy epoki. Odznacza się wielką śmiałością w doborze barw, pewnym wdziękiem i powabem w użyciu malarskich efektów, przyczem kompozycya jest poprawną i jasno się tłómaczy.

To samo widzimy w naszym obrazie. Madonna klęczy przed pulpitem, na lewo na ziemi koszyk z robótkami: przy pracy i modliwie ukazał się Madonnie anioł i zwiastuje. Z gracyą trzyma w ręku lilię, którą ma zamiar wręczyć NP. Maryi. Ruch głowy Madonny, oświetlenie twarzy, szyi i piersi, układ piękny ręki, głowa anioła, układ i ruch jego rąk, wszystko to szczegóły, które artysta odtworzył z wyrafinowanym wdziękiem i finezyą.

Koloryt jest ciemno-złotawy; chodziło o uwydatnienie kontrastu cieni i światła na tem ogólnem i niemal jednotonnem tle.

9. Jakób van der Heyden (podług Rubensa) Jakób van der Heyden, rytownik, ur. około r. 1570 w Strasburgu, um. r. 1637 w Frankfurcie nad Menem. *Portret Władysława IV. jako królewicza w 29 roku życia.* Królewicza przedstawił Rubens w półfigurze stojącego i zwróconego w ¾ w lewo. Prawą rękę oparł król na lasce, lewą na biodrze. Spokojnie, ale z wielką uwagą i obojętnie patrzy w dal. Kapelusz z szerokimi kryzami, ozdobiony kitą z czaplich piór o nasadzie z drogich kamieni i wiszącej perły, nakrywa jego głowę, a zarazem służy za znaczną część tła, na którem odbija się pełna wyrazu twarz królewicza. Kołnierz z koronek, wykładany, przykrywa szyję. Na szerokiej piersi order złotego runa i łańcuch o prostokątnych ogniwkach. U boku szpada z podwójną gardą. Na ramieniu płaszcz obfity, udrapowany w szeroke fałdy. Tło obrazu tworzy draperya; w głębi obłoki. U dołu na lewo część ballustrady. Obraz ten Rubensa rysował Jakób Heyden i oprócz niego Paweł Pontius. Dajemy tu na razie rycinę Heydena z r. 1624, którego nazwisko i data widnieje obok podpisu ryciny na prawo.

Oryginał Rubensa nie wiadomo gdzie się znajduje. Synowiec Rubensa Filip, w życiorysie stryja podaje wiadomość, że artysta ten miał malować dla króla polskiego różne obrazy. W dyaryuszu podróży Władysława IV. za granicę roku 1624, a więc w tym roku, z którego pochodzi publikowany portret Pontiusa, czytamy, że król bawiąc w Antwerpii zwiedzał pracownie Rubensa i Piotra Breughla. Podówczas zapewne Rubens zrobił jego portret, a portret ten równocześnie tak Heyden jak Pontius rozpowszechnili sztychami, które też dochowały się i przekazały rysy królewicza pamięci, podczas gdy oryginał jest nieznany.

Rycina wykonana z artyzmem, a przytem z wielką starannością i subtelnością, odtwarza niezawodnie oryginał, bo cechy sposobu malowania artysty przebijają z ryciny najwidoczniej.

10. Kielich mszalny kościoła parafialnego w Wieliczce. Zabytek ten odznacza się kształtem, proporcyami, ornamentem i wykonaniem. Koło czary oplata się wieniec z bardzo ładnych winnych gron i liści, stylizowanych w sposób właściwy gotyckiej sztuce, a zwłaszcza architekturze. Spód czary ozdabia ornament ryty; węzeł utworzono z podobnych wieńców nachylonych ku sobie. Węzeł ten wykonany jest ażurowo i ujęty z góry i z dołu pierścieniami. Nogę kielicha zdobi podobny, ale jeszcze bogatszy ornament, w który wplecione są ptaki.

Stylizacya liści i gron jest bardzo staranna i układa się w odpowiadające sobie wzory. Wogóle odznacza się wdziękiem i pięknością form. Użycie motywów winnych gron jest dostosowane do przeznaczenia kielicha.

11. Szymon Czechowicz (1689—1775). *Św. Marya Magdalena.* Święta Marya Magdalena wyczerpana pokutą i rozpamiętywaniem grzesznego życia, wpadła w omdlenie i osunęła się na kolana. Lewą rękę wsparła na kamiennej ławie, na której stoi krucyfiks. Obok puszka z wonnymi olejkami, jako ikonograficzny atrybut Świętej i roztwarta księga. Świętą Magdalenę podtrzymuje anioł, którego ruch jest pełen wdzięku. Tłem sceny jest grota. Na uwagę zasługuje subtelny i harmonijny koloryt tego obrazka, może najmniejszego ze wszystkich, które Czechowicz wymalował, ale bezwątpienia jednego z najlepszych.

Barwy są blade i niezdecydowane, jak na rokokowym gobelinie.

12. Malarz nieznany. *Tańczące aniołki.* Kaplica Lubomirskich jest jednym z najpiękniejszych zabytków naszej architektury z pierwszej ćwierci XVII w. Fundował ją Sebastyan Lubomirski, kasztelan wojnicki, zmarły w 1616 roku. Kopuła spoczywa bezpośrednio na pendentywach a ozdobia ją malowidło *al fresco*, które naśladuje ulubione w tych czasach stiuki. Podniebie kopuły podzielone jest na kilka pól, w których mieszczą się olejne obrazy, ujęte w barokowe kartusze. Ozdobne kartusze, łudząco do stiuków podobne, malowane są *gris en gris*. W miejscu, gdzie kopuła przechodzi w latarnię, biegnie dokoła fryz, przedstawiający Taniec aniołków. Nagie putta o kształtach pełnych, tak właściwych epoce baroka, tańczą z zapałem, trzymając się za ręce. Dekoracya kaplicy Lubomirskich przypominająca swym charakterem stiuki w kościele św. Piotra w Krakowie, w zamku wiśnickim i bocznych kaplicach na Bielanach — jest, jak sądzimy, dziełem górnowłoskiego malarza. Tło kopuły ponsowe w złotą szachownicę. Kaplica Lubomirskich została przed kilku laty odnowiona pod kierunkiem architekty, p. Zygmunta Hendla.

13. Józef Oleszkiewicz. (1777—1830). *Portret Karoliny z Walewskich hr. Chodkiewiczowej.* Oleszkiewicz był uczniem Smuglewicza. W 1803 r. Aleksander hr. Chodkiewicz wysłał go na naukę do Drezna i Paryża. W Paryżu kształcił się pod kierunkiem słynnego Dawida. Powróciwszy do kraju mieszkał na Wołyniu. W 1810 r. udał się do Petersburga, gdzie we dwa lata później został członkiem Akademii sztuk pięknych na oddziale historycznego malarstwa. Umarł w Petersburgu dnia 5 października 1830 r. Malował obrazy historyczne i religijne.

Portret Karoliny hr. Chodkiewiczowej, wykonany na samym początku XIX w., jest już zwiastunem epoki romantycznej. Hrabina ubrana w suknię *empire*, wyciętą do gorsu i z krótkimi rękawami, podnosi prawą ręką koniec długiego wzorzystego szala, którym owinięta jest niemal cała jej postać. Szale są modne w tych czasach, charakterystyczną jednak częścią stroju staną się dopiero w epoce romantycznej. Twarz portretowanej, nie piękna, ale sympatyczna, pociąga melancholijnym wyrazem i jakimś nieokreślonym sentymentem, słowem portret hr. Chodkiewiczowej ma styl i jest w swoim rodzaju nastrojowym. Rysunek, wykonany bardzo starannie czarną kredką, jest podpisany: *Mikołay Oleszkiewicz. Rysował 1808 r.*, sygnatura umieszczona na krawędzi szala, nie robi jednak wrażenia własnoręcznego podpisu tem bardziej, że Oleszkiewiczowi było na imię Józef, inny zaś malarz tego samego nazwiska — o ile dotychczas wiadomo — nie istniał. Podpis dodano prawdopodobnie później.

14 i 15. Pacyfikał z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Pacyfikał gotycki, darowany katedrze gnieźnieńskiej przez kardynała Fryderyka Jagiellończyka, który od 1493—1503 r. był arcybiskupem gnieźnieńskim, należy do najpiękniejszych i typowych okazów naszego złotnictwa z końca XV lub pierwszych lat XVI w. Stopa pacyfikału podzielona jest na ośm pól, pokrytych naprzemian liściastymi splotami i drobnym ornamentem, wypełnionym emalią. Na czterech polach widnieją cztery tarcze z herbami Polski, Litwy, Habsburgów i Węgier. Węzeł rozczłonkowany zapomocą przeźroczystych przypór, ujmujących okienka o późnogotyckim maswerku, skomponowany jest bardzo misternie. Część szczytową stanowi ozdobny krzyż, na którym rozpięty jest Chrystus. W narożnikach krzyża widnieją atrybuty czterech ewangelistów a pomiędzy jego ramionami gęste skręty z puszystych liści, stylizowanych w sposób właściwy przekwitającemu gotykowi. Belki krzyża ożywione są gdzieniegdzie roślinnym ornamentem, wypełnionym emalią. Na szczycie pacyfikału, przeznaczonego na pomieszczenie partykuły Krzyża Św., widzimy pelikana, który siedząc w gnieździe, krwią z własnej piersi wydobytą karmi pisklęta. Jest to rozpowszechniony w średnich wiekach symbol Odkupiciela świata. Sądząc po stylu, pacyfikał ten wykonany został w ostatnich latach XV w., nie jest jednak wykluczone, że może pochodzić z pierwszych trzech lat XVI w. (kardynał Fryderyk † 1503 r.), chociaż niema w nim ani śladu renesansu. Nadmienić należy, że w złotnictwie tradycye gotyckie zachowały się najdłużej. Pacyfikał ten jako dar kardynała Fryderyka, wykonany został najprawdopodobniej w Krakowie, w warsztacie znakomitego złotnika, którego nazwiska nie znamy.

Strona odwrotna opisanego powyżej pacyfikału, nie wiele różni się od strony głównej. Zamiast Ukrzyżowanego Chrystusa i symbolów ewangelistów, mieszczą się w środku krzyża i na jego narożnikach oszklone okienka, przeznaczone na relikwie. Na belkach krzyża widzimy nieco ozdobniejszy wzór rośliny, wypełniony emalią.

16. Hans Sauerdumm. Malarz żyjący w Szwajcaryi w połowie XVI w. *Portret króla Zygmunta Augusta.* Portret ten znajduje się w dziele Marcina Kromera: *De origine et rebus gestis Polonorum* drukowanem po raz pierwszy w Bazylei w r. 1555 a także w innych nieco późniejszych wydaniach. Wykonał go monogramista H. S., najprawdopodobniej Hans Sauerdumm, malarz, którego monogram widzimy na prawo ponad ramieniem króla. W tem samem dziele znajduje się

nadto portret Zygmunta Starego, również opatrzony monogramem H. S., ale znacznie słabszy. Portret jednak Zygmunta Augusta przeznaczony na czoło dzieła, widocznie wydawca polecił samemu malarzowi wyrysować na klocku a potem rysunek oddał do wycięcia biegłemu drzeworytnikowi. Toteż sądzimy, że monogram odnosi się nie do drzeworytnika, ale do malarza, tembardziej, że nad monogramem znajdujemy piórko, godło rytownika.

Portret przedstawia króla w trzydziestym piątym roku życia, w pełnem popiersiu na tle kotary i herbów państwa. Król w wysokiej futrzanej czapie ubrany jest w bardzo bogato haftowany i wyszywany strój: u delii widzimy szeroki kołnierz futrzany, na szyi wisi bogaty łańcuch a rękę ozdabiają pierścienie. Artysta tymi prostymi środkami, do których ograniczyć się musi drzeworytnicza kompozycya, umiał przedstawić z artyzmem portret króla i odtworzyć szczegóły, co uwydatnia się zwłaszcza w pięknym i trudnym układzie rąk.

Napis pod ryciną objaśnia kogo rycina wyobraża.

Tę samą rycinę odbito w wydaniu tegoż samego dzieła z r. 1558 i 1559 a także ją kopiowano. Zaznaczyło się to przedewszystkiem w wydaniu z r. 1568, gdzie herb Polski umieszczono na pierwszem miejscu a na drugiem herb Litwy, gdy w starszych wydawnictwach przeciwnie herb Litwy rysownik błędnie postawił na pierwszem miejscu. Hozyusz użył do *Confessio fidei* z r. 1557 klocka pierwszego z błędnem ustawieniem herbu.

17. Drzeworyt przedstawiający »Ray ziemskich rozkoszy« *oraz portret włoskiej damy i wojewodzianki Zofii.* Pierwsza rycina zdobi dzieło Marcina Bielskiego p. t.: *Kronika wszytkiego świata*, wydane r. 1551. Dzieło to opowiada naprzód dzieje od Adama do Noego a opowieść rozpoczyna rycina zatytułowana: *Ray zyemskich rozkoszy*. Drzeworyt w stylu współczesnego niemieckiego malarstwa, przedstawia nam ideał szczęśliwego życia jak sobie go współcześni wyobrażali. Kompozycya jest bardzo rozwinięta jak na drzeworyt stosunkowo niewielkich rozmiarów. Widzimy pałac w stylu późnego odrodzenia otoczony ogrodem, lasem i łąkami. Przed pałacem stoi szemrząca fontanna a dalej wśród drzew na ławie mężczyzna we współczesnym stroju gra na gitarze, przy nim siedzi kobieta zasłuchana a druga zbliża się z kwiatem w ręku. Na drzewie przed pałacem wisi klatka z ptakiem. W ogrodzie pasą się baranki i przemyka zając. Za murem ogrodu na łące spostrzegamy konia i krowy. Mimo błędów rysunku i perspektywy drzeworyt jest ciekawy ze względu na temat i kompozycyą.

Kronika Bielskiego ma 256 drzeworytów najróżnorodniejszych pod względem formy i treści. Ryciny te zasługują na osobne studyum.

Dwie dalsze ryciny wzięte są z dziełka: *Christophori Kobileński, equitis Poloni, variorum eppigramatum ad Stanislaum Rosimontanum libellus* wydanego r. 1459 w Krakowie. Jedna zdobi epigramat zatytułowany *in imaginem cuiusdam heroinae italae dono datam* a więc wiersz na portret darowany pewnej włoskiej heroinie a druga epigramat na cześć wojewodzianki Zofii, obdarowanej wieńcem. Oba są bardzo dobrze narysowane i wycięte a ciekawe również ze względu na typy i strój.

18. Drzeworyt ozdabiający *kartę tytułową Figlików Mikołaja Reja. Figliki albo rozlicznych ludzi przypadki dworskie* Mikołaja Reja drukowane r. 1570 w Krakowie u Macieja Wierzbięty mają bardzo pięknie skomponowaną kartę tytułową w stylu niemieckiego odrodzenia. Piętno niemieckiego odrodzenia uwydatnia się przedewszystkiem w użyciu motywu kartusza wzorowanego na kartuszach wycinanych z blachy. Kartusz ten oplata ornament roślinny. Wśród takich ornamentacyi igrają satyrowie: dwaj nad nimi symetrycznie rozstawieni patrzą ku sobie; w górnej zaś części widzimy pół kobiety a pół kozy po jednej stronie, po drugiej zaś satyra, w środku ładnie opracowany kartusz. Wogóle drzeworyt odznacza się artystycznie obmyślaną kompozycyą, opartą na symetryi według zasad renesansu, dobrym rysunkiem, wyciętym wprawnie w drzewie. Rycina zdaje się być umyślnie skomponowaną do Figlików, toteż być może, że wykonano ją w Krakowie na zamówienie księgarni Wierzbięty. Ten sam artysta niezawodnie wykonał piękne godło drukarni Wierzbięty, które odbito na końcu Figlików.

19. Hans Baldung Grien ur. 1476 r. w okolicy Strasburga, um. tamże 1545 r. *Ukrzyżowanie.* Drzeworyt zdobi książkę z r. 1510 p. t.: *Missale Cracoviense* drukowaną w Strasburgu na zamówienie Mikołaja Schickewicka obywatela i księgarza krakowskiego. Oprócz niego są i inne mniejsze a wszystkie, o ile nam wiadomo, są nieznane w historyi niemieckiego drzeworytnictwa. Wśród tych drzeworytów znajdujemy Św. Stanisława i Św. Floryana, herb Habdank biskupa krakowskiego, herby Kapituły i Krakowa.

Hans Baldung Grien był malarzem i drzeworytnikiem. Jako malarz miłuje się w jasnych i silnych barwach i dąży do osiągnięcia kolorystycznych efektów. Zwraca baczną uwagę na punkt oświetlenia i stara się konsekwentnie przeprowadzić efekty świetlne. Ta dążność do uzyskania kolorystycznych efektów cechuje jego drzeworyty,

Przedstawił je artysta, mimo nieodłącznych od techniki drzeworytu kresek, raczej plamami świetlnymi. Układ figur, proporcye, znajomość form w obrysowaniu konturami, wszystko to cechuje wybitnego artystę; zwłaszcza ręce mają układ trudny i pełen akcentu. Przedewszystkiem uwagę zwrócić należy na efekty światła. Scena Ukrzyżowania najwidoczniej oświetlona jest popołudniowem słońcem. Grę światła i cieni przedstawił artysta przez żywy kontrast, jaki odrazu nas uderza między białymi, nietkniętymi rylcem powierzchniami a silnie uwydatnionymi cieniami fałdów draperyi. Pozostawienie wolnych przestrzeni białego papieru jest takim samym środkiem odtwarzania plam światła w drzeworycie, jakiego używał artysta w swych znanych i cenionych rysunkach, w których posługując się kolorowym papierem, kładł na nim obszerne plamy białej farby.

Ukrzyżowanie jest najlepszym przykładem, ile można wydobyć artystycznych efektów, posługując się wyłącznie nieforemnymi, wycinanymi w drzewie kreskami.

20. Rzeźbiarz nieznany. Ok. r. 1522. *Grobowiec Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej.* W Tarnowie, w kościele katedralnym, znajdują się dwa grobowce, które najprawdopodobniej wyszły z pracowni artystów Zygmuntowskiej kaplicy. Jednym z nich jest właśnie grobowiec Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej, zm. r. 1521. Jest on przyścienny i mieści się w prawej nawie u ściany zachodniej; osadzony jest wysoko. Artyście chodziło więcej o architektoniczny efekt, aniżeli o ornamentacyjny; całą ozdobą grobowca jest zatem szlachetność form, przytem ten artystyczny efekt zaakcentowano przez stosowne zestawienie piaskowca z czerwonym marmurem. W nyży utworzonej z dwu pilastrów podpartych konsolami, a dźwigających architraw z tympanonem, mieści się tumba, na której stoi sarkofag; na sarkofagu leży postać kobieca pochylona ku przodowi. Noga lewa nieco podniesiona, ręka prawa podpiera głowę a lewa lekko rzucona, prawie bezwładnie spoczywa przy łonie. Tło nyży dzieli się na cztery części, w środku mieści się medalion przedstawiający Madonnę z Dziecięciem, po bokach zaś tarcze z herbami Leliwa i Topór przypominają tarcze kraty kaplicy Zygmuntowskiej. Rzeźbiarskiej dekoracyi użył artysta do ozdoby konsoli, nakrywając ją lekko liściem akantu. Na sarkofagu u naroży widzimy również liść akantu. Nadto zdobi go ornamentacya o motywie palmety i stylizowanych liści, uzyskana przez pogłębienia tła. Podniebie nyży i spód grobowca ozdabia geometryczna ornamentacya. Przestrzeń pomiędzy konsolami wypełnia ścianka z czerwonego marmuru, pod którą widzimy ornament z dwu odwróconych esownic, ozdobionych roślinością stylizowaną a z pośród tych esownic dobywa się bukiet z liści wypełniając przestrzeń.

Figurę wykonano w sposób mistrzowski. Układ zaczerpnął artysta z życia. Renesans w pierwszej fazie rozwoju, związanej ściśle ze starożytną sztuką i kulturą, unikał widoku śmierci. Jeśli przyszło śmierć przedstawić, wyobrażano ją jako sen. Artysta pojął postać, jakby na chwilę zasnęła, ułożył ją przytem tak, aby otrzymać efekt linii i układu ciała; cofnął głowę i pierś wstecz, łono i nogi ułożył w ten sposób, aby linia układu ciała była jaknajłagodniejsza. Dla kontrastu linię tę przerwał odpowiednim układem ręki, bardzo pięknie opracowanej. Jak rzeźbiarz był znakomicie wykształcony, jak opanował formy, świadczy traktowanie ciała pod draperyą a szczególnie kolan. Dla równowagi rzucił część draperyi u nóg na sarkofag. Draperya wykonana wogóle bardzo biegle.

Medalion w nyży, podobnie jak w grobowcu Zygmunta Starego, przedstawia Madonnę z Dziecięciem. Madonna ta skomponowana jest jednak odmiennie; ciałem zwraca się w prawo, głowa zaś skierowana jest w przeciwnym kierunku. Dziecię wychyla się żywo w prawo, w ten sposób artysta wprowadził urozmaicony układ ciała. Na tumbie tarcza z renesansowemi uszami a na niej napis renesansową majuskułą oznajmia, że grobowiec postawił Jan hr. Tarnowski, kasztelan, żonie swej Barbarze z Tenczyna, zmarłej roku 1521 w 31 roku życia.

Grobowiec powstał prawdopodobnie zaraz po r. 1521. Nazwiska artysty nie znamy.

21—23. Thorwaldsen (ur. w Kopenhadze w listopadzie 1770 r., zm. tamże d. 24 marca 1844 r.). *Chrystus.* Podczas pobytu Thorwaldsena w Kopenhadze w 1819 r. zamówiono u niego szereg rzeźb do tamtejszego kościoła P. Maryi. Było to duże przedsięwzięcie artystyczne, to też Thorwaldsen nie mogąc sam podołać, dobrał sobie do pomocy licznych uczniów, którzy podług jego małych szkiców wykonywali

wielkie modele. Około r. 1825 były gotowe figury 12 apostołów, które wykonano w Rzymie. Posąg Chrystusa, własnoręczne dzieło Thorwaldsena, wykuty z marmuru kararyjskiego, jest koroną tej imponującej rzeźbiarskiej dekoracyi, do której, oprócz grupy przedstawiającej Kazanie św. Jana Chrzciciela na puszczy, należą jeszcze reliewy wyobrażające Chrzest, Wieczerzę Pańską, Wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Charitas i Anioła Stróża. Posąg Chrystusa w kaplicy Potockich jest repliką słynnej rzeźby kopenhaskiej. Dzieło to zawdzięcza Kraków Zofii hr. Potockiej, która w latach 1830—1840 poleciła całą kaplicę przebudować w stylu klasycznym podług planów głośnego architekty wiedeńskiego, Piotra Nobile. Ozdobą postumentu, wykonanego z szarego marmuru, jest płaskorzeźba z białego marmuru, przedstawiająca dzieci modlące się do Chrystusa.

Pomnik Włodzimierza Potockiego. Jest to bezwątpienia jeden z najpiękniejszych pomników, jakie Thorwaldsen wykonał. Posąg przedstawia Włodzimierza Potockiego, syna Szczęsnego, który własnym kosztem sformował pułk artyleryi konnej i walcząc na jego czele, dał dowody prawdziwego bohaterstwa. Potocki, urodzony w Tulczynie d. 10 lutego 1789 r., zmarł w Krakowie d. 8 kwietnia 1812 r., a więc zaledwie w 24 roku życia. Zwłoki jego złożono w grobowcu pod kaplicą Potockich. Pomnik ten jeszcze w 1816 r. zamówiła u Thorwaldsena wdowa po Włodzimierzu, Tekla z Sanguszków hr. Potocka. W r. 1820 Thorwaldsen przybył na krótki czas do Krakowa, aby tę sprawę dokładniej z fundatorką omówić. Pomnik został skończony dopiero w 1830 roku. W Gazecie Krakowskiej z 1 października 1830 r. (nr. 79) czytamy: »Przyjemną czytelnikom naszym zwiastować możemy wiadomość, iż w tych dniach nadszedł dawno oczekiwany sławnego dłuta Thorwaldsena pomnik dla Włodzimierza Potockiego, pułkownika artyleryi konnej. Arcydzieło to, świadectwem Rzymu, należy do najcelniejszych, które z rąk wielkiego wyszły artysty. Ma być postawiony w katedrze naprzeciw sławnej kaplicy Zygmuntów w miejscu przez samego Thorwaldsena przed dziesięciu laty wybranem«. Thorwaldsen przedstawił Potockiego w stroju klasycznym. Młody, jak Apollo piękny bohater, prawą ręką podtrzymuje fałdy togi, która obsuwa się z ramion, a lewą kładzie na rękojeści krótkiego miecza. U stóp jego po prawej stronie leży hełm, a po lewej pancerz, ozdobiony orłem polskim, wykutym *en relief*. Na pancerzu sygnatura *Thorwaldsen F.* Skromny postument o liniach prostych z szarego marmuru, ozdobiony jest płaskorzeźbą, przedstawiającą geniusza śmierci. Do płaskorzeźby użyto białego marmuru. Pomnik Potockiego dopiero w ostatnich latach przeniesiono z nawy katedry do kaplicy królowej Zofii (Wąsowiczów).

Pomnik Józefy z Olizarów hr. Dunin-Borkowskiej. W szeregu płaskorzeźb grobowcowych, wykonanych przez Thorwaldsena, epitafium hr. Józefy Borkowskiej zajmuje niepoślednie miejsce. Płaskorzeźba ujęta w skromne obramienie *empire*, przedstawia zmarłą, którą geniusz śmierci wiedzie za rękę w krainę wieczności. Zrozpaczony małżonek napróżno usiłuje wyrwać swą żonę z rąk śmierci. Płaskorzeźba jest oznaczona monogramem artysty A. T. (Alberto Thorwaldsen, jak go Włosi nazywali, właściwie bowiem było mu na imię Bartłomiej). Hr. Józefa z Olizarów Dunin-Borkowska zmarła d. 28 października 1811 r. w Dmytrowicach. Pomnik ten postawili matce — Stanisław i Rozalia Borkowscy, jak o tem świadczy napis na tablicy wmurowanej w postument.

24. Hans Pleidenwurf(?). *Chrystus między uczonymi.* Obraz na skrzydle tryptyku Matki Boskiej Bolesnej z r. 1471. W ślad za handlowymi stosunkami Krakowa z Norymbergą, poszły stosunki na polu sztuki. Rzeźba krakowska w drugiej połowie XV i w pierwszej ćwierci XVI w. rozwija się pod wpływem rzeźby frankońskiej. Ten sam wpływ pojawia się w ówczesnym malarstwie, czego najlepszym przykładem są sceny z życia Chrystusa w kościele św. Katarzyny lub obrazy tej samej treści z kościoła św. Idziego, które niegdyś tworzyły tryptyk wielkich rozmiarów. Do tej sfery wpływów zaliczyć należy obrazy na skrzydłach tryptyku Matki Boskiej Bolesnej w katedrze, w kaplicy Świętokrzyskiej, które nawet przypisywane są hypotetycznie malarzowi norymberskiemu, Hansowi Pleidenwurfowi, podobnie jak znany obraz z kościoła parafialnego w Szczepanowie, przedstawiający Madonnę z SS. Stanisławem i Maryą Magdaleną. Obrazów tych jest 8. Na zewnętrznej stronie skrzydeł: 1) Zwiastowanie, 2) Obrzezanie, 3) Narodzenie Chrystusa, 4) Hołd 3 Królów; na wewnętrznej: 1) Ofiarowanie w świątyni, 2) Chrystus między uczonymi, 3) Ukrzyżowanie, 4) Zdjęcie z krzyża. W górnej części obrazów, rozmieszczonych na wewnętrznej stronie skrzydeł, naklejone są późnogotyckie maswerki, rzeźbione z drzewa i pozłacane. Tła obrazów są złote i ozdobione wytłaczanym wzorem, podobnie jak nimbusy Chrystusa i Matki Boskiej.

25. Kielich mszalny. Kielich ten jest jedynym cennym zabytkiem przemysłu artystycznego w skarbcu kościoła parafialnego w Bolesławiu (Galicya, pow. dąbrowski). Sześciolistną stopę zdobią drobne różyczki z filigranu, które układają się w delikatną koronkę. Druciki filigranu są karbowane. Na nodusie widnieją rozety w liczbie 6, stylizowane jeszcze w duchu przekwitłego gotyku. Koszulka czary obwiedziona jest u góry liściastą galeryjką o późnogotyckich reminiscencyach. Na spodzie stopy kielicha znajduje się Połukoza, herb Ligęzów, oraz napis: S. L. POCILLATOR R. VNGAR. A. D. 1569. Jest to zatem dar Stanisława Ligęzy, podczaszego królowej węgierskiej Izabelli i wyrób węgierski, zapewne siedmiogrodzki, kupiony przez Ligęzę prawdopodobnie na Węgrzech. Reminiscencye gotyckie zachowały się w złotnictwie najdłużej, to też data r. 1569, choć stosunkowo bardzo późna, nie stoi w sprzeczności ze stylem kielicha.

26—28. Rzeźbiarz nieznany (z lat 1340—1356). *Portret Kazimierza Wielkiego, portret królowej Adelajdy, herby ziem polskich i symbole cnót królewskich.* Na rynku krakowskim znajduje się dom (Nr. 17), mieszczący dwa sklepy i magazyn, przerobione z dwu sal, z których jedna większa, a druga mniejsza, były niezawodnie salami recepcyjnemi Kazimierza Wielkiego. Sale zachowały do dziś dnia gotyckie sklepienie i rzeźbione zworniki. Zworniki te przedstawiają portret króla, i portret jego żony Adelajdy.

Zwornik z wypukłym portretem Kazimierza Wielkiego, umieścił rzeźbiarz na hełmie, jako klejnot. Podobieństwo tego portretu z grobowcem na Wawelu jest widoczne. Król ma starannie fryzowane długie włosy, starannie uczesaną i również fryzowaną brodę. Rzeźba umieszczona na sklepieniu, nie mogła być szczegółowo traktowaną: chodziło tylko o uchwycenie ogólnego podobieństwa i to rzeźbiarz osiągnął. Oczy są bez skróceń i leżą płasko pod czołem, pomimo to przez dumne podniesienie głowy i spokój w twarzy, rzeźbiarz umiał nadać królewskiemu obliczu wyraz majestatu i powagi. Draperya, zdobiąca hełm, układa się w bardzo staranne fałdy, tworząc łagodne faliste linie.

Zwornik wyobrażający portret królowej Adelajdy, umieszczono po prawej stronie portretu króla. Widzimy tu samą głowę bez hełmu, a zatem bez heraldycznego znaczenia. Rzeźba wyszczególnia się prostotą, podobnie jak poprzednia. Głowę przedstawił artysta wprost, nieco przekrzywioną, pierś cofnął: twarz jest owalna o długich włosach nakrytych czepcem, na którym leży wywinięty kapelusz, spadający na ramiona i ujmujący rozpuszczone włosy. Czoło szerokie, nos prawie prosty, usta nieco rozchylone, podbródek wystający rozdwojony, oto wybitne cechy twarzy. Oczy również płasko osadzone. Włosy spadają równolegle kosmykami, falisto. Że rzeźba przedstawia portret królowej Adelajdy, stwierdzić innym zabytkiem nie możemy, umieszczenie jednakże portretu po prawicy portretu króla, za tem przemawia.

Zwornik z herbem ziemi kujawskiej, sieradzkiej i łęczyckiej składa się z połowy lwa i z połowy orła, plecami do siebie zwróconych i ułożonych na poduszce. Zwornik z herbem państwa przedstawia orła jednogłowego, ukoronowanego, z rozpiętemi skrzydłami, siedzącego na hełmie. Zwornik wyobrażający głowę żubrzą ukoronowaną, z pierścieniem w nozdrzach, przedstawia herb Wielkopolski, który później stał się herbem ziemi kaliskiej. Dalszy zwornik za portretem królowej, to herb ziemi ruskiej. Herb ten wyobraża pół lwa zwróconego w prawo. Herb ziemi sandomierskiej wyobrażono w ten sposób, że nad hełmem, na poduszce przedstawiono na dwu polach, w słup ułożonych w prawem polu cztery pasy poprzeczne, w lewem siedm gwiazd.

Rzeźbiarz pojął typy realistycznie i wykonał je bardzo starannie i z artyzmem.

Sąsiednią salę zdobią zworniki z przedstawieniami allegorycznemi. Jeden ze zworników wyobraża trzy głowy tworzące koło, łączące się z sobą w ten sposób, że włosy głowy przechodzą w brody. Robią one wrażenie twarzy rzymskich lub greckich satyrów, sylenów lub faunów. Jedna z nich rozbawiona i używająca życia, zda się wydawać ryk śmiechu, inna bardzo młoda, widzowi pokazuje język, a trzecia mało wrażliwa i zgorżkniała ma obojętny, sarkastyczny, gruby i posępny uśmiech przeżytego i znieczulonego starca. Wszystkie typy oddane z wielkim naturalizmem są ordynarne i brzydkie. Rzeźbiarz najwidoczniej chciał przedstawić twarze w równym wieku i takie, na których maluje się piętno młodości, sił męskich i starości. Chciał on zapewne, scharakteryzować trzy epoki ludzkiego wieku. Przez odpowiedni układ warg ile artysta wydobył efektu! Głowy te wyrażają najprawdopodobniej teraźniejszość, przeszłość i przyszłość, które łączą się z sobą w całość, bez początku i końca. W twarzach uwydatnił artysta charakterystykę czasu; teraźniejszość, to roześmiana twarz osoby nie my-

ślącej o niczem, tylko o użyciu, przeszłość, to twarz przeżyta i zobojętniała, przyszłość uzmysławia twarz młodego brodacza, pokazującego język... Koło, jako linia zamknięta w sobie, nie mająca początku ani końca — to symbol wieczności. Wplecione w ten wir koła trzy głowy mają tu zarazem znaczenie mądrości, która opanowuje tak chwilę obecną, jak zna przeszłą i radzi o przyszłości. Wogóle mądrość uzmysławiano przez dwie lub trzy głowy. Dążność do wyobrażania allegoryi, tak wydatna w sztuce XIV w., zaznaczyła się także w pomyśle naszego zwornika.

Obok widzimy zwornik z płaskorzeźbą przedstawiającą lwicę karmiącą młode. Autor umiał wybornie wypełnić przestrzeń. Uchwycił on ten motyw, gdy lwica układa się, aby młode mogły ją ssać wygodnie. Widać jak dwa z nich trzymają się wymion, a trzecie matka podtrzymuje aby nie upadło. Uchwycenie charakterystycznego ruchu w naturze i odtworzenie go, to wielka zaleta rzeźby i dowód, że artysta obserwował naturę i starał się do niej zbliżyć. Jak w poprzednim zworniku przedstawiono mądrość, tak tutaj rodzicielską miłość, którą władca powinien mieć dla poddanych.

Trzeci zwornik w tej sali przedstawia smoka. Nie jestto taki straszny smok, jak go przedstawiają symbolizując zło. Jestto raczej poczwara spokojna, która nie otwiera paszczy, ale niezadowolona, czujna, iska się, zwinąwszy się w kłębek. Zęby a nie kły przesuwają się po piórach skrzydeł. Najprawdopodobniej smok ten oznacza czujność. Smoka, fantazya ludu często wyobrażała sobie jako czujnego stróża skarbów, którego nikt uśpić nie może. W tej myśli przedstawiono inny przedmiot królewski, czujność. Mielibyśmy więc symbole przymiotów idealnego króla, mądrość, miłość i czujność.]

29. Rzeźbiarz nieznany z lat 1350—1375. Środkowe okno presbiteryum zewnętrznej części kościoła N. P. Maryi zdobi rzeźba, przedstawiająca twarz Chrystusa otoczoną modlącymi się aniołami. Twarz Chrystusa pojął artysta idealnie. Rzeźba ta ma wszystkie zalety i cechy rzeźb sali hetmańskiej. Figury aniołów są dzisiaj zresztą bardzo zniszczone, ale z zachowanych fragmentów widać, jak piękny był układ modlących się postaci.

30. Rzeźbiarz nieznany z lat 1350—1375. Rzeźba zdobi jedno z północnych okien presbiteryum kościoła N. P. Maryi od strony zewnętrznej i przedstawia szatana z otwartymi ustami patrzącego na świat. Podobne istoty ożywiają mury wielkich katedr gotyckich i zdobią wieże i dachy, a zwykle przedstawiane bywają w całej postaci.

31. a) Miniaturzysta nieznany z XVIII w. *August III.* Miniatura ta przedstawia Augusta III (podług Sylwestra) w zbroi, w płaszczu niebieskim, oblamowanym gronostajami, z gwiazdą Orła białego. Peruka biała. W tle drzewo i chmury. Wykonanie staranne. Pochodzi prawdopodobnie z tabakiery królewskiej.

b) Miniaturzysta nieznany z XVIII w. *Józef Aleksander ks. Sułkowski.* Ks. Józef A. Sułkowski (1695—1762), łowczy nadworny lit., paź, później minister Augusta III, wyobrażony jest w zbroi i czerwonym płaszczu książęcym. Przez piersi przewieszona wstęga Orła białego. Włosy pudrowane. W głębi wazon na postumencie i tło krajobrazowe. Ramka współczesna z bronzu cyzelowanego.

32. »Szczerbiec«. Wiek XIII. Petersburg. Eremitage. Skarbiec koronny z insygniami i koronacyjnym strojem powstał za Bolesława Chrobrego. Cesarz niemiecki Otto III dał Bolesławowi królewskie insygnia w 1000 r., odwiedzając go w Gnieźnie. Była to korona i włócznia. Po koronacyi Przemysława insygnia królewskie przepadły bez śladu. Był między nimi także i miecz koronacyjny, »Szczerbcem« zwany. I ten przepadł wtedy bez wieści. Gdy Wł. Łokietek zapragnął koronować się (r. 1320), sprawił nowe insygnia, które odtąd były koronacyjnymi przez pół tysiąca lat. Miecz Łokietka stał się mieczem koronacyjnym i do niego przywiązała się z czasem tradycya o Szczerbcu Bolesławów. Miecz to krzyżacki, który Łokietek dostał po wuju Bolesławie, synu Konrada. Po zniknięciu skarbca i insygniów w 1795 r., dostał się on niewiadomo jakim sposobem w ręce antykwarza a następnie Bazylewskiego w Paryżu, którego zbiór przeszedł drogą kupna na własność petersburskiego Eremige'a. Jest to mały i lekki miecz, artystycznie wykonany. Rękojeść ze wszystkich stron obłożona złocistemi blaszkami, na których wykonane są ozdoby techniką *niello.* Na gałce kończącej rękojeść widnieją litery A i Ω, opatrzone krzyżykami i rozdzielone literą T. Litery A i Ω oznaczają Chrystusa; co znaczy T. trudno powiedzieć. Dokoła napis: *Haec figura valet ad amorem regum et principum iras iudicum* [1])

[1]) T. zn. Oto znak miłości królów i gniewu książąt sądzących.

Stronę odwrotną gałki ozdabia roślinna ornamentacya. Na rękojeści widzimy 4 ewangelistów: anioła, orła, wołu i lwa a poniżej po obydwóch stronach, baranka z chorągiewką. Z piersi jego tryska krew do kielicha. Na jelcach napis po stronie głównej: *Quicunque haec nomina Dei I secum tulerit, nullum periculum ei omnino nocebit* (ktokolwiek te imiona Boga I z sobą będzie nosił, nigdy mu nie zaszkodzi niebezpieczeństwo). I oznacza początkową literę wyrazu Jehowa. Kabalistyczny napis na stronie odwrotnej jest niejasny; brzmi: CON. CIT. OMON. CEVE SEDALAI EBRECHEL. Na narożnikach jelc powtarzają się symbole ewangelistów a nadto roślinna ornamentacya. Z jelc wybiegają podłużne waskie blaszki z napisami dodanymi najprawdopodobniej w XIX w. podczas odnawiania miecza we Francyi. Pierwotny napis, znany nam, acz niedokładnie, z opisu miecza, kiedy ten był w skarbcu król. w Krakowie i z jego kopii z XVIII w. brzmiał w przybliżeniu: Iste est gladius principis et haeredis Boleslai, ducis Poloniae et Masoviae, Lanciciae. (To jest miecz monarchy i dziedzica Bolesława księcia pol., mazowieckiego, łęczyckiego). Treścią napisu odwrotnej strony było: Bóg pomoże tym mieczem zwyciężać wrogów. W ostatnich czasach po chwilowem usunięciu wspomnianych blaszek, pokazała się szczerba, poniżej zaś niej dwie dziurki, przez które przeciągnięte były druty, służące zapewne do przytrzymania relikwii. Szczegół ten przemawia za autentycznością miecza. Orzełek przynocowany do klingi, pochodzi ze zniszczonej pochwy. »Szczerbiec«, sądząc po stylu, jest wyrobem niemieckim z XIII w. Reprodukcya nasza przedstawia rękojeść z obydwóch stron a poniżej cały miecz.

33. Snycerz nieznany z końca XV w. *Chrystus na osiołku.* Rzeźba ta nie jest cennem dziełem sztuki, należy jednak do rzadkich i pod kulturalnym względem bardzo interesujących zabytków. Sądząc po stylu pochodzi z końca XV lub co najwyżej z pierwszych lat XVI w. Chrystus prawą ręką błogosławi; w lewej trzymał lejce, z których nawet ślad nie pozostał. Lejce i uzda były niezawodnie ze skóry. Płaszcz Chrystusa, dziś nieokreślonego koloru, był pierwotnie czerwony. Polichromia na podkładzie kredowym, nie dochowała się dobrze. Osiołek pomalowany czarną farbą. Rzeźba ta pochodzi z kościoła paraf. w Szydłowcu w Królestwie Polskiem; później właścicielem jej był ks. Michał Radziwiłł z Nieborowa a po tegoż śmierci księżna Michałowa Radziwiłłowa darowała ją Muzeum Narodowemu w roku 1904. W Polsce znajduje się — o ile dotychczas wiadomo — tylko jeszcze jeden tego rodzaju zabytek, ale późniejszy, mianowicie w klasztorze PP. Klarysek w Starym Sączu. Za granicą »Osiołki palmowe« — bo taka jest ich popularna nazwa — także do pospolitych zabytków nie należą. W Niemczech jest ich zaledwie kilka; wszystkie opisane i opublikowane. Zwyczaj obwożenia osiołka palmowego po kościele podczas procesyi w niedzielę palmową na pamiątkę wjazdu Chrystusa do Jerozolimy, przetrwał do drugiej połowy XVIII w. Rozporządzeniem władzy dyecezyalnej krakowskiej z d. 10 sierpnia 1780 r. zabroniono dziwacznego strojenia jasełek, rzucania owsem i wożenia P. Jezusa na osiołku po kościele, gdyż gawiedź pozwalała sobie przy tej sposobności na różne wybryki.

34. Artur Grottger (ur. w Ottyniowcach d. 11 listopada 1837 r., zm. w Amélies-les-Bains d. 13 grudnia 1867 r.). *Studyum.* Rysunek przedstawia głowę młodej, pięknej kobiety, zwróconą w $^3/_4$ ku prawej i nieco w górę podniesioną. Oczy przymknięte. Rozpuszczone włosy spadają swobodnie po obydwóch stronach głowy. Drobna, delikatna twarzyczka ma wyraz smutny, graniczący z melancholią a tak bardzo dla typów Grottgerowskich charakterystyczny. Podpis i data 1858 dodane wprawdzie później obcą ręką, ale autorstwo Grottgera nie może z tego powodu podlegać żadnej wątpliwości.

35. Drzeworytnik nieznany z XVI w. *Portret Mikołaja Kopernika.* Portret w półfigurze. Głowa w $^3/_4$ ku prawej zwrócona. Włosy długie, swobodnie rozrzucone. W lewej ręce gałązka konwalii. Luźny drzeworyt znajduje się w zbiorach E. hr. Hutten-Czapskiego.

36—38. Malarz nieznany z XV w. Fragmenty polichromii kaplicy świętokrzyskiej w katedrze krakowskiej. *Grupa aniołów.* Malarz przedstawił nam Cherubinów i Serafinów. Są to postacie młodzieńców o kształtach wydłużonych, o ładnych twarzach, uwydatniających się doskonale na tle aureoli. Stoją oni spokojnie jako orszak niebieski u tronu Boga. Wyglądają na niebieskiem tle sklepienia, niby wizya. U ramion mają skrzydła, pierś okrywa tunika, na ramionach narzucony płaszcz, a na skroniach dyademy. W ręku każdy trzyma laskę — bo każdy z nich jest posłańcem i heroldem Boga, dwaj zaś na przedzie w drugiej ręce mają nadto tarcze z monogramem Jezusa Chrystusa.

Anioł niosący ewangelię. Malarz przedstawił nam anioła

w locie niosącego światu Ewangelię. Postacią tą wypełnił doskonale przestrzeń i ruch umiał uwydatnić.

Wieczerza Pańska. Malarz przedstawił nam Wieczerzę Pańską tak tylko, aby widz mógł odrazu poznać, co obraz przedstawia. Znajomość perspektywy, której prawideł wogóle podówczas, z wyjątkiem Włoch, nie znano, jest daleką od tego malarza. Wogóle wszystkie głębsze zadania artystyczne nie interesują go. W postaci Chrystusa i grupujących się koło niego apostołów widać głęboki nastrój. Mimo nizkiego stopnia artystycznego wykształcenia potrafił artysta przedstawić ważną i doniosłą chwilę.

39. Rzeźbiarz nieznany. *Drzwi katedry gnieźnieńskiej* wykonane z bronzu, pokryte są płaskorzeźbami przedstawiającemi sceny z życia patrona Polski św. Wojciecha. Całość składa się z 18 płaskorzeźb ujętych w ozdobione ornamentacyą roślinną ramki. Pierwsza płaskorzeźba od dołu na lewo przedstawia matkę św. Wojciecha i chrzest świętego, druga ofiarowanie chorego dziecka Bogu przed ołtarzem, trzecia oddanie chłopca do szkoły w Magdeburgu, czwarta modlitwę świętego, piąta nadanie pastorału przez cesarza, szósta wypędzenie czarta, siódma sen, w którym Chrystus poleca świętemu wykupno niewolników, ósma, święty przyprowadza niewolników przed księcia z prośbą o zasiłek na wykupno, dziewiąta opowiada cud świętego w klasztorze św. Aleksego w Rzymie, gdy święty usługując braciom upuścił napełniony winem kielich bez uszkodzenia; dziesiąta płaskorzeźba, poczynająca się od góry, przedstawia podróż morską świętego do Prusaków, jedenasta i dwunasta nawracanie i chrzest, trzynasta mszę św. Gaudentego w obecności św. Wojciecha, czternasta śmierć męczeńską św. Wojciecha, piętnasta przedstawia tylko pal z głową świętego i ciało jego leżące na marach, przywiązane do drzewa z orłem pilnującym zwłok; szesnasta, najciekawsza dla nas, wyobraża Bolesława Chrobrego wykupującego ciało św. Wojciecha na wagę złota w chwili, gdy na szalę kładą głowę świętego; siedmnasta scena przedstawia sprowadzenie zwłok do Polski, ostatnia wreszcie umieszczenie zwłok świętego w katedrze gnieźnieńskiej. Ramki pól ozdobione są ornamentacyą roślinną, w którą wpleciono figuralne formy.

Drzwi te wykonano niezawodnie w Magdeburgu. Pod względem artystycznym stoją one wysoko; rzeźba odznacza się umiejętnością kompozycyi i poprawnością form, pomimo tak odległej epoki.

40. Rytownicy nieznani. *Znaki drukarń polskich.* Pierwszy drzeworyt od góry przedstawia zakończenie kolumny druku ze znakiem drukarzy Meynarda Unguta, Niemca i Stanisława Polaka, drukujących w Sewilli w r. 1494. Widzimy ładnie stylizowane drzewko z owocami, na którem zawieszone są tarcze z literami M—S t. j. inicyałami Meynarda i Stanisława. Poniżej znak drukarni krakowskiej Siebeneichera z r. 1561.

W drugim rzędzie mieszczą się znaki drukarni Hallera, rozwijającej się w Krakowie w latach 1509—1529. Pierwszy przedstawia znak mieszczański drukarza otoczony gałązkami, wśród których widzimy ptaki i małpę, drugi przedstawia herb Polski między lwem a jednorożcem oraz herb Litwy i Krakowa, między którymi widzimy tenże sam gmerk Hallera.

Dalej piękny, na wskroś renesansowy znak krakowskiej drukarni Floryana Unglera z r 1531. Ostatni wreszcie znak, to znak oficyny Łazarza, drukującej w Krakowie w latach 1533 do 1561. Znak ten przedstawia rękę trzymającą latarnię otoczoną wieńcem; jest to symbol światła, które niesie ręka ludzka; stosowne godło drukarstwa.

41. Józef Grassi (ur. 1757 r., zm. w Dreznie 1838, uczeń Akademii wiedeńskiej, ok. r. 1780 przybywa na wezwanie Stanisława Augusta do Warszawy, gdzie maluje szereg portretów. W Polsce bawił mniej więcej do r. 1800, poczem został profesorem Akademii drezdeńskiej). *Portret Skrzyńskiej.* Przedstawia młodą kobietę w żółtej sukni opasanej błękitną szarfą, w półfigurze, jak oparta o stół patrzy w dal sentymentalnie. Na stole wieniec z róż i niezapominajek. Za tło służy nastrojowy krajobraz, w którym, jak zresztą w całym portrecie, widać wpływ angielskiego ówczesnego malarstwa. Obraz jest znacznie uszkodzony.

42a. Franciszek Lampi (ur. w Bolzano w Tyrolu 1783, um. w Warszawie 1852. Młodszy syn Jana Chrzciciela Lampiego. Około r. 1816 przybył do Warszawy). *Portret p. z Borakowskich Magnuszewskiej.* Przedstawia młodą kobietę w białej dekoltowanej sukni na ciemno zielonawem tle. Z ramion zsuwa się niebieska zasłona. Na piersiach zwiesza się na złotym łańcuszku medalion z portretem mężczyzny.

42b. Józef Grassi (zob. nr. 41). *Portret księcia Józefa Poniatowskiego.* Powstał w ostatniej ćwierci XVIII w. Przedstawia księcia w mundurze zielonym o amarantowych wyłogach; na piersi krzyż. Twarz popularnego bohatera odtworzył artysta z wielką subtelnością i finezyą, nie jest to jednak ten utarty typ, który znamy z mnóstwa rozpowszechnionych portretów.

43. Aleksander Orłowski (ur. w Warszawie 1777 r., zm. w Petersburgu r. 1832). *Portret W. Ks. Konstantego.* Przedstawia Wielkiego Księcia w uniformie, w całej postaci. Oznaczony na prawo A—O. 1819.

44. Tkactwo w Polsce (w. XVIII). 1. Pas czterostronny złotolity, w rodzaju wyrobów Daniela Chmielewskiego, który miał pracownię w Krakowie.

2. Pas słucki czterostronny srebrnolity z jedwabnem tłem. Oznaczony w dwu rogach jednego końca: Słuck.

3. Wyrób Bescha w Gdańsku. Pas czterostronny srebrnolity, oznaczony Besch Danzig. — Pas ten jest własnością p. Adama Wolańskiego, a znajduje się jako depozyt w Muzeum Narodowem.

4. Wyrób Masłowskiego w Krakowie. Pas czterostronny jedwabny oznaczony: Franciscus Maslowski — Cracoviae.

45. Namiot (zdobyty pod Żórawnem w 1676 r.). Namiot wykonany jest w części z płótna a w części z atłasu robotą nakładaną (application). Napisy perskie dowodzą, że był on własnością wodza lub wezyra. Pod Żórawnem zdobył go w 1676 Stanisław Zygmunt Druszkiewicz, stolnik poznański i pułkownik J. K. M. Namiot ten, niestety bardzo zniszczony, należy do nader rzadkich zabytków.

2 Napis z opisanego namiotu, podany tu częściowo w przekładzie, opiewa:

Sława, zwycięstwo i tryumf towarzyszą jego (odnosi się to do wodza, do którego namiot należał) sztandarom. Ludzie są jemu wdzięczni a Najwyższy sobie go upodobał. Jego troską jest spokój poddanych, jego myśl stale ku dobremu zmierza. Sędzia rzetelny mężnego serca i sprawiedliwego wyroku. Doskonały i wszystko doskonalący, sprawiedliwy i szlachetny.

Wszystkie gwiazdy na nim (t. j. na dachu tego namiotu) zapowiadają szczęście, żadna nie zwiastuje złego. A gdy nad owym całym gwiaździstym obrazem złocisto świeci kula niebieska, wtedy może tylko zejść świecące słońce z poza tak skończonej doskonałości.

Otwórz oko twego serca i patrz jak strojnym jest dach jego.

Są tam i nigdy listków nie tracące róże i wiecznie kwitnące hyacenty. (Zob. Świeykowski. Zarys artystycznego rozwoju tkactwa i hafciarstwa. Kraków 1906).

3. Makata turecka(?) jedwabna, tło amarantowe, obramienie żółte i zielone. Widzimy trzy arabeskowe łuki wsparte na kolumnach, jakby wejście do świątyni lub też nisze do modlitwy. W każdej z nich zwiesza się lampa na łańcuchu. Nad bocznemi arkadami widnieją kopuły meczetów, zakończone półksiężycem, oraz minarety symetrycznie umieszczone. Przytem porozrzucano motywy kwiatów i umieszczono wazę z palmetą kwiatową w środkowej arkadzie a w bocznych stylizowane pinie.

46 a. Bacciarelli (?) (1731—1818). *Portret Stanisława Augusta.* Portret przedstawia króla Stanisława Augusta po pas, w stroju hiszpańskim o bufiastych rękawach. Król ma na głowie efektowny kapelusz z białem strusiem piórem. Na łańcuchu zwiesza się medalion, na którym widnieje trójkąt otoczony promieniami, z hebrajskim napisem w środku. Zapewne znak massoński.

46 b. Franciszek Lampi (zob. nr. 42 a). *Portret p. Osławskiej, siostry generała.* Portret przedstawia p. Osławską w półfigurze, w niebieskiej, fantastycznie zarzuconej zasłonie. Twarz okolona lokami i rozwiewającym się białym welonem. Tło stanowią niebieskawo-różowe obłoki. Portret ten powstał około r. 1806.

47. Hans Dürer (ur. w Norymberdze 1490 r., zm. w Krakowie około 1538). *Św. Hieronim.* Obrazek malowany dosyć pobieżnie przedstawia św. Hieronima w pustelni, modlącego się przed krucyfiksem. W głębi widać miasto. Na prawo, na pniu drzewa inicyały H D i r. 1526. Hans Dürer był bratem słynnego Albrechta. Przez pewien czas pracował na dworze Zygmunta I. biorąc udział w dekorowaniu sal zamku krakowskiego.

48. Pracownia Piotra Vischera w Norymberdze. *Szczegół z nagrobka kardynała Fryderyka Jagiellończyka.* Nagrobek Fryderyka Jagiellończyka składa się z dwu części; pierwsza część powstała zaraz po śmierci kardynała, a więc po r. 1503, druga, wypukle rzeźbiona, w r. 1510. Kazał ją wykonać Zygmunt Stary. Artysta przedstawił Madonnę z Dzieciątkiem Jezus, do której się zbliża kardynał pod opieką św. Stanisława. Ciało towarzyszącego św. Stanisławowi Piotrowiny — to studyum anatomiczne, tak ulubione w epoce renesansu. Swobodna kompozycya, na symetryi oparta, proporcye, typ Madonny, to wszystko należy już do epoki nowego stylu, stylu odrodzenia. Piotr Vischer z Norymbergi dostarczył Polsce wiele prześlicznych płyt bronzowych.

49—50. T. z. Krucyfiks *Jadwigi.* Koniec XIV w. Zabytek ten znajduje się w ołtarzu z XVII w., który stoi u ściany lewej nawy obiegającej w katedrze krak. Ołtarz ten należy do uprzywilejowanych cudownych ołtarzy. Krzyż jest późniejszy i pochodzi zapewne z XVII w. kiedy krucyfiks wstawiano w ołtarz i dawano tło srebrne o pozorze ślicznej tkaniny. Figura Chrystusa przedstawia widocznie chwilę przed śmiercią, bo głowa jeszcze nie opadła. Biodra okryto obfitą draperyą. Korona i promienie koło głowy Chrystusa są późniejszym dodatkiem. Pod względem anatomii ciało Chrystusa przedstawia wiele do życzenia, ale układ ciała i wyraz twarzy pełnej znękania i smutku, nadają dziełu wybitną wartość artystyczną.

Dzieło powstało prawdopodobnie z końcem XIV w. i kto wie, czy w istocie nie ma związku z królową Jadwigą, z którą tradycya je wiąże.

51. Malarz nieznany polsko-ruski. *Portret nagrobny.* Obraz pochodzi z jakiejś nieznanej nam bliżej cerkwi, prawdopodobnie czernichowskiej gubernii. Obraz ten wraz z dwoma innymi znajdującymi się również w Muzeum znalazł p. Maryan Gorzkowski w tejże gubernii w mieście Sośnicy i odstąpił je zbieraczowi Krzyżanowskiemu, ten zaś hr. Steckiemu. Z tego zbioru miał je p. A. W. a z całą jego kollekcyą obrazy te dostały się do Muzeum. Kogo portret przedstawia nie wiadomo. Uchodził on za portret Magdaleny z Wojnarowskich Mazepiny, matki hetmana. Postać traktowana jest z realizmem a ze szczególnem zamiłowaniem traktuje malarz zielony wzorzysty płaszcz ze złotem obszyciem. Z pod odchylonego płaszcza widać białą suknię z wzorzystą ornamentacyą.

52. Zegar z XVIII w. Cokół zegara wykonany jest z marmuru; orzeł i ozdoby z bronzu w ogniu złoconego i znakomicie cyzelowanego. Do dwóch figur siedzących na cokole użyto bronzu o pięknej ciemnej patynie. Wyrób to niezawodnie paryski. Zegar ten — podług tradycyi własność Stanisława Augusta — ma pochodzić z zamku warszawskiego. Cenny ten zabytek wykonany z wielką finezyą w stylu Ludwika XVI, odnieść należy do ostatnich lat panowania Stanisława Augusta. Prawie identyczny zegar znajduje się w Łazienkach warszawskich.

53. Obraz historyczny z XVII w. z portretami *Hozyusza i Herburta.* Przedstawiamy podobiznę obrazu, wyobrażającego posiedzenie Soboru Trydenckiego, a wykonanego przez niewiadomego artystę w r. 1633. Obraz ten, zawieszony po lewej stronie wielkiego ołtarza w kościele S. Maria Maggiore w Trydencie, w którym to kościele odbywały się posiedzenia Soboru, należy do najstarszych podobizn tego Soboru, na którym duchowieństwo polskie, w osobie kardynała Hoziusza, biskupa warmińskiego i Herburta, biskupa przemyskiego, odegrało wybitną rolę; przedstawia zaś wierną podobiznę kościoła, ukończonego w r. 1534. Z posiedzeń tego Soboru przedstawiony moment, gdy przemawiał prokurator. Na podniesieniu, pod krzyżem siedzi rząd kardynałów, ubranych w czerwone peleryny i berety; oznaczony liczbą 3. Hoziusz ma na sobie pelerynę fioletową a tylko beret czerwony; oznaczony zaś liczbą 10 (druga osoba siedząca obok kardynałów z prawej strony) przedstawia Herburta.

Ciekawy, a po dziś dzień w naszej literaturze nieznany obraz, jest malowany przeszło pół wieku po ukończeniu obrad Soboru, to jest w chwili, gdy uczestnicy jego już nie żyli; lecz, według tradycyj kościoła, portretowano kardynałów i głównych uczestników Soboru z notat i współczesnych portretów, tak, że powinien on przedstawiać dość wierną podobiznę.

Fotografia z tego obrazu wykonana bardzo starannie przez zakład fotograficzny Unterwegera w Trydencie, tylko napisy są zmienione. Jak nas objaśniono, nie dały się one odtworzyć ponieważ cienkie litery uległy częściowemu zniszczeniu, więc jeden z miejscowych księży, skopiował te napisy, a pragnąc wykazać swą znajomość historyi, niektóre ustępy uzupełnił, częstokroć przekręcając nazwiska, jak Hoziusz — napisał Osiusz, Walentego biskupa przemyskiego — nazwał Herbot(!) i t. d. niekrępował się nawet wierszowaniem; więc, pragnąc ustalić sam napis, podajemy go w rzeczywistym odpisie, zachowując i wierszowanie:

1. HERCVLES GONZAGA MANTVAN. 2. HIER SERIPANDVS NEAP. 3. STANISLAVS HOSIVS POLONVS. 4. LUDO VICVS SIMONETA MEDIOLANE. 5. MARVS SITICVS DALTĒPS GERMNNS. 6. CAROLVS A LOTARINGIA GALVS. 7. LVDOVICVS MADR ELEC ĒPS TRIP. 8. ANTONI ARHIĒPS PRAGEN ORAT. CAES PREG BOHE. 9. GEORGI ĒPS ORAT CAE, P REG I HVG. 10. VALEN TINVS ĒPS PREMISLE ORAT CREGISI POLONIE. 11. M ANTONI ĒPS AVGVSTE. ORAT DYCIS SABAVDIE. 12. SIGISMVNDVS A TYN ORAT CAESAREVS. 13. LVDOVICVS LANSAC ORAT. REGIS TRACIE. 14. FERDINAND MARTINEZ ORAT REGIS PORTVGALIE. 15. NICOLAVS DE PONTE ORAT VENET. 16. AVGVSTINVS PAVNGARTNER ORT BAVAR. 17. MELCHIOR LVIS OR̄T HELVETIE. 18. IOAN̄ES STROZZIVS OR̄T FLORENTIE. 19. ANGELVS ĒPS THELESIN SECRETARI CON ZO CLAVDI COMES LVNN ŌRT REGIS HISPANIE.

SACROSANCTVM AECVMEN ET GENERALE CONCILIVM TRIO PAVLI III PONT MAX IVSSV DIE XIII DECEMB: A. D. MDXLV IN SPIRITV SANCTO INOHGATVM ET IVLII III CONTINVATVM DIE VERO IV DECEMB: A. D. MDLXIII SYB PIO IV ABSOLVTVM AD VERAM I. CHRISTI EC̄CLAE FIDEM CONTRA HAERESES TVNC GRASSANTES ENVNCIANDAM MORES RESTAVRANDOS AC ECCL DISCIPLINAM REFORMANDAM SVCCESSIVE ADFERE 13. S. EC̄CLAE CARDINALES LEGATI 4. NON LEGATI 20. PRINCIPVM ORATORES 3. PATRIARCHAE 33. ARCHIEPISCOPI 233. EPISCOPI 15. ABBATES 12. ORDINVM RELIGIOSOR. GENERALES 145. S. S. THEOLOGIAE AC LEGVM DOCTORES 1633.

54. Rzeźba flamandzka z XVI w. z podobizną *Zygmunta Starego.* Tablica przedstawia nieznaną w naszych publikacyach płaskorzeźbę, wykonaną w kararyjskim marmurze przez Aleksandra Colins z Mechelnu około r. 1566. Zdobi ona sarkofag cesarza Maksymiliana I w Insbruku w kościele zwanym Hofkirche i oznaczona jest liczbą porządkową 23. Płaskorzeźba ta wykonana artystycznie, uwydatnia nam na pierwszym planie postacie cesarza Maksymiliana I (głowa odtrącona, obecnie dorobiono ją), Zygmunta I króla polskiego i króla węgierskiego Władysława. Król Zygmunt pośrodku trzyma księżniczkę Annę za ramię i zwraca ją w prawo, w stronę cesarza, podającego księżniczce rękę. Pomiędzy cesarzem i Zygmuntem I. ustawione są postacie książąt: Ludwika i Maryi; grupę tą otacza grono dworzan. U dołu widnieją trzy ukoronowane tarcze herbowe; na głównej, podtrzymywanej przez gryfy — herb cesarski, na sukni Anny — węgierski, a w lewo — czteropolowy herb polski.

Postać Zygmunta I zasługuje na szczególną uwagę i zdaje się, że po raz pierwszy tak ją nam uplastyczniono; mianowicie, przedstawiono go nam w stroju koronacyjnym, w koronie, z łańcuchem i orderem Złotego Runa, twarz ma gładką wygoloną, obramowaną w około kędziorami zarostu, wzorem typu staroniemieckiego. Pod płaskorzeźbą czytamy trzywierszowy napis: CONVENTU CVM HVNGARIAE AC POLONIAE REGIBVS VI, EN̄AE HABITO, CONTRACTISQVE HINC INDE MATRIMONIIS NEPOTIBVS IPSIVS VIA ACQUIRENDIS AMPLISS: HVNGARIAE AC BOHE: REGNIS STRATA.

Napis ten w Guide pour le Hofkirche przetłumaczono: »Nr. 23. Convention au sujet du changement de mariage entre Ferdinand petit fils de l'empereur et Anna, fille du roi Vladislavo, pris entre Maria, petite fille du premier et Luis fils du dernier; Vienne 22 Juillet 1515«. Przez podobne tłumaczenie napisu, który, otoczony gęstemi kratami, trudno daje się odczytać, publiczność, zwiedzająca ten kościół, nie wie, że płaskorzeźba ta przedstawia zjazd w Wiedniu w r. 1515 królów: polskiego i węgierskiego z cesarzem Maksymilianem I.

55. Miniaturzysta nieznany. *Portret damy z XVI w.* Miniatura publikowana przez Aleksandra Przeździeckiego w dziele Jagiellonki, jako portret królowej Bony, jednak bez żadnych dowodów — przedstawia wytworną damę z XVI w. w stroju z różowej wzorzystej materyi, z długim białym welonem na głowie i sznurem pereł na szyi. Pewne podobieństwo do drzeworytu z r. 1521, przedstawiającego królową Bonę w dziele Decyusza De Jagellonorum familia II jest w każdym razie zastanawiające. (F. Kopera. Spis druków epoki jagiell. 1900 fig. 43).

56 a i b. Dwie kafle z XV w. — jedna przedstawia Chrystusa nad ołtarzową mensą z narzędziami Męki Pańskiej, druga św. Jerzego na koniu, zabijającego smoka: w głębi królewna w koronie gotyckiej, tak charakterystycznej dla połowy XV stulecia, którą według legendy Święty ocalił przed smokiem. Obie kafle pochodzą z radomskiego i dostały się do Muzeum w darze od hr. Tekli Skórzewskiej.

56 c. Kaflarstwo w Polsce kwitło na większą skalę. Dochował się nam cały szereg kafli polskiego pochodzenia, począwszy od XIV aż do XIX w. Różnorodność form dekoracyjnych, tak zachodnich jak wschodnich, odznacza te wyroby. Dajemy tu przykłady kafli o heraldycznych i figuralnych motywach, przedstawionych plastycznie.

a) Kafel z XIV w. z herbami Nałęcz, Leszczyc, Leliwa,

Jastrzębiec i królewską koroną znaleziony w Kaliszu a darowany Muzeum narodowemu przez p. W. Wittyga.

b) Kafel z XVI w. znaleziony w Pilznie a darowany Muzeum narodowemu przez pana Wł. Kaczorowskiego. Przedstawia on portret króla Zygmunta Starego w czepcu i w wieńcu różanym na głowie tak, jak go przedstawiają współczesne medale. Kafla jest barwna; użyto kolorów niebieskiego, zielonego i żółtego.

57 a. Kartusz z h. Junosza. Kartusz ten tworzył zakończenie barokowej ramy obrazu Matki Boskiej w głównym ołtarzu kościoła zamkowego pod wezwaniem N. M. P. w Malborgu (Marienburg). Kościołem tym zawiadywali od 1672 r. OO. Jezuici, którzy sprawili kosztowne, rzeźbione ołtarze. Wszystkie te ołtarze wraz z głównym, w którym mieścił się wspomniany obraz M. Boskiej, zostały podczas odnowienia zamku jako zabytki polskie usunięte i zniszczone. Z ram obrazu, sprawionych przez Kazimierza Ludwika Bielińskiego, h. Junosza, starostę malborskiego około 1700 r. ocalał tylko publikowany na tablicy 57 kartusz z napisem: *Casimirus Ludovicus Bieliński succam: regni. Czerns: Maribs: Tuchols: Capitanaeus.*

57 b. Kominek marmurowy oraz tarcza z h. Polski i Litwy. Kominek ten i tarczę z h. Polski i Litwy w pięknym barokowym kartuszu z czasów Zygmunta III, usunięto podczas odnawiania zamku krzyżackiego w Malborgu, jako polskie pamiątki. Niewiadomo gdzie się te zabytki obecnie znajdują; być może, że je dla zatarcia śladów zniszczono rozmyślnie, jak tyle innych.

Reprodukcya wykonana jest z fotografii udzielonej w 1870 r. p. M. Bersohnowi przez architektę Steinbrechta, który odnawiał zamek w Malborgu.

58. Tomasz, syn Wincentego, Raguzanin. Pomnik w kaplicy Ligęzów w Bolesławiu nad Wisłą. W wspaniale rzeźbionej ramie renesansowej umieścił artysta Chrystusa na krzyżu i klęczących u jego stóp fundatorów kaplicy, której pomnik jest częścią. Po bokach ram stoją: św. Stanisław i św. Wojciech. Kaplicę stawiał Tomasz, syn Wincentego z Raguzy a fundatorami byli Stanisław Ligęza i Katarzyna Bronowska. Dzieło ukończono w pierwszych latach XVI w. skoro pomnik ma datę 1605, o czem wszystkiem świadczą napisy na tablicach. O artyście bliższych szczegółów nie znamy. Szkoła z jakiej wyszedł, to niezawodnie szkoła wenecka, która tak opanowała Raguzę, rodzinne miasto artysty; o czem też świadczy styl naszego pomnika.

59. Jan z Kulmbachu. *Ofiarowanie w świątyni.* Obraz ten obecnie znajdujący się w galeryi hr. Potockich w pałacu »Pod baranami«, był niegdyś własnością prałatury kościoła N. M. P. w Krakowie. Przedstawia moment, w którym arcykapłan Symeon odbiera Dzieciątko od N. M. Panny. Obok Matki Boskiej asystują w uroczystym pochodzie, ze świecami w ręku: św. Józef, św. Anna i młoda niewiasta w białym kornecie, noszonym przez niemieckie mieszczanki w XVI wieku. Na odwrociu obrazu wymalował Jan z Kulmbachu pełną wdzięku św. Barbarę, widzianą po pas. Dwustronny ten obraz jest niezawodnie fragmentem tryptyku, wykonanego w latach 1514—1517 t. j. współcześnie z obrazami z kościoła N. P. M. i św. Floryana.

60. Rzeźby romańskie. a) Tympanon kościoła parafialnego w Strzelnie. Płaskorzeźba ta znajdująca się nad wejściem do kościoła, przedstawia św. Annę z Matką Boską na ręce i klęczącego przed nią Piotra Dunina z żoną. Piotr Dunin trzyma model kościoła fundowanego w ręku i niesie go w darze św. Annie; żona jego modli się w stroju mniszki regule świeckiej. Zabytek pochodzi z połowy XII w. i świadczy o wysokości artystycznego poziomu rzeźby tej epoki u nas i zagranicą w tych czasach. Podobnie ciekawym zabytkiem są lwy zdobiące bazy kolumn, znajdujące się w Muzeum narodowem a pochodzące z nieznanego nam bliżej kościoła w Krakowie lub z jego okolicy. Sposób przedstawienia — jedna głowa o dwu tułowiach, taki aby z każdej strony można było widzieć całość, jest cechą bardzo charakterystyczną i właściwą najstarszym rzeźbom w ogóle.

61. Artysta nieznany. *Portret Maryi Kazimiery żony Jana Sobieskiego.* Na tle czarnem młoda kobieta w sukni srebrzystej i złocistej. Przy wycięciu suknia obszyta bujną i miękką koronką. Biodra przepasane wstęgą niebieską o złotych i srebrnych szlakach. Przez lewe ramię zawieszony płaszcz niebieski o szlaku srebrno-złocistym wijącym się u kolan i podszewce srebrzystej. Podniesiona ręka na tle koronki i płaszcza układa się pięknie i jest starannie opracowana. Poduszka czerwona ze złocistym szlakiem układa się na złotogłowiu. Drugą rękę okrywa rękaw biały dobywający się z pod sukni, obszyty koronką, czerwonymi i szmaragdowymi, owalnymi kamieniami w oprawie złotej przedzielanymi okrągłą perłą. Na szyi sznur pereł, na ręce prawej bransoleta z czerwonymi i zielonymi kamieniami, włosy ciemne, jednak nie czarne, oczy ciemno niebieskie z połyskiem uderzającym, brwi czarne, wargi karminowe, nad niemi niedostrzegalny prawie zarost, policzki zaróżowione.

62. Tkaniny XVI w. W środku — ornat z XVI w. Kolumna z tkaniny jedwabnej o tle zielonem, na niem wypukły wzór żółtawy symetrycznych palmet w rodzaju ostu. Boki z materyi podobnej z małą odmianą palmet w rodzaju późnego granatu na tle żółtem. — Obok, na prawo, adamaszek czerwony z najwcześniejszej epoki Odrodzenia o wzorze z owoców granatu, waz i stylizowanych gwoździków. Tkanina ta, deponowana w Muzeum narod., jest własnością p. St. Cerchy. Na lewo — lampas z adamaszku czerwonego, z XVI wieku z orłem Zygmuntowskim i wężem Sforzów. Cenna ta tkanina pochodzi z zamku na Wawelu, gdzie stanowiła część obić ściennych z czasów Zygmunta I i królowej Bony (Świeykowski: Zarys art. rozwoju tkactwa i haftarstwa).

U dołu t. zw. szerzynka królowej Anny Jagiellonki. Jestto długi, wązki (10,5 cm.) szlak, haftowany na cienkiem płótnie, który dotychczas przyszywają do obrusów nakrywających mensę ołtarza srebrnego w kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu. Haft wykonany podług tradycyi przez Annę Jagiellonkę i zapewne z pomocą jej fraucymeru, zdradza silne wpływy włoskich tego rodzaju zabytków z XV i XVI w.

63. Bogdan Lubieniecki(?) (ur. w Krakowie 1653 r. żył jeszcze w 1729 r.). *Krajobraz z rzeką, ruinami i stafażem.* Bogdan Lubieniecki, h. Rola, syn Stanisława i Zofii z Brzeskich, kształcił się zrazu w Hamburgu pod kierunkiem Stura a później Gerarda de Lairesse w Amsterdamie. Zamianowany przez Fryderyka I dyrektorem król. galeryi, przebywał długo w Berlinie. W 1706 r. powrócił do Polski i pozostał w niej do końca życia. Żył jeszcze w 1719 r. Jako malarz cieszył się za granicą wielkiem powodzeniem i uznaniem.

64. Aleksander Orłowski (ur. w Warszawie 1777 r. zmarł w Petersburgu w 1832 r.). *Z Nieborowa.* Orłowski Aleksander, znakomity malarz rodzajowy, kształcił się w Warszawie pod kierunkiem Norblina. Od 1802 r. mieszkał stale w Petersburgu. W r. 1799 często przebywał w Nieborowie, gdzie wykonał szereg rysunków. Rysunek publikowany na tablicy 64 pochodzi ze zbiorów nieborowskich. Oznaczony u dołu na prawo: Orłowski 1799.

JAN Z KULMBACHU.

1476?—1522.

Wślad za handlowymi stosunkami Krakowa z Norymbergą poszły — na przełomie ze średniowiecza w epokę Odrodzenia — ożywione i znakomitym rezultatem uwieńczone stosunki tych dwóch miast na polu sztuki. Norymberdze, ówczesnemu ognisku niemieckiej kultury, siedzibie artystów tej miary co Wolgemut, Krafft, Dürer lub Vischer, zawdzięcza Kraków w pierwszym rzędzie Wita Stwosza, twórcę głównego ołtarza w kościele Panny Maryi i Jana z Kulmbachu, który dla tego samego kościoła wymalował dwa pełne poezyi i niewysłowionego wdzięku tryptyki ze scenami z życia św. Katarzyny Aleksandryjskiej i św. Jana Ewangelisty.

JAN Z KULMBACHU. Kraków. Kościół N. P. Maryi.
GRUPA PATRYCYUSZEK Z OBRAZU »ŚMIERĆ ŚW. JANA«.

Na początku XVI wieku w Niemczech a zwłaszcza w Norymberdze, dwa ważą się prądy — Odrodzenia i dawnych tradycyi średniowiecznych. Albrecht Dürer w ciągu swojej działalności artystycznej próbował połączyć te dwa pierwiastki i przetopić je w organiczną całość, ale wysiłków tych nie uwieńczył pomyślny rezultat, bo dusza jego, nawskróś niemiecka, została w gruncie rzeczy wierną tradycyi. Uczniom nie wiodło się lepiej; jedna ich część, której reprezentantem był Hans Baldung Grün, hołdowała dawnym ideałom, podczas gdy druga pochwyciła renesans powierzchownie, raczej z jego formalnej strony i nie pogłębiła go. Są to t. z. mali mistrze *(Kleinmeister)*, którzy zatracili dużo z cech narodowych i oddalili się znacznie od istoty ducha niemieckiego. Ogniwem łączącem te dwa kierunki szkoły frankońskiej, był Kulmbach, który w okresie rozkwitu swojej malarskiej karyery, wiążąc uczuciowość i głębię duchową z pięknością formy i czarem kolorytu — stanął tem samem na granicy dwóch artystycznych światów.

Jan Suess, gdyż to jest jego rodowe nazwisko, urodził się w Kulmbachu, małej mieścinie koło Beyreutu, prawdopodobnie w 1476 r. Kulmbachem sam się nazywał, jak o tem świadczy monogram z liter H i K związany, który od roku 1511 pojawia się na najważniejszych jego dziełach. Mieszkał głównie w Norymberdze i był obywatelem tego miasta. W latach 1514—1517 bawił według wszelkiego prawdopodobieństwa w Krakowie. W najlepszych jego pracach zaznacza się wpływ flamandzki, ale do dziś dnia otwartą jest jeszcze kwestya, czy Kulmbach był w Niederlandach. Umarł pomiędzy 29 września a 3 grudnia 1522 roku. Oto kilka dat do jego biografii, która wykazuje jeszcze znaczne luki.

We wczesnych pracach Kulmbacha znać silny wpływ Wolgemuta, to też prawdopodobnie kształcił się pod jego kierunkiem tak, jak wielu współczesnych mu malarzy, nie wyłączając Albrechta Dürera. Podług zwyczaju średniowiecznego uczniowie w bardzo młodym wieku, bo zwykle w 14 roku życia, wstępowali do warsztatów na naukę, przypuszczając więc, że Kulmbach nie był pod tym względem wyjątkiem, możemy przyjąć, że zaczął się uczyć w warsztacie Wolgemuta w 1490 r. i pracował w nim — w myśl ówczesnych cechowych ustaw — przez cztery lata a więc do 1494 roku. Kompozycya lękliwa, tkwiąca w ramach późnego średniowiecza, zamiłowanie do żywych barw, kreskowanie i laserowanie cieniów brunatną farbą, częste stosowanie złotych ornamentów, łamanie draperyi jak również odcinanie figur brunatnymi konturami — oto rezultat czteroletniej nauki u Wolgemuta, widoczny w pierwszych pracach Kulmbacha.

Drugim z rzędu malarzem, który w twórczości naszego artysty wybitną odegrał rolę, jest tym razem Włoch — Jacopo dei Barbari. Postać to w dziejach sztuki niezwykle interesująca, bo Barbari był jednym z ogniw łączących sztukę niemiecką z włoskim renesansem. Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że jako malarz nadworny ces. Maksymiliana I, w latach 1502—1504, miał własny warsztat w Norymberdze, w którym zatrudniał licznych uczniów i pomocników, a między nimi Kulmbacha. Charakterystyczną cechą tego nawpół weneckiego a nawpół północnego malarza, jest połączenie włoskiego, na wzorach klasycznych opartego pojęcia formy z jakimś nieokreślonym, tylko północy właściwym sposobem patrzenia na świat. Natura to delikatna, wrażliwa, lubująca się w subtelnościach i jakby powołana do tworzenia pełnych wdzięku typów kobiecych, niepozbawionych średniowiecznego sentymentu i miłej, właściwej tym czasom maniery. Te cechy znajdziemy także i u Kulmbacha, który odtąd był stale pod wpływem kobiecych typów z obrazów Barbariego. Jedną z największych zalet naszego malarza jest przejrzysty jasny koloryt o ciepłym złotawym tonie, czego nie wyłączając Dürera — nie ma żaden z jego norymberskich kolegów. To niezwykłe na północy poczucie barw zawdzięcza Kulmbach również Barbariemu, który należał do głośnej pod tym względem szkoły weneckiej.

Jest jeszcze jeden malarz, który na Kulmbacha, podobnie jak na całą szkołę frankońską, wywarł wpływ silny i długotrwały. To Albrecht Dürer. Poznali się i zbliżyli do siebie zapewne w warsztacie Barbariego. Kulmbacha można uważać za ucznia Dürera, ale chyba tylko w szerokiem tego słowa znaczeniu, bo pominąwszy małą różnicę wieku, jaka między nimi zachodziła, Kulmbach miał już wtedy, dzięki Wolgemutowi i Barbariemu, spory zapas doświadczenia i niemałą rutynę. Dürer wspierał go koleżeńską radą i prawdopodobnie odstępował mu mniej interesujące obstalunki. Kulmbach jako natura spokojna, raczej bierna i podlegająca wpływom, nigdy nie osiągnął tej potęgi duchowej, tej ekspressyi, jaką miał Dürer, ale mimo to ze wszystkich współczesnych malarzy, stoi on najbliżej wielkiego norymberskiego mistrza.

Brak miejsca nie pozwala nam wdawać się w szczegółową analizę wszystkich prac Kulmbacha, a tembardziej wczesnych, z lat mniej więcej 1498—1502, to też poprzestaniemy na zaznaczeniu, że artysta w ciągu tego okresu nie zerwał jeszcze z tradycyą, gdyż dopiero blizkie zetknięcie z Barbarim otwarło mu nowe, szerokie horyzonty. Śliczny obraz galeryi berlińskiej z r. 1511, przedstawiający Hołd Trzech Królów, uważać należy za początek świetnej epoki w działalności Kulmbacha. Tu po raz pierwszy spotykamy się z jego monogramem i umieszczeniem daty w sposób wenecki na karcie papierowej tz. *cartellino*. Swobodnie, w duchu Dürera skomponowana scena, rozgrywa się na tle klasycznej ruiny, przez której łuki widać górski krajobraz. Perspektywa powietrzna, dobrze odczuta i zaakcentowana stopniowaniem kolorytu, przemawia silnie za wpływem Odrodzenia. Z r. 1513 pochodzi jeden z najpiękniejszych utworów Kulmbacha, t. z. ołtarz Tucherowski w kościele św. Sebalda w Norymberdze, fundowany przez kanonika Wawrzyńca Tuchera, a wymalowany bez zasadniczych zmian na podstawie rysunku Dürera z 1511 r. Część środkowa tryptyku przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem, siedzącą na tronie w lekkiej renesansowej loggii. U stóp Madonny śliczna grupa pięciu grających aniołków, która jest własną inwencyą Kulmbacha, a po bokach młodziutkie Święte, Katarzyna Aleksandryjska i Barbara. W głębi słoneczny, pachnący świeżością krajobraz. Kolorystyczne zalety tego dzieła są — jak na stosunki północne — wprost wyjątkowe, rzec można, szkoły weneckiej godne. W następnym roku przybywa Kulmbach do naszego miasta a jest już, jak widzimy, malarzem doświadczonym i mającym wyrobioną markę w artystycznym świecie.

W życiu Krakowa drugiej połowy XV i pierszej XVI w. wybitną rolę kulturalną odegrało zamożne niemieckie mieszczaństwo, które kochało się w zbytku i nie szczędziło grosza na chwałę Bożą, czego dowodem choćby tylko kościół Panny Maryi, zwany słusznie mieszczańską katedrą. Do najbogatszych ówczesnych patrycyuszów należał Jan Boner, burgrabia, wielkorządca krakowski, który w latach 1514 i 1516 wyrestaurował w kościele Panny Maryi kaplicę, zmieniając równocześnie jej wezwanie. Jest to kaplica św. Jana Chrz. przytykająca do północnej nawy a nazewnątrz odznaczona herbem fundatora — Bonarową. Kulmbach na zlecenie Bonera przyozdabia ją dwoma ołtarzami, których części składowe istniejące do dziś dnia jako luźne obrazy w kościołach Panny Maryi i św. Floryana, należą do najcenniejszych

klejnotów Krakowa w dziedzinie dawnej sztuki. Są to dwa cykle; jeden obejmuje ośm scen z życia św. Katarzyny Aleksandryjskiej, patronki uczonych, otoczonej w średnich wiekach wyjątkowym kultem, treścią zaś drugiego cyklu jest legendami zabarwione życie św. Jana Ew., któremu średnie wieki równie wielką cześć oddawały.

Nawrócenie św. Katarzyny — obraz otwierający pierwszy cykl — ma już wszystkie zalety pędzla Kulmbacha. Jasnowłosa Święta o twarzyczce nadzwyczaj miłej, okraszonej świeżością i wdziękiem młodości, ubrana w długą purpurową suknię, patrzy z zachwytem na obraz Madonny, który jej pokazuje klęczący obok pustelnik. Scena rozgrywa się w dzień jasny, pogodny, w starym lesie świerkowym, odczutym i wymalowanym jak na owe czasy po mistrzowsku. Kulmbach bardzo zręcznie zestawił tu barwy dopełniające, bo ciemna zieleń cichej tajemniczej puszczy uwydatniając purpurową szatę Świętej, podnosi zarazem siłę tonu tej barwy i całą uwagę patrzącego koncentruje na głównej postaci. Obraz ten malowany, jak wszystkie, techniką pośrednią pomiędzy *alla tempera* a olejną na desce powleczonej cienką warstwą kredy, jest oznaczony monogramem i datą 1514. Sygnatura umieszczona znowu w sposób wenecki na białej karcie, przybitej do pnia wielkiego drzewa. Treść obrazu nie wiąże się ze złotą legendą Jakóba z Woraginy, arcybiskupa genueńskiego (XIII w.), którą się malarze średniowieczni tak często w swoich kompozycyach posługiwali. Także i Kulmbach korzystał chętnie z tego źródła, jak to zobaczymy zaraz w następnym obrazie, przedstawiającym dysputę św. Katarzyny z uczonymi. Prawie sam środek kompozycyi zajmuje Święta, która stoi na stopniach tronu cesarza Maksencyusza. Zwrócona do nas twarzą, żywą gestykulacyą popiera swoje dowodzenie, chcąc nawrócić cesarza i uczonych. Dysputę uwieńczył częściowo pomyślny rezultat. Święta zdołała przekonać pogańskich mędrców, ale Maksencyusz skazał ich za to na śmierć przez spalenie. Dramatyczną tę scenę przedstawia trzeci obraz omawianego cyklu. W czwartym rozpoczyna się męczeństwo św. Katarzyny. Z rozkazu Maksencyusza wyprowadzono ją za miasto tam, gdzie palono czarownice i tracono złoczyńców. Tłem tej sceny jest śliczny krajobraz. W głębi rysują się malownicze mury i baszty miasta, a jeszcze dalej zielone wzgórza i skały. Na pierwszym planie klęczy Święta; przed nią widać narzędzia męki a w głębi dwa trupy, rezultat egzekucyi, wykonanych poprzednio na zwolennikach nowej wiary. Kat, stojący za Świętą, lewą ręką trzyma koniec sznura, którym obwiązana jest męczennica. Typowa to, z życia średniowiecznego wzięta postać. Grom, który padł z jasnego nieba i strzaskał zębate koło, narzędzie męki, pokrzyżował na razie okrutne zamiary cesarza. Świętą wtrącono do więzienia, ale i to nie zachwiało jej wiary. Z celi więziennej prowadzi dalej dzieło nawracania i pozyskuje żonę cesarza oraz Porfiryusza, który na jego dworze wysoką piastował godność. Właśnie piąty obraz przedstawia rozmowę św. Katarzyny z cesarzową i Porfiryuszem, którzy ją odwiedzają w więzieniu. Św. Katarzyna rozmawia przez zakratowane okno z klęczącą na kamiennych płytach przedsionka cesarzową, która ma na sobie kosztowną suknię jasno-niebieskiego koloru. Piękna to postać, pełna godności i wymalowana z pietyzmem, to też kto wie, czy nie mamy przed sobą portretu żony fundatora — Bonerowej. Być może, że i Porfiryusz przybrany w długą szatę z futrzanym kołnierzem i udekorowany złotym łańcuchem, jako dygnitarz i urzędnik cesarski, jest wizerunkiem Jana Bonera, który jak wiadomo wysokie piastował godności. Scena ta wyjątkowo tak jest skomponowana, że nawet bohaterka cyklu schodzi tym razem na drugi plan, co zdaje się popierać powyższe przypuszczenie. W obrazie szóstym widzimy męczeństwo cesarzowej, którą okrutny małżonek skazał na śmierć, podobnie jak i Porfiryusza. W ślad za tem poszło ścięcie św. Katarzyny, odtworzone w siódmym obrazie na tle pięknego krajobrazu. Ciało męczennicy leży na pierwszym planie. Odcięta głowa z wyrazem cierpienia zwrócona jest ku niebu, a z szyi — podług legendy — zamiast krwi, tryska mleko. Cud wywiera wstrząsające wrażenie na kacie i otoczeniu. Na dalszym planie widać cesarza Maksencyusza na koniu i jego orszak. Epilogiem dramatu jest ósmy i ostatni obraz tego cyklu przedstawiający apoteozę św. Katarzyny a raczej jej pogrzeb. Srebrzysty, tęczowymi blaskami rozjaśniony koloryt, podnosi nastrój tej rzewnej, nawskroś lirycznej sceny. Aniołowie unoszą w przestworza ciało Świętej, ubrane w purpurę i spoczywające na białym całunie. Głowę złożoną razem z ciałem, podnieśli nieco w górę. Krwawa wstęga na szyi — ślad męki — zastąpiła miejsce naszyjnika z pereł. Poniżej na martwej skalistej dolinie stoi sarkofag, który ma przyjąć skostniałe ciało męczennicy. Dwaj aniołowie ścielą w grobie posłanie a trzeci już z daleka wyciąga ramiona ku jej ciału, by je złożyć na wieczny spoczynek. W prawym rogu obrazu widnieje tablica, na której przybita karta z monogramem Kulmbacha i łacińskim uszkodzonym napisem: *Hanc dive virginis Katherine historiam Johannes .....ensis civis faciebat Anno Dni 1515.* Obrazy te, stanowiące pierwotnie skrzydła tryptyku, którego środek zdobiła prawdopodobnie jakaś rzeźbiona scena, dostały się po różnych kolejach losu do kaplicy św. Anioła Stróża na I piętrze, gdzie się obecnie znajdują.

Różne też koleje losu przeszedł drugi cykl, z pięciu obrazów złożony, z których cztery zdobią dziś skarbiec kościoła św. Floryana, a jeden dziwnym zbiegiem okoliczności pozostał w kościele Panny Maryi. Cykl zaczyna się pięknie skomponowaną Wieczerzą Pańską. Następny obraz przedsta-

wia męczeństwo św. Jana. Tłem jest ściana renesansowego budynku z balkonem. Domicyan z dworzanami przypatruje się z balkonu męczeństwu św. Jana, którego wsadzono do kotła z olejem. Św. Jan ma typ nader miły. Włosy jasne rozpuszczone, głowa nieco w bok pochylona a na twarzy wyraz rezygnacyi. Nagi tors malowany ze znajomością anatomii. Św. Jan przypomina żywo św. Sebastyana z jednej z najpiękniejszych rycin Jakóba dei Barbari. W trzecim obrazie roztoczył Kulmbach przed nami tragiczną scenę z otrutymi. Pod baldachimem z kosztownych tkanin siedzi arcykapłan Arystodem. Na kamiennej posadzce leżą trupy otrutych, widziane w skróceniu. Nagie ciała nieszczęsnych ofiar, o napuchłych nogach i wzdętych brzuchach, przechodzące już w stan rozkładu, odtworzone są z takim realizmem, że je śmiało za jedno z najlepszych na północy studyów anatomicznych uważać można. Św. Jan ubrany w purpurę stoi na stopniach tronu Arystodema, trzymając złoty kielich z trucizną, który za chwilę bez obawy wychyli, gdyż on jeden nie zazna skutków zatrutego wina. W następnym obrazie przenosi nas Kulmbach do malowniczej ustroni leśnej na wyspie Patmos. Obraz ten ze względu na pejzaż, jest może najpiękniejszym z całego cyklu. Przedstawia apokaliptyczną wizyę św. Jana, któremu ukazuje się w obłokach Najświętsza Panna w otoczeniu aniołów. Ostatni obraz, który pierwotnie stanowił predellę tego tryptyku, to śmierć św. Jana. Mieści się obecnie w predelli ołtarza św. Stanisława w kościele Maryackim. Kulmbach wprowadza nas tym razem do prezbiteryum kościoła, tuż przed główny ołtarz, na którym stoi romańsko-gotycki relikwiarz w kształcie budynku i płoną świece. Przed chwilą skończyła się msza, którą odprawił św. Jan. Na ołtarzu kielich i otwarta księga ewangelii. Św. Jan ubrany w ornat i zwrócony do nas w trzech czwartych, klęczy u stóp ołtarza nad otwartym grobem, do którego ma zstąpić za chwilę w obecności wiernych, wypełniających prezbiteryum. Jakże piękną jest grupa sześciu młodych patrycyuszek, ubranych w malownicze współczesne stroje! Na pierwszym planie klęczy wśród nich ta sama postać niewieścia, znana nam już jako cesarzowa z obrazów pierwszego cyklu a którą uważamy za Bonerową. Są pewne dane, że stojąca obok niej patrycyuszka w wysokim i silnie wywiniętym czepcu, jest żoną Albrechta Dürera, z którym Kulmbacha łączyły zażyłe i długotrwałe stosunki. Dodać należy, że obraz ten oprócz łacińskiego napisu, który brzmi: *Hanc divi Joannis apostoli historiam Johannes Sues civis norimbergensis complevit,* oznaczony jest monogramem i datą 1516. Tak więc cykl św. Jana powstał później, chociaż sądząc po cechach artystycznych, możnaby przypuszczać, że rzecz miała się naodwrót, gdyż ciepły, złotawy koloryt ośmiu obrazów z legendy o św. Katarzynie, jest lepszy i więcej zharmonizowany.

Obydwa cykle wprowadzają nas w atmosferę nawpół średniowieczną a nawpół renesansową, w świat nastrojowy, pełen kontrastów i niezwykle barwny. Są to wogóle najlepsze dzieła malarskie Kulmbacha; w nich twórczość artysty doszła już do zenitu.

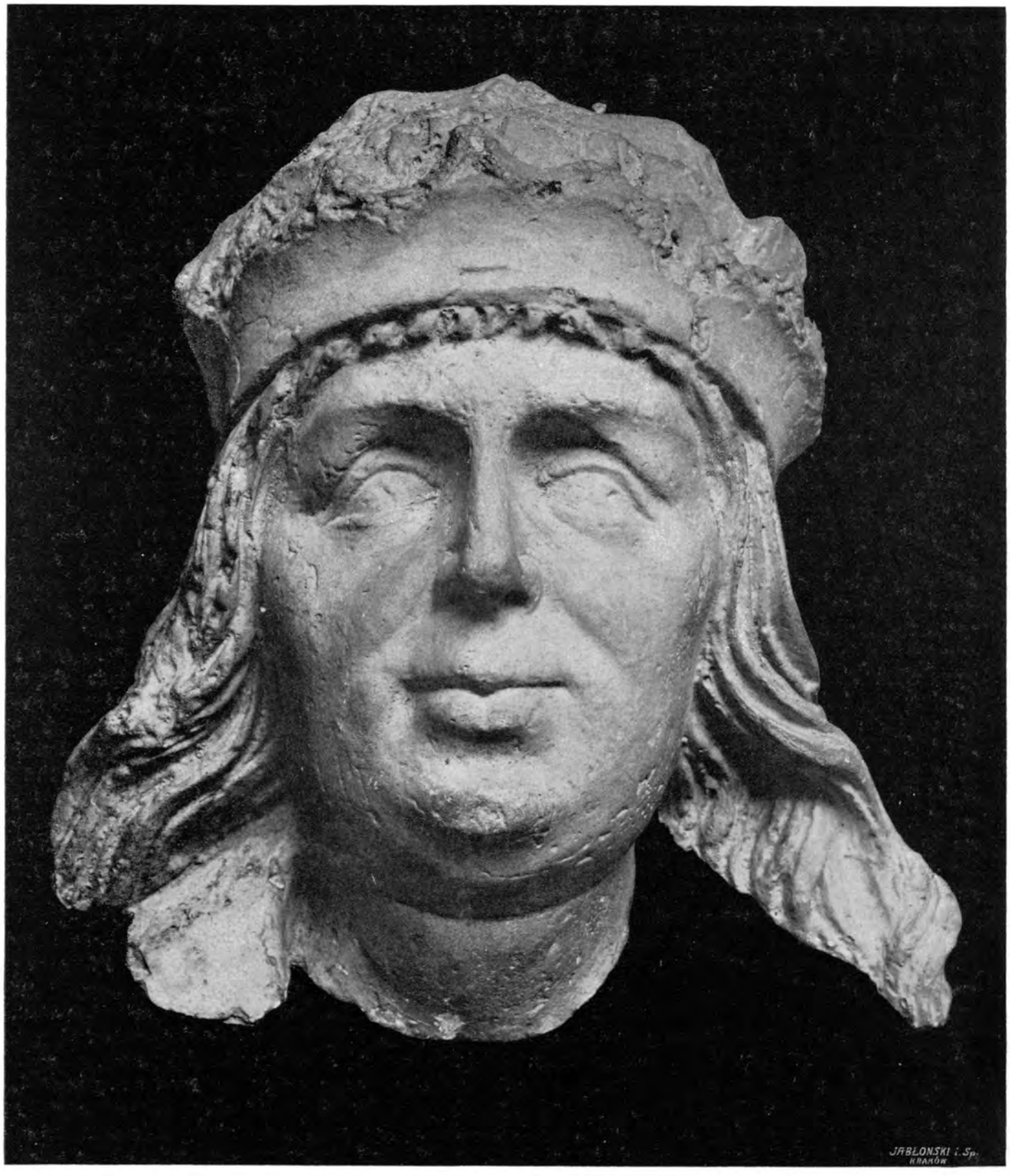
Oprócz opisanych, mamy w Krakowie jeszcze trzy obrazy Kulmbacha, które są niezawodnie rozbitkami z większych tryptyków. Jeden, niestety bardzo przemalowany, jest własnością klasztoru OO. Paulinów na Skałce. Przedstawia ucieczkę do Egiptu. Drugi, przedstawiający na tle krajobrazu młodą Świętą w koronie na głowie, widoczną tylko po pas, znajduje się w Muzeum XX. Czartoryskich, trzeci wreszcie jest jedną z pereł galeryi hr. Potockich w pałacu »Pod Baranami«. Obraz to dwustronny. Po jednej stronie widzimy udatnie skomponowane Ofiarowanie w świątyni, a na odwrociu św. Barbarę z kielichem w ręku. Są jeszcze w kraju naszym obrazy pędzla Kulmbacha, które powstały w tym samym okresie, jak Hołd Trzech Królów w kollegiacie sandomierskiej, będący najprawdopodobniej własnoręczną repliką z obrazu berlińskiej galeryi, oraz skrzydła tryptyku w Puławie z postaciami Chrystusa i Matki Boskiej.

Nadmienić należy, że pobyt Kulmbacha w Krakowie nie minął bez wpływu na lokalne cechowe malarstwo, czego dowodem Zaśnięcie N. P. Maryi w Muzeum Czartoryskich i znacznie późniejszy obraz w kościele św. Katarzyny, przedstawiający męczeństwo ŚŚ. Jana Ew., Pawła i Piotra.

Dalsza działalność Kulmbacha, który zdaje się w 1517 r. powrócił do Norymbergi — jest już dla nas z natury rzeczy mniej interesującą. Z długiego szeregu prac malarskich, zresztą nie stojących już na tak wysokim poziomie artystycznym, wymienię tylko ładne i nader sumiennie traktowane popiersie św. Jerzego w Germańskiem Muzeum w Norymberdze.

Na życie i działalność artystyczną Kulmbacha rzuciły silne światło przedewszystkiem badania prof. Maryana Sokołowskiego a znacznie później — Karola Koelitza.

Julian Pagaczewski.



WARSZTAT STANISŁAWA STWOSZA

Głowa króla Jana Olbrachta.
Fragment tryptyku przedstawiającego Ukrzyżowanie.

Drzewo polichromowane. Wielkość nieco mniejsza od oryginału.

JAN Z KULMBACHU

Nawrócenie św. Katarzyny Aleksandryjskiej.

Na drzewie Wys. 1,18 m., szer. 0,62 m.

JAN Z KULMBACHU

Św. Katarzyna Aleksandryjska w więzieniu rozmawia z cesarzową.

Na drzewie. Wys. 1,18 m., szer. 0,62 m.

WIT STWOSZ.

WIT Stwosz urodził się około r. 1438 a umarł r. 1533, przeżył zatem prawie cały wiek. Czas jego życia jest nadzwyczaj ciekawy. Epoka to ostatniego blasku gotyku a zarazem świtu i tryumfu nowej sztuki, sztuki odrodzenia, następnie jej świetnego pochodu na północ. Działalność pierwszej połowy życia Wita Stwosza rozwinęła się w Polsce, kiedy renesans w tym pochodzie nie dotarł jeszcze do Polski i kiedy gotycki styl panował wszechwładnie. Wit Stwosz przeżywającemu się gotykowi nadał indywidualną formę, która była oddźwiękiem jego osobistego temperamentu a oddźwięk ten poniekąd dostrajał się do rysów charakterystycznych naszego narodu. Odrębność twórczości Wita Stwosza od sztuki niemieckiej i usposobienia germańskiej rasy zauważyli sami niemieccy uczeni: »jest on mistrzem — pisze jeden z tych uczonych, — u którego nie dostrzega się rysów charakterystycznych, właściwych niemieckiemu narodowi: gorąca popędliwość i niespokojna porywczość tego artysty to raczej cechy właściwe Polakom lub Francuzom«.

Czy urodził się w Norymberdze, czy w Krakowie lub też w Harro w Siedmiogrodzie, miejscowości wiodącej do miast saskich Schösburga, Medias, Hermannstadt, niewiadomo.

W każdym razie r. 1474 oddał syna Stanisława na naukę do krakowskiego złotnika, a zatem w tym roku bawił w Krakowie, co więcej, jest bardzo prawdopodobnem, że tutaj się ożenił koło roku 1463, a zatem mając lat 26 i bawił w tem mieście co najmniej od r. 1463 aż do r. 1474, a więc jedenaście lat. Umieściwszy syna w warsztacie złotnika Wojtka, wyjechał do Norymbergi, gdzie przebywał do r. 1477. Dzięki stosunkom jakie wyrobił sobie w czasie pobytu w Krakowie, powierzono mu wykonanie ołtarza Maryackiego i widocznie w tym celu do Krakowa go wezwano.

Nie ulega jednakże wątpliwości, że rodzina Stwoszów zamieszkiwała oprócz Krakowa także Norymbergę i wspomnianą miejscowość Harro, wieś leżącą przy trakcie wiodącym wśród siedzib saskich przez miasta siedmiogrodzkie na zachód. Sam Stwosz przebywa to w Krakowie, to w Norymberdze. Brat jego Maciej mieszkał w Harro, zanim go Stwosz sprowadził do Krakowa. Synowie Stwosza znowu wracają do Sasów Siedmiogrodzkich. We wszystkich wspomnianych trzech miejscowościach osiedlili się Stwosze, wymieniając jednę z nich na drugą, bo stosunki Krakowa z Norymbergą były ścisłe a nadto oba te miasta łączyły trwałe węzły z niemieckiemi koloniami w Siedmiogrodzie. Z powodu geograficznego położenia był Kraków ogniwem norymbergsko-siedmiogrodzkich stosunków. Wiele rodzin miało członków i przedstawicieli we wszystkich tych trzech miejscowościach, to też ojczyzną rodziny Stwoszów były Norymberga, Kraków, i saskie miasta w Siedmiogrodzie. Dłuższy pobyt na jednej z tych ziem, węzły pokrewieństwa i powinowactwa zawarte w kraju dłuższego pobytu, urabiały charakter i indywidualność jednem słowem, nadawały przybyszom piętno właściwe temu narodowi, u którego bawili i z którym węzłami powinowactwa się łączyli. Tak mogło być ze Stwoszem. Jeśli nie była polską jego krew po ojcu, to polską mogła być po matce lub babce, a przytem na usposobienie jego, gdybyśmy nawet przyjęli, że urodził się na niemieckiej ziemi, mógł wpłynąć dłuższy pobyt w Polsce.

Nazwisko artysty współcześni pisali najczęściej *Stoss*, *Stwosz*. W tej ostatniej formie wyrył je sam artysta na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka. Syn jego Stanisław pisze się Stentzel (Stanisław) Stwosz.

Kształcenie się Wita Stwosza, szkoła, którą przeszedł, są dla nas zagadką. Musiał on znać niewątpliwie cały artystyczny ruch tej epoki w Niemczech, skoro cały ten ruch opanował. Mógł pobierać naukę w Krakowie, ale szerokie artystyczne wykształcenie zdobył prawdopodobnie na niemieckiej ziemi, a najprawdopodobniej w Norymberdze, która była ogniskiem artystycznego ruchu.

W Norymberdze nie łatwo odszukać dzieł, na których mógł się kształcić. Dokładniej znaną nam jest jedynie działalność Michała Wolgemuta, lecz był on rówieśnikiem Wita (1430—1519) a nie jego mistrzem, tem bardziej, że pod względem zdolności i poczucia piękna stał bez porównania niżej. Dochowały się wcześniejsze rzeźby w drzewie, co prawda, nieliczne, nie dostarczają one jednak dosyć materyału, abyśmy mogli coś pewniejszego wywnioskować o wykształceniu Stwosza. Może mistrzem jego był rzeźbiarz kolosalnego posągu św. Krzysztofa, wykonanego r. 1442 i umieszczonego na wschodniej bramie Norymbergi. Figurę wykonał rzeźbiarz z bezwzględnym naturalizmem, któremu, tak hołduje Stwosz. Płaszcz rozwiany, układający się w efektowne fałdy, przypomina zamiłowanie tego artysty do efektownego przedstawienia draperyi. Św. Krzysztofa przypisano Hansowi Deckerowi; jest to najlepiej jeszcze znana postać z tych rzeźbiarzy, u których Wit Stwosz mógł się kształcić. Temuż samemu Deckerowi przypisują, prócz posągu św. Krzysztofa, przedewszystkiem Złożenie do grobu w kościele św. Idziego, grupę naturalnej wielkości z r. 1466. Rozważa on kompozycyę, odczuwa moment i duszę, a przedewszystkiem stara się zbliżyć do natury i prawdy. Te zasady mógł wpoić w Wita Stwosza i w ten sposób pchnąć jego talent na świetną drogę. Wolgemut zapewne był jego starszym kolegą w tej nauce. Obaj nauczyli się śmiałości kompozycyi nie wzdragającej się przed kolosalnemi przedsięwzięciami, prowadzenia warsztatu na wielką skalę, poważnego traktowania sztuki, obserwacyi natury aż do drobiazgowości, pilnego wykonania i wreszcie poli-

chromii rzeźby działającej nadzwyczaj efektownie wspólnie ze złoceniami. Olbrzymia różnica jednakże między dziełami Wolgemuta najlepiej dowodzi, co Stwosz wniósł do sztuki i co jest jego wyłączną zdobyczą. Rzeźby warsztatu Wolgemuta są jeszcze dziełami rękodzielnika, Stwosz jest już artystą w nowoczesnem tego słowa znaczeniu.

Jeszcze w jednej gałęzi sztuki i to sztuki podówczas najnowszej wykształcił się Wit Stwosz w Niemczech, t. j. w sztycharstwie. Drzeworyt i miedzioryt począł się właśnie rozwijać w połowie XV w. Wkrótce ryciny nabrały wielkiego znaczenia: lud kupował je na jarmarkach i miejscach odpustu, aby zdobić niemi mieszkania, aby się z nich uczyć i aby się niemi bawić. Z ruchem artystycznym zapoznał się Wit Stwosz najprawdopodobniej w Niemczech. Najwięcej oddziałały na niego ryciny najznakomitszego z rytowników tego czasu Marcina Schöngauera z Kolmaru. Marcin Schöngauer był to jeden z najwybitniejszych artystów. Kto wie, czy nie jemu zawdzięcza Wit Stwosz różnorodność i siłę indywidualnego życia, bogactwo akcyi i urozmaicenie ściśniętych na małej przestrzeni figur. Od niego to nauczył się zapewne przedstawiać osoby i rzeczy jak najkorzystniej tak, aby je oko ujęło, czego współcześni, np. Wolgemut nie umieli.

Kiedy r. 1442 runęło sklepienie presbiteryum kościoła N. P. Maryi w Krakowie i uszkodziło główny ołtarz, wezwano Stwosza, ażeby postawił ołtarz nowy, czego też Stwosz się podjął i w tym celu do Krakowa wrócił. Pieniądze zebrano drogą składek. Ołtarz ten jest najwcześniejszem z datowanych dzieł artysty. Praca to jego największa a zarazem jedno z największych dzieł współczesnej sztuki. Prawdopodobnie Wit Stwosz już r. 1464 był mieszkańcem Krakowa. Zapewne jednak dopiero roku 1477 z rozpoczęciem ołtarza maryackiego założył większy warsztat a r. 1481 nabył dom przy ulicy Grodzkiej i tam warsztat ten przeniósł. Ołtarz w kościele N. Maryi Panny ukończył roku 1489; jest to olbrzymi tryptyk zajmujący całą szerokość presbiteryum kościoła, zbudowany i rzeźbiony z drzewa, a następnie złocony i malowany. Całość składa się z predelli, ze środkowej kompozycyi głównej, umieszczonej w szafie tryptyku, ze skrzydeł ruchomych pokrytych płaskorzeźbami i z baldachimu. Wszystkich płaskorzeźb na skrzydłach zamkniętego ołtarza jest 12. Treścią odnoszą się do życia N. P. Maryi i męki Zbawiciela.

Najważniejsza i najpiękniejsza jest część środkowa przedstawiająca zaśnięcie i wniebowzięcie N. P. Maryi. Artysta w dość płytkiej ołtarzowej szafie umiał ugrupować postacie i każdą ożywić ruchem, nadając jej przytem artystycznie opracowany układ. Na sam przód wysunął Najśw. P. Maryę, a tak ją przedstawił, że widać Jej brak sił i zanik życia: ręce nie mogą się utrzymać i złożyć do modlitwy i mamy to uczucie, że postać-by runęła bezsilnie na ziemię, gdyby nie wysoki, silny apostoł, który ją podtrzymuje. Grupę tych dwóch osób pełną wdzięku skomponował rzeźbiarz z wielkim artyzmem: Madonna klęczy w profilu a podtrzymujący ją apostoł z brodą stoi na wprost. Jest to zatem zlanie się dwóch różnych układów, nad którymi panuje postać trzecia przedstawiona w profilu z pochyloną głową i rękoma założonemi nad czołem w żalu i rozpaczy. Ręka lewa wysuwa się śmiało naprzód i z taką pewnością artystycznego efektu, na jaki przed Stwoszem nie zdobył się żaden artysta północy. Grupy tej z trzech figur złożonej dopełniają dwie głowy apostołów przypatrujących się z za ramion towarzysza Umierającej. Na prawo widzimy cztery figury: najbliższa postać N. P. Maryi, zapewne postać św. Jana, nieco pochylona w tył, podnosi szatę, aby nią obetrzeć łzy. Obok trzej inni apostołowie patrzą w górę, jakby mieli wizyę wniebowzięcia. Grupa ta łączy akcyę dolnej części z górną. Jeden z apostołów na prawo trzyma kadzielnicę. Na lewo najbliższy Matki Boskiej, zapewne św. Piotr, ma książkę w ręku i czyta modlitwę za konających, w lewej ręce miał widocznie niegdyś gromnicę. Dalej na lewo stojący apostoł, prawą ręką podtrzymuje na kolanie naczynie z wodą święconą. W głębi widać w profilu pół figury apostoła zdmuchującego płomień świecy. Na samym lewym brzegu kompozycyi głowa zamyślona i pełna smutku. Cała zaś scena przedstawia moment, w którym dusza Matki Boskiej wydobywa się z ciała, aby połączyć się z Chrystusem. Wszystkie figury mają układ jak najróżnorodniejszy, część ich na drugim i trzecim planie mieści się na podniesieniu, aby ją można było uwydatnić, a przytem są one powiązane z figurami pierwszego planu w jedną naturalną i z artyzmem obmyślaną całość.

Wniebowzięcie — to grupa z dwóch pięknych, idealnych kształtów. W przeciwstawieniu do figur dolnych nieco krótkich, spotykamy tu kształty wydłużone zapewne do uzmysłowienia wzlotu: zresztą obie figury traktowane są jako nadziemska wizya spotkania się dwu dusz. Madonna złożyła ręce do modlitwy przed Bogiem a lekko przysuwa się do Niego, jako do syna. U stóp ich i po bokach aniołowie, dalej na lewo inny anioł grający na organku a na prawo również anioł zwracający się ku grupie apostołów wskazuje im zjawisko. Wszystkie anioły w locie pełne siły i chęci służenia Wniebowziętej.

Oto pełen poezyi dramat a nie poza, gdzie charakterystyka twarzy polega nie na sentymentalnem skrzywieniu, jak przed Stwoszem podobną scenę przedstawiano. Artysta brał do ruchów i do typów wzór z otaczającej go natury. Uwydatniał jednak silniej głowy, dając im niekiedy większe rozmiary, wskutek czego niektóre figury wydają się za nizkie, głowom umiał jednak nadać wiele artyzmu i odtworzyć typ doskonale. Widać, że wciągnął do pracy wiele studyów, licząc się jednak i z tradycyą, której trzeba mu było się trzymać. Różnorodność wykształcenia i chęć urozmaicenia dzieła przebija najwidoczniej w traktowaniu

szczegółów, jak np. włosów, które u każdej figury przedstawione są inaczej, odpowiednio do wybranego typu. Co do traktowania ciała nie tylko w tem dziele, ale w innych jego utworach uwydatnić należy troskliwość, z jaką rzeźbiarz, wbrew dotychczasowemu postępowaniu współczesnych sobie artystów już przedstawić się starał pod draperyą ukryte kształty. Ręce są wydłużone, chude i żylaste, układ palców staranny i obmyślany. Draperya jak wszędzie u Stwosza, tak i tutaj charakteryzuje jego dzieło. Jest ona zmięta, pełna niespokojnych fałdów i powichrowanych linii. Różnicę materyału zawsze artysta uwydatniał, przeważnie jednak do układu, jak się zdaje, brał usztywnione płótno mnąc je i fałdując według własnego artystycznego upodobania a miał zamiłowanie przedewszystkiem do szerokich płaszczyzn i kombinowania ich z drobnemi i misternemi, którym nadawał nadto wklęśnięcia. Architektura służąca za podstawę kompozycyi jest późno-gotycka. Charakteryzują ją wyginane iglice. Łuk szafy jest jednakże już okrągły. Kolory są proste z przewagą lazuru i złota, do którego dostrajają się inne barwy. Tu i ówdzie rzeźba wkracza w dziedzinę malarstwa, artysta przedstawia zapomocą subtelnej płaskorzeźby uzupełniając ją barwami, całe krajobrazy. Wogóle Wit Stwosz użył do dzieła wszystkich sił i sposobów, którymi rozporządzał. Nie tylko przedstawił nam grupę opracowaną ze wszystkich stron ale i płaskorzeźbę najróżnorodniej traktowaną. Jak w środkowej grupie widzimy plany, tak w płaskorzeźbionych przedstawieniach widać całą gradacyę planów aż do znikających w oddali szczegółów architektury lub krajobrazu. Z tą samą wszechstronnością stara się wciągnąć do dzieła najróżnorodniejsze motywy: architektoniczne wzory, zwierzęta, rośliny, wplatając je w opowieść, lecz przytem podporządkowując całość, która jest poświęcona życiu i chwili śmierci oraz wniebowzięciu N. P. Maryi. Żaden rys, żaden motyw nie wydobywa się i nie współzawodniczy z tym celem.

Równocześnie wychodziły z warsztatu Wita Stwosza inne mniejsze prace. Już po ukończeniu ołtarza Maryackiego na zamówienie dworu a mianowicie Elżbiety Austryaczki powstało znakomite dzieło znajdujące się na Wawelu: grobowiec Kazimierza Jagiellończyka.

Grobowiec ten wykonano w całości z czerwonego marmuru. Składa się on z dwu części, z sarkofagu i baldachimu. Obie części pod względem artystycznym nie stoją na tej samej wyżynie. Baldachim wykonano więcej dekoracyjnie, bez tej wielkiej staranności, z jaką wykonano sarkofag. Na tumbie przedstawił Stwosz postać królewską w koronacyjnym stroju o twarzy pojętej z wielkim realizmem; jest to znakomita kreacya. Artysta stwarzał sobie trudności, aby je pokonać i wywiązywał się z zadań po mistrzowsku. U stóp króla po obu stronach stoją wspięte na tylnych łapach dwa lwy ze łbami zakutymi w przyłbice. Trzymają one tarczę i miecz. Na tumbie według zwyczaju, przedstawił rzeźbiarz biadające stany i herby państwa. Te biadające stany to szereg studyów, ruchów i typów. Ośm kolumn dźwiga baldachim, a każdą z nich zdobi kapitel, na którym mieszczą się płaskorzeźby przedstawiające sceny z nowego i starego testamentu. Na wierzchu baldachimu stały figurki z drzewa. Na jednym z kapiteli na niewidocznem miejscu znajduje się nazwisko Jorga Huebera z Passawy, na samym zaś sarkofagu monogram i podpis Wita Stwosza z datą 1492. Hueber widocznie był to pomocnik Wita Stwosza, użyty w ciężkiej pracy kucia w marmurze.

Grobowiec Piotra z Bnina we Włocławku wykonał Stwosz staraniem Kallimacha, o czem świadczy napis na grobowcu, podający nam również datę jego powstania. Grobowiec ten układem tumby, na której skośnie postawiono płytę z postacią zmarłego, zbliża się do typu włoskich współczesnych grobowców. Aniołowie wprawdzie nie są to nagie amorki, jak w sztuce włoskiej, są to raczej dyakoni ubrani w stroje liturgiczne. Motyw trzymania tablicy przez aniołów — to motyw renesansu. Podobnie w treści jak w formie napisu znać już wpływ odrodzenia, a wiedząc o niem tylko ze słuchu, Stwosz starał się je naśladować. Zdaje się, że jak artysta wykuł napis ułożony przez Kallimacha, tak grobowiec wykonał według wskazówek włoskiego humanisty.

Również w r. 1493 zabrał się Wit Stwosz do pracy nad grobowcem Zbigniewa Oleśnickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego, zmarłego tegoż roku. Grobowiec ten znajduje się w katedrze gnieźnieńskiej. Wykonany w czerwonym marmurze przedstawia zmarłego dostojnika kościoła w płaskorzeźbie w pozie stojącej: lewa noga podtrzymuje ciężar ciała, podczas gdy prawa nieco zgięta wypoczywa. Układ to cechujący przedewszystkiem figury klasyczne, a następnie epoki odrodzenia. Postać skomponował artysta na tle draperyi podtrzymywanej przez 2 skrzydlate anioły, których ciała uwydatniają się z pod fałdów. Jest to najklasyczniejsza z figur Wita Stwosza i najwięcej do renesansu zbliżona.

Płyta grobowcowa z czerwonego marmuru znajdująca się w Gnieźnie nie opatrzona żadnym napisem ani monogramem, przedstawiająca biskupa trzymającego w lewej ręce pastorał, w prawej zaś krzyż, należy do tej samej seryi. Jedynie tylko herb Poraj umieszczony na płycie, może dać podstawę do wniosku, dla kogo płytę wykonano i kogo ona przedstawia. Sądzono, że jest to fragment grobowca św. Wojciecha, lub też nagrobek arcybiskupa Piotra Gruszczyńskiego. Styl i technika świadczą o autorstwie Stwosza. Daty wykonania płyty nie znamy.

W Krakowie znajduje się cały szereg rzeźb, które można z wielkiem prawdopodobieństwem odnieść do Stwosza. Należą do nich naprzód krucyfiksy, jest ich trzy, a wszystkie są niepospolitemi dziełami sztuki. Najwcześniejszy z nich zdaje się być krucyfiks rozpięty na tęczy kościoła N. P. Maryi

w Krakowie. Wiemy, że zawalenie się sklepienia dawnego kościoła spowodowało postawienie nowego ołtarza. Ta sama była przyczyna sprawienia nowego krzyża na tęczę. Krucyfiks ten przedstawia Chrystusa nadnaturalnej wielkości z drzewa, rozpiętego z całą siłą i przybitego do krzyża. Traktowanie ciała świadczy o autorstwie Stwosza. Znajomość anatomii taką, miał z rzeźbiarzy północy tylko Wit Stwosz. Głowa Chrystusa pochylona, włosy układają się na ramionach, klatka piersiowa uwydatnia się silnie, draperya otacza biodra i spada węzłem z lewej strony. Na głowie lekka cierniowa korona. W otoczeniu włosów ciemnych odbija blada i pełna bólu twarz Chrystusa z rozchylonemi ustami. Twarz jest tak ustawiona, żeby modlący się lud spojrzawszy w górę, mógł spotkać się z obliczem Ukrzyżowanego.

W tymże samym kościele N. P. Maryi znajduje się w znacznie późniejszym ołtarzu Chrystus na krzyżu wykonany w kamieniu. Rzeźba ta pochodzi z końca XV w. Do wnętrza kościoła dostała się zapewne z kościelnego cmentarza w XVII w. Na potężnym krzyżu o grubych czworobocznych belkach rozpięty jest nagi Chrystus w pozycyi silnie naprężonej. Chrystus już skonał i lekko skłonił głowę na piersi. Cierniowa korona dziś istniejąca jest dodatkiem późniejszym, obliczonym na ogólny efekt, ale zakrywającym piękny kształt czaszki. Czoło pełne zmarszczek, choć artysta przedstawił Chrystusa w sile wieku i o kształtach dobrze zbudowanego mężczyzny. Policzki zapadły pod wpływem męki i bólu nie tyle fizycznego, ile moralnego. Znajomość anatomii i szczegóły a przedewszystkiem wyraz twarzy dowodzą, że dzieło wykonał mistrz, nad którego u nas w średnich wiekach większego nie było — Wit Stwosz. Mały krucyfiks z drzewa znajdujący się w Muzeum Narodowem w Krakowie zdaje się być studyum do tego wielkiego krucyfiksu.

Rzeźba wmurowana w ścianę domu na placu Maryackim w Krakowie naprzeciw południowej nawy kościoła N. P. Maryi prawdopodobnie jest także dziełem Wita Stwosza. Przedstawia ona Chrystusa w Ogrojcu. Pod względem kompozycyi, artystycznych efektów i traktowania szczegółów, rzeźba ta stoi wysoko i ma cechy te same, co stwierdzone dzieła Wita Stwosza.

Te są prace na ziemiach polskich, które wiążemy z działalnością Wita Stwosza w Polsce. Jest jednak jeszcze jedna praca, w której Wit Stwosz brał udział, ale wykonana w Norymberdze, to płyta grobowca Piotra Kallimacha znajdująca się w kościele OO. Dominikanów w Krakowie, odlana w bronzie w pracowni Piotra Vischera, słynnego norymbergskiego ludwisarza, jest tylko częściowo dziełem Stwosza. On to niezawodnie modelował samego Kallimacha w pozie siedzącej zajętego pracą.

Nazwisko Stwosza jeszcze r. 1496 spotyka się w krakowskich aktach. Po 20 latach opuścił Kraków, gdzie doszedł do znaczenia, W Norymberdze trafił Wit Stwosz na wielki ruch artystyczny, który go także pochłonął. Michał Wolgemut (zm. 1519), Albrecht Dürer i Piotr Vischer rozwinęli w mieście skrzętną działalność. Stwosz zawiązał naprzód stosunek z Michałem Wolgemutem, który nie mógł nadążyć zamówieniom a zwłaszcza potrzebował pomocy w wykonywaniu tryptyków. Z norymbergskiej pracowni Stwosza wyszedł cały szereg tryptyków i dzieł porozrzucanych po kościołach i zbiorach. Do najwięcej znanych jego kompozycyj wykonanych w Niemczech, należy różaniec z bogatemi kompozycyami płaskorzeźbionemi obecnie w germańskiem Muzeum. Jeszcze bardziej znane jest jego pozdrowienie anielskie *(Englisches Gruss)*.

Stwosz stoi na granicy między średnimi wiekami a nowszymi czasy, trzymając się jednak utrwalonych średniowiecznych form, które mu przekazała tradycya. Indywidualność jego znać w subtelniejszem opracowaniu kompozycyi, w obmyślaniu proporcyi, znajomości anatomii a najwidoczniej w zdolności charakteryzowania typów i ekspresyi, w wyrazie twarzy oraz w zamiłowaniu do dekoracyi z draperyi, którą stylizuje w sposób sobie właściwy. Znajomość anatomii szczególniej właściwa artystom Odrodzenia uwydatnia się głównie w jego krucyfiksach. Był to wszechstronny artysta i w tem także ma wspólną cechę z artystami Odrodzenia. Zajmował się mechaniką, fortyfikacyami i najprawdopodobniej także architekturą. Gwałtowny, namiętny i niepohamowany prowadził spory i waśnie, które spowodowały uwięzienie a następnie napiętnowanie artysty. Do czci przywrócił go dopiero roku 1506 cesarz Maksymilian. Umarł r. 1533.

Syn jego Stanisław Stwosz był złotnikiem i snycerzem. Po wyjeździe ojca r. 1496 z Krakowa objął kierunek ojcowskiego warsztatu, od 1515 do 1527 piastował kilkakrotnie godność starszego cechu, r. 1527 opuścił Kraków i udał się do ojca obciążonego wiekiem i troskami do Norymbergi, r. 1530 już nie żył. Z pracowni jego wyszedł prawdopodobnie ołtarz przedstawiający ukrzyżowanie w kaplicy XX. Czartoryskich w katedrze na Wawelu, ołtarz św. Stanisława, znajdujący się w kościele N. P. Maryi, i ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floryana w Krakowie. Przejął on od ojca szczególniej zdolność do charakterystyki twarzy, a różni go od niego spokój kompozycyi i układu draperyi, co niewątpliwie zawdzięczał wpływom sztuki Odrodzenia.

* * *

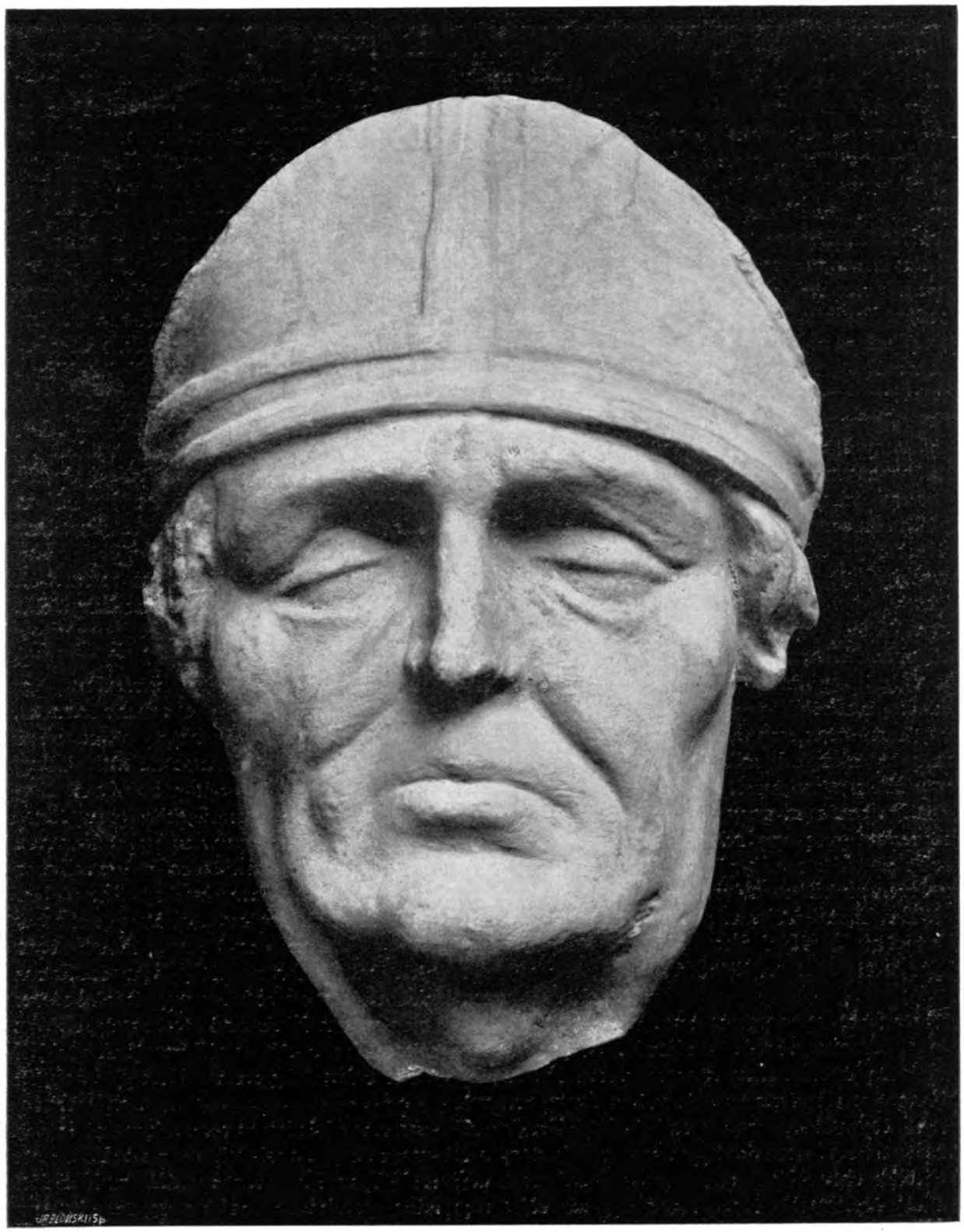
JAN Z KULMBACHU

Pogrzeb św. Katarzyny Aleksandryjskiej.

Na drzewie. Wys. 1,18 m., szer. 0,62 m.

Pastorał opata Jana Ponętowskiego.

Wysokość od laski 0,35 m.

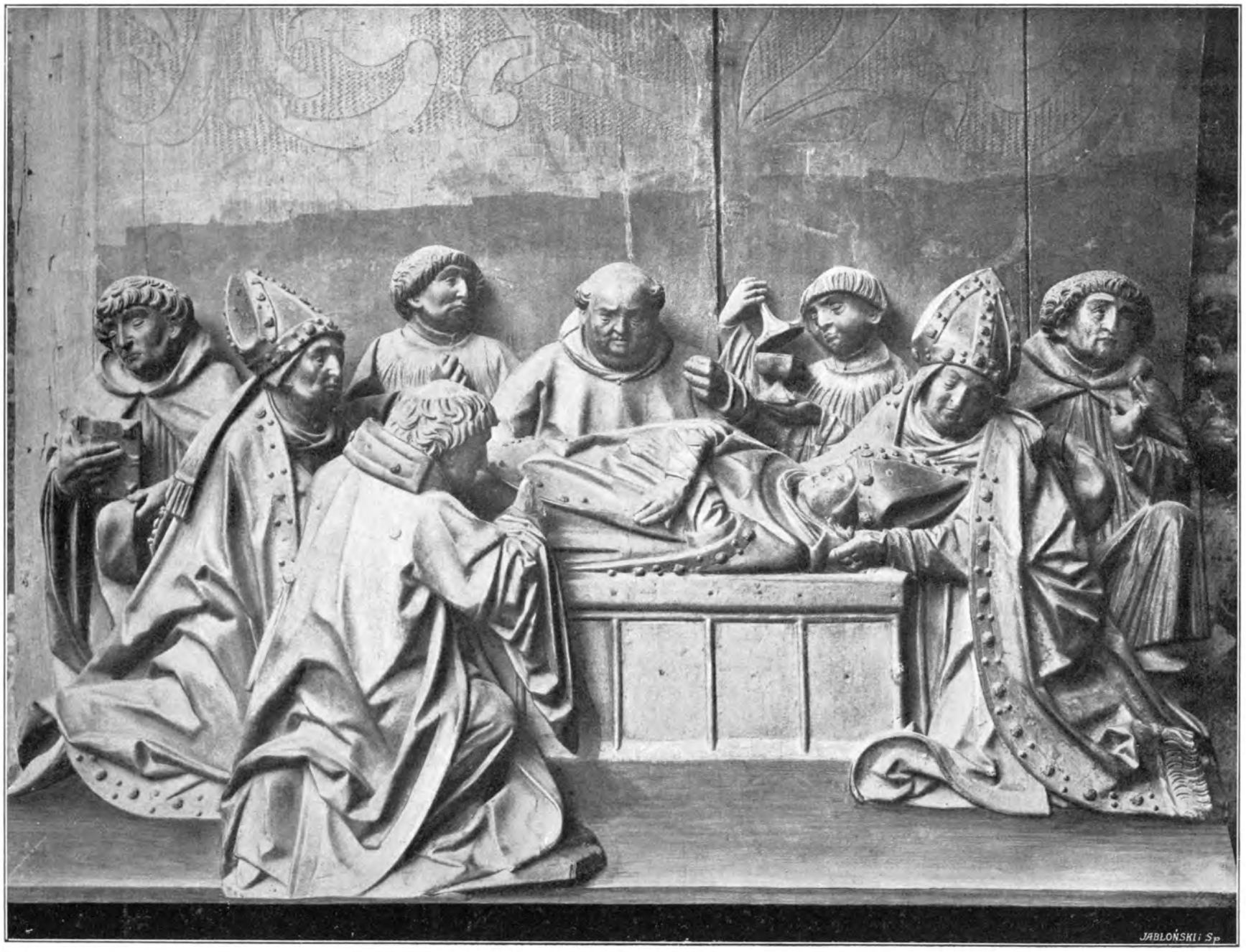


WARSZTAT STANISŁAWA STWOSZA

Głowa św. Stanisława.

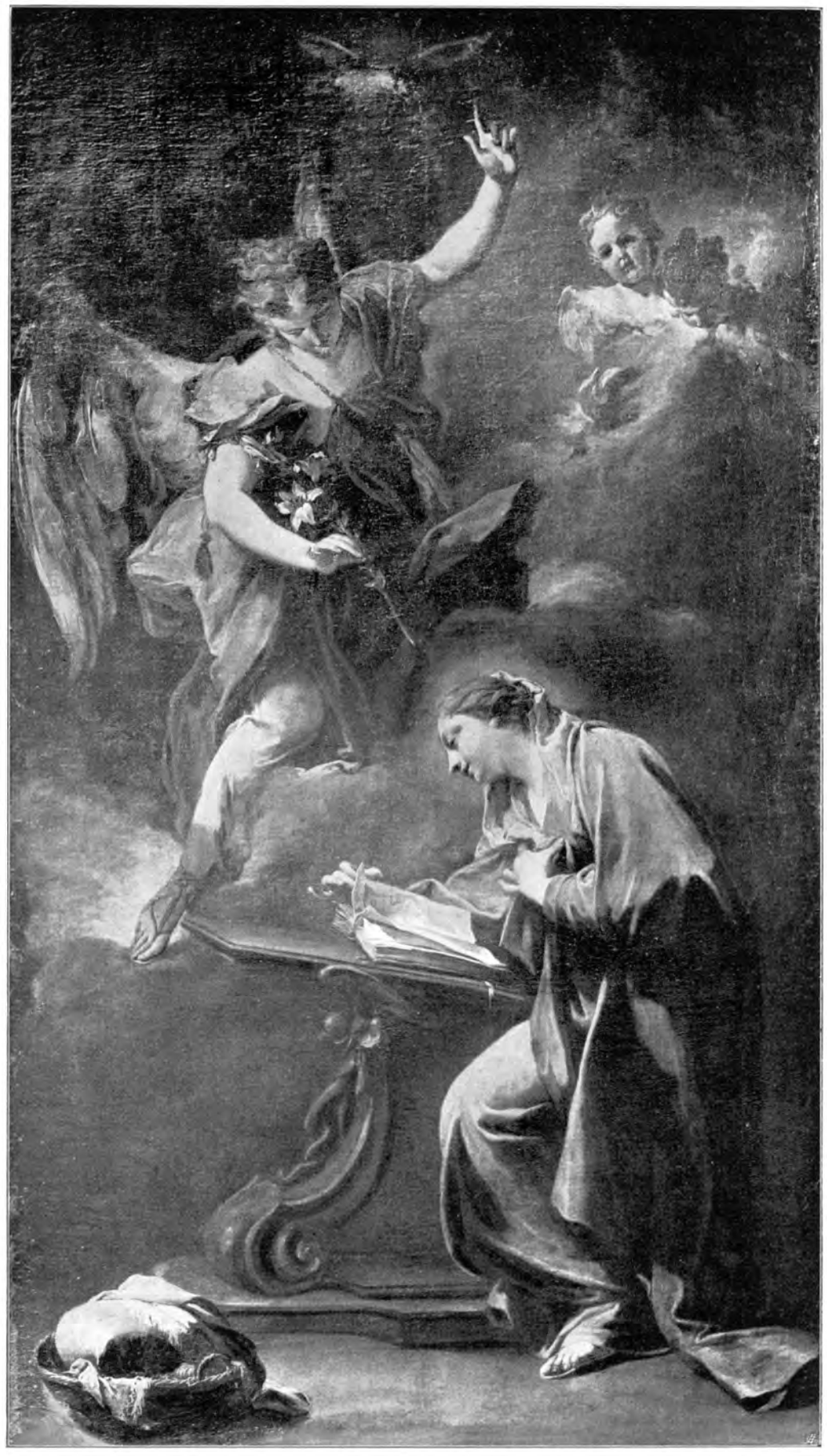
Fragment tryptyku przedstawiającego Ukrzyżowanie.

Drzewo polichromowane. Wielkość nieco mniejsza od oryginału.



STANISŁAW STWOSZ

Złożenie św. Stanisława do grobu.
Z tryptyku św. Stanisława.
Drzewo polichromowane. Wys. 0,67 m., szer. 1,50 m.



GIOVANNI BATTISTA PITTONI

Zwiastowanie.

Olejno na płótnie.

JAKÓB VAN DER HEYDEN PODŁUG **RUBENSA**

Portret króla Władysława IV.

Miedzioryt. Wys. 0,289 m., szer. 0,214 m.

Kielich mszalny.

Srebro pozłacane. Wysokość 0·195 m.

SZYMON CZECHOWICZ.

(1689—1775)

Czechowicz mimo, że jego działalność artystyczna przypada na epokę stylu *rococo*, nie był malarzem »rokokowym« we właściwem tego słowa znaczeniu, nie był nim choćby tylko dlatego, że w wieku, który wydał Voltaire'a, w wieku festynów, baletów i konwencyonalnych sielanek — malował wyłącznie obrazy treści religijnej, w dodatku szczerze i z przekonania. Kontrast to zbyt rażący, by na niego już na wstępie nie zwrócić uwagi tem bardziej, że głównie tu tkwi powód względnego powodzenia Czechowicza. Artysta, który nie hołdował modnej podówczas sztuce francuskiej, szczycącej się takimi malarzami, jak Watteau, Liotard, Boucher lub Lancret, artysta, który niezupełnie był w zgodzie z duchem czasu — nie mógł mieć u współczesnych takiego uznania, na jakie w gruncie rzeczy zasługiwał. Dosyć powiedzieć, że Czechowicz przez 25 lat mieszkał w Warszawie a podobno nigdy nie przestąpił progów Zamku królewskiego, w którym około Stanisława Augusta, sztuk pięknych mecenasa, gromadziło się wytworne, kulturą francuską przesiąknięte towarzystwo stolicy i artyści jak Bacciarelli, Lampi, Grassi, Canaletto lub Norblin de la Gourdaine, którzy byli wyrazem upodobań swobodnego towarzystwa warszawskiego. Zarówno w Zamku, jak w uroczym pałacu Łazienkowskim panowała zupełnie obca dla Czechowicza atmosfera; tam nie było i nie mogło być miejsca dla malarza, który mimo przedziału wieków miał pewne rysy charakteru wspólne z Fra Angelikiem da Fiesole, jak to trafnie zauważył p. Jerzy Kieszkowski w cennej monografii, poświęconej naszemu artyście w Przeglądzie Powszechnym (r. 1898).

Zdaje się nie ulegać wątpliwości, że Czechowicz był krakowianinem i że należał do tej rodziny, o której lakoniczne wzmianki napotykamy w księgach miejskich począwszy od r. 1584. Epitafium Czechowicza w kościele pokapucyńskim w Warszawie daje nam daty urodzin i śmierci artysty, który jak się stamtąd dowiadujemy, przyszedł na świat d. 22 sierpnia 1689 r. a zmarł 21 lipca 1775 r. Rastawiecki w Słowniku malarzów polskich — nie cytując jednak źródła — dodaje, że Czechowicz urodził się w Krakowie.

Przeniesienie rezydencyi królewskiej do Warszawy w 1609 r. a zwłaszcza spustoszenie Krakowa przez Szwedów w 1655 r., spowodowały ekonomiczną ruinę świetnej niegdyś stolicy Polski. Na schyłku XVII i w wieku XVIII, Kraków był miastem ubogiem i zaniedbanem; w życiu kulturalnem nie grał prawie żadnej roli. W takich warunkach Czechowicz zapewne nigdy nie byłby zajął poważnego stanowiska w dziejach naszego malarstwa gdyby nie pomoc Franciszka Maksymiliana Ossolińskiego, podkanclerzego w. koronnego, który około 1710 r. wysłał go swoim kosztem do Włoch na naukę.

SZYMON CZECHOWICZ, r. 1758. Kraków. Muzeum Narodowe.

CHRYSTUS PO ZMARTWYCHWSTANIU.

Olejno na płótnie. Wys. 0·46 m., szer. 0·64.

Ojczyzna Rafaela była jeszcze ciągle przedmiotem marzeń młodych adeptów sztuki którzy z tej strony Alp dążyli na południe, zwłaszcza do Rzymu, dokąd ich pociągał zawsze silny urok wiecznego miasta i rozgłos Carla Maratty (1625—1713), stojącego podówczas na czele malarskiej Akademii Ś. Łukasza Tam też podążył Czechowicz i zapisał się w poczet uczniów Maratty.

Malarstwo włoskie dzięki takim mistrzom jak Rafael, Tizian, Michał Anioł i Correggio, doszło w pierwszej połowie XVI w. do niebywałej dotychczas świetności. Wkrótce jednak, jak to zwykle bywa po okresach wszechstronnej i intenzywnej działalności na polu sztuki, twórczość artystyczna wyczerpała się i osłabła. Już pod koniec XVI w. można zauważyć wysiłki, skierowane do podniesienia poziomu artystycznej produkcyi. Obrano jednak niezbyt szczęśliwą drogę: zaczęto studyować dzieła Rafaela jako ostatni wyraz rysunku i kompozycyi, Tiziana jako niezrównanego kolorystę a Correggia jako mistrza światłocienia; zapomniano tylko o najważniejszym warunku odrodzenia

sztuki — o studyowaniu natury. Taka jest geneza eklektycznego kierunku, który przez cały wiek XVII aż do początku XVIII dominował w malarstwie włoskiem a którego typową przedstawicielką była założona przez Caraccich *Academia dei Desiderosi* w Bolonii.

Podobnie jak w Bolonii, dążono i w rzymskiej Akademii Ś. Łukasza do wyidealizowania natury, przyczem kult Rafaela, którego najpiękniejsze dzieła były na miejscu, odgrywał główną rolę. Gorącym wielbicielem Rafaela był w pierwszym rzędzie kierownik Akademii, Carlo Maratta, jeden z ostatnich eklektyków, cieszący się u współczesnych niezwykłem uznaniem i szacunkiem. Obydwie te szkoły wydały szereg artystów, nieraz bardzo niepospolitych, ale po większej części zmanierowanych i naśladujących dzieła znakomitych poprzedników.

Gdy Czechowicz około r. 1710 przybył do Rzymu, Maratta liczył 79 lat; malował już nie wiele, ale jeszcze z zapałem kształcił uczniów, nie szczędząc im materyalnej pomocy. Wielbiciel Rafaela i antyku musiał kłaść przedewszystkiem nacisk na poprawność rysunku, szlachetność kompozycyi i harmonię barw. Czechowicz jako nieodrodny uczeń Maratty, rysował zawsze bez zarzutu a kompozycyę rozważał dokładnie, czasem nawet zanadto, jakby w obawie, aby się nie sprzeniewierzyć głoszonym w Akademii zasadom. Wtedy, kiedy nieraz rozmyślnie zadawano kłam własnej naturze, Czechowicz malował szczerze, i z głębokiego przekonania poświęcił się wyłącznie malarstwu religijnemu. Dzięki temu nie wpadł do tego stopnia w manierę jak jego koledzy i nie przejął się fałszywym sentymentem. W Akademii św. Łukasza ceniono go; został nawet kilka razy nagrodzony.

Trudno powiedzieć, co Czechowicz w Rzymie w ciągu trzydziestoletniego pobytu wymalował, gdyż dopiero późniejsza jego działalność jest nam dokładniej znaną. Według wszelkiego prawdopodobieństwa do tego okresu odnieść należy naprzód dwa małe obrazy, będące własnością Muzeum Narodowego w Krakowie, które jednak nie dają jeszcze należytego wyobrażenia o talencie malarza. Pierwszy, przedstawiający »Uzdrowienie kaleki przez ŚŚ. Piotra i Pawła« jest niemal że wierną kopią arrasu Rafaela tej samej treści, znajdującego się wówczas (i dzisiaj) w Watykanie, drugi obraz »Chrystus uzdrawiający niewidomego« jest może kopią jakiegoś włoskiego obrazu, może nawet oryginalnym utworem, w którym jednak znać silny wpływ szkoły Rafaelowskiej. Obydwa malowane są z widocznym wysiłkiem, rysunek zaś, który w pracach Czechowicza bywa zwykle staranny i poprawny, nie zasługuje w tym wypadku na szczególniejszą pochwałę. Wszystko zdaje się dowodzić, że omawiane przed chwilą obrazy należą do studyów szkolnych a zatem do pierwszych prac Czechowicza.

W Rzymie musiała powstać kopia z obrazu Rubensa »Chrystus pomiędzy faryzeuszami« znajdująca się w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w Rzymie również miały być malowane obrazy, zdobiące krakowski kościół XX. Pijarów. Ostatnie są już dziełami dojrzałego talentu. Jest ich pięć; wszystkie mieszczą się w ołtarzach naw bocznych.

Zacznijmy od Ś. Rodziny. Obraz to nawskróś włoski o kolorycie ciepłym, natchniony dziełami niezrównanej pod kolorystycznym względem szkoły weneckiej. Dzień jasny, pogodny. Pod cieniem drzewa spoczywa Ś. Rodzina. N. P. Marya piastuje Dzieciątko ku któremu wyciąga ręce Ś. Anna. Obok siedzi Ś. Józef, zamyślony nad przeczytanym przed chwilą z księgi ustępem. Za nim stoją dwaj aniołowie, którzy podobnie jak Ś. Joachim, cofnięty na drugi plan za Ś. Annę, dobrze uzupełniają grupę, skomponowaną starannie i udatnie. W górze bujają aniołki. Matka Boska żywo przypomina Madonnę z Ś. Rodziny Maratty w Muzeum ces. w Wiedniu.

Drugi z rzędu obraz »Opieka N. P. Maryi« ma lokalne zabarwienie, gdyż u stóp grupy unoszącej się w obłokach a złożonej z Madonny, Chrystusa i aniołów, umieścił Czechowicz widok Krakowa, pogrążonego w cieniach nocy. Madonna, przypominająca typy Guida Reniego a jeszcze więcej Sassoferrata, pojęta jest jako opiekunka i orędowniczka podwawelskiego grodu.

»Zdjęcie z krzyża« powstało widocznie pod wpływem słynnej rzeźby Michała Anioła »Pietà«, znajdującej się w kościele Ś. Piotra w Rzymie; brak tu jednak silnego nastroju dramatycznego. Ta sfera uczuć była widocznie niedostępną dla Czechowicza, którego spokojne, melancholijne usposobienie skłaniało się raczej do kontemplacyi i liryzmu.

»Wizya Ś. Antoniego« jako wyraz głębokiej wiary, ożywiającej duszę Czechowicza jest jednym z lepszych jego obrazów. Świętemu Antoniemu, pogrążonemu w ekstazie, ukazuje się Dzieciątko Jezus z lilią w rączce, w otoczeniu chóru aniołków. Poza Ś. Antoniego jest trochę obliczona na efekt, tak bardzo w tych czasach poszukiwany i godzący się doskonale z charakterem ówczesnej architektury; przyznać jednak trzeba, że Czechowicz zdołał pod tym względem zachować miarę i nigdy nie wpadł w przesadę.

Piąty i ostatni z rzędu obraz, przedstawiający Ś. Jana Nepomucena, nie stoi już na tym samym poziomie artystycznym, co obrazy poprzednie.

W Rzymie wymalował Czechowicz jeszcze dwa obrazy, z których jeden Wniebowzięcie N. P. Maryi z podpisem: *Romae 1730,* zakupiony został przez biskupa krakowskiego Floryana Szaniawskiego dla kollegiaty N. P. Maryi w Kielcach, gdzie zdobi główny ołtarz, drugi, podpisany »*Simon Czechowicz Pol. Dom. Ossol. Pictor. Romae*« a przedstawiający Ukrzyżowanie Pana Jezusa, sprzedano w 1803 r. na publicznej licytacyi wraz z biblioteką Józefa hr. Ossolińskiego, nie wiadomo jednak komu.

Z powodu nadwątlonego zdrowia, Czechowicz powrócił w 1740 r. do kraju i na jakiś czas osiedlił się w Krakowie.

W szeregu obrazów wymalowanych w Krakowie, najwcześniejsze, bo już w 1741 r. skończone, są cztery owalne sceny z życia Ś. Anny i Ś. Joachima, które zdobią zaplecki stał w kościele Ś. Anny. Z daleka z powodu bladych i delikatnych barw, tak właściwych epoce rokoka, możnaby je wziąć za wytworne francuskie gobeliny. I w tych pięknych obrazach, odznaczających się szlachetną kompozycyą, nie brak Rafaelowskich reminiscencyi, np. rysując kobietę z dzbanem na obrazie przedstawiającym Narodzenie N. P. Maryi, miał w pamięci podobną postać z Incendio del Borgo lub z Heliodora.

Nie mogąc dłużej zastanawiać się nad Ś. Anną Samotrzecią w ołtarzu kaplicy Bractwa Ś. Anny w kościele Ś. Mikołaja na Wesołej ani nad pięknym i subtelnym w kolorze obrazem, jakim jest Ś. Rodzina u Franciszkanów — poświęcę kilka uwag dwom małym obrazkom, które znajdują się w zbiorach krakowskich. Mam na myśli »Ś. Maryę Magdalenę« w Muzeum XX. Czartoryskich i »Chrystusa po Zmartwychwstaniu« w Muzeum Narodowem.

Pierwszy z tych obrazków, może najmniejszy ze wszystkich (wys. 32 cm. szer. 25 cm.), jakie Czechowicz namalował, ale bezwątpienia jeden z najlepszych, szkicowany jest lekko i z wielką wprawą.

Myśl o pokucie i kontemplacyi, prowadzącej do ekstazy, jest jednym z charakterystycznych rysów epoki baroka, jednym z objawów a raczej skutków reakcyi, która powstała na tle walki Kościoła katolickiego z reformacyą i podtrzymała jego powagę. Tem tłumaczą się tak często w tych czasach malowane wizye świętych, których tłem są pustelnie lub cele klasztorne. Życie Ś. Maryi Magdaleny, grzesznicy, która przez żal i pokutę dźwignęła się z moralnego upadku do tego stopnia, że ją aż w poczet świętych zaliczono, musiało wówczas silniej, niż kiedykolwiek działać na wyobraźnię artystów. Czechowicz jako malarz raczej »barokowy« niż »rokokowy«, nie mógł być pod tym względem wyjątkiem, szczere zaś uczucie religijne, jakie jego duszę do głębi przenikało, znalazło silny wyraz w tym małym obrazku, stawiając go w rzędzie tych dzieł sztuki, obok których nie można przejść obojętnie. Ruch anioła podtrzymującego omdlałą z wyczerpania pokutnicę, która osunęła się na kolana, jest bardzo piękny. Z finezyą wytwornego artysty Czechowicz zastosował w tym obrazku delikatny, srebrzysty koloryt, którym podniósł nastrój tej rzewnej sceny. Dzięki temu robi ona wrażenie wizyi, do czego przyczynia się w znacznej mierze szkicowe traktowanie obrazka, które tu jest zupełnie na miejscu.

SZYMON CZECHOWICZ. Kraków. Muzeum Narodowe.

BŁ. WINCENTY KADŁUBEK.
Rysunek piórkiem. Wys. 0·307 m., szer. 0·147 m.

Obrazek Muzeum Narodowego »Chrystus po Zmartwychwstaniu« zaleca się udatną kompozycyą i dobrym rysunkiem figur. Tłem jest górzysty krajobraz. Chrystus otoczony apostołami stoi w środku, prawą ręką wskazując na niebo. Znowu dowód, że Czechowicz podobnie jak jego nauczyciel Maratta, uważał obrazy Rafaela za ostatni wyraz malarstwa. Zwrócony do nas plecami apostoł, ruchem całego ciała przypomina jednego z filozofów, który wstępuje na schody »Szkoły Ateńskiej«. Draperye są trochę sztywne, jakby tekturowe, co się dosyć często Czechowiczowi przytrafia.

»Cud św. Jana Kantego« był widocznie ulubionym tematem Czechowicza. Powtórzył go też kilka razy. Jeden z obrazów tej treści znajduje się w kościele Ś. Floryana a przedstawia moment, w którym Ś. Jan Kanty zlepia skorupy rozbitego garnka, chcąc dopomódz ubogiej, zrozpaczonej dziewczynie, która klęczy obok i wznosi do Świętego wzrok błagalny. Cudowi swego profesora przypatrują się z podziwem i ciekawością trzy pachołęta, ubrane w kontusze. Żywy, świeży koloryt i dobrze zastosowany światłocień, stawiają ten obraz w rzędzie najlepszych prac Czechowicza.

Korzystając ze sposobności spróbuję uzupełnić pracę p. Kieszkowskiego, poświęconą głównie kra-

MUZEUM PRZEMYSŁU

kowskim obrazom Czechowicza. Mojem zdaniem jest ich tu więcej, niż p. Kieszkowski przyjmuje. W braku archiwalnych źródeł zmuszony jestem posłużyć się analizą stylową, to też przypuszczenia moje podaję z zastrzeżeniem. Mam przekonanie, że autorem sześciu obrazów, zdobiących zaplecki stal w kościele Ś. Piotra, jest Czechowicz. Stalle te pochodzą podobno z kościoła WW. Świętych. Treścią obrazów są allegorye cnót, przedstawione w sposób nieco pretensyonalny, właściwy epoce. Zaczynając od głównego ołtarza, w którym także mieścił się niegdyś obraz pędzla Czechowicza, wymalowany na temat słów Chrystusa do Ś. Piotra: »Tobie dam klucze królestwa niebieskiego« — widzimy Roztropność, Sprawiedliwość, Szczodrobliwość, Miłość, Męstwo i Czystość. Niepodobna na tem miejscu wdawać się w szczegółowy opis tych obrazów, poprzestanę więc na zaznaczeniu cech charakterystycznych, po których można poznać autora. Obrazy mają delikatny koloryt o ogólnym tonie złotawym przy przewadze barw: białej, zielonej, żółtej i niebieskiej, które tak często powtarzają się w obrazach Czechowicza, ale zazwyczaj bez silnego, zdecydowanego akcentu; dobry rysunek, zwłaszcza rąk o wydłużonych, zaróżowionych palcach i nóg obutych w sandały; karnacye blado-różowe w światłach a sinawe w cieniach; wdzięk niewieścich postaci personifikujących cnoty, z których zwłaszcza bardzo piękne jest dziewczę z barankiem, wyobrażające Czystość, a wkońcu charakterystyczne typy o wydłużonych owalach, włosach rozczesanych nad czołem i prostych klasycznych nosach.

Właścicielem jednego z najpiękniejszych obrazów Czechowicza, w którym wpływ Maratty i Correggia zaznaczył się może najwyraźniej, jest architekt krakowski, p. Zygmunt Hendel.

Znowu »Wizya Ś. Antoniego« lecz o wiele piękniejsza, niż w kościele Pijarów. Koloryt tego obrazu jest więcej zdecydowany, niż w innych pracach Czechowicza, na szczególniejszą jednak pochwałę zasługuje bardzo zręcznie przeprowadzony światłocień. Piękną jest poza Ś. Antoniego, mniej afektowana jak w obrazie u Pijarów, pełnym wdzięku ruch Dzieciątka, które w otoczeniu skrzydlatych puttów zstępuje z obłoków stawiając nóżkę na główce aniołka, szlachetnym wreszcie wyraz twarzy Świętego, pogrążonego w ekstazie.

Mały obraz ołtarzowy w południowej nawie kościoła Ś. Marka, przedstawiający Bł. Salomeę, której w obłokach objawia się Madonna z Dzieciątkiem, uważam także za dzieło Czechowicza. Znowu wizya, znowu ta sama ekstaza, ten sam dobór barw i złotawy ton obłoków. Zwracam uwagę na wydłużone, doskonale narysowane ręce, których ruch jest nieco afektowany.

Sądzę, że Czechowiczowi można przypisać jeszcze Bł. Wincentego Kadłubka w ołtarzu kaplicy, przybudowanej w XVIII w. do kościoła św. Wojciecha oraz mały obraz zawieszony nad celą nr. 53 w krużgankach klasztoru OO. Franciszkanów na I piętrze. Treścią ostatniego jest legenda o świątobliwym Franciszkaninie — Rafale Chylińskim, który w 1760 r. objawia się konającemu Walentemu Klichowskiemu i przyrzeka mu przywrócić zdrowie pod warunkiem, że zażąda od prymasa Lubieńskiego, aby ciało jego z grobu wydobyto.

Beatyfikacya Wincentego Kadłubka, kronikarza i biskupa krakowskiego, przyszła do skutku za pontyfikatu Klemensa XIV w 1764 r. Sądzę, że obraz znajdujący się w kościele Ś. Wojciecha dopiero z tego czasu pochodzi. W tekście publikujemy konturowy rysunek tej samej treści, niema on jednak pod względem kompozycyi żadnego związku z omawianym przed chwilą obrazem.

Około r. 1750 Czechowicz przeniósł się na stały pobyt do Warszawy, w której koncentrował się prawie cały ruch artystyczny w Polsce. Na jaki czas — w każdym razie przed r. 1767 — przypada pobyt Czechowicza w Podhorcach na dworze hetmana Wacława Rzewuskiego, — nie wiadomo. W ślicznej hetmańskiej rezydencyi pozostawił Czechowicz 170 obrazów swego pędzla a wśród nich piękną głowę Ś. Franciszka i sporo kopii z obrazów głośnych mistrzów. Działalność artystyczna Czechowicza w Podhorcach, tak obfita w rezultaty, mogłaby być przedmiotem osobnej monografii.

Z Warszawy wyjeżdżał w różne strony Polski, malując głównie w klasztorach, w których czuł się jak u siebie. Obrazy jego pędzla znajdują się w Lubartowie, Zakroczymiu, Mińsku, najpiękniejsze jednak w Wilnie, w katedrze i w kościele Ś. Katarzyny. Ostatnie mają być tchnieniem prawdziwej poezyi owiane.

W Warszawie założył pierwszą w Polsce szkołę malarską, w której zgromadził odlewy gipsowe z klasycznych posągów i oddał ją do bezpłatnego użytku uczniom. Umarł jako tercyarz zakonu OO. Kapucynów warszawskich, gdzie go też w podziemiach klasztornych na wieczny złożono spoczynek.

Julian Pagaczewski.

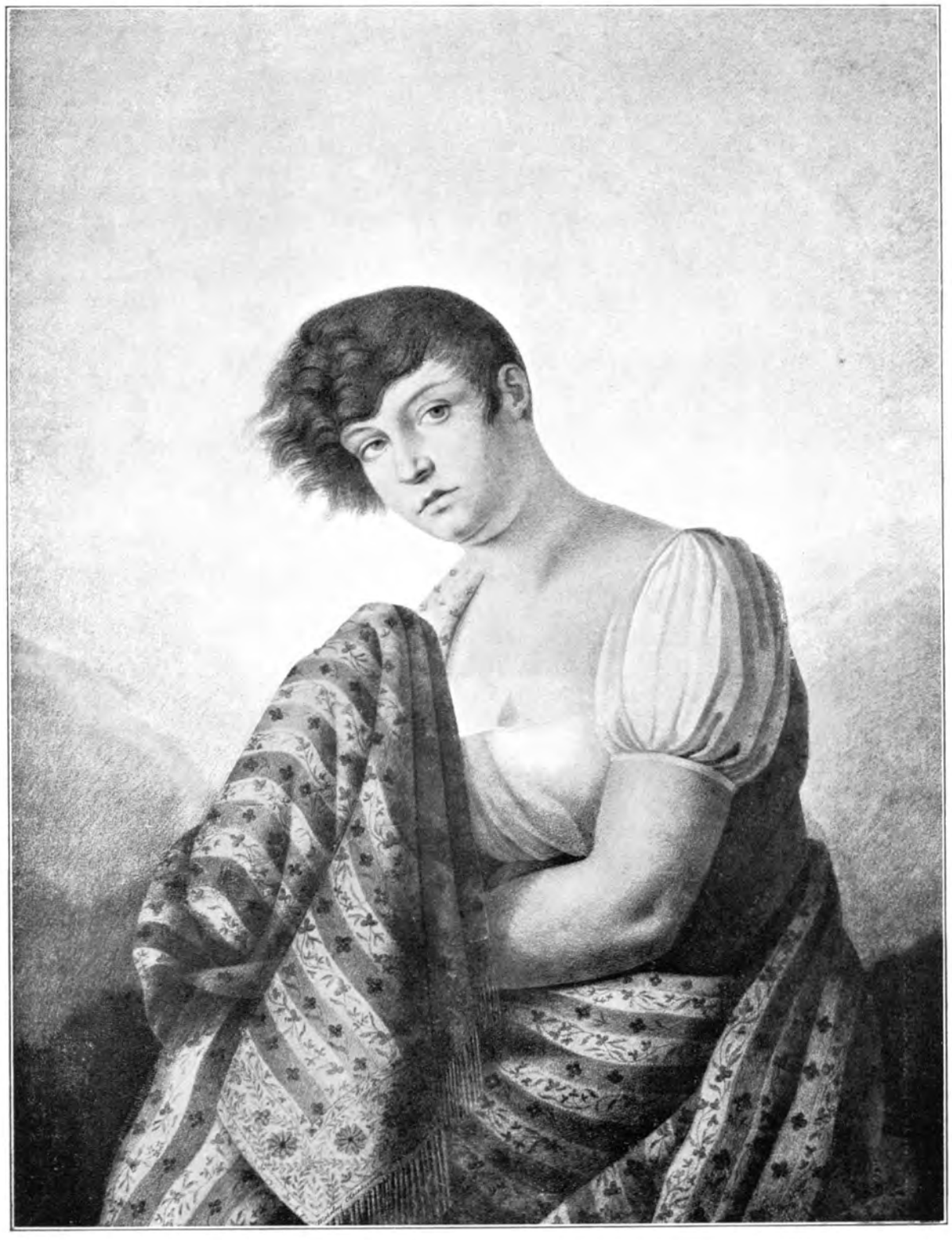
SZYMON CZECHOWICZ

S. Marya Magdalena.

Olejno na płótnie. Wys. 0,32 m., szer. 0,25 m.

MALARZ NIEZNANY

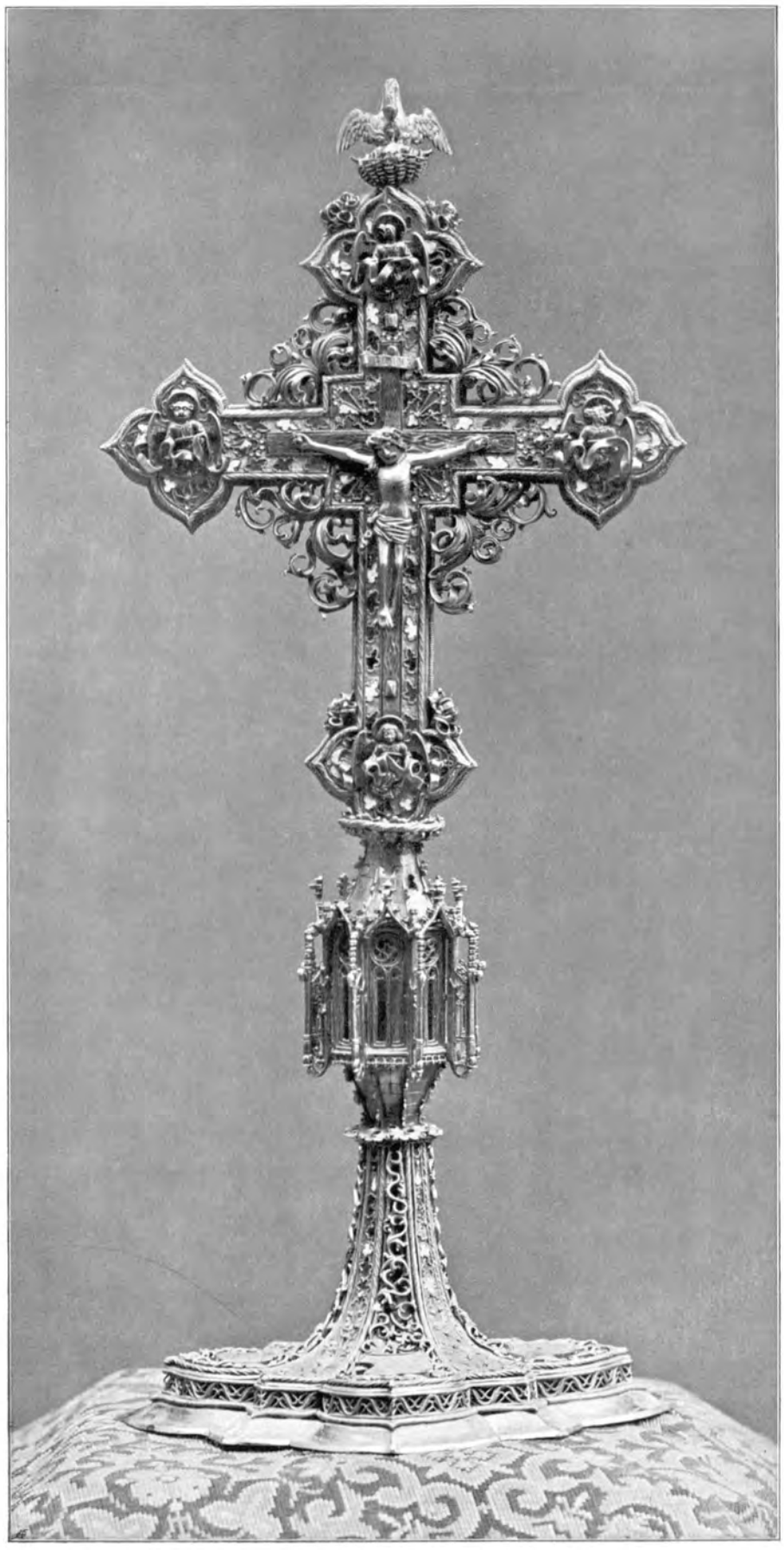
Tańczące aniołki.
Fresk.



JÓZEF OLESZKIEWICZ

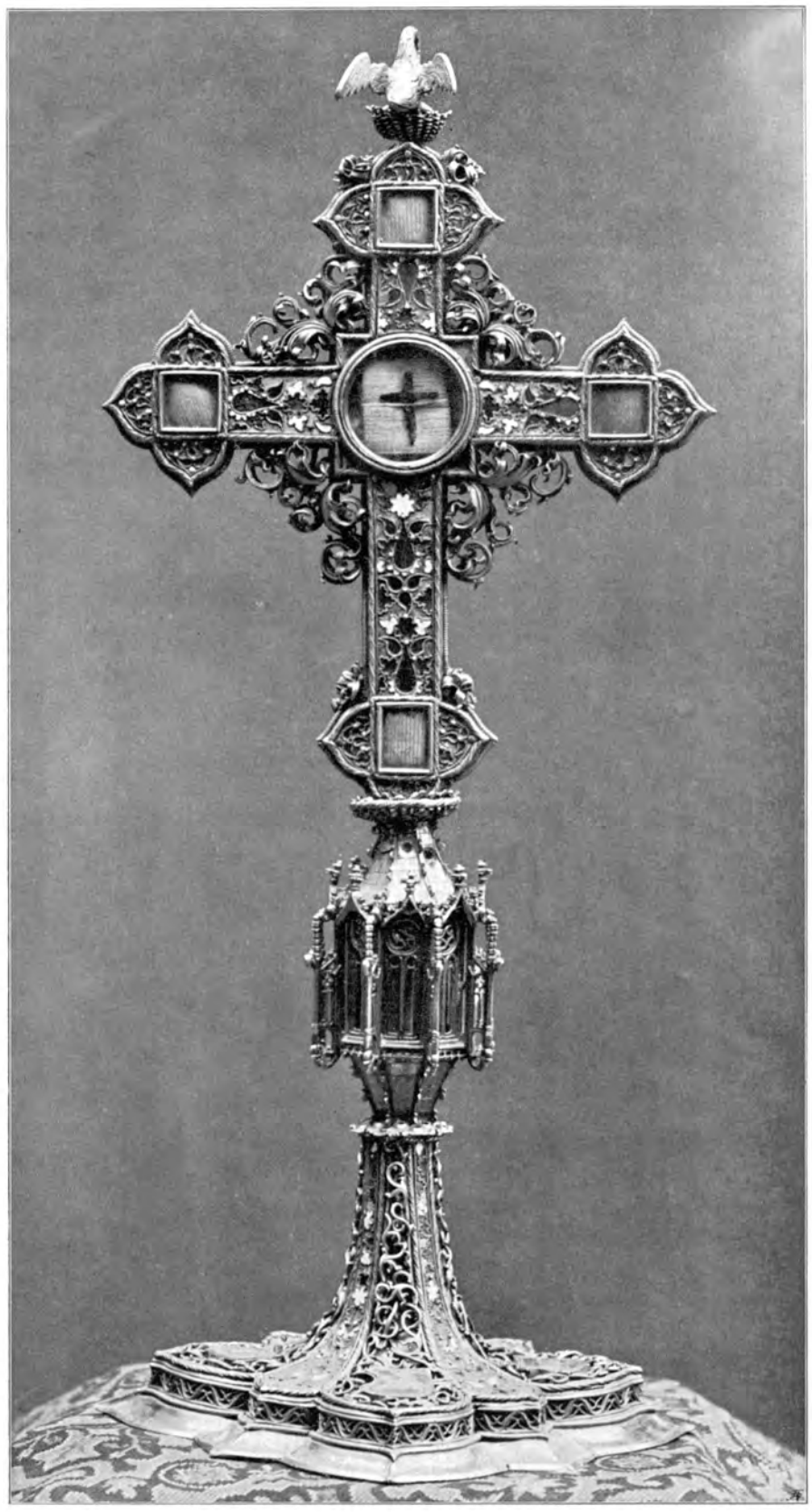
Portret Karoliny z Walewskich hr. Chodkiewiczowej.

Rysunek kredką. Wysokość 0·444 m., szerokość 0·344 m.



Pacyfikał
z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka.

Srebro pozłacane. Wys. 0,53 m.



Pacyfikał
z daru kardynała Fryderyka Jagiellończyka.

Srebro pozłacane. Wys. 0,53 m.
(Strona odwrotna).

O DRZEWORYTACH XV I XVI W.

Drzeworytnictwo rozwinęło się w XV w. i to w tym czasie, kiedy powstała i wyrobiła się sztuka drukarska, z którą drzeworyt ściśle się wiąże. Technika drzeworytu jest bardzo prosta. Obraz rysuje się na odpowiednio przygotowanym klocku a miejsca nietknięte rysunkiem wycina, skutkiem czego rysunek artysty wydobywa się z klocka wypukle, nabierając podobieństwa do jednej wielkiej stampili. Drzeworytnicy jednak już od XV w. postępują choć rzadko w ten sposób, że rysunek pogłębiają a tło zostawiają nietknięte, w odbiciu zatem rysunek uwydatnia się biało na czarnem tle, gdy przy pierwszym najpowszechniejszym sposobie postępowania rysunek odbija się czarno na tle papieru.

BITWA POLAKÓW Z TATARAMI.
Z dziełka Descriptio Sarmatiarum Asianae et Europianae z r. 1521 (Muz. Narod.) wielkość nat.

Klocek z wyciętą ryciną można odbijać w prasie drukarskiej wraz z czcionkami, to też rycina najczęściej pojawia się w tekście jako illustracya. Odbijano ją jednak osobno w najstarszych czasach jako obrazki świętych, karty do gry lub jako samodzielny obrazek. Odbijano ją nietylko na papierze, ale na pergaminie lub tkaninie.

Jak dawniej miniatury ozdabiały karty pergaminowych rękopisów albo jako obrazki objaśniające tekst, albo jako początkowe litery lub też winiety, tak drzeworyty poczęły analogicznie ozdabiać papierowe karty drukowanych ksiąg. Celem zbliżenia się do miniatur, drzeworyt, który odbijany farbą drukarską przedstawiał się po odbiciu wśród czcionek jako czarny rysunek, odręcznie nieraz w XV i początkach XVI w. kolorowano nadając mu w ten sposób barwność i świetność, której brakuje drzeworytom w porównaniu z miniaturami. U nas współcześnie kolorowane drzeworyty należą do rzadkości.

Rozporządzając tylko rysunkiem ograniczonym do wyraźnych i wydatnych linii, drzeworytnik począł uczyć się prostymi środkami tworzyć i motyw lub moment charakterystyczny ujmować i przedstawiać w zasadniczych zarysach i bez drobiazgowości. Stąd drzeworyty nabywają wielkiej siły przez tę właśnie prostotę i robią na pierwszy rzut oka wrażenie nieraz potężne.

Jest jeszcze jedna wielka zaleta drzeworytu: rozpowszechnia on kompozycye artystyczne, motywy i wzory: jak druk myśl tak drzeworyt uprzystępniał formę i sztukę. Ryciny bowiem, czyto jako illustracye w książkach, lub odbite osobno, jako obrazki, rozwozić można było wszędzie, to też niebawem zalegly one jarmarki i sklepy i stąd dostawały się do mieszkań ludzi uboższych a nawet najuboższych.

Drzeworyty wykonywane i odbijane niezależnie od ksiąg, jako luźne obrazy i obrazki były bardzo rozpowszechnione przedewszystkiem służąc do kultu, lecz także do ozdoby mieszkań lub też do nauki. Nie tylko zdarzenia ważne, widoki miast i okolic, ale częstokroć osobliwości pojawiały się wśród rycin i na jarmarkach były rozkupywane. Z czasem artyści poczęli z luźnych kart rycin składać całe cykle opowiadające życie NPMaryi, Męczeństwo Chrystusa i t. p.

To rozpowszechnianie się drzeworytu już z końcem XV w. pociągnęło za sobą wydoskonalenie się tej sztuki. Szczególniej w Norymberdze rozwinął się drzeworyt. Tu dwaj wybitni drzeworytnicy Michał Wohlgemut i Jan Pleydenwurf podjęli się wielkiego przedsięwzięcia illustracyi kroniki Schedla wydanej r. 1493. Wśród licznych rycin w kronice tej pojawił się widok ówczesnej stolicy Polski, Krakowa.

Wogóle u schyłku XV w. drzeworyt już jest dość rozwinięty. Kontury pozbywają się pierwotnej sztywności i szorstkości. Drzeworytnicy uczą się

oznaczać cienie kreskami i krzyżykami. Figury jednak są jeszcze niewyraźnie rysowane i bez znajomości proporcyi a krajobrazowi brak perspektywy i delikatności.

Najpiękniejsza epoka drzeworytnictwa przypada na lata 1500—1555. Znakomici artyści zajmują się tą gałęzią sztuki. Opanowali oni zupełnie technikę i doprowadzili do tego, że oryginalne kompozycye zastosowywać mogli do techniki doskonale i tworzyć znakomite dzieła. Na czele drzeworytników stoją Albrecht Dürer i Hans Holbein młodszy, dwaj najwybitniejsi niemieccy artyści.

W drugiej połowie XVI w. obniża się wartość artystyczna drzeworytów a w XVII w. drzeworytnictwo upada.

snensi edita. Na całej karcie in *quarto* przedstawił drzeworytnik scenę rozbicia się rokowań duchowieństwa łacińskiego i greckiego obrządku: widzimy w pośrodku papieża, po którego prawicy stoją dostojnicy łacińscy a na lewo wychodzą duchowni ruscy. Ma ona wszystkie cechy rozwijającego się drzeworytu XV w. Grubemi kreskami wyobrażono kompozycyę tak, aby ją każdy zrozumiał: o proporcye i staranniejsze grupowanie artysta się nie troszczył; ruch jednakże i moment ważny rozstania się dwu Kościołów umiał scharakteryzować.

Pierwsze wielkie drukarskie dzieło, jakie wyszło w Krakowie w XVI w.; Statuty Laskiego z r. 1506, zawiera kilka drzeworytów mających wybitniejszą artystyczną wartość, a przytem na wskróś polskie

KRÓL ALEKSANDER Z KANCLERZEM ŁASKIM.
Drzeworyt ze Statutów Łaskiego z r. 1506. Muzeum Narodowe. Wielkość naturalna.

Ten rozwój drzeworytnictwa za granicą idzie w parze z rozwojem drzeworytnictwa w Polsce. Ciekawem zjawiskiem jest, że najstarsze drzeworyty, które można związać z polską kulturą, to są ryciny zdobiące książkę drukowaną r. 1494 w Hiszpanii w mieście Sewilli przez Meynarda Unguta Niemca i Stanisława Polaka p. t.: *Regimento de los principes,* dzieło Egidiusza z Rzymu. Oczywiście ryciny te bardzo luźnie wiążą się z dziejami drzeworytnictwa w Polsce. Więcej już mają interesu, aczkolwiek mniej artystycznego znaczenia inicyały słowiańskich druków, które w Krakowie pod koniec XV w. wydawał Fiol. Inicyały te naśladują inicyały rękopisów. Jedna z największych figuralnych rycin z XV w. znajduje się w książce niedatowanej p. t.: *Statuta provincialia toti provintiae Gne-*

piętno. Jedna z rycin przedstawia króla Aleksandra, któremu kanclerz Łaski wręcza statuty. Rzecz dzieje się w komnacie królewskiej, w głębi okna, przez które widać krajobraz, co prawda, zaznaczony zaledwie. U spodu herb Laskiego Korab. Na odwrotnej stronie drzeworyt daleko większy przedstawia patronów Polski: Ś. Wacława, Ś. Wojciecha, Ś. Stanisława i Ś. Floryana. Mimo gotyckiego łuku i gotyckich liter, widzimy w rycinie wpływ włoskiego renesansu i ten nastrój, który jest właściwy włoskim kompozycyom XV w. znanym pod nazwą Santa conversazione.

Najpokaźniejszy z drzeworytów, nietylko w statutach, ale wogóle w polskiem drzeworytnictwie, to drzeworyt przedstawiający sejm polski. Na tronie siedzi król Aleksander, przed którym stoi Łaski

z dokumentami i pieczęcią. Dokoła zasiadła liczna Rada królewska, tłum dostojników, częścią dyskutujących, częścią zasłuchanych. Ponad nimi i obok herby ziem polskich i dziedzin. Kostyumy zebranych — to bardzo ciekawy materyał do studyów: widać tu reprezentantów tego różnorodnego świata, który żył w Polsce i wyciskał własne piętno na polskim języku, sztuce i kulturze. Artysta obserwował to życie, robił z niego studya i szkice. Pod tym względem drzeworyt zapowiada ten wysoki rozwój sztuki, który widzimy w późniejszych miniaturach pontyfikału Erazma Ciołka i kodeksu Baltazara Behma. Postęp drzeworytów pod względem technicznym zaznacza się także w delikatniejszych liniach, staranniejszem cieniowaniu i dążności do uplastycznienia kształtów. Wprowadzenie tych rycin do drzeworytnictwa polskiego jest wielką zasługą drukarni Hallera.

SANTA CONVERSAZIONE PATRONÓW POLSKI.
Drzew. ze Statutów Łaskiego z r. 1506. (Muz. Nar.). Wys. 0,216, szer. 0,149.

Prócz książek drukowanych w Krakowie znajdujemy wydawnictwa polskie albo sporządzane dla Polski w innych ogniskach rozwiniętego drukarstwa a leżących poza Polską. Są to książki drukowane w Wiedniu, Augsburgu i Strasburgu; między niemi są bardzo ładne dzieła a przedewszystkiem zasługuje na uwagę mszał krakowski z r. 1510 z illustracyami znakomitego niemieckiego artysty Hansa Baldunga Griena. Artysta ten nie tylko pod względem kompozycyi i rysunku stanął wysoko, ale tymi prostymi środkami, do których drzeworytnik musi się ograniczyć, osiągnąć umiał znakomite efekty kolorystyczne.

Tymczasem renesans rozwija się w polskiej sztuce na wielką skalę. Odbija się to także w drzeworytnictwie. Już w r. 1513 w krakowskich drukach Unglera uwydatnia się renesans w całej pełni a przedewszystkiem w kartach tytułowych i winietach. Motywy takie jak rogi ofitości, wieńce laurowe, kandelabry, aniołki t. zw. putta wiążą się częstokroć z sobą w jedną piękną, pełną artyzmu całość. Na szczególniejszą uwagę z druków zasługuje *Chronica Polonorum* Miechowity wydana w Krakowie a drukowana u Hieronima Vietora w r. 1521. Znajdujemy tu portrety Zygmunta Starego i królowej Bony oraz wiele illustracyi z historyi polskiej bardzo naiwnie pojętych, ale ciekawych jako pierwsze obrazy historyczne w Polsce. Wogóle z drukarni Vietora wyszedł cały szereg wydawnictw ozdobionych pięknymi drzeworytami, w stylu najzupełniejszego odrodzenia. Podobnie jednakże jak w architekturze i rzeźbie pojawia się także w użyciu motywów renesansowych tu i ówdzie pewna odrębność a odrębność ta nadaje także drzeworytnictwu odrodzenia w Polsce pewne oryginalne i lokalne piętno.

Koło połowy XVI w. drzeworytnicy z wielką swobodą illustrują teksty dzieł czyto treści religijnej czy też świeckiej. W miarę jak reformacya rozwijała się, rozszerzał się zakres świeckiej literatury a stąd coraz to więcej pojawiało się drzeworytów bardzo pięknych i bardzo ciekawych, oryginalnie skomponowanych, które oprócz strony artystycznej mają tę wartość, że objaśniają nas jak sobie literaci i czytelnicy przedstawiali pewne obrazy i motywy literackie. Fantazyę pisarza uplastycznia fantazya artysty. Wśród dzieł z tego czasu zasługuje przedewszystkiem na uwagę Kronika wszytkiego świata Bielskiego. Ryciny zdobią tu już polski obszerny druk i podpisy rycin czytamy w polskim języku. Pomiędzy rycinami zwraca uwagę Bay zyemskich rozkoszy. Rycina to w stylu współczesnego niemieckiego malarstwa, charakterystyczna dla epoki odrodzenia jako ideał raju: widzimy pałac ogrodzony murem o architekturze dziwacznie renesansowej, położony wśród ogrodu, na boku stoi szemrząca fontanna. W ogrodzie gra na gitarze mężczyzna, a obok niego siedzi dama zasłuchana, w głębi zaś druga dama zbliża się z kwiatem; na jednem z drzew klatka z ptakiem; na łące za murem pasą się domowe zwierzęta. Jest to najlepszy przykład wyrobionego drzeworytu.

Do druków miejscowych sprowadzano często drzeworyty wykonywane za granicą a nawet używane do zagranicznych wydawnictw, nic wspólnego z Polską nieraz nie mających a powtórzonych nie zawsze stósownie.

Pełne interesu są drzeworyty zdobiące piękną książeczkę z r. 1558 Kohyleńskiego *Variorum eppigrammatum libellus*. Na jednej z kart rozpoznajemy Apollina grającego na skrzypcach a równo-

cześnie Satyra z furyą trąbiącego na rogu. Podniecone grono satyrów gestykulujących przysłuchuje się współzawodnictwu. W owej kompozycyi i wykonaniu zaprzeczyć się nie da wpływu rycin Mantegni, jeśli nie bezpośredniego, to pośredniego, i mitologicznych włoskich scen, których tyle spotykamy jeszcze u Caraglia. Ciekawa jest scena w duchu Dürera, Holbeina i Hansa Baldunga Griena: śmierć jako nieproszony gość. Dwa domy stoją na ulicy, w głębi na pół rozwalona murowana brama. Do jednego z domów, którego drzwi oznaczono krzyżem, włamuje się gwałtownie śmierć. Ponad drzwiami wystraszony mieszkaniec wychyla głowę. Inny znów drzeworyt przedstawia Priama przebijającego się, illustrując odpowiedni epigramat. Epigramat *in imaginem cuiusdam heroinae italae dono datam* a więc na obraz podarowany włoskiej heroinie, zdobi pełen artyzmu drzeworyt typowy dla stylu tej epoki, przedstawiający kobietę w profilu we współczesnym stroju z kwiatem w ręku, w głębi krajobraz a na boku nuty zaznaczające ton jakiejś piosenki. Podobnie epigramat *ad virginem quandam, palatini filiam serta donata* t. j. do kasztelanki obdarowanej wieńcem illustruje drzeworyt przedstawiający dziewczynę w półpostaci z rozpuszczonymi włosami. Biblię Radziwiłłowską wydaną w roku 1563 zdobi karta tytułowa ze scenami zaczerpniętemi ze starego i nowego testamentu. Drzeworyty te wykonano starannie w duchu zupełnie rozwiniętego odrodzenia. Z późniejszych drzeworytów zasługuje na uwagę rycina zdobiąca książkę Kromera z r. 1570 p. t.: *Catecheses*, przedstawiająca sejm polski. Dalej z tego samego roku Figliki Reja ozdobione są bardzo ładną kartą tytułową oraz herbem Reja. Karta tytułowa szczególniej zasługuje na uwagę motywami właściwymi renesansowi niemieckiemu i flamadzkiemu a przedewszystkiem dekoracyą giętego kartusza wykonanego z blachy, pośród którego wije się ornament roślinny i igrają satyry. Prawdziwą artystyczną wartość mają także znaki drukarskie wykonane przez pierwszorzędnych drzeworytników jak znak drukarski Unglera, Marka Scharfenberga, Siebeneichera, Wierzbięty i innych.

Wogóle drzeworyty zdobiące polskie druki, aczkolwiek nie takie liczne i takie bogate jak za granicą, są jednakże ciekawe i częstokroć odznaczają się prawdziwym artyzmem.

Feliks Kopera.

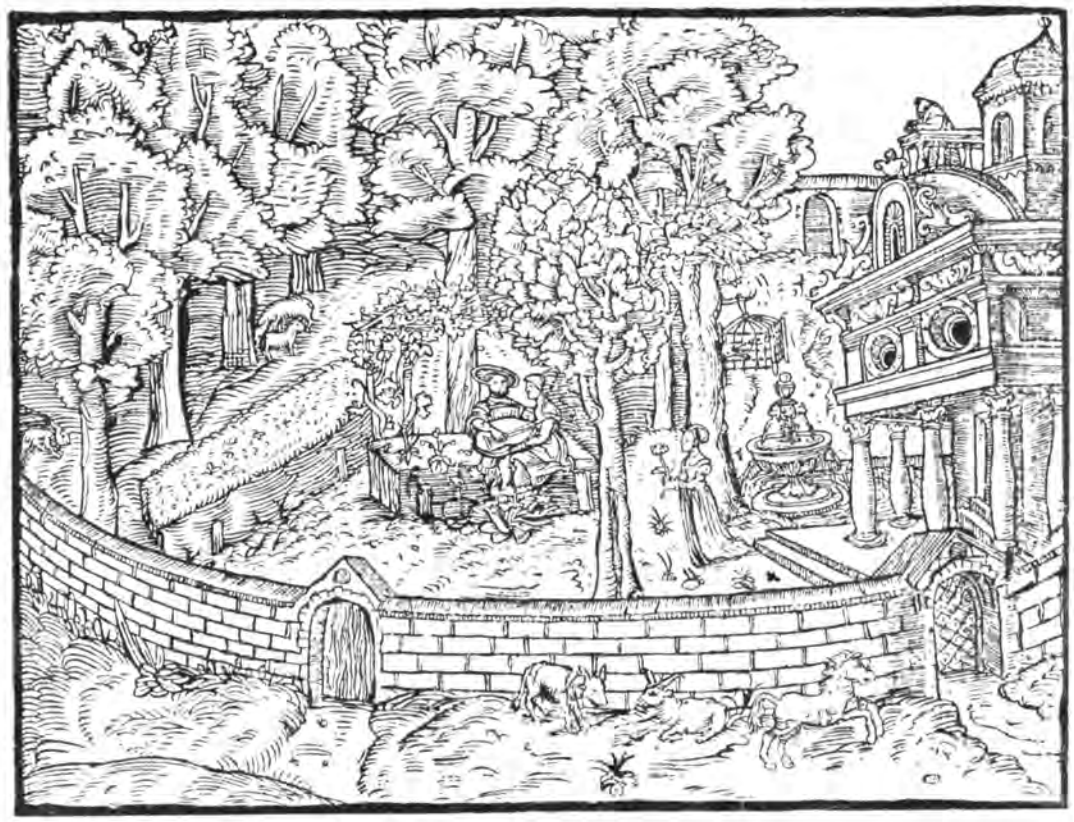
ŚMIERĆ JAKO NIEPROSZONY GOŚĆ.
Drzeworyt z Epigramatów Kobyleńskiego. (Muz. Narod.).
Wys. 0,79, szer. 0,71.

JAN SAUERDUMM

Portret Zygmunta Augusta.

Drzeworyt. Wys. 0,215 m., szer. 0,160 m.

Ray ziemskich roskoſzy.



AUTOR NIEZNANY

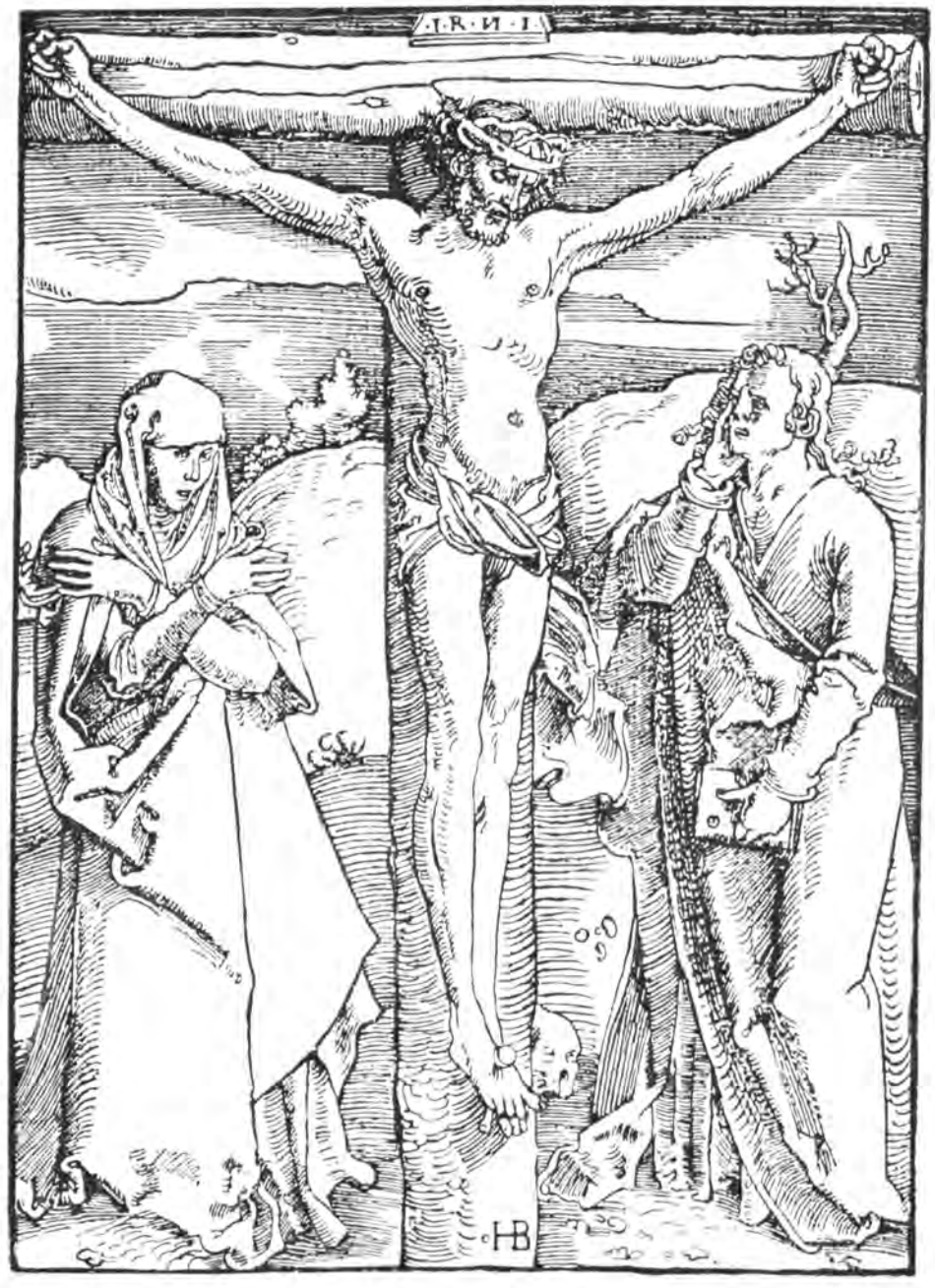
Raj ziemskich rozkoszy. Portret włoskiej damy. Portret wojewodzianki.

Drzeworyt. Wys. 0,114 m., szer. 0,199 m. — Wielkość naturalna.

AUTOR NIEZNANY

Karta tytułowa »Figlików« Mikołaja Reja.

Drzeworyt. Wielkość oryginału.



HANS BALDUNG GRIEN

Ukrzyżowanie.

Drzeworyt. Wys. 17·2 m., szer. 0·123 m.

MUZEUM
PRZEMYŚL

RZEŹBIARZ NIEZNANY

Grobowiec Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej.

Piaskowiec i marmur.

THORWALDSEN

1770—1844.

Życie i twórczość artystyczna Thorwaldsena podobne są do pieśni, której czyste, spokojne dźwięki płyną powoli w przestworze bez dyssonansów i nagłych zwrotów. Fanatyczne uwielbienie, powodzenie materyalne, wdzięczność i szacunek nietylko własnego narodu, ale całego cywilizowanego społeczeństwa, towarzyszyły szczęśliwemu wybrańcowi Muz aż do ostatniej chwili jego życia. Nawet śmierć okazała się łaskawą dla Thorwaldsena, jakby z wdzięczności za szereg płaskorzeźb grobowcowych, na których ją tak szlachetnie, tak idealnie odtwarzał. Z grona szczerych przyjaciół i wielbicieli zabrała go spokojnie, prawie niespodzianie. Jemu jednemu dozwolonem było widzieć muzeum własnych prac, on jeden miał szczęście wybrać sobie miejsce wiecznego spoczynku w mauzoleum, które mu za życia wystawił wdzięczny naród duński w rodzinnej Kopenhadze.

Gdy Thorwaldsen już jako starzec zwiedzał w Niemczech wszystkie miasta, które posiadały pomniki jego dłuta — wszędzie przyjmowano go z entuzyazmem. Podróż ta równała się pochodowi tryumfalnemu. Zachwyt nie był powierzchowny, nie wywołały go ani moda ani reklama. Dość powiedzieć, że nawet w rzeźbie włoskiej aż do środka XIX w. znać silny wpływ twórczości Thorwaldsena, a w Niemczech ideały duńskiego rzeźbiarza propagowali z powodzeniem przez dziesiątki lat jego uczniowie, zwłaszcza Emil Wolff, zmarły w 1879 r. W Danii wpływ Thorwaldsena zaznaczył się z natury rzeczy najsilniej, gdyż rzeźba do chwili obecnej nie zerwała jeszcze z idealizmem i klasycznym kierunkiem, którego pośrednikiem był uczeń i przyjaciel Thorwaldsena, Wilhelm Bissen, a malarstwo dopiero niedawno przejęło się francuskim naturalizmem.

Spokojne, zrównoważone kompozycye Thorwaldsena, w których strona formalna góruje nad duchową, nie działają na nas, przynajmniej w pierwszej chwili, tak silnie, jak działać musiały na ludzi wychowanych w atmosferze klasycyzmu. Thorwaldsen był znakomitym wyrazem ideałów i pragnień epoki *empire* i w tem obok rzeczywistej wartości jego prac, tkwi tajemnica powodzenia duńskiego rzeźbiarza, którego współcześni nie wahali się porównywać z Fidyaszem i Praksytelesem. Chcąc należycie ocenić i zrozumieć Thorwaldsena, trzeba go bądź co bądź obserwować na tle jego epoki.

Styl *rococo* już się przeżył. W drugiej połowie XVIII wieku niespokojne i na wszystkie strony wyginające się linie, które ten styl charakteryzują, zaczynają zwolna sztywnieć i prostować się. Zmianę tę wywołał nowy zwrot do antyku, wskrzeszony studyami Winkelmanna. Dalszą konsekwencyą tego kierunku, który we Francyi zaznaczył się stylem Ludwika XVI, jest styl *empire* panujący niepodzielnie na początku XIX w. Świat klasyczny odżył a jego ideały stały się znowu hasłem koryfeuszów sztuk plastycznych i piśmiennictwa. Idealizm tak właściwy greckiemu narodowi, który wydał Platona, wysuwa się na pierwszy plan i może najpiękniej przejawia się w pojmowaniu i odtwarzaniu człowieka, zwłaszcza aktu, który teraz traci właściwą poprzedniej epoce zmysłowość. Spokój w kompozycyi, równowaga między treścią a formą, doskonałość kształtu — oto zasady nowego kierunku, przejęte z Hellady, nie zawsze jednak z należytem zrozumieniem. O duszę, o wyraz mniej się troszczono. Artyści ówcześni zapatrzeni w czarujące kształty rzeźb greckich, dążyli przedewszystkiem do osiągnięcia doskonałej formy i z powodu jednostronności wpadli w manierę i naśladownictwo. Wpływ plastyki greckiej widoczny jest nawet w ówczesnych obrazach, czego najlepszym przykładem są utwory Carstensa.

Na takie to czasy przypada działalność Thorwaldsena. Nie był on bezdusznym naśladowcą; w dzieła swoje, przybrane w szatę grecką, potrafił tchnąć życie i właśnie temu zawdzięcza to szczególne stanowisko, jakie zajął w sztuce epoki *empire* i wogóle w dziejach sztuki. Wszystkie postacie Thorwaldsena żyją, ale co prawda żyją życiem utajonem, czasem ledwo dostrzegalnem, jak ludzie pogrążeni w śnie letargicznym. Przy cudnej formie w jaką przyoblekał swoje kompozycye, ma to jakiś

szczególny urok. Jest w tem coś z nastroju cmentarzy epoki *empire* z omszałymi kolumnami, stojącymi u stóp brzóz i wierzb płaczących, do których tulą się marmurowe, pochodnię życia gaszące geniusze śmierci. Prostota i spokój, tak właściwe sztuce greckiej, godziły się z usposobieniem Thorwaldsena, który nie miał żywego temperamentu. Pod tym względem był nieodrodnym Duńczykiem. Natura to jasna i szczera, nie zdradzająca ani śladu skłonności do t. z. *Weltschmerz'u* blizkiej epoki romantycznej, na którą zresztą przypada część działalności Thorwaldsena. Zgodnie z usposobieniem swojem nie obierał nigdy tematów wymagających żywego ruchu i ekspresyi. Czuł, że temu nie podoła — zresztą był w zgodzie z duchem czasu, który mimo huku dział napoleońskich, od sztuki, jakby dla kontrastu, wymagał spokoju. Thorwaldsena można nazwać propagatorem idei pokoju, w czasach bowiem tak burzliwych nie wykonał ani jednego reliewu, przedstawiającego walkę: Hektora przedstawiał jako ojca i małżonka, Achillesa jako kochanka Bryzejdy albo przyjaciela Patroklesa, nawet boga wojny Marsa wyobrażał jako bóstwo przynoszące pokój. Natomiast Amor, jego figle i psoty — to ulubiony temat Thorwaldsena, snujący się przez całą jego działalność, jak zasadniczy motyw w operze.

Wszystkie warunki złożyły się na to, aby Thorwaldsena zatrzymać raz na zawsze na tej drodze, na którą wszedł już jako młodziutki uczeń Akademii kopenhaskiej. W r. 1796 wyjeżdża do Rzymu. Niemiec, w których mógł zapoznać się ze sztuką średniowieczną, która wkrótce, bo już w epoce romantyzmu znaczną rolę odegrać miała, ani Florencyi z pełnemi życia arcydziełami *quattrocenta*, nie widział, bo płynął morzem przez Gibraltar a w Rzymie po dziewięciomiesięcznej podróży znalazł się odrazu w klasycznej atmosferze. Rzym a zwłaszcza nagromadzone w nim od wieków zabytki rzeźby starożytnej, wywarły na młodym rzeźbiarzu bardzo silne wrażenie. Thorwaldsen zwykł był mawiać w starości »urodziłem się 8 marca 1797 r. — do tej pory nie istniałem«. Jest to data przyjazdu jego do Rzymu.

Wkrótce nawiązał serdeczne stosunki z zamożnym duńskim archeologiem Zoëgą, którego rodacy uważali za drugiego Winkelmanna oraz z Wilhelmem Humboldtem, posłem pruskim, człowiekiem niezwykle kulturalnym, który w domu swoim przyjmował najwytworniejsze towarzystwo Rzymu. Stosunki te dużo Thorwaldsenowi dopomogły.

Początki rozgłosu zawdzięczał posągowi Jazona, zakupionemu przez bankiera angielskiego Tomasza Hope. Pieniądze przyszły w sam czas, bo stypendyum Akademii już się skończyło a Thorwaldsen nie mogąc z braku funduszów utrzymać się w Rzymie — myślał o powrocie do Kopenhagi. Był to przełomowy moment w życiu artysty, który zadecydował o dalszej jego karyerze, gdyż odtąd Thorwaldsen pozostał w Rzymie aż do powrotu do Kopenhagi na stałe t. j. do 1838 r. Nie ma chyba potrzeby rozwodzić się nad znaczeniem, jakie dla niego miał pobyt w otoczeniu tylu arcydzieł rzeźby starożytnej przez lat z górą 40.

Odznaczenia mnożyły się. W 1808 r. rzymska Akademia S. Łukasza zamianowała go swoim członkiem. Według statutu musiał przedłożyć pracę decydującą o przyjęciu. Była nią płaskorzeźba »*A genio lumen*«.

Trudno zestawić prace Thorwaldsena w chronologicznym porządku, bo rutynę na punkcie techniki osiągnął bardzo wczas, często wracał do zaczętych dawniej kompozycyi, zmieniał je i poprawiał a w dodatku twórczość jego nie wykazuje wyraźnych zmian i niespodziewanych zwrotów, któreby dawały odpowiednie kryteryum. Zresztą nie tu miejsce na to i dlatego poprzestanę na wymienieniu najgłośniejszych i najpopularniejszych prac artysty. Do takich należą Trzy Gracye, zdobiące grobowiec malarza Appiani'ego w Medyolanie, Ganymed pojący orła Jowiszowego, Psyche, Pasterz z psem, Merkur czyhający na Argusa (1818 r.), posąg Nadziei (1819), Tancerka, wykonana dla bankiera Torlonii, Pożegnanie Hektora z Andromachą, Amor i Psyche, Hebe (1816), Wulkan oraz Wjazd Aleksandra do Babilonu, w Kwirynale i w willi Carlotta nad jeziorem Como. Szczególnie piękne i miłe są medaliony przedstawiające Dzień i Noc (1815 r.) a zwłaszcza tak rozpowszechnione w odlewach gipsowych Cztery pory roku. Skala twórczości Thorwaldsena jest obszerna; obok kompozycyi treści mitologicznej i religijnej, rzeźbi pomniki n. p. Byrona dla Trinity College w Cambridge (1835 r.), Guttenberga dla Moguncyi, Schillera dla Stuttgardu, ks. Eugeniusza v. Leuchtenberg i Kurfirsta Maksymiliana dla Monachium oraz grobowiec papieża Piusa VII do kościoła S. Piotra w Rzymie. Portrety zwłaszcza męskie, wymagające silniejszej charakterystyki, nie leżały w zakresie talentu Thorwaldsena, natomiast portretom kobiecym potrafił nieraz nadać dużo wdzięku i wyrazu, czego najlepszym przykładem są posągi hr. Ostermann i ks. Baryatyńskiej. Ostatni, modelowany w 1818 r. znajduje się w muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze.

Tematy religijne były z natury rzeczy mniej przystępne dla rzeźbiarza, który tak dalece potrafił wżyć się w sztukę pogańskiego świata. A jednak Thorwaldsen zdołał zachwycić współczesnych rzeźbami dla kościoła P. Maryi w Kopenhadze, które zamówiono u niego w 1819 r. Są to posągi 12 Apostołów i Chrystusa, od których wieje chłód protestantyzmu, przemawiającego zawsze raczej do rozumu, niż do uczucia i wyobraźni. Dekoracyę rzeźbiarską uzupełniają reliewy, przedstawiające Chrzest, Wieczerzę Pańską, Wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Charitas i Anioła Stróża, a nadto grupa Kazanie S. Jana Chrz. na puszczy, umieszczona na fasa-

dzie kościoła. Było to wielkie przedsięwzięcie, przechodzące siły fizyczne jednostki, toteż Thorwaldsen przybrał sobie do pomocy licznych uczniów, którzy podług jego wskazówek wykonywali wielkie modele. Posąg Chrystusa jest jednak jego własnoręcznem dziełem.

W 1838 r. powrócił na stały pobyt do Kopenhagi, gdzie go przyjmowano jak księcia udzielnego. Stał się bohaterem narodowym. Pod koniec życia łączyły go serdeczne stosunki z baronostwem Stampe, którzy w letniej swej rezydencyi Nysöe urządzili Thorwaldsenowi pracownię i otaczali go życzliwą opieką. Mimo podeszłego wieku wybrał się jeszcze raz do Rzymu w 1841 r. w towarzystwie wspomnianych przyjaciół i przy tej sposobności zwiedził różne miasta niemieckie, które posiadają pomniki jego dłuta. Do Kopenhagi powrócił w 1842 r. Zmarł po krótkich cierpieniach d. 24 marca 1844 r. Do ostatniej chwili dłuta z rąk nie wypuszczał.

Podobnie jak Włochy, Niemcy, Anglia i Dania, może i Polska poszczycić się rzeźbami Thorwaldsena. Już w 1817 r. powierzono mu wykonanie pomnika ks. Józefa, który miał stanąć w Warszawie na placu Krasińskich. Ponieważ okazało się niezbędnem osobiste omówienie tej sprawy z komitetem — Thorwaldsen przybył w 1820 r. do Warszawy. Przy tej sposobności warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk zamówiło u niego pomnik dla Kopernika. Losy konnego posągu ks. Józefa są smutne. Thorwaldsen zwlekał z wykonaniem zamówienia a gdy w 1830 r. pomnik był już odlany i miało nastąpić odsłonięcie — wybuchło powstanie, które zupełnie zmieniło sytuacyę polityczną. Po stłumieniu powstania rząd rosyjski nie chciał zezwolić na ustawienie pomnika bohatera narodowego. Generał Paszkiewicz, zdobywca Warszawy, zabrał posąg ks. Józefa do rodzinnej rezydencyi Paszkiewiczów w Homlu w gubernii mohilewskiej i ustawił go w parku otaczającym pałac. Pomnik ten do dziś dnia znajduje się w Homlu a znany jest tylko z modelu gipsowego, będącego własnością muzeum Thorwaldsena w Kopenhadze.

THORWALDSEN-TATARKIEWICZ. Kraków. Muzeum Narodowe.
PORTRET MARYI Z WOŁOWSKICH SZYMANOWSKIEJ.
Marmur kararyjski. Wys. 0·58 m.

Rzecz szczególna, że Thorwaldsen chciał przedstawić ks. Józefa w mundurze w chwili skoku do rzeki Elster, w której nurtach zginął, ale komitet widocznie przejęty klasycyzmem jeszcze więcej niż sam rzeźbiarz, nie zgodził się na tak rodzajowe traktowanie pomnika. Powstał więc rzymski wódz na wzór Marka Aureliusza, bez ruchu i życia, rażący kontrast z ideałami naszego narodu i temperamentem ks. Józefa.

Po utworzeniu Księstwa Warszawskiego, kiedy nowe życie zaczęło tętnić w naszym kraju a rząd naczelny przeniósł się chwilowo do Torunia, uchwalono na posiedzeniu Rady stanu d. 11 maja 1809 r. postawić Kopernikowi pomnik w Toruniu, jako w miejscu urodzenia genialnego astronoma. Gdy Toruń po kongresie wiedeńskim przeszedł pod panowanie niemieckie, postanowiono wznieść pomnik na jednym z placów warszawskich.

Powtórna inicyatywa do zbierania składek wyszła od warszaw. Tow. Przyjaciół Nauk, na czele którego stał podówczas Staszyc. Na liście składek widzimy takie nazwiska jak Staszyca, Lelewela, Ludwika Osińskiego, Lindego itp. W r. 1820 zamówiono pomnik u Thorwaldsena. Model wykonany w Rzymie, odlany został z bronzu w Warszawie w pracowni Grégoire'a. Uroczyste odsłonięcie pomnika, ustawionego przed gmachem Tow. Przyjaciół Nauk, poprzedzone przemówieniem Ju-

liana Niemcewicza, odbyło się d. 12 maja 1830 r. Thorwaldsen przedstawił Kopernika w pozycyi siedzącej, w todze, z cyrklem w prawej a sferą w lewej ręce.

Wracając w 1820 r. z Warszawy do Rzymu, Thorwaldsen zatrzymał się przez krótki czas w Krakowie. Gród Jagiellonów bardzo się Thorwaldsenowi podobał. W *Pszczółce krakowskiej* (Tom IV, str. 90) czytamy: »Zwiedzał on co najważniejsze piękności naszej Florencyi polskiej... między innemi z upodobaniem przypatrywał się odlewom płaskorzeźb z bronzu i przewybornym robotom z drzewa. Niemniej go zachwycały okna starożytne w kościele P. Maryi świeżością i żywością najdoskonalszą kolorów uderzające«. Thorwaldsenowi zawdzięcza Kraków uratowanie od zagłady ołtarza maryackiego, który z powodu licznych uszkodzeń chciano zastąpić nowym, skomponowanym w duchu klasycznym. Thorwaldsen zachwycony ołtarzem radził go odnowić; dzięki też jemu ocalało arcydzieło rzeźby średniowiecznej, które jest chlubą Krakowa.

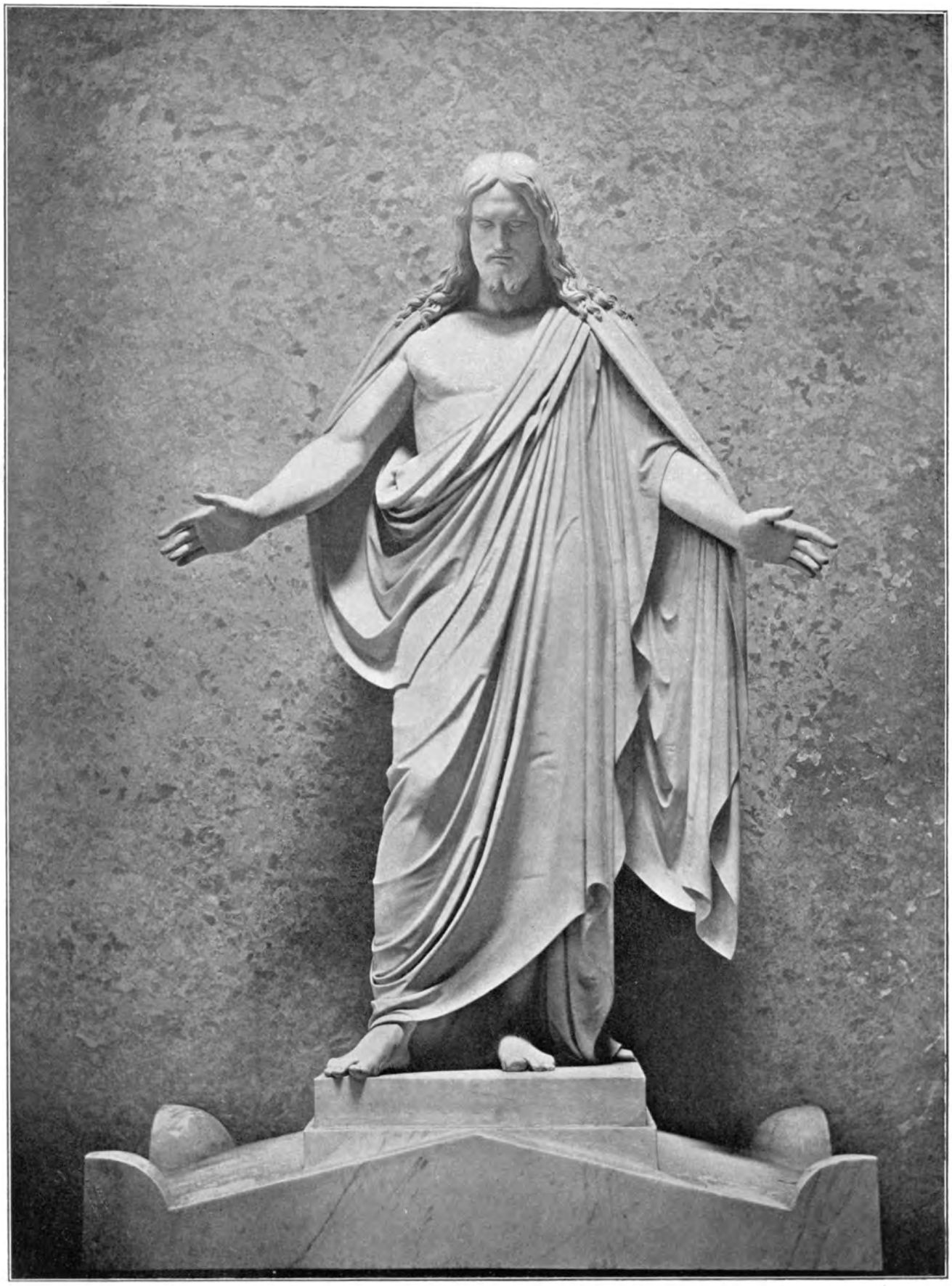
Głównym celem pobytu Thorwaldsena w Krakowie był pomnik Włodzimierza Potockiego, pułkownika artyleryi konnej, zmarłego w 1812 r., zamówiony jeszcze w 1816 r. przez wdowę Teklę z ks. Sanguszków hr. Potocką. Pomnik ten z marmuru kararyjskiego wykuty, bezwątpienia jedno z najpiękniejszych dzieł Thorwaldsena, nadszedł do Krakowa dopiero w ostatnich dniach września 1830 r. Ustawiono go w katedrze w miejscu przez samego Thorwaldsena przed laty obranem t. j. w nawie bocznej naprzeciwko kaplicy Zygmuntowskiej. W ostatnich latach przeniesiono go do kaplicy królowej Zofii. Z pośród pomników dłuta Thorwaldsena ten ma może najwięcej życia i wyrazu. Młody, bo w chwili śmierci 23 lat liczący Potocki, pojęty jak grecki bohater, prawą ręką podtrzymuje fałdy togi a lewą kładzie na rękojeści miecza. Ozdobą postumentu jest śliczna płaskorzeźba przedstawiająca Geniusza śmierci.

Katedra krakowska ma jeszcze jedno dzieło Thorwaldsena, mianowicie posąg Chrystusa wykuty z kararyjskiego marmuru. Jest to replika słynnego Chrystusa z kościoła N. P. Maryi w Kopenhadze. Posąg ten zamówiła hr. Zofia Potocka, która w latach 1830—1840 poleciła przebudować całą kaplicę podług planów głośnego wiedeńskiego architekty, Piotra Nobile.

Muzeum narodowe w Krakowie posiada tylko jedną pracę Thorwaldsena. Wiąże się z nią nazwisko polskiego rzeźbiarza Tatarkiewicza. Jest to marmurowe popiersie znanej pianistki Maryi z Wołowskich Szymanowskiej, której córka Celina była żoną Adama Mickiewicza. Portret ten mający dużo wdzięku i wyrazu, modelował Thorwaldsen a odkuł pod jego kierunkiem Tatarkiewicz. Świadczy o tem list Thorwaldsena do Maryi Szymanowskiej, w którym ją prosi, aby raczyła przyjąć ten biust w dowód szacunku i uznania dla jej talentu. Biust odkuty w Rzymie, wysłany został do Warszawy w skrzyni zawierającej posąg Kopernika a więc około 1830 r. Kopię własnoręcznego listu Thorwaldsena zawdzięczam uprzejmości p. Władysława Mickiewicza, który cenną tę rzeźbę złożył w darze Muzeum Narodowemu.

A teraz jeszcze kilka słów o ostatniem dziele Thorwaldsena na ziemi polskiej. Mam na myśli pomnik Józefy z hr. Olizarów hr. Dunin-Borkowskiej, zmarłej w 1811 r., znajdujący się we Lwowie w kościele OO. Dominikanów. Część górną epitafium zdobi piękna płaskorzeźba z marmuru kararyjskiego, przedstawiająca zmarłą, którą Geniusz śmierci wiedzie za rękę w krainę wieczności. Zrozpaczony małżonek napróżno usiłuje wyrwać swą żonę z rąk śmierci. Zarówno płaskorzeźba, jak i jej skromne, wytworne obramienie z szarego marmuru, skomponowane są bardzo szlachetnie i jak zawsze, pod wpływem antyku. Podstawa pomnika, która bezwątpienia nie była projektowana przez Thorwaldsena, stanowi rażący kontrast z górną częścią t. j. z właściwem epitafium. Pomnik ten, oznaczony monogramem artysty A. T. (Alberto Thorwaldsen), postawili matce Stanisław i Rozalia Borkowscy.

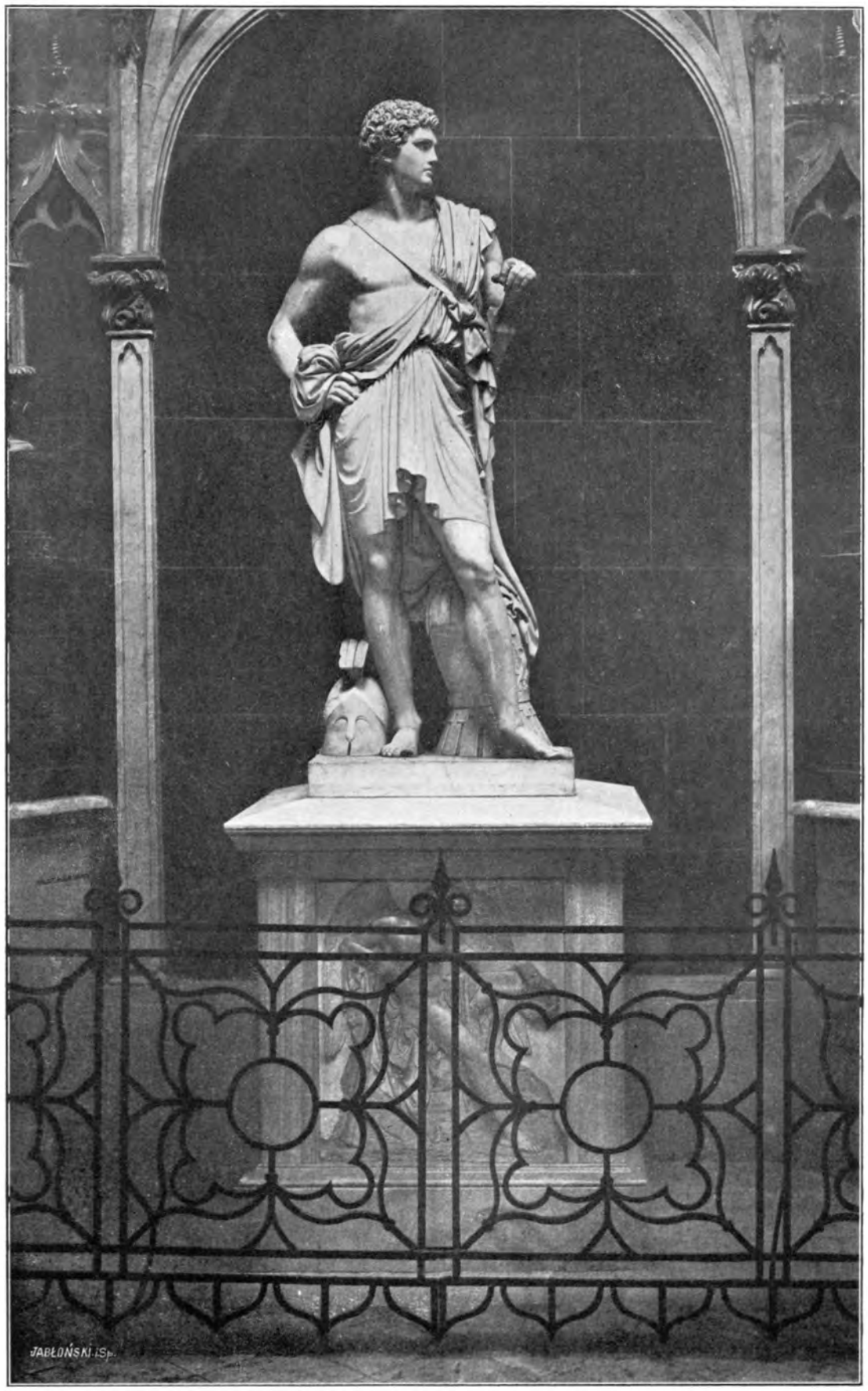
Julian Pagaczewski.



THORWALDSEN

Chrystus.

Marmur kararyjski.



THORWALDSEN

Pomnik Włodzimierza Potockiego.

Marmur kararyjski.

THORWALDSEN

Pomnik Józefy hr. Borkowskiej.

Część górna z marmuru.

HANS PLEIDENWURF (?)

Chrystus między uczonymi.

Obraz na skrzydle tryptyku Matki Boskiej Bolesnej z r. 1471.

Temperą (?) na drzewie. Wys. 1·37 m., szer. 0·87 m.

Kielich mszalny z daru Stanisława Ligęzy.

Srebro pozłacane.

Wys. 0·227 m.

NIEZNANY RZEŹBIARZ XIV W. Kościół N. P. Maryi.

ORNAMENTACYA ROŚLINNA.
Wys. 0·38, szer. 0·85 cm.

O RZEŹBACH NASZYCH GOTYCKICH BUDYNKÓW W XIV WIEKU.

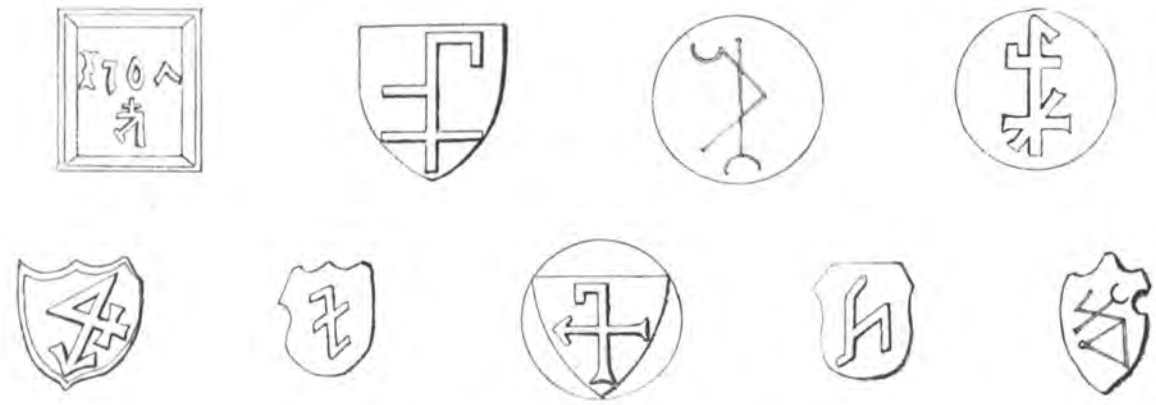
Świetny rozwój architektury XIII i XIV w. pociągnął za sobą rozwój rzeźby, która tę architekturę uzupełniała i ozdabiała. Kiedy budynek stanął, trzeba było oddać rzeźbiarzom dekoracyę frontu, portalu, kapiteli, filarów, narożników i t. p. a nadewszystko powierzyć im wykonanie posągów stojących na krokstynach, czy to na zewnątrz kościoła, czy też w nawie głównej. Wielkie budowle gotyckie, strzelające rozczłonkowanemi i lekkiemi formami w górę, wymagały wielu rzeźb, a zatem wielu rąk. Nie jednemu artyście przeto oddawano taką pracę, ale całej rzeszy zorganizowanych rzeźbiarzy. Trudno więc w dziełach tej epoki dopatrywać się geniuszu jednego człowieka, nie można mówić o rozwoju talentu jednostek, ale o grupach artystów, co najwyżej o szkołach. Kto był autorem genialnych nieraz kompozycyi rzeźbiarskich XIII i XIV w. z małymi wyjątkami, jest zatem i zostanie zagadką. Błyski geniuszu tak częste w tej epoce i tak świetne w zaraniu cywilizacyi, olśniewają pomimo, że badacz dzieł tych nie umie związać z duszą człowieka i jego indywidualnością.

Organizacya architektów, kamieniarzy, murarzy, rzeźbiarzy, wyrobiła się we Francyi, tam, gdzie powstał ściśle obmyślany i związany umiejętnie w jednolity system, styl gotycki. Korporacye te przenosiły się z miejsca na miejsce, pobyt zaznaczając dziełami.

W Polsce styl gotycki w całej wspaniałości pojawił się w XIV w., ale niestety dla rzeźby nie przedstawiał on tyle pola u nas, co we Francyi, Włoszech i południowych Niemczech, a to z tego powodu, że architekci nasi posługiwali się cegłą, nie mając dogodnych kamieniołomów pod ręką. Niektóre tylko części budowy wykonywano z tego materyału. Kamienne więc dawano portale, odrzwia, okna, fryzy, gzymsy, zworniki, krokstyny i t p., jednem słowem wszystko to, co powinno być trwalsze i ozdobione rzeźbą, odkuwano w kamieniu a przedewszystkiem części rzeźbione musiały być wykonane w tym materyale i wstawione w ceglane mury.

Pierwszym wspaniałym gotyckim budynkiem w Polsce była katedra na Wawelu, której budowę rozpoczął Władysław Łokietek. Do budowy sprowadzono korporacyę francuskich artystów i robotników. Na czele stał architekt nam nie znany: on wydzielał pracę stosownie do zdolności i praktyki,

on kierował robotą rzeźbiarską: jednym oddawał kompozycye figuralne, drugim heraldyczne i ornamentacyjne, zwłaszcza roślinne ozdoby na kapitelach i fryzach. Rzeźby ozdabiające budynki Łokietkowych czasów, nie mają jeszcze tej artystycznej wartości, co rzeźby z epoki panowania Kazimierza Wielkiego, to też daleko wyżej stoją rzeźby kościoła N. P. Maryi w Krakowie, który wzniesiono za świetnych czasów tego króla. Rzeźby te, przeważnie wysoko zawieszone, nie zwracają uwagi, a jednak należą do najpiękniejszych na naszej ziemi. Bogactwem fantazyi i siłą talentu odznaczają się przedewszystkiem rzeźby jedenastu okien prezbiteryum i to od zewnątrz. Umieszczono je w najwyższej części łuku. Każda z kompozycyi tworzy osobną scenę. Ponadto jest jeszcze 20 figurek pieszych i jezdnych, umieszczonych u gzymsu koronującego mury. Rzeźby te jednak nie dochowały się tak dobrze, jak rzeźby okien.



ZNAKI RZEŹBIARZY I KAMIENIARZY XIV I XV W.

RZEŹBIARZ NIEZNANY XIV W. Kraków, dom w Rynku l. 17.

HEŁM JAKO GODŁO RYCERSTWA ZDOBIĄCY ZWORNIK SKLEPIENNY.

Rozejrzyjmy się naprzód w treści pierwszych rzeźb. Środkowe okno wielokątnego zamknięcia prezbiteryum, zwrócone ku wschodowi, mieści rzeźbę przedstawiającą głowę Chrystusa z obliczem poważnem, pełnem słodyczy, pięć drobnych postaci aniołków z rozpostartemi skrzydłami o wdzięcznym układzie figur otacza Chrystusa i modli się. W pierwszem oknie od południa widzimy posążek N. P. Maryi z dzieciątkiem na lewem ręku, po jednej i po drugiej stronie Madonny klęczy anioł skrzydlaty, a dwaj inni u Jej stóp. Rysunek, proporcya, technika, o ile z fragmentów sądzić można, zdają się być niepospolite: dalej od południowej strony widzimy grupę przedstawiającą zwycięstwo kościoła nad pogaństwem i synagogą. Scena to zwykła i wiele katedr zdobi. Dalej przedstawiono św. Krzysztofa, olbrzyma dźwigającego na ramieniu dziecię i podpierającego się drzewem. Przechodzi on rzekę, którą wyobraża postać syreny. Wszystkie te przedstawienia zgodne są z duchem legend i pojęć średnich wieków. U dalszych okien widzimy portret biskupa oraz jakiegoś mężczyzny z głową łysą, bez brody, z obrzękłemi wargami zapewne portrety. Od strony północnej kompozycya wyobraża piekło. Widać, jak szatan dźwiga duszę na ramieniu, inne postaci przejęte strachem oczekują tortur, dalej rozpoznajemy głowę szatana, dalej jeszcze głowę lwa, a ostatnia wreszcie rzeźba przedstawia maleńką główkę anioła.

Oto cykl rzeźb wiążących się z całą twórczością średnich wieków, które znalazły oddźwięk w najlepszych dziełach literatury i sztuki XIV stulecia, a które na wysokości 26 metrów niszczeją zwolna nieznane i zapomniane, patrząc na rojący się i przemijający tłum.

Inny cykl owych dwudziestu rzeźb przyczepionych do tła, przedstawia postacie kobiet na zwierzętach i różne typy, tworząc ozdobę wsporników związanych z silnym gzymsem okapowym kościoła. Nie udało się dotąd odgadnąć znaczenia tych postaci, nie zrobiono nawet z nich ani odlewów,

ani fotograficznych zdjęć, w jednej tylko grupie wyobrażającej kobietę, jadącą na mężczyźnie i chłoszczącą go dyscypliną, odnaleziono illustracyę średniowiecznej opowieści o potędze miłości kobiecej. Jestto Filis ujarzmiająca wielkiego mędrca, czczonego w średnich wiekach, Arystotelesa. Resztę rzeźb tworzą ornamenty roślinne kute w kamieniu: są to wielkie kapitele dienstów we wnętrzu kościoła w liczbie 12. Kapitele zdobią sploty naturalistycznych liści, z których każdy jest odmienny i kuty mistrzowsko i subtelnie. Oprócz tego jest mnóstwo kapitelików drobniejszych również ozdobionych ornamentacyą roślinną. Nadto jeszcze widzimy tak na zewnątrz, jak także wewnątrz kościoła fryzy roślinne i inne ozdoby z liści. Ornamentacya ta jest bardzo ładna. Artysta stylizował naturę: nie są to linie układające się we wzór roślinny, jak w sztuce romańskiej, ale rośliny, w których odczuwa się nie same powierzchowne kształty, lecz i szkielet budowy, a nadto spotyka się nie jeden i ten sam motyw, ale całe bogactwo, czerpane z płodnej natury. Liście przedstawiał artysta stylizowane niespokojnie, tak, jakby były powichrzone wiatrami północy w przeciwstawieniu do antyku lubującego się w pogodzie, spokoju linij i kształtów.

Ta dość znaczna liczba rzeźb w kościele N. P. Maryi świadczy, że pracował nad nią cały zastęp kamieniarzy, cała szkoła, pod kierunkiem mistrza.

NIEZNANY RZEŹBIARZ XIV W. Według odlewu w Muzeum Narodowem.

GŁOWA ZDOBIĄCA KROKSZTYN SKARBCA KATEDRY KRAKOWSKIEJ NA WAWELU.

Wys. 0·27, szer. 0·26 m.

Z tej samej szkoły co rzeźby N. P. Maryi, wyszły figuralne rzeźby zworników z tak zwanej sali hetmańskiej, a właściwie sali tronowej, znajdującej się w rynku krakowskim w kamienicy Nr. 17, przerobionej obecnie na sklepy i składy. Wśród nich spotykamy portret Kazimierza Wielkiego i żony jego Adelajdy. Głowa królewska wraz z szyją i częścią ramion mieści się na hełmie i traktowana jest jako klejnot; podniesiona nieco w górę i zwrócona w lewo, wypełnia połowę zwornika. Twarz królewską przedstawił rzeźbiarz z grubsza: chodziło tylko o uchwycenie ogólnego podobieństwa, oczy jednak wykonał bez skróceń, prymitywnie, układając je płasko pod skroniami, jakto powszechnie czyniono. Pomimo to przez dumne podniesienie głowy i spokój twarzy artysta umiał nadać królewskiemu obliczu wyraz majestatu i powagi. Draperya zdobiąca hełm układa się w bardzo spokojne fałdy i tworzy łagodne i spadziste linie. Portret królowej umieszczono bez heraldycznego znaczenia, widzimy bowiem głowę samą z pominięciem hełmu. Rzeźba wyszczególnia się nadzwyczajną prostotą. Obok tych portretów mieściły się symbole cnót królewskich, mądrość (trzy głowy), miłość (lwica karmiąca młode) i czujność (smok), a nadto pomieszczono herby ziem polskich.

Do tej kategoryi zaliczyć należy na pierwszem miejscu portal OO. Dominikanów w Krakowie o bardzo pięknej ornamentacyi roślinnej i figuralnych kompozycyach kapiteli. Portal ten został odnowiony, przyczem zniszczone części zastąpiono nowemi, a zwłaszcza zrekonstruowano kapitele.

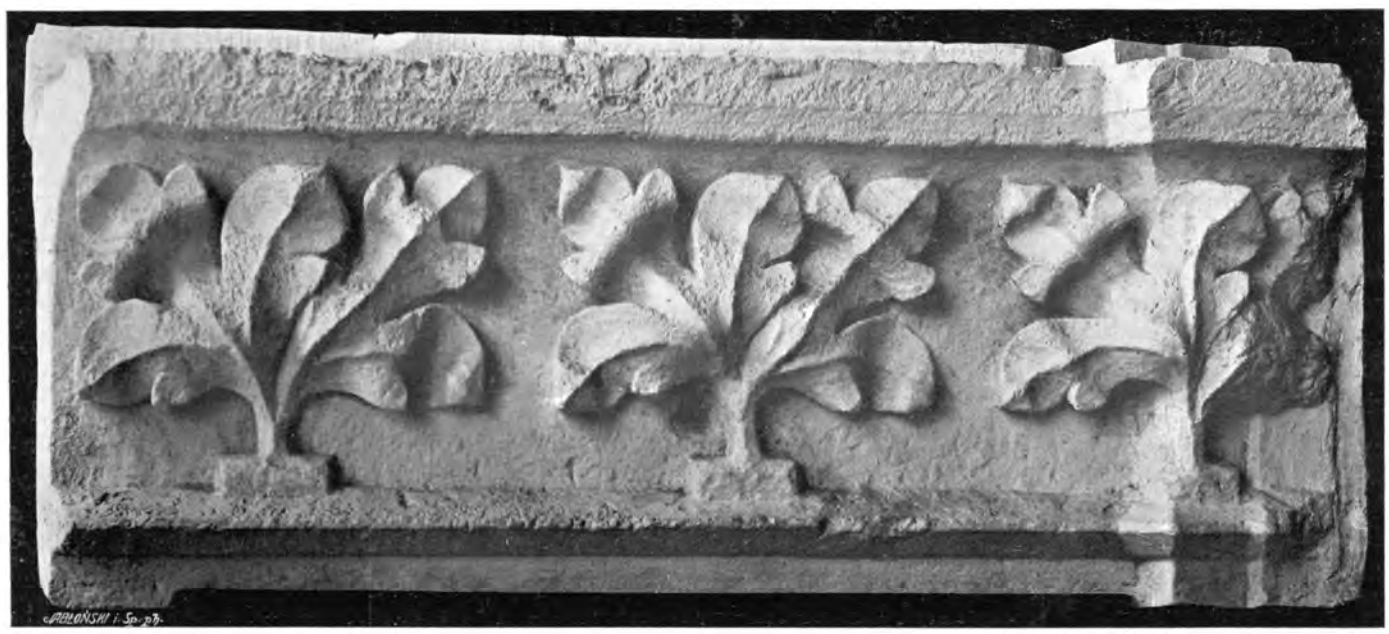
Oprócz wspomnianych rzeźb w katedrze na Wawelu znajdują się w skarbcu krokszty ny sklepiennych żeber ozdobione rzeźbami i te pochodzą zapewne z Kazimierzowskich czasów. Zasługują na uwagę pełne charakteru głowy, a zwłaszcza jedna o współczesnej fryzurze.

W kościołach Franciszkanów w Krakowie, w kościele parafialnym w Niepołomicach, a nadewszystko w Wiślicy i Stobnicy znajdujemy pokrewne rzeźby wiążące się z budową kościołów gotyckich.

Jeśli wymienione dzieła porównamy z francuskiemi znajdziemy wybitne pokrewieństwo. Podobieństwo to uwidacznia się w głowach, zwłaszcza siła ekspresyi w ruchu głowy bardzo wytworna i wyraz twarzy są wspólne. Układ oczu jest podobny tu i tam, fryzura i układ warg w kompozycyi odgrywa wielką rolę. Wszystkie te opisane rzeźby reprezentują u nas świetnie znakomity rozwój rzeźby we Francyi i tworzą wraz z grobowcami królewskimi piękną kartę historyi rzeźby w Polsce. Po śmierci Kazimierza Wielkiego poczyna się zastój budowlany i skutkiem tego rzeźba na usługach architektury redukuje się do mało wybitnych prac, dopiero

połowa XV w. i ostatnia tego wieku ćwierć pozostawiła kilka wspaniałych dzieł, z których jednak najpiękniejsze wiążą się z nazwiskiem Wita Stwosza. Jestto pierwsze nazwisko rzeźbiarza i pierwsza indywidualność w dziejach naszej sztuki, gdy dotąd, jak wspomnieliśmy, dzieła możemy odnieść tylko do warsztatów lub wiązać je jedynie ze znakami i monogramami pozostawionymi na kamieniach.

Feliks Kopera.



NIEZNANY RZEŹBIARZ XIV W. — Kościół N. P. Maryi w Krakowie.

ORNAMENTACYA ROŚLINNA.

Wys. 0·38 m. szer. 0·80 m.

RZEŹBIARZ NIEZNANY

Zworniki w t. z. Sali hetmańskiej.

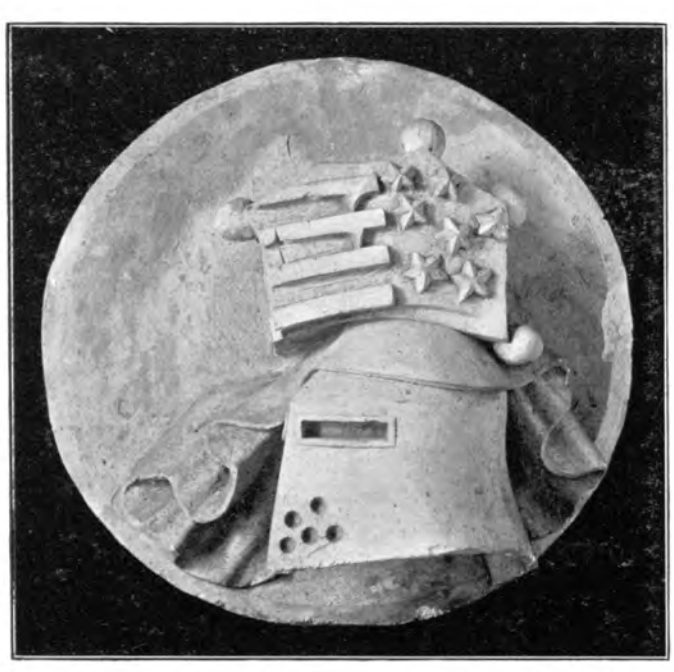
Portret Kazimierza Wielkiego. Portret królowej Adelajdy.

Kamień.

RZEŹBIARZ NIEZNANY

Zworniki w t. z. Sali hetmańskiej.

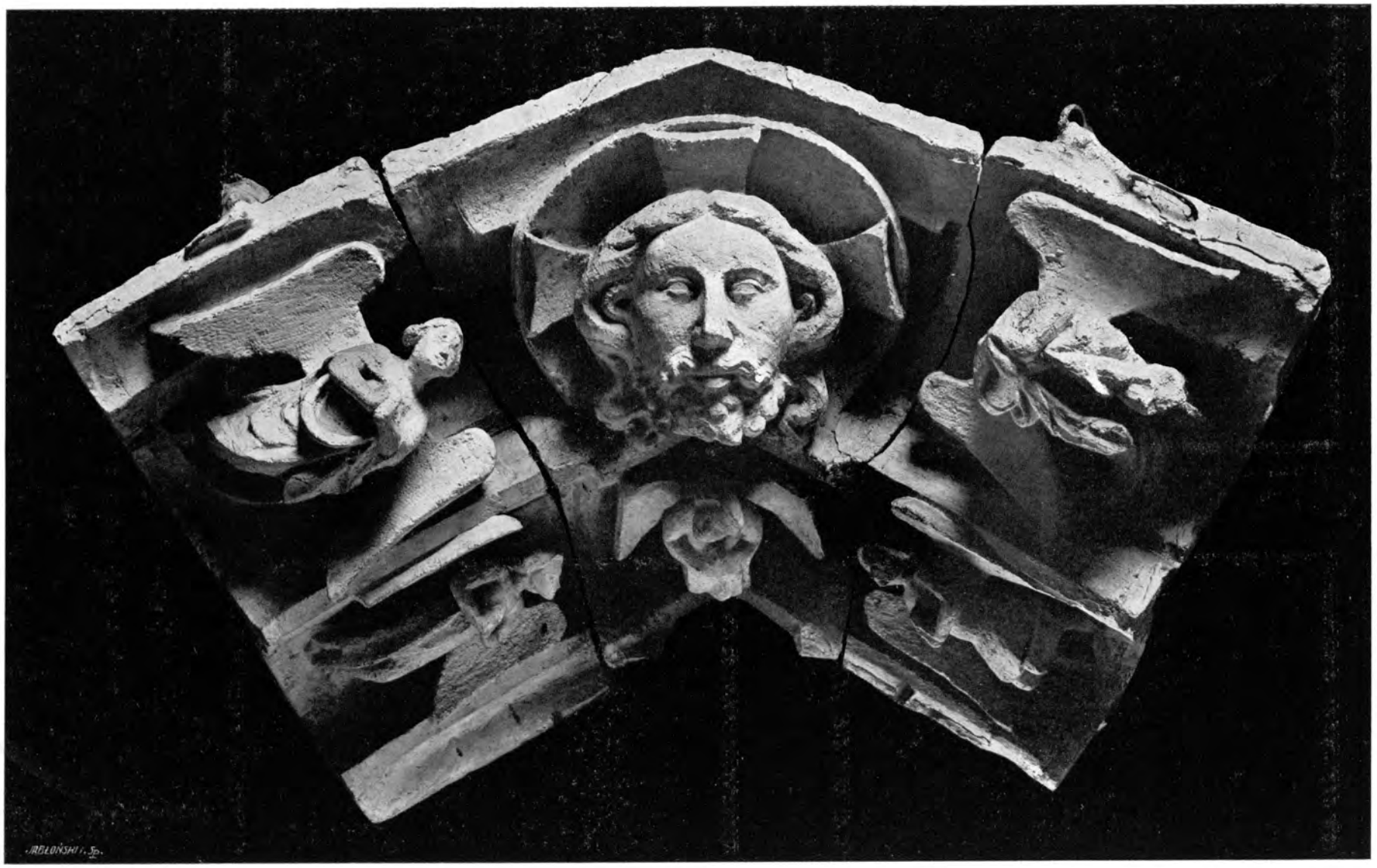
Kamień.



RZEŹBIARZ NIEZNANY

Zworniki w t. z. Sali hetmańskiej.

Kamień.



MUZEUM W PRZEMYŚLU

RZEŹBIARZ NIEZNANY

Twarz Chrystusa wpośród modlących się aniołów.

Kamień. Wys. 0·53 m., szer. 0·83 m.

RZEŹBIARZ NIEZNANY

Głowa szatana.

Kamień. Wys. 0·72 m.

O MALARSTWIE BIZANTYŃSKIEM W POLSCE.

Wpływy sztuki bizantyńskiej na Polskę były silne i zaznaczają się od najdawniejszych czasów. Najstarsze zabytki jak monety Bolesława Śmiałego, na których spotykamy wyobrażenie kościoła w bizantyńskim stylu, dowodzą tych wpływów na naszą sztukę i artystyczny przemysł. Za czasów Władysława Jagiełły i Kazimierza Jagiellończyka wpływy te uwydatniły się najsilniej. W spisach dzieł sztuki i przemysłu artystycznego w XV. w., obok wyrobów włoskich spotykamy wyroby nazwane greckimi, jako przeciwstawienie. Greckie te wyroby niczem innem nie były, jak tylko wyrobami bizantyńskimi albo ruskimi. Już ta sama znajomość i zwracanie w tym czasie uwagi na to, co greckie, a co włoskie lub ogólnie mówiąc rusko-bizantyńskie, a zachodnie, dowodzi, że współcześni z tych wpływów zdawali sobie dokładnie sprawę i że one musiały być silne.

Dwór Władysława Jagiełły miał wiele ruskiego charakteru, bo Jagiełło otaczał się Rusinami, mówił tylko po rusku, miał całą służbę nieledwie z Rusinów złożoną. To wywarło tem silniejszy wpływ na sztukę, który trwał także za czasów Kazimierza Jagiellończyka. Wpływy te szły nawet tak daleko, że r. 1491 pojawiła się w Krakowie drukarnia słowiańska, stolica Polski zatem jest pierwszem miastem na ziemiach Słowiańszczyzny, z którego wychodziły liturgiczne księgi greckiego obrządku. Ślady walki wpływów zachodnich i wschodnich na naszej ziemi uwidoczniły się obrazowo na jednej z rycin XV. w., przedstawiającej nam rozbrat duchowieństwa zachodniego i wschodniego (zob. załączoną rycinę).

Już w latach 1393. i 1394. spotykamy w Krakowie ruskich malarzy. Z końcem XIV. w. i w XV. w. ozdabiali oni ściany nietylko kościołów, ale komnat królewskich na Wawelu, a ślady działalności ich oprócz Krakowa spotyka się w klasztorze Świętokrzyskim na Łysej Górze, w Lublinie i w Gnieźnie.

ZNAK DRUKARNI STANISŁAWA POLAKA W HISZPANII Z R. 1500.

Zadaniem malarstwa bizantyńskiego oprócz dekoracyi było działać na lud i pouczać, było to więc pismo dla analfabetów, to też postaci przedstawiają się jak zjawiska nadziemskie, oblicza są pełne powagi, surowości i grozy: wymagają postaci te kultu, wznosząc się ponad człowieka tak, aby on patrzał z padołu na wyżynę niebios, gdy tymczasem na zachodzie artyści przedstawiają bóstwo przeważnie wśród ludzi.

Malarstwo bizantyńskie opowiadające barwnie rzeczy niebiańskie z rozwinięciem świetnego kolorytu jest w swoim rodzaju oryginalnem i pięknem zjawiskiem, chociaż nie wydało ono takich znakomitych dzieł, jak malarstwo na zachodzie. Główną jego zasługą jest przedewszystkiem dekoracya kościołów. Do tej dekoracyi używano mozaiki, wpływ zatem tej techniki odbił się w innych działach malarstwa. Zadaniem głównem mozaiki były efekty barwne przy ogólnej kompozycyi pomyślanej w szerokich i wyrazistych liniach z uniknięciem szczegółów. To też nie chodziło tu o odtwarzanie natury, o anatomię, o perspektywę i plastykę, ale o ogólne wyobrażenie i illustracyę głównie pisma świętego i żywotów świętych — krótko mówiąc tego wszystkiego, czego kościół uczył.

Należy jednak brać je zbiorowo, a nie brać pod uwagę indywidualności artystów, bo tu indywidualizm się nie rozwinął. Artyści byli tylko narzędziem zdobienia domów Bożych i głoszenia zasad wiary tymi środkami, jakimi rozporządzali, a dzieła ich nie różnią się tak wybitnie między sobą, jak na zachodzie. Nie ma geniuszów i nie ma szkół, nie ma tego rozwoju i tej różnorodności

objawów piękna. Tradycya, przepisy kościelne, które zmuszały artystę do pracy według szablonu, nakładały artystom cugle, z których się wyrwać nie umieli.

Z malowań ruskich w Krakowie dochowały się tylko malowidła w kaplicy świętego Krzyża na Wawelu. Kaplica stanęła w latach 1461 – 1470, a ozdobiono ją malowidłami r. 1471, jak o tem świadczył napis, pozostawiony przez malarzy w samej kaplicy.

Artyści malowali temperą na podkładzie kredowym czyli farbami tartemi i mieszanemi z klejem i białkiem, farby te nadawały malowidłom wyrazistość barw. Wśród barw przeważa niebieska i złota, ulubione kolory średniowieczne. Wszystkie obrazy przedstawiają się na tle niebieskiem. Na sklepieniu widzimy chóry świętych według kanonu liturgii św. Bazylego, na ścianach zaś wyobrażono sceny z życia Chrystusa, oraz wizerunki świętych.

Obrazy na sklepieniu stósownie do rozległości mają większą lub mniejszą liczbę świętych: na przedzie święci ukazują się w całej postaci, z drugiego rzędu uwydatniają się tylko głowy, okolone nimbami. Oblicza świętych są surowe i pełne powagi, twarze regularne i oczy duże rozwarte. Jest to typ ulubiony przez bizantyńskich malarzy.

W lunecie ponad drzwiami widać złociste i promieniste koło. Namalowany w niem obraz odpadł wraz z tynkiem i został zastąpiony w XIX. w. innem malowidłem. U spodu koła znajdują się skrzydlate emblematy ewangelistów. Na sklepieniu tej części widzimy świętych, niektórych nawet ze słowiańskimi napisami. Większe zaś pola przedstawiają

WIEK XV. Muzeum narodowe. Oddział im. E. hr. Czapskiego.

DRZEWORYT PRZEDSTAWIAJĄCY ROZBRAT DUCHOWIEŃSTWA ZACHODNIEGO I WSCHODNIEGO OBRZĄDKU.

Serafimów; podobnych Serafimów widzimy również na ścianie południowej, z tą jednak różnicą, że na polu po prawej stronie namalowana jest arka przymierza. Najwięcej figur ugrupowali malarze w środkowych polach sklepienia. Napisy w języku słowiańskim tu i ówdzie dochowane, świadczą, że malowidła sklepienne wyrażają plastycznie kanon liturgii świętego Bazylego, który opiewa: »tebe bo chwalat anhely, archanhely, prestoły hospodstwija naczała, własty, syły i mnohooczytyi — Chermoimy i tebi predstojat okrest — Serafymy, szest, kryl jedynomu i szest kryl druhomu dwima ibo pokriwajut lica swoja, dwima że nohy, dwima letajuszcze wzywajut jedyn ku druhomu, ne prestannymy usty, nemołcznymy, sławosłowenmy pobidnują pisn, pojuszcze i blaholuszsze: Świat, świat, świat!«

(Ciebie bowiem chwalą anioły, archanioły, trony, państwa, władza, zastępy i siły i wielookie Cheruby, a przed Tobą stoją w koło Serafymy, a sześć skrzydeł każdy z nich ma, dwiema bowiem pokrywają lica swe, dwiema nogi, dwiema latają, wołając jeden ku drugiemu nie ustającymi, nie milczącymi usty, głośną zwycięską pieśń śpiewając i błogosławiąc: święty, święty, święty).

Malowania na ścianach stoją pod względem artystycznym niżej. W znacznej części zniszczono je i zastawiono ołtarzami i nagrobkami. Obrazy przedstawiają sceny z życia Chrystusa, a zatem wjazd Chrystusa do Jerozolimy, Wieczerzę Pańską; widać inne sceny Męki Pańskiej: mycie nóg apostołom, biczowanie, stawienie Chrystusa przed sądem, Ukrzyżowanie, zdjęcie z Krzyża, złożenie z Krzyża, złożenie do grobu, Zmartwychwstanie itp.

Nastrój religijny zaznacza się wybitnie w scenie Wieczerzy Pańskiej dogmatycznie pojętej. Chrystus podający św. Piotrowi kielich ze słowami: to jest Ciało Moje i Krew Moja, postać św. Piotra ze skupieniem na obliczu i wiara jego — to najpiękniejsza kompozycya z całej polichromii.

Wiele wyrazu bolu uwydatnili malarze w postaci NPMaryi, stojącej pod krzyżem, na którym rozpięty jest Chrystus. Zbawicielowi przebijają pierś i poją go goryczą: NPMaryą w tym momencie opuszczają siły i zemdlona opada na ręce św. Jana i Maryi Magdaleny.

WIEK XV.

INICYAŁ KSIĘGI CERKIEWNO-SŁOWIAŃSKIEJ DRUKOWANEJ W KRAKOWIE.

W scenie złożenia do grobu jest dużo dramatycznej siły. Matka Boska i św. Jan nachylają się nad zmarłym Chrystusem, w głębi jak płaczki średniowieczne zawodzą trzy Marye, z których jedna ręce z rozpaczą wnosi ku niebiosom.

Przez oszklone witrażami okna światło dostawało się do wnętrza kaplicy podnosząc jeszcze efekt polichromii.

Niezawodnie malarze posługiwali się wzorami i przepisami, które im przekazała tradycya, nie mniej jednak odczuwali to, co przedstawiali. Dla tego właśnie religijnego nastroju i wiary, które malarze wlali w dzieło, dzieło to ma artystyczną wartość. Pozatem oprócz efektów polichromii dziś w znacznej mierze uszczuplonych, nie znajdujemy w obrazach żadnych artystycznych zalet ani dążności do wprowadzenia dobrego rysunku, ani dążeń do rozwiązania śmielszych zadań, ani nawet nie nasuwa się artyście myśl studyowania ciała ludzkiego, chęć zaznajomienia się z anatomią, słowem wszystkie te idee, które współcześnie objawiają się na zachodzie we włoskiej sztuce, a nawet (choć rzadko) u nas, są tym ludziom ze wschodu obce. Malarze odtwarzali wizye ascetów bizantyńskich, odczuwali je zapewne, ale z daleka trzymali się od życia. Należy szukać w tych kompozycyach tylko objawów religijnych uniesień i przejęcia wierzącej duszy.

Na ścianie kaplicy znajdował się niegdyś napis, który przekazał naszej pamięci tylko kronikarz Sarnicki w swoich Annales pod Nr. 1471: »*Ku chwale imienia nayvyższoho pobudowan kascioł i sieja kaplica powielenim wielikoho a przesławneho korola, preświetneho Kazimira z Boskoj miłosti Polskoho i wielikoho kniazia Litewskoho Trockoho i Zomoitskoho i kniaziatia Pruskoho, Pana i dedicza tych i innych mnoho ziem Hospodara i ieho korolowej prenajaśniejszej paniej Elizabety z pokolenia Czarskoho prodka prenajaśniejszoho Zygmunta Pana Ziemie Rekuskoj Czeskoj i Uhorskoj. Po letu narożenia Bożoho pierwszoho siedmdziesiatoho tysiacznoho a dokonczali sieja kaplica miesiaca Octobr. 12 dnia.*

Kaplicę zatem poświęconą św. Krzyżowi wystawił przy katedrze na Wawelu Kazimierz Jagiellończyk i jego żona Elżbieta Austryaczka: za życia fundatorów miało tu być miejsce ich modlitwy, a po śmierci miejsce wiecznego spoczynku. Kaplicę wybudowano w stylu gotyckim; na prawo i na lewo od wejścia umieszczono ołtarze gotyckie, naprzeciw wejścia znajdowały się zapewne stalle, a w narożach kaplicy naprzeciw ołtarzy było upatrzone miejsce na grobowce, na prawo dla króla, na lewo dla królowej. Kaplicę pojętą i wykonaną w ten sposób, jak to na zachodzie czyniono, ozdobiono malowidłami i to jest ciekawy objaw kulturalny na owe czasy, że robotę powierzono bizantyńskim malarzom: tak więc prądy cywilizacyi zachodu i wschodu uwidoczniły się na tem miejscu.

Feliks Kopera.

ZNAKI DRUKARŃ POLSKICH W XV. I XVI. W.

Drukowane książki pojawiają się w Polsce od r. 1475. Pierwsi drukarze starali się księgom tym nadać pozory rękopisu, stąd kształt czcionkom nadawali taki, jakim posługiwali się pisarze manuskryptów. Zamiast miniatur dawano drzeworyty, albo nawet pozostawiano miejsca wolne na odręczne miniatury i początkowe litery. Na końcu księgi umieszczano częstokroć miejsce i rok druku oraz nazwisko drukarza, a wszystko to wiązano w jedną ozdobną całość zwaną kolofonem: kolofony te niezawodnie oddziałały na pojawienie się ex-librisów. Znaki drukarskie głównie w XV. i XVI. w. zasługują na uwagę, t. j. w tej epoce, w której na wielką skalę rozwija się i dochodzi do świetności drzeworytnicza sztuka, z natury rzeczy bowiem wynikało, że kolofon, o ile bywał ozdobny, musiał

być odbity drzeworytniczym klockiem osobno do tego celu przysposobionym.

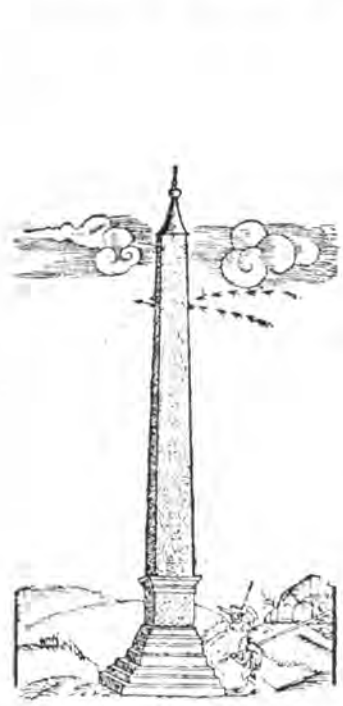
Charakterystyczną rzeczą jest, że najstarsze znaki polskich drukarzy nie pojawiają się na drukach polskich, ale na drukach hiszpańskich. Nieznany nam zupełnie drukarz z Polski imieniem Stanisław osiadł w Sewili i tu naprzód na spółkę z niemcem Meynardem Ungutem, a później sam drukował książki. W znaku swej drukarni umieszcza on inicyały M i S, t. j. początkowe litery swego imienia i imienia swego wspólnika, w dalszych zaś książkach wyłącznie przez siebie drukowanych wypisuje całą swą firmę STANISLAUS POLONUS. Herby Polski i miasta Krakowa wziął sobie za znak jeden z pierwszych drukarzy jacy osiedli na stałe w Polsce Hochfeder i użył ich już do druku z r. 1503. Za jego przykładem poszedł drugi drukarz Haller. Obok tego jednakże używał innego znaku drukarskiego, znakiem tym był gmerk wśród ornamentacyi roślinnej, wyobrażającej gąszcz lesistą z różnymi ptakami i małpą.

Czasy renesansu wprowadziły pewną zmianę, zamiłowanie do form symetrycznych poprawnych i motywów klasycznych. Tu zaliczyć należy znaki drukarń Floryana Unglera z r. 1522. z cyfrą króla Zygmunta Starego oplecioną około piersi orła, dalej monogram tegoż drukarza wśród laurowego wieńca z renesansowym kartuszem.

Coraz to więcej pomysłowe pojawiają się znaki w połowie XVI. i w XVII w. Tak bardzo wdzięczny jest znak Marka Sharffenbergera na tle gwiazd, znak drukarni Siebeneichera z ptaszkami zlatującymi się do berła, Wierzbięty z wierzbą na tle krajobrazu, Łazarza z obeliskiem prującym chmury i tegoż samego Łazarza z ręką trzymającą latarnię, od której biją promienie.

Jak wspomnieliśmy znaki pociągnęły za sobą ex-librisy, z którymi wiele mają podobieństwa. W najnowszych czasach znaki drukarzy wznowiono i pierwszorzędne drukarnie postarały się o podobne godła, nieraz bardzo udatne.

Feliks Kopera.



ZNAK DRUKARNI ŁAZARZOWEJ W KRAKOWIE.

ZNAK DRUKARNI FLORYANA UNGLERA W KRAKOWIE.

ZNAK KRAKOWSKIEJ DRUKARNI WIERZBIĘTY.

MALARZ NIEZNANY

Grupa aniołów na sklepieniu kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krak.

MALARZ NIEZNANY

Anioł na ścianie kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krak.

MALARZ NIEZNANY

Wieczerza Pańska.

Malowidło ścienne w kaplicy Świętokrzyskiej w katedrze krak.

RZEŹBIARZ NIEZNANY.

Drzwi katedry gnieźnieńskiej.

Bronz.

Prawe skrzydło wys. 3·28 m., szer. 0·86 m., lewe skrzydło wys. 3·23 m., szer. 0·84 m.

Fenesce el libro: intitulado Regimiento de principes. Impresso éla muy noble y muy leal ciudad de Sevilla. A espensas de maestre Conrrado aleman: y Melchior gurrizo: mercadores de libros. Fue impresso por Meynardo Ungut alemano: y Stanislao Polono: compañeros. Acabaron se a veynte dias del mes de Octubre Año del señor de mill y quatro cientos y nouenta y quatro.

RYTOWNICY NIEZNANI.

Znaki drukarń polskich.

Wielkość naturalna.

JÓZEF GRASSI.

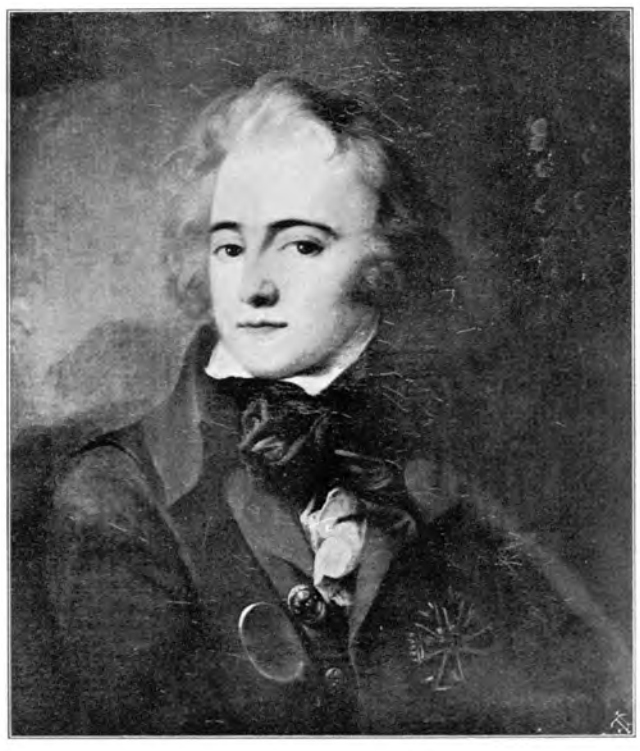
Portret Skrzyńskiej.

Wysokość 0·92 m., szerokość 0·645 m.

FRANCISZEK LAMPI.

Portret z Borakowskich Magnuszewskiej.

Olejno na płótnie. Wys. 0·63 m., szer. 0·49 m.

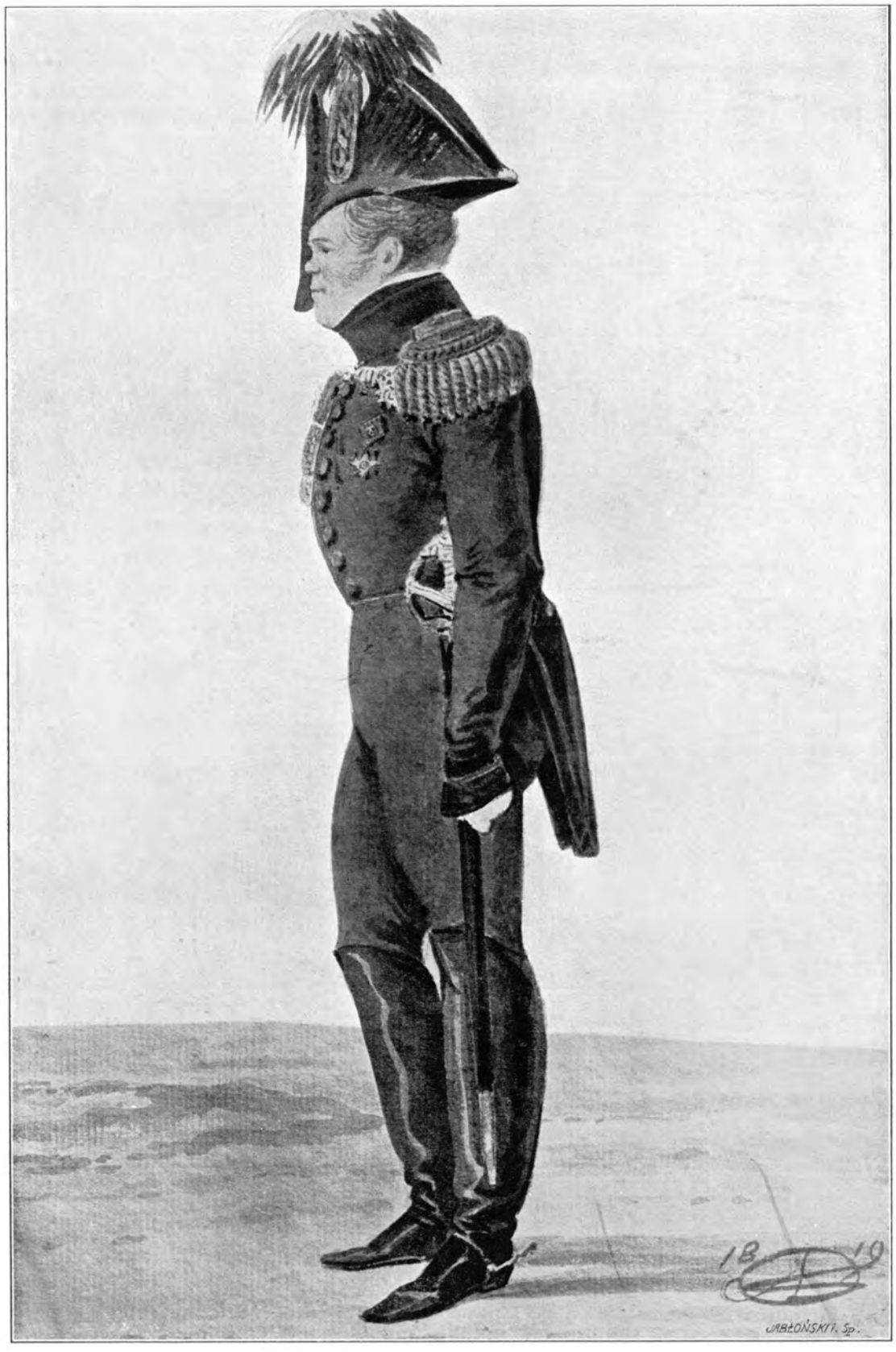


JÓZEF GRASSI.

Portret ks. Józefa Poniatowskiego.

Olejno na płótnie. Wys. 0·22 m., szer. 0·18 m.

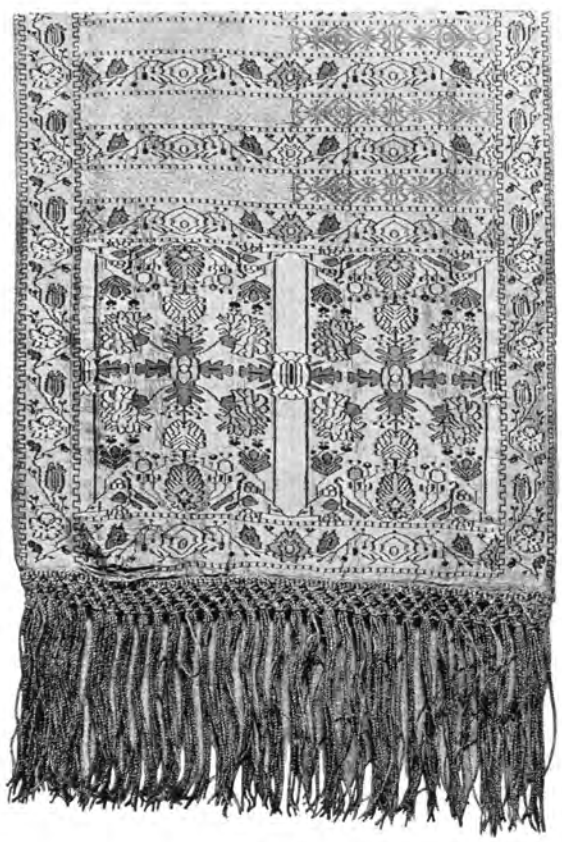
MUZEUM W PRZEMYŚLU



ALEKSANDER ORŁOWSKI

Portret W. Ks. Konstantego z r. 1819.

Akwarella, wys. 25·4 cm., szer. 17·5 cm.



Wyrób Daniela Chmielewskiego w Krakowie.

Wyrób słucki.

Wyrób Bescha w Gdańsku.

Wyrób Masłowskiego w Krakowie.

PASY POLSKIE.

Namiot zdobyty pod Żórawnem 1676 (szczegół).

نصرت وفتح وظفر همدم رایات اوی
خلق از و شاکر و راضی ازو ذوالجلال
همتش ارام خلق نیت او مخص خیر
دل قوی و راست حکم حاکم نیکو خصال
کامل و دابر اور عادل و روشن ضمیر
جمله کواکب دراوست سعد بری از وبال
برسر هر برج ان قبهٔ زرین نگر
شمس منیری بود طالع از اوج کمال
دیدهٔ دل برکشا زینت سقفش ببین
کلبن وی بخزان سنبل ان بیزوال

Napis na tym namiocie.

Makata turecka.

BACCIARELLI (?)

Portret Stanisława Augusta.

Olejno na płótnie. Wys. 103 cm., szer. 82·5 cm.

LAMPI FRANCISZEK

Portret pani Osławskiej.

Olejno na płótnie. Wys. 22 cm., szer. 18 cm.

HANS DÜRER

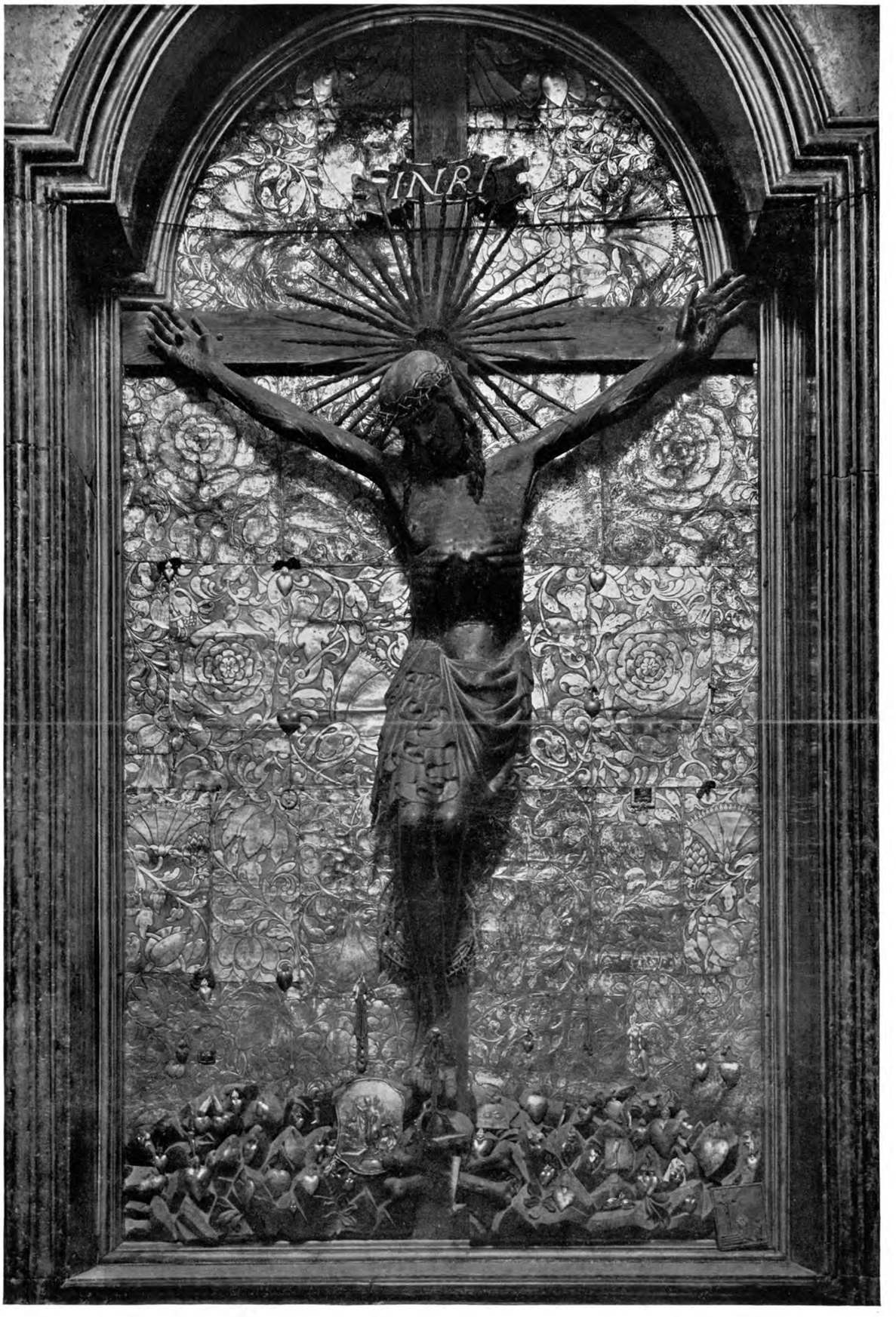
Św. Hieronim.

Na drzewie, wys. 41 cm., szer. 31 cm.

PRACOWNIA PIOTRA VISCHERA

Szczegół nagrobka Kardynała Fryderyka Jagiellończyka.

Bronz, wys. 1·58, szer. 0·95.



RZEŹBIARZ NIEZNANY

Krucyfiks z drzewa, tło z blachy srebrnej.

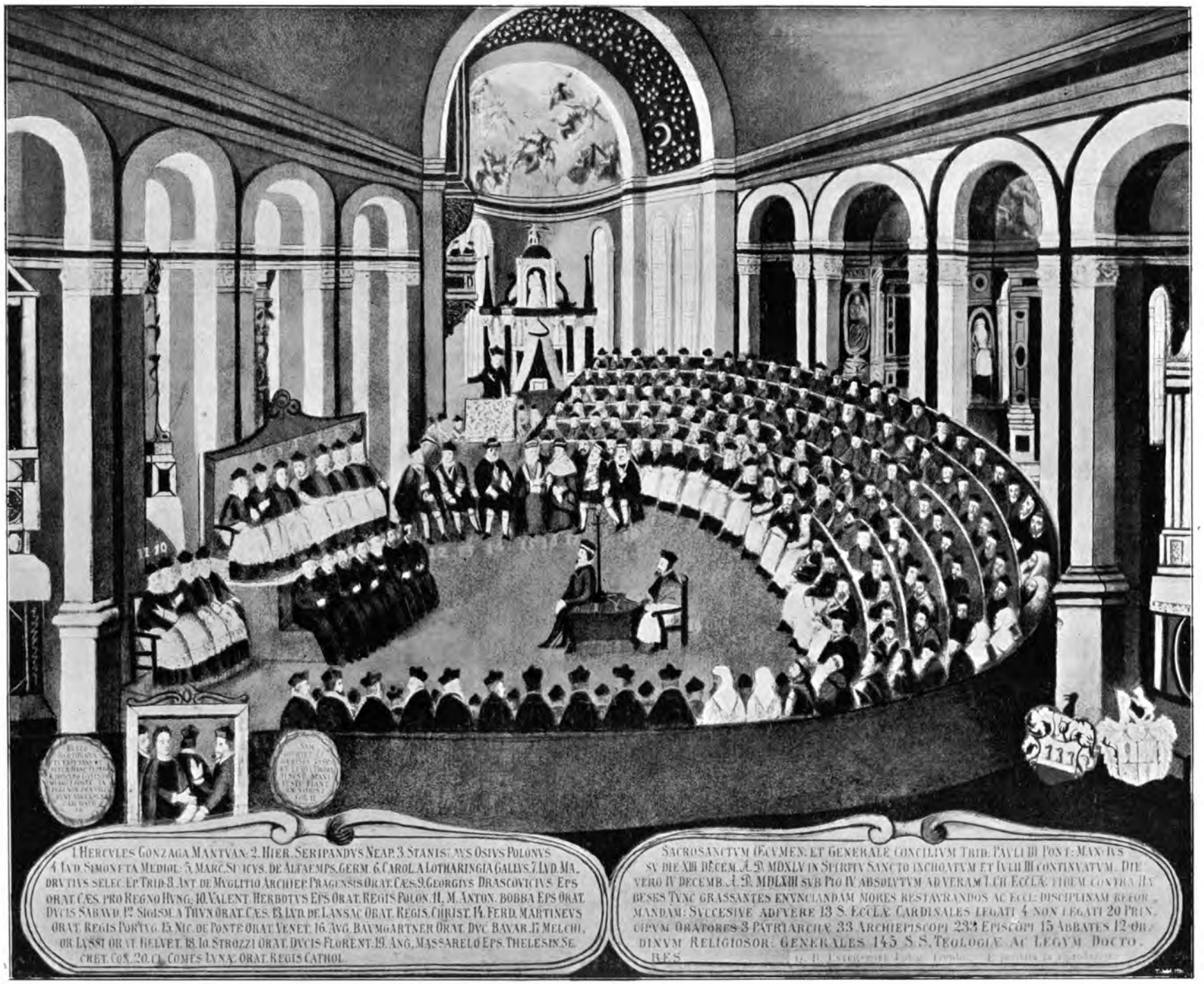
Ciało Chrystusa ma długości 2·30 m., w rozpięciu 1·95 m.

MALARZ NIEZNANY

Portret nagrobny.

Olejno na płótnie, wys. 1·78 m., szer. 0·94 m.

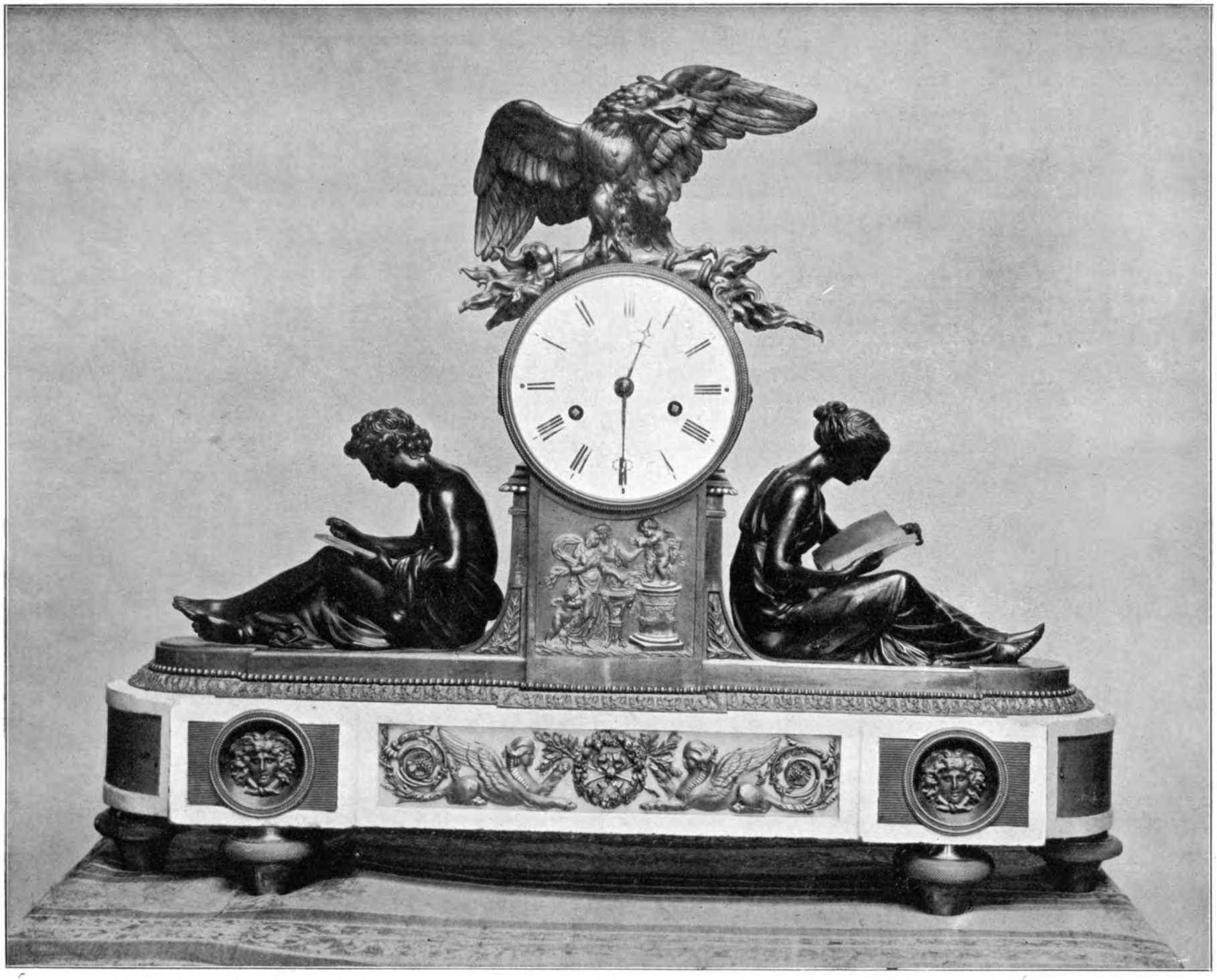
MUZEUM W PRZEMYŚLU



Sobór trydencki.

Obraz na płótnie.

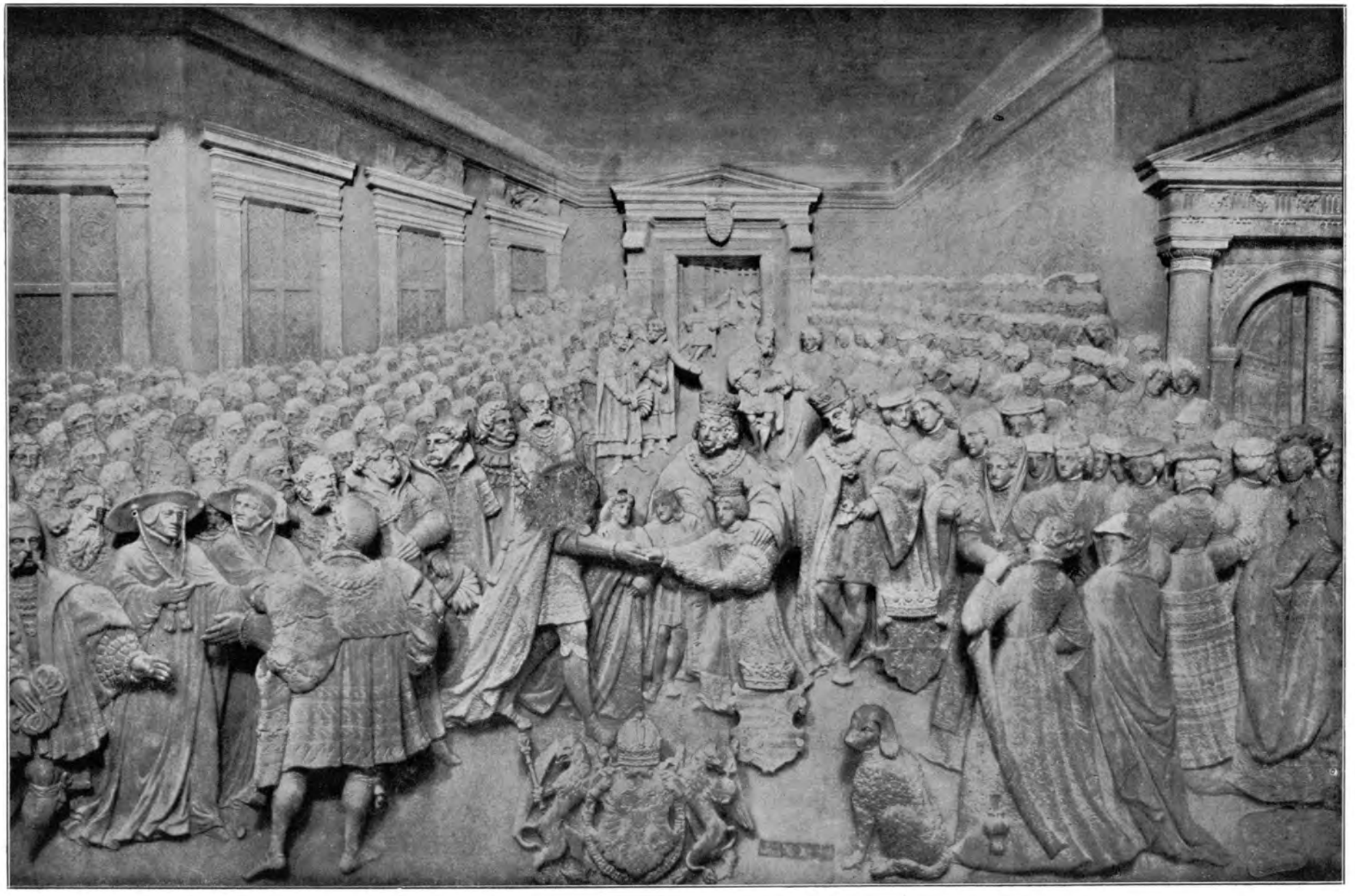
Polskie Muzeum 53.



Zegar z XVIII wieku.

Bronz i marmur, wys. 52 cm., szer. 65 cm.

Polskie Muzeum 52.



Zaślubiny Ferdynanda, wnuka Maksymiliana I, z Anną Jagiellonką. Szczegół z sarkofagu cesarza Maksymiliana I.

Płaskorzeźba w kararyjskim marmurze.

MINIATURZYSTA NIEZNANY

Portret damy z XVI w.

Miniatura na pergaminie. Wielkość oryginału.

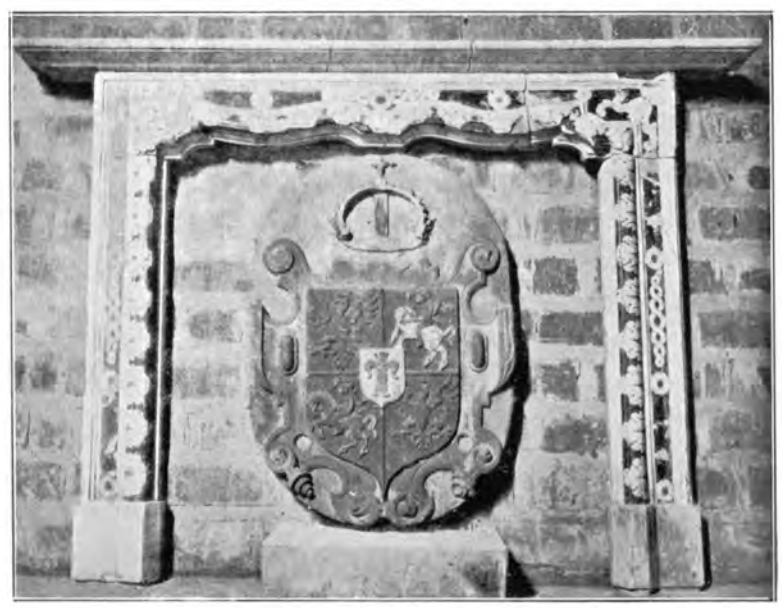
Kafle z XV w. znalezione w radomskiem.

Kafla z XIV w. znaleziona w Kaliszu.

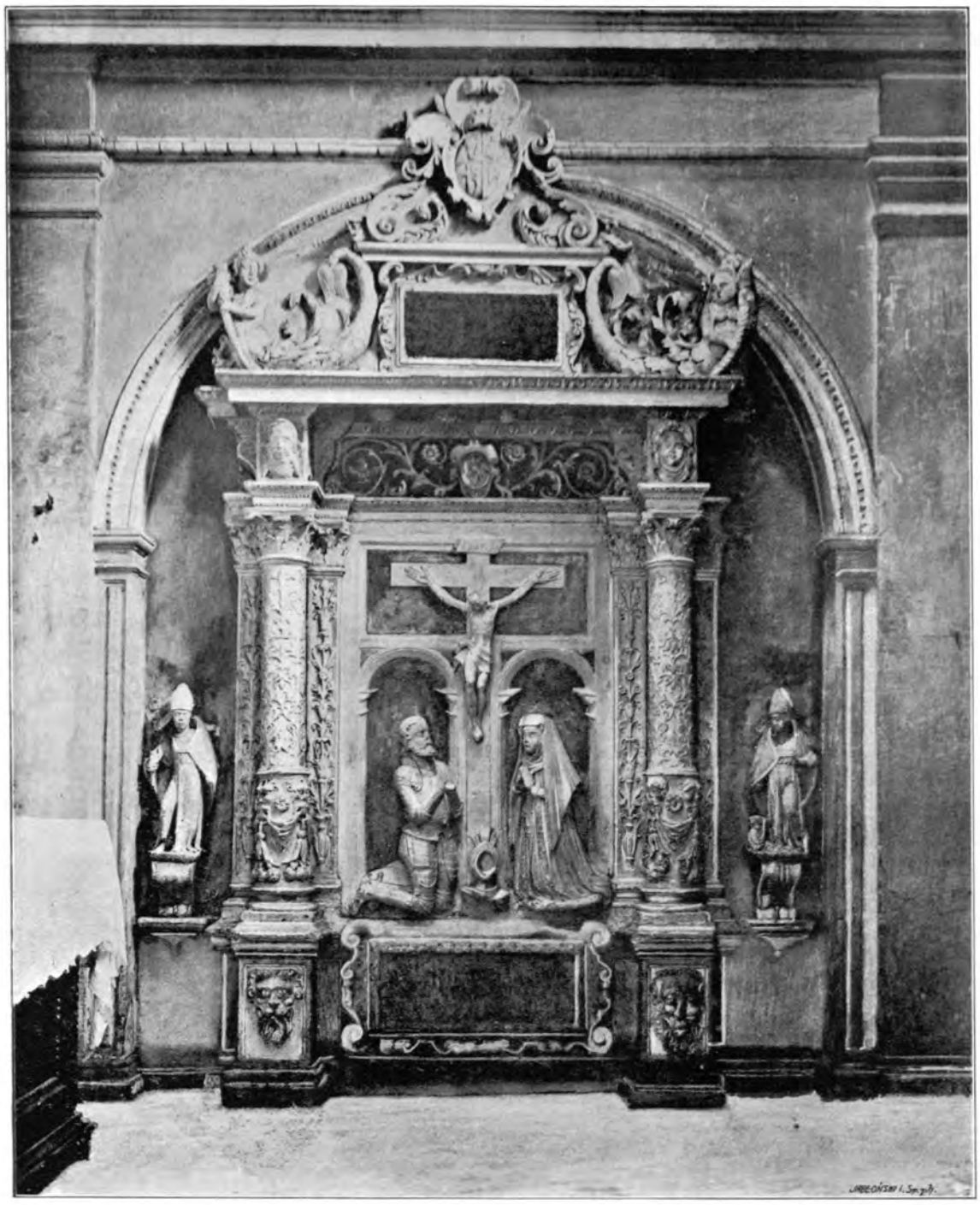
Kafla z XVI w. z portretem Zygmunta Starego, znaleziona w Pilźnie.

Kartusz z herbami K. Bielińskiego.

Rzeźba w drzewie polichronowana.



Kominek marmurowy oraz tarcza z herbami Polski za Wazów.



TOMASZ, SYN WINCENTEGO Z RAGUZY

Pomnik Ligęzów.

Kamień, wys. 4·42 m., szer. 3·32.

JAN Z KULMBACHU

Ofiarowanie w świątyni.

Na drzewie, wys. 0·75 m., szer. 0·50 m.

STRZELNO
Kościół parafialny.

KRAKÓW
Muzeum Narodowe.

RZEŹBIARZ NIEZNANY

Tympanon przedstawiający Piotra Dunina z żoną, składających św. Annie w ofierze model kościoła.

Rzeźba w kamieniu, szer. 1·41, wys. 0·74.

Lwy.

Rzeźba w czerwonym marmurze, wys. 29 cm.

ARTYSTA NIEZNANY

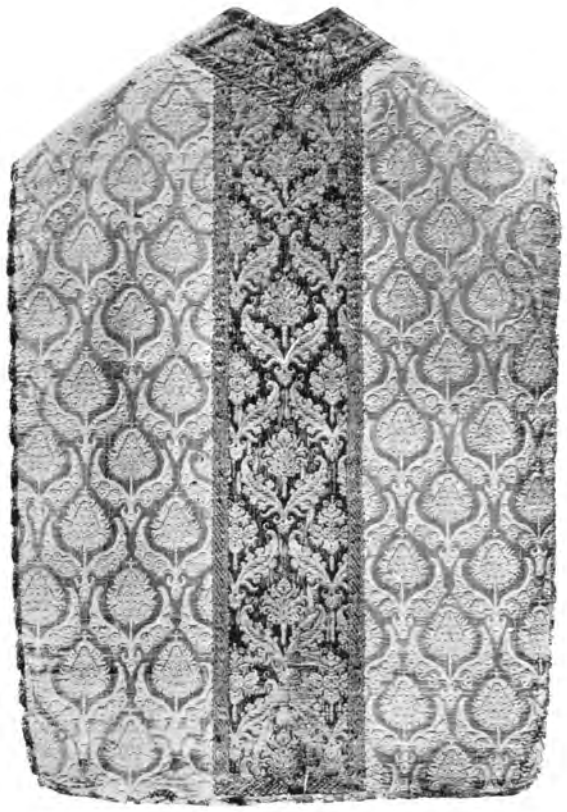
Portret Królowej Maryi Kazimiery, żony Króla Jana Sobieskiego.

Olejno na płótnie, wys. 1·18 m., szer. 0·90 m.

MUZEUM W PRZEMYŚLU

Polskie Muzeum 61.

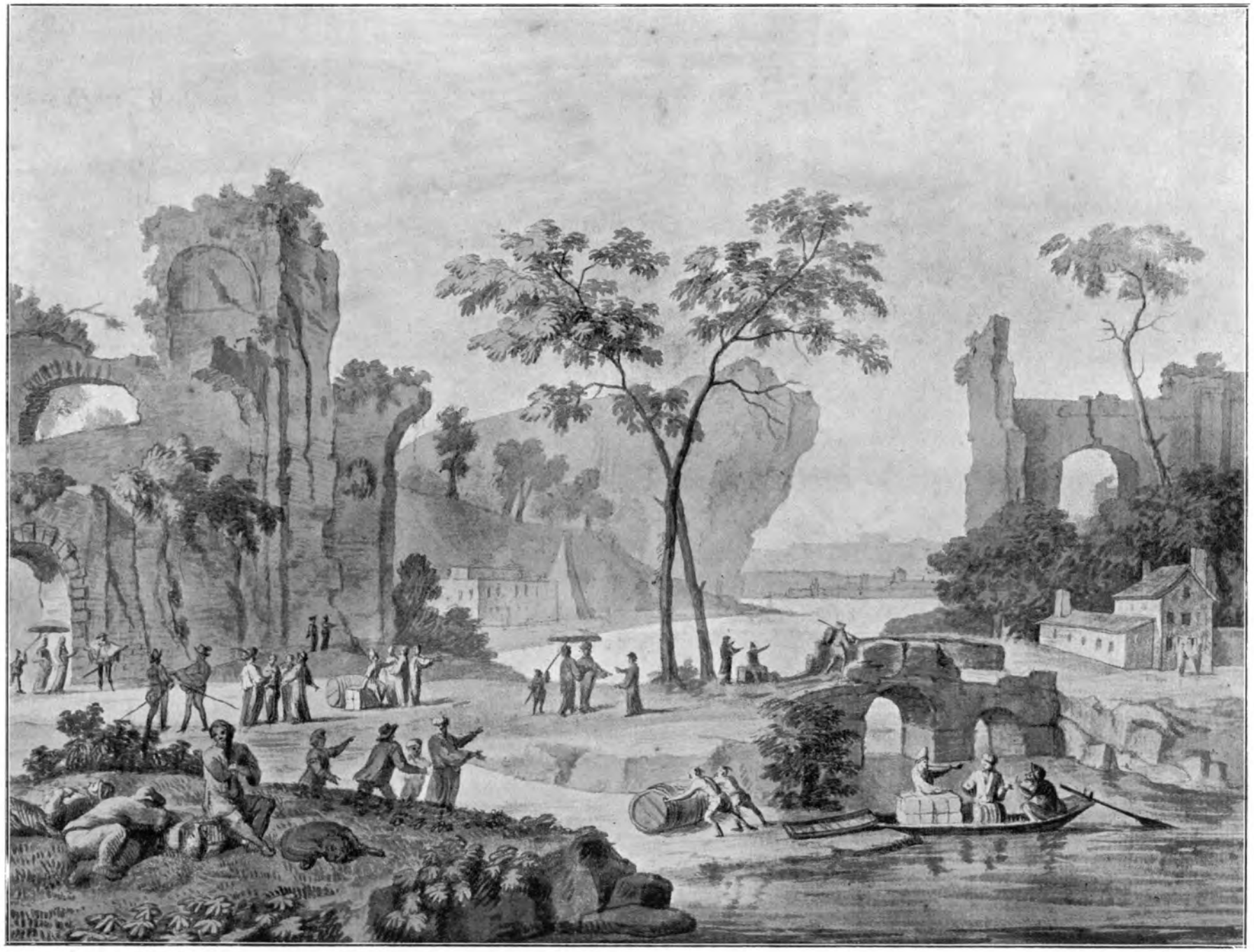
Lampas z XVI w. z orłem Zyg. i wężem Sforzów.



Ornat z XVI w.

Adamaszek wczesnorenesansowy.

Szerzynka Anny Jagiellonki w Katedrze krak.



BOGDAN LUBIENIECKI (?)

Krajobraz.

Tuszem na białym papierze, wys. 19·5 cm., szer. 25·5 cm.

Polskie Muzeum 63.

ALEKSANDER ORŁOWSKI

Z Nieborowa.

Tuszem na białym papierze, wys. 27 cm., szer. 43.

40,-

MUZEUM
W
PRZEMYŚLU

~~1505~~,