

ROCZNIK KRAKOWSKI



TOM XXVIII — WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW
HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA — KRAKÓW MCMXXXVII
REDAKTOROWIE: JÓZEF MUCZKOWSKI I ADAM BOCHNAK

ROCZNIK KRAKOWSKI

ROCZNIK KRAKOWSKI



TOM XXVIII — WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA MIŁOSNIKÓW
HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA — KRAKÓW MCMXXXVII
REDAKTOROWIE: JÓZEF MUCZKOWSKI I ADAM BOCHNAK



197/28

TOM NINIEJSZY WYDANO Z ZASIĘKIEM MINISTERSTWA
WYZNAŃ RELIGIJNYCH I OŚWIECENIA PUBLICZNEGO,
ZARZĄDU STOŁECZNEGO KRÓL. MIASTA KRAKOWA ORAZ
KOMUNALNEJ KASY OSZCZĘDNOŚCI MIASTA KRAKOWA
CZŁONKOWIE TOWARZYSTWA OTRZYMUJĄ
TEN ROCZNIK PO ZNIŻONEJ CENIE
PRAWO NAŚLADOWNICTWA KLISZ ZASTRZEŻONE

JULIAN PAGACZEWSKI

JAN MICHAŁOWICZ Z URZĘDOWA

Adamowi Bochnakowi

towarzyszowi pracy

poświęca

autor

Od czasu, kiedy lat temu z górą trzydzieści ogłosiłem artykuł o Janie Michałowiczu z Urzędowa¹⁾, nauka polska zainteresowała się tym rzeźbiarzem. Do monografii wprawdzie nie doszło, ale co jakiś czas, zawsze jednak tylko okazyjnie, potrącano, że się tak wyrażę, o jego dzieła, względnie przypisywano mu różne utwory.

Dla uniknięcia rozczarowania z góry oświadczam, że nie udało mi się znaleźć ani jednej dotychczas nieznaney pracy Michałowicza, z wyjątkiem epitafium Gabriela z Szadka z r. 1563 u dominikanów w Krakowie, które wysuwam jako dzieło warsztatowe tego rzeźbiarza.

Ponieważ Michałowiczowi, względnie jego warsztatowi przypisano z biegiem czasu sporo dzieł, więc dążę przede wszystkim do ustalenia istotnego dorobku artystycznego tego rzeźbiarza oraz do wykazania na tak oczyszczonej podstawie — genezy jego sztuki i tej sztuki cech charakterystycznych.

O Michałowiczu pisano tylko dorywczo i okazyjnie, a przecież temu artyście należy się specjalna monografia. Odważyłem się na nią w poczuciu obowiązku polskiego historyka sztuki, choć to sprawa niełatwa z powodu małej ilości dzieł tego rzeźbiarza i braku obfitszych wiadomości archiwalnych²⁾. Konstrukcja niniejszej pracy, odbiegająca od utartych schematów, wynika właśnie z tej fragmentaryczności materiału. Literaturę przedmiotu, o ile ona na uwzględnienie zasługiwała, znajdzie czytelnik w odsyłaczach.

Praca niniejsza była referowana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności dnia 31 października 1935 r. Cf. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń P. A. U., XL/8, 1935, pp. 242—245.

¹⁾ Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, VII. Kraków 1906, pp. CLXI—CLXVII, sprawozdanie z posiedzenia odbytego dnia 28 czerwca 1900 r. (W dalszym ciągu cytuję: Spraw. K. H. S.).

²⁾ W niniejszej pracy wyzyskałem następujące źródła rękopiśmienne: I. z Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej: protokoły z posiedzeń kapituły (*Acta actorum*) z lat 1560—75, wizytacje biskupie kardynała Jerzego Radziwiła i kardynała Bernarda Maciejowskiego oraz inwentarz katedry z r. 1563; II. z Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu: protokoły z posiedzeń kapituły katedralnej poznańskiej (*Acta actorum*) z lat 1553—60 i wizytację biskupią Alberta Tolibowskiego; III. z Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa: akta radzieckie krakowskie (*Consularia Cracoviensia*) z lat 1550—86, akta ławnicze krakowskie (*Scabinalia Cracoviensia*) z tych samych lat, księgę przyjęć prawa miejskiego (*Liber iuris civilis*), zaczynającą się z rokiem 1555, księgę krakowskiego cechu murarsko-kamieniarskiego (*Regestrum seu liber actorum contubernii muratorum, fabrorum et stameciorum clarissimae urbis Cracoviensis, depozyt cechu murarskiego*), zaczynającą się z rokiem 1570, plenipotencje (rkps nr 761), skorowidz do ksiąg testamentów (rkpsy 772—784) oraz, w miarę potrzeby, niektóre pozycje z ksiąg radzieckich z czasu po r. 1586. Poszukiwania w Archiwum Aktów Dawnych Miasta Krakowa ograniczyłem do powyżej zacytowanych najważniejszych źródeł, a to z powodu wielkiej ilości aktów z drugiej

CHRONOLOGIA PRAC MICHAŁOWICZA

Zacznę od nagrobka biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze na Wawelu (fig. 12), bo datę tego dzieła można w przybliżeniu ustalić na podstawie archiwaliów. Biskup umarł dnia 23 maja 1560 r. we Wrześni w Wielkopolsce. Nagrobek wystawili mu, jak mówi napis¹⁾, fratres et exequutores. Z aktów kapitulnych dowiadujemy się, że dnia 31 maja 1560 roku kapituła zezwoliła na przerobienie kaplicy św. Wawrzyńca celem wzniesienia w niej nagrobka biskupa Zebrzydowskiego²⁾. W tydzień później dwaj spośród wykonawców ostatniej woli przedstawili kapitule testament, w którym biskup życzy sobie, ażeby go pochowano w kaplicy św. Wawrzyńca, przy czym zapisuje fundusz na jej odnowienie³⁾. Dlaczego nie stało się zadość życzeniu biskupa, żeby spoczął w kaplicy św. Wawrzyńca, nie wiadomo. Faktem jest, że pogrzebano go w sąsiedniej kaplicy śś. Kosmy i Damiana. Dnia 9 maja 1562 roku roboty w tej kaplicy były już w toku⁴⁾. Postępowały one szybko, bo podczas spisywania inwentarza katedry w r. 1563 stwierdzono niedawne ich ukończenie⁵⁾.

połowy XVI wieku, do których nie ma indeksów. — Na tym miejscu dziękuję najuprzejmiej za pomoc w poszukiwaniach: ks. prof. drowi Janowi Fijałkowi, dyrektorowi Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej, ks. prof. drowi Józefowi Nowackiemu, dyrektorowi Archiwum Archidiecezjalnego w Poznaniu, i drowi Marianowi Niwińskiemu, archiwariuszowi Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa. — W J. Ptaśnika Cracovia artificum, II, 1501—1550, nie ma żadnej wiadomości o Michałowiczu.

¹⁾ Napis na tablicy, mieszczącej się na cokole nagrobka, brzmi: REVERENDISSIMO IN CHRO PATRI DOMINO ANDRAE ZEBRIDOVIO || DE WIANCZBORG DEI GRA EPISCOPO CRACOVLEN. DVORV SAPI-||ENTISS.; ANDRAE CRICII ARCHIEPI GNESNEN. ET PETRI THO-||MICY EPI CRAC., NEPOTI MAGNI ILLIVS ERASMI ROTERODO: || DISCIPVLO ET AVDITORI VIRO PRVDENTI DISERTO FRVGALI || SOBRIO AC TEMPERATO DE CHRI ECCLIA DEQVE VNIVERSA || REPVB: OPTIME MERITO, FRATRES ET EXEQVVTORES DOMINO || SVO LIBERALISSIMO MESTI POSVERVNT. || MORITVR WRZESNIA EX PATRIA CRACOVIAM REDENS ANNO DO-||MINI MDLX VIGESIMA TERCIA MENSIS MAY AETATIS SVAE ANNIS || LXIII EXACTIS.

²⁾ Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej. Acta actorum Capituli Cathedr. Cracovlen., V, 1551—64, fol. 389 r.: Ultima Maii 1560. Capellam Sancti Laurentii Martiris... pro erigenda sepultura Rmo olim dno Andrae Zebrzydowski... exornandam Rndis dominis praeposito, cantori, Ioanni Corzbok et aliis dicti Rmi domini executoribus testamenti Rndi domini Capitulum admiserunt et pro arbitrio innovandum et instaurandum consenserunt.

³⁾ Ibidem, fol. 389 v. Egzekutorami, wymienionymi w tej zapisce, są: Rafał Wargawski, prepozyt, oraz Stanisław Szlomowski, kantor i sufragan krakowski. O zgonie Wargawskiego czytamy w tychże aktach pod datą 1 marca 1561 r., fol. 425 v.

⁴⁾ Ibidem, fol. 450 r., pod datą 9 maja 1562 r.: De capella Rmi d. Zebrzidovii. Ad capellam sanctorum Cozmae et Damiani huius ecclesiae, in qua humatum est corpus Rmi olim d. Andrae Zebrzydowski, epi Cracovlen., quae innovari et erigi iam instar sacelli Rmi olim Thomitii cepta est, revidendam... Rndi Domini archidiaconus, scholasticus, Stanislaus Gorski et Ioannes Corzbok sunt deputati. Et ibidem Rndi domini cantor et Martinus Izdbiński cum aliis coexecutoribus testamenti dicti Rmi Domini Zebrzidovii obtulerunt, se censum aliquem annuum competentem in fabricam tectorum capellae praedictae esse curaturos et comparaturos.

⁵⁾ Archiwum Kapituły Metrop. Krak. Inventarium rerum, facultatum et suppellectilis sacrae ecclesiae cathedralis Cracoviensis... a. D. 1563, fol. 149 v.: Cosmae et Damiani Martirum Sanctorum sacellum in memoriam et sepulturam Rmi olim Andrae Zebrzydowski, episcopi Cracovien., nuper per executores eius magnifico opere ex secto et inciso lapide et deinde variis picturis ornato instauratum, exedificatum et condecoratum est. In quo olim duo altaria... fuerunt... etc.

Była już wtedy gotowa kaplica wraz z nagrobkiem¹⁾. Tak więc nagrobkowi Zebrzydowskiego i przebudowie kaplicy śś. Kosmy i Damiana wyznaczyć należy czas od połowy 1560 do roku 1563.

Już przed trzydziestu-
sześciami laty przypisałem Michałowiczowi na podstawie stylu portal domu kapitulnego przy ulicy Kanoniczej l. 18 w Krakowie (fig. 30)²⁾. Atrybucja ta przyjęła się w nauce, nie widzę więc powodu do powtórnego udowadniania autorstwa drogą analizy stylistycznej. Muszę tylko wprowadzić pewną poprawkę, a mianowicie że Michałowiczowi można przypisać jedynie suto rzeźbione nadproże, a nie cały portal. Gładkie, skromnie oprofilowane węgary są starsze, okrojem swoim nie wiążą się z nadprożem, które zostało wstawione w miejsce dawniejszego, niezawodnie, sądząc po węgarach, bardzo skromnego. Różni się i materiał, bo węgary wykute są z wapienia, nadproże zaś z piaskowca. Obecnie mogę w przybliżeniu oznaczyć datę tego zabytku, a nadto wskazać jego fundatora, co zarazem będzie



1. Nagrobek biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej. Fot. A. Bochnak.

¹⁾ W inwentarzu nagrobek nazwany jest «sepultura» (cf. cytaty poprzedni). Tego rodzaju określenie nagrobka powraca częściej, jak np. w kontrakcie z dnia 29 września 1545 r. między Boną a Padovanem w sprawie kaplicy grobowej i nagrobka Gamrata, gdzie jest mowa o «construenda sepultura sepulchri» (Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., IV 1543—51, fol. 105 r.), dalej w uchwale kapituły z dnia 31 maja 1560 r. co do przebudowy kaplicy «pro erigenda sepultura» biskupa Zebrzydowskiego (cf. cytaty 2 na str. 4 niniejszej pracy) lub w aktach wizytacji kard. Maciejewskiego z r. 1603, gdzie jest mowa o kaplicy Różyców, przebudowanej przez spadkobierców biskupa Padniewskiego «propter eius sepulturam ibidem sumptuose super fores sacristiae eiusdem capellae formatam» (Archiwum Kapituły Metrop. Krak. Acta visitationis... Bernardi Cardinalis Maczieiowski... anno 1602, in primis capellae Rosarum... a. D. 1603, pp. 279—280. Rkps oprawiony razem z Reformatio chori... per... Cardinalem Radziwilium... a. D. 1596).

²⁾ Spraw. K. H. S., VII, pp. CLXV—CLXVI.

jeszcze jednym, pośrednim argumentem, przemawiającym za autorstwem Michałowicza.

Kapituła katedralna krakowska na posiedzeniu dnia 3 października 1560 roku przyjęła rezygnację biskupa poznańskiego Andrzeja Czarnkowskiego z posiadania domu przy ulicy Kanoniczej, czwartego po stronie prawej dla idącego od zamku, i oddała go archidiaconowi poznańskiemu a zarazem kanonikowi krakowskiemu, Marcinowi Izdbieńskiemu¹⁾. Już biskup Czarnkowski rozpoczął w tym domu roboty budowlane; kapituła zleciła kanonikowi Izdbieńskiemu ich kontynuowanie i ukończenie do lat trzech, t. j. do października 1563 r. Ów czwarty dom po stronie prawej dla idącego od zamku to kamienica dziś oznaczona liczbą 18, właśnie ta, w której mieści się wspomniany portal. Że tu nie zachodzi nieporozumienie co do tożsamości kamienicy, dowodem wzmianka w odnośnej uchwale kapituły, że kanonik Izdbieński ma między innymi dokończyć budowy muru od strony ulicy (oczywiście Grodzkiej), naprzeciwko kościoła św. Marcina²⁾. A właśnie kamienica l. 18 przy ulicy Kanoniczej stoi dokładnie na tej samej osi, co kościół św. Marcina.

We wspomnianej wyżej uchwale kapituły nie ma mowy o jakiegokolwiek przeróbce portalu. Kapituła nakazała Izdbieńskiemu budowę murów granicznych, stajni, kuchni i innych tego rodzaju pomieszczeń. Ale mimo to musi się przyjąć, że nadproże portalu zamówił u Michałowicza Izdbieński. Z nazwiskiem tego kanonika spotykamy się wśród wykonawców testamentu biskupa Zebrzydowskiego, zajmujących się budową jego kaplicy i nagrobka³⁾. Izdbieński musiał się wtedy stykać z Michałowiczem i powierzyć mu wykonanie nadproża. Daty zgadzają się, bo biskup Zebrzydowski umarł 23 maja 1560 r., a kanonik Izdbieński dostał kamienicę 3 października tegoż roku. Kaplica Zebrzydowskiego wraz z nagrobkiem była gotowa w r. 1563, do tego samego też roku miał Izdbieński podług uchwały kapituły wykonać zleczone mu roboty w kamienicy. A zatem nadproże portalu przy ulicy Kanoniczej l. 18, sprawione przez Izdbieńskiego z własnej jego woli, poza zleceniem kapituły, należy datować na lata 1560—63, t. j. na ten sam czas, w którym powstała kaplica Zebrzydowskiego wraz z nagrobkiem. Styl nadproża nie sprzeciwia się takiemu datowaniu.

Biskup Filip Padniewski umarł dnia 17 kwietnia 1572 r. Pochowano go w kaplicy Różyców na Wawelu. Przebudowy tej kaplicy (fig. 45, 46)

¹⁾ Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., V, 1551—64, fol. 418 r.: Domum canonicalem, Cracoviae in platea Canonicali sittam, quartam in ordine manus dextrae ex castro eunti consistentem, quam hactenus... episcopus Poznaniensis beneficio capitulari possidebat,... domini Capitulum... Martino Isdbiensi, archidiacono Poznaniensi et canonico confratri suo Cracoviensi,... cum conditione... iuris hospicii dicto Rmo domino Andreae Czarnkowski reservato, dederunt et contulerunt.

²⁾ Ibidem: ...condiciones edificiorum, nondum per superdecessorem suum factas, ipse dominus Isdbiensi perficiat atque compleat, hoc est parietes duos, alterum a platea templum sancti Martini versus, alterum vero ex parte vicinae domus dominae Kobilienska, a fundamentis muro solido erigere atque ibidem coquinam, stabulum et alia id genus habitaculacum necessaria ex muro coctili constituere curet. Deinde etiam tertium quoque parietem collateralem cum alio vicino... sursum educat et id, quod nondum completum est eiusque parietis, latere cocto compleat.

³⁾ Cf. wyżej, p. 4, cytat 4.



2. Figura biskupa Benedykta Izdbieńskiego z nagrobka w katedrze poznańskiej. Fot. A. Bochnak.

jak i prac około nagrobka (fig. 36) nie rozpoczęto za życia biskupa. Zajęli się tym dopiero jego spadkobiercy¹⁾, z których po nazwisku znamy tylko jednego, bratanka biskupa, Alberta Padniewskiego, starostę dybowskiego²⁾. Biskup nie zostawił testamentu³⁾, musiał jednak pozostawić fundusze na przebudowę kaplicy i na nagrobek, skoro tablica erekcyjna z czerwonego marmuru, wmurowana na zewnątrz, na lewo od wejścia, głosi, że kaplicę przebudowano za jego pieniądze w roku 1572⁴⁾. Nie jest to jednak data ukończenia robót, te bowiem trwały w każdym razie do roku 1575, ale chyba data ich rozpoczęcia. Z nielicznych i niejasnych wiadomości archiwalnych nie da się odtworzyć przebiegu robót szczegółowo. W każdym razie były one już w toku w lipcu 1573 r.⁵⁾ i przez cały rok 1574⁶⁾,

1) Acta visitationis... Bernardi Card. Maczieiowski... etc. ut supra, pp. 279—280: Capella Rosarum... murata novissime per successores olim Rndmi Philippi Padniewski propter eius sepulturam ibidem sumptuose super fores sacristiae eiusdem capellae formatam...

2) Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., VI, 1564—77, fol. 212 r.

3) Ibidem, fol. 214 v.

4) Napis ten brzmi: DEO OPT MAX SVB TITVLO || BEATAE MARIAE VIRG. ET BEATOR. TRIV REGV || ZAVISIVS EPISCOVVS || SACELLVM HOC A FUNDAMENTIS EXCITAVIT || EIVS NEPOS || NICOLA⁹, DE MICHALOW CASTEL. ET CAPIT. CRAC. || DE FAMILIA ROZARVM DOTAVIT || DOTACIONEM || SBIGNEVS EPISC. PRIVILEGIO CONFIRMAVIT || ANNO DOMINI M C D XXXVI || QVOD IMPĒSIS PHILIPPI PADNIEWSKI EPISC. CRAC. || INSTAVRATV ET IN HANC FORMA REDACTV EST || ANNO DNI M D LXXII.

5) Acta actorum etc., VI, fol. 261 r., pod datą 23 lipca 1573.

6) Ibidem, fol. 286 r. i 291 r., pod datami 11 maja i 28 maja 1574.

a 18 marca 1575 r. kaplica nie była jeszcze gotowa¹⁾. Niewiele jednak musiało brakować do ukończenia, skoro jeszcze w tym samym roku można było osadzić w podniebiu latarni kamień z gmerkiem i nazwiskiem Michałowicza oraz datą 1575 (fig. 47). O nagrobku brak archiwalnych wiadomości; nie wiemy, kiedy go zaczęto ani kiedy go ustawiono. Według wszelkiego prawdopodobieństwa nagrobek osadzono w murze dopiero po nakryciu kaplicy kopułą, inaczej bowiem byłby narażony na zniszczenie, a zatem w lecie lub jesieni 1575, a może nawet dopiero w roku następnym. Wolno więc przyjąć czas około roku 1575 za datę ukończenia nagrobka.

Te trzy dzieła, t. j. nagrobek Zebrzydowskiego i nadproże portalu, obydwa z lat 1560—63, oraz nagrobek Padniewskiego z czasu około r. 1575 przyjmują jako wytyczne do datowania innych dzieł Michałowicza, do których brak, przynajmniej dotychczas, źródeł archiwalnych.

Na pierwszy rzut oka widać, że stylistycznie najbliższy pomnika Zebrzydowskiego (fig. 12) i nadproża portalu przy ulicy Kanoniczej l. 18 (fig. 30) jest pomnik biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej (fig. 1).

Charakterystyczną, od razu uwagę zwracającą cechą nagrobka Izdbieńskiego (fig. 1), Zebrzydowskiego (fig. 12) i nadproża portalowego (fig. 30) jest nadzwyczajna ozdobność. Prawie że nie ma jednej płaszczyzny nie pokrytej ornamentami. Nagrobek poznański różni się jednak od nagrobka krakowskiego słabszą więzłą konstrukcji. Kompozycja jest mniej jasna, można by nawet w porównaniu z dziełem krakowskim, które zresztą także do zdecydowanie tektonicznych i organicznych nie należy, nazwać ją chwiejną. Bogactwo motywów ornamentalnych jest w Krakowie większe. Nagrobek krakowski to w porównaniu z poznańskim dzieło artysty dojrzałego, wykazujące pewien postęp w kierunku opanowania konstrukcji i swobodniejszego posługiwania się bogatszym zasobem ornamentów. Wszystko to wskazuje na powstanie nagrobka poznańskiego przed krakowskim.

W aktach kapituły katedralnej poznańskiej, drukowanych w wyjątkach²⁾, nie ma wzmianki o tym grobowcu. Nie ma jej też w oryginale rękopiśmiennym³⁾. Akta te wspominają o śmierci Izdbieńskiego, ale milczą nawet o jego pogrzebie. Na nagrobku nie ma obecnie napisu odnoszącego się do biskupa, z przekazanego jednak przez Tomasza Tretera⁴⁾ tekstu wynika, że nagro-

¹⁾ Ibidem, fol. 310 v. i 311 r.

²⁾ Acta capitulorum saeculi XVI, vol. I, pars I, ed. B. Ulanowski (Acta historica res gestas Poloniae illustrantia, XIII). Cracoviae 1908.

³⁾ W Archiwum Archidiecezjalnym w Poznaniu.

⁴⁾ Vitae episcoporum Posnaniensium per Ioannem Longini, sive Długossium, canonicum Cracoviensem conscriptae, nunc... opera Thomae Treteri, custodis et canonici Varmiensis, S. R. M. secretarii, cum earundem supplemento in lucem editae. Anno Domini 1604, Brunsbergae, typis Georgii Schonfels, p. R 2. Napis ten brzmi jak następuje: Benedictus Isdbinski ex gente Rosar. D. G. Episc. Posn. a primis honor. suorum canabulis divo regi Sigismundo charus, consilio et I. U. scientia insignis, in legib. regendis dexteritate ac in dicendo libertate singulari praeditus, Ecclesiae defensor ac propugnator acerrimus et, ut in ea ordine ac decenter omnia fierent, exquisitiss. Moritur anno aetatis suae LXXV, episcopatus vero VII, Incarnationis Dominicae M. D. LIII, die XVIII Ian., cui intestato monumentum hoc nepotes sui pietatis ergo posuerunt.



3. Figura biskupa Benedykta Izdbieńskiego z nagrobka w katedrze poznańskiej. Fot. A. Bochnak.

bek postawiła rodzina, a więc najwcześniej w r. 1553¹⁾. Nic dziwnego, że Izdbieński nie pomyślał o postawieniu sobie nagrobka za życia, bo nie będąc jeszcze w wieku bardzo podeszłym (w chwili zgonu liczył lat 65) nie mógł przewidzieć, czy nie postąpi na biskupstwo krakowskie lub arcybiskupstwo gnieźnieńskie.

Mogło by się wydawać, że nagrobek Izdbieńskiego (fig. 1) jest na punkcie architektury rozwinięciem nagrobka nieznaney damy herbu Ciołek w Brzezinach koło Łodzi (fig. 32), że Michałowicz w Poznaniu wzbogacił motyw niszy ujętej w konsoli, dodając skrzydła boczne i sutsze zwieńczenie, a więc że nagrobek brzeziński jest wcześniejszy od poznańskiego. Moim jednak zdaniem rzecz się ma na odwrót: nagrobek brzeziński jest uproszczeniem nagrobka poznańskiego, którego część środkową Michałowicz swobodnie powtórzył. Wprawdzie charakterem roślinnych ornamentów na konsolach, na ich impostach

¹⁾ Archiwum Archidiecezjalne w Poznaniu. *Visitatio Cathedralis Ecclesiae Posnaniensis per Illmm Dn. Albertum Tholibowski, Episcopum Posn. facta 1661* (rkps niepaginowany) podaje, że w kaplicy mansjonarzy znajduje się «sepulchrum... Illrmi Benedicti Izbiński, Eppi Posn. 1563». Żadne źródło nie potwierdza takiej daty wykonania nagrobka, wobec czego musi się przyjąć, że przy spisaniu inwentarza mylnie zanotowano datę śmierci biskupa, podając rok 1563 zamiast 1553. Styl nagrobka, jakkolwiek bardzo zbliżony do stylu nagrobka Zebrzydowskiego, gotowego już w każdym razie w r. 1563, i nadproża portalowego, pochodzącego z tego samego czasu, wykazuje jednak różnice, mówiące o wcześniejszym powstaniu tego dzieła.

oraz na żagielkach niszy, a także kompozycją całości dzieło to grawituje jeszcze do nagrobków Izdbieńskiego i Zebrzydowskiego oraz do nadproża portalu domu kapitulnego, t. j. do wcześniejszych utworów naszego mistrza, są jednak powody zniewalające do datowania go na czas późniejszy. W przeciwieństwie do nagrobka Izdbieńskiego, nadproża portalowego, a w jeszcze większej mierze do nagrobka Zebrzydowskiego, Michałowicz zachował tu rezerwę na punkcie bogactwa i ruchliwości ornamentów. Wszedł już na tę drogę, która doprowadzi go do prostszych i spokojniejszych form nagrobka Padniewskiego (fig. 36). Kartusz herbowy w Brzezinach (fig. 34) ma wygięcia mniej liczne i o wiele spokojniejsze niż na nagrobku Zebrzydowskiego (fig. 13), czym, jak również owalnym kształtem tarczy i ujęciem po bokach w długie wstęgi o licznych skrętach, zapowiada już bardzo wyraźnie styl kartuszków na pomniku Padniewskiego (fig. 37). Analogie pod tym względem znajdują się również na nagrobku Uchańskiego w Łowiczu (fig. 48). Pokrewne ze sobą i niejako grupę tworzące kartusze trzech ostatnio wymienionych nagrobków bardzo się stylem swoim odchylają od kartuszków na nagrobku Zebrzydowskiego i Izdbieńskiego, co uważam za najsilniejszy argument do przesunięcia pomnika brzezińskiego na czas późniejszy, t. j. po roku 1563.

Strój damy w Brzezinach (fig. 34) nie daje nam wprawdzie pewnej daty, bo nie można ściśle oznaczyć, kiedy się taka moda zaczęła, ale i on musi być tu wzięty pod uwagę. Strój ten składa się z szerokiej, w liczne równoległe fałdy układającej się sukni o wąskich, poprzecznie sfałdowanych rękawach, z wysokiego, sztywnego kołnierza, który zasłania całą szyję aż po brodę, i z welonu zarzuconego na głowę, a sięgającego do bioder. Taki strój występuje wyraźnie dopiero na nagrobku Jordanów w kościele św. Katarzyny w Krakowie¹⁾, wykonanym między rokiem 1565 a 1568²⁾, z czego wnosić można, że brzeziński nagrobek nie oddala się znacznie od tych dat. Okazały, przebogaty nagrobek Jordanów zarówno swoimi elementami architektonicznymi jak i ornamentami wywarł wpływ na współczesną mu i późniejszą rzeźbę nagrobkową. Nie ustrzegł się go, jak to zobaczymy, i Michałowicz w nagrobku Padniewskiego około r. 1575. Tymczasem w Brzezinach nie możemy się dopatrzeć ani śladu tego wpływu, co pozwala wnosić, że tamtejszy nagrobek powstał nieco wcześniej niż nagrobek Jordanów. Może dałoby się ustalić ściślej datę nagrobka, gdyby się wiedziało, czyją on pamięć uwiecznia. Herbów: Ciołek na zapleckach niszy oraz Nałęcz nie wiązany (na prawo herald.) i Odrowąż (na lewo) w zwieńczeniu nagrobka³⁾ nie udało mi się związać z żadną osobą⁴⁾.

¹⁾ Reprod. w *Pomnikach Krakowa* M. i S. Cerchów z tekstem F. Koperę, t. II, Kraków-Warszawa 1904. (W dalszym ciągu cytuję: *Pomniki Krakowa*.)

²⁾ Na nagrobku wymieniony jest, jako jego fundator, Wawrzyniec Spytek Jordan z tytułem kasztelana krakowskiego. Urząd ten piastował w latach 1565—68.

³⁾ S. Cercha, *Pomnik nieznaney matrony w kościele w Brzezinach*. Sprawozdanie i Wydawnictwo Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1911. Kraków 1912, pp. 8—9, podaje błędnie herb Habdank zamiast Nałęcza.

⁴⁾ Przypuszczenie Cerchy (o. c., p. 11), jakoby to była Małgorzata czy Marianna z Warszackich Lasocka, jest błędne, bo na nagrobku w ogóle nie ma Habdanka Warszackich ani Dołęgi Lasockich.

Prymas Uchański zmarł w Łowiczu dnia 5 kwietnia 1581 r. Spoczął w kolegiacie łowickiej, w kaplicy wzniesionej, jak pisze w XVII w. ks. Bużeński¹⁾, przez wykonawców jego ostatniej woli. Tymczasem tablica na zewnętrznej stronie (fig. 53) głosi, że kaplica została ufundowana w r. 1580²⁾, a więc jeszcze za życia prymasa. Te sprzeczne wiadomości można pogodzić w ten sposób, że na tablicy, umieszczonej, jak widać z treści napisu, już po zgonie Uchańskiego, wykonawcy testamentu, którzy z natury rzeczy zajęli się kończeniem budowy, uwiecznili rok jej rozpoczęcia. Ponieważ zakres i rozmiary robót były mniej więcej takie, jak w Krakowie, w kaplicy Zebrzydowskiego i Padniewskiego, przeto można przyjąć, że trwały mniej więcej tak samo długo, t. j. cztery sezony budowlane, a więc od roku 1580 do 1583³⁾.

A zatem chronologia dzieł Michałowicza przedstawiałaby się jak następuje:

między 1553 a 1560 nagrobek Izdbieńskiego w Poznaniu,

od 1560 do 1563 przebudowa kaplicy i nagrobek Zebrzydowskiego w Krakowie,

od 1560 do 1563 nadproże portalu przy ul. Kanoniczej l. 18 w Krakowie,

między 1563 a 1568 nagrobek damy herbu Ciołek w Brzezinach,

od 1572 do 1575 przebudowa kaplicy i nagrobek Padniewskiego w Krakowie,

od 1580 przypuszczalnie do 1583 budowa kaplicy i nagrobek Uchańskiego w Łowiczu.

II

PRZEGLĄD DZIEŁ — GENEZA I CHARAKTERYSTYKA SZTUKI MICHAŁOWICZA

NAGROBEK BISKUPA BENEDYKTA IZDBIEŃSKIEGO W POZNANIU

Przed wystąpieniem Michałowicza na widownię artystyczną z pomnikiem biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej (fig. 1)⁴⁾ nie ma

Spisy właścicieli majątków w powiecie brzezińskim w XVI w., ogłoszone przez A. Pawińskiego (Polska XVI w. pod względem geograficzno-statystycznym. Wielkopolska, II. Źródła dziejowe, XIII. Warszawa 1883, pp. 93, 150—152), nie dają podstawy do zidentyfikowania tajemniczej damy w Brzezinach.

¹⁾ S. Bużeński. Żywoty arcybiskupów gnieźnieńskich od Wilibalda do Andrzeja Olszowskiego włącznie, przełożył M. Bohusz Szyszk o, uzupełnił M. Malinowski, t. III. Wilno 1852, p. 66.

²⁾ Napis ten brzmi: DESINE RARI PARIH MOLIMINA SAXI || VVLT DEVS EXTREM̄ NOS MEMINISSE DIĒ || VCHANIVS PIETATIS AMĀS PATRIAEQ̄ COLV̄NA || HAC QUOQ̄ STRVCTVRA STRAVIT IN A|STRA VIAM ANNO DNI 1580.

³⁾ Ks. prof. Władysław Kwiatkowski, archiwariusz Kurii Metropolitalnej w Warszawie, któremu znane są archiwalia znajdujące się w kolegiacie łowickiej, informuje mnie, że nie natrafił w nich na wiadomości o kaplicy i nagrobku Uchańskiego ani o Michałowiczu.

⁴⁾ Nagrobek Izdbieńskiego wykonany jest z piaskowca, jedynie do figury biskupa użyto plamistego, czekoladowego marmuru z rzadko występującymi białymi żyłami. Nie ma tu ani wapienia,



4. Konsola nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej.
Fot. A. Bochnak.

grobku poznańskim figurę przestrzennoplastyczną w niszy półkolistej i że pod konsolę podsunięte są imposty. Te imposty, z powodu swej wysokości nawet

ani czarnego marmuru, jak o tym mylnie pisze J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, II. Berlin 1896, p. 26. Jeszcze w roku 1661 znajdował się ten pomnik w kaplicy mansjonnarzy (dziś Żłota kaplica Raczyńskich), jak o tym mówi zapiska w wizytacji biskupa Tolibowskiego (cf. p. 9, odsyłacz 1). Nie wiadomo, kiedy go przeniesiono z tej kaplicy na dzisiejsze miejsce, t. j. do obejścia; w każdym razie nastąpiło to przed wielką restauracją katedry w drugiej połowie XVIII w., albowiem marmorytowe pilastry należące do tej przebudowy przeprowadzono przez skrzydła boczne, które w nich do połowy ugrzęzły, tak że przecięte zostały stojące w niszach figury śś. Piotra i Pawła. Cokół ugrzązł prawie do połowy w podniesionej w tym czasie posadzce. Zwieńczenie nagrobka zostało zdefektowane w następstwie przebicia okna z obejścia katedry do zakrystii. Zachował się tylko kartusz z herbem Poraj, ujęty w ornamentację roślinną. Całe to zwieńczenie robi wrażenie dorywczo na gzymsie ustawionego. Ornamenty są w wielu miejscach uszkodzone, częściowo w następstwie zwietrzenia piaskowca; modelunek ich w dużej mierze zatarty warstwami pobiałki (stan z roku 1936).

1) Genezą nagrobka Konarskiego zajmują się: J. Dutkiewicz, Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932, pp. 17—18, i J. Eckhardtówna, Nagrobek

w Polsce, oczywiście wśród materiału, który nas doszedł, ani jednego nagrobka, który by łączył w sobie figurę przestrzennoplastyczną na sarkofagu, niszę półkolistą, w której ona się mieści, ujęcie tej niszy w konsolę, a wreszcie skrzydła boczne, niższe od części środkowej. W jakiż sposób Michałowicz mógł dojść do takiej koncepcji, zwłaszcza że za granicą nigdzie nie ma nagrobka, którego refleksem mógłby być pomnik Izdbieńskiego wzięty jako całość. Celem wyjaśnienia genezy kształtu tego grobowca trzeba się cofnąć do nagrobka, który w roku 1521 kazał sobie postawić w katedrze na Wawelu biskup Jan Konarski. Nagrobek ten składa się z płaskorzeźbionej płyty z postacią biskupa, ustawionej skośnie na niskim cokole, a po bokach ujętej w konsolę szerszym końcem w dół zwrócone; górą biegnie belkowanie; zwieńczenie szczytowe, w którym musiała się znajdować tablica z napisem, przepadło. Nagrobek Konarskiego, dzieło nieznanego włoskiego rzeźbiarza, jest przedstawicielem nowego typu, jakiego nie zna sztuka włoska ani w ogóle zagraniczna¹⁾. Typ ten bardzo się w Polsce przyjął i ulegając modyfikacjom przetrwał aż do wieku XVII. Otóż w nagrobku Izdbieńskiego widzę na dnie schemat nagrobka biskupa Konarskiego. Różnica polega na tym, że zamiast płaskorzeźbionej postaci zmarłego mamy w na-

trochę chwiejne, o niewystarczającej statyce, są koniecznym następstwem ułożenia figury biskupa na sarkofagu, w przeciwnym bowiem razie łuk niszy musiałby przypaść za nisko nad figurą.

Zastosowanie figury przestrzennoplastycznej do pomnika poznańskiego (fig. 2) da się łatwo zrozumieć, bo przecież istniały już wtedy — od trzydziestych lat XVI wieku — przestrzennoplastyczne figury Padovana, których wpływ widać i w figurze Izdbieńskiego, ale więcej do myślenia daje wstawienie tej figury w niszę półkolistą, która taką być nie musiała. Np. Padovano w nagrobku Tomickiego i Gamrata, a także i w pomnikach późniejszych stosuje niszę prostokątną. Gdy idzie o motyw tak powszechny w renesansie, jak nisza półkołem zakreślona, to dochodzenie, skąd Michałowicz mógł go przejąć, nie mogłoby doprowadzić do pozytywnego rezultatu. Można tylko stwierdzić fakt, że przed pomnikiem Izdbieńskiego istnieje w Krakowie od pierwszych lat XVI wieku nagrobek Jana Olbrachta z półkolistą niszą, co prawda bez figury przestrzennoplastycznej, lecz z gotycką płaskorzeźbą, następnie nagrobek Zygmunta I z sarkofagiem w niszy półkolistej, ale należącej do architektury kaplicy, którą Padovano już zastał i do której zastosować się musiał, wreszcie nagrobek biskupa Samuela Maciejowskiego z roku 1552, w którym nisza jest zakreślona łukiem spłaszczonym, na ów czas wyjątkowym. Poza Krakowem niszę półkolistą miał może nagrobek prymasa Krzyckiego w Gnieźnie ¹⁾. Nagrobek ten, kilkakrotnie przestawiany, jest zdefektowany, ale na istnienie niszy półkolistej zdaje się wskazywać pochylenie skrzydeł aniołów adorujących Madonnę ponad również przestrzennoplastyczną figurą zmarłego. To wszystko. Wynika z tego, że przed pomnikiem Izdbieńskiego nisza półkolista w nagrobku należy do zjawisk bardzo rzadkich. Podkreślam, że gdy idzie o zachowane zabytki, to nagrobek Izdbieńskiego jest najstarszym przykładem celowego zastosowania niszy półkolistej do figury przestrzennoplastycznej.



5. Konsola nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej.
Fot. A. Bochnak.

«biskupa Czarnkowskiego» w katedrze poznańskiej. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Prace Komisji Historii Sztuki, I/3. Poznań 1933, pp. 23—30.

¹⁾ Ks. I. Polkowski, Katedra gnieźnieńska. Gniezno 1874, tabl. IX.



6. Szczegół z nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej.
Fot. A. Bochnak.

A teraz sprawa skrzydeł bocznych. Istnieją one w nagrobku kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego († 1532) w Opatowie¹⁾ i prymasa Mikołaja Dzierzgowskiego (1554) w Gnieźnie²⁾, ale mają tę samą wysokość, co część środkowa. Natomiast przed pomnikiem Izdbieńskiego skrzydeł bocznych, niższych od części środkowej, w Polsce nigdzie nie ma. Powrócą u Michałowicza w nagrobku Zebrzydowskiego. Mogłoby się nasuwać pytanie, czy Michałowicz projektując nagrobek poznański nie znał, choćby z rysunku, przełomowych także i pod tym względem grobowców Andrzeja Sansovina w kościele S. Maria del Popolo w Rzymie³⁾. Gdyby tak było, to grobowiec Izdbieńskiego byłby choć trochę podobny do tych rzymskich grobowców, tymczasem nie ma z nimi nic wspólnego poza faktem istnienia skrzydeł bocznych, niższych od części środkowej. Michałowicz albo tylko słyszał o istnieniu we Włoszech nagrobków ze skrzydłami bocznymi, niższymi od części środkowej, albo, co prawdopodobniejsze, zastosowanie takich skrzydeł nasunął mu jakiś ołtarz renesansowy w rodzaju ołtarza znajdującego się dziś w Bodzentynie, a który według wszelkiego prawdopodobieństwa został ukończony w r. 1551 jako główny ołtarz katedry krakowskiej⁴⁾. Michałowicz nie zdołał uchwycić właściwych proporcji skrzydeł bocznych do części środkowej. Część środkowa z wielką, szeroką niszą tak silnie dominuje nad wąskimi bokami,

że je niemal w zupełności przytłacza. Skrzydła boczne nie są z nią organicznie związane. W kompozycji nagrobka poznańskiego widać raczej dodawanie do siebie poszczególnych części, aniżeli organiczne, harmonijne i rytmiczne wiązanie ich ze sobą. Z konstrukcji wyłania się nie architekt, ale rzeźbiarz, i to z wyraźną skłonnością do ozdobności. Architektura schodzi tu na dalszy plan, służy przede wszystkim za stelaż do narzucenia ornamentów, stelaż, którego zarysy zacierają się w powodzi zdobniczych motywów.

Wszystkie płaszczyzny w tym nagrobku pokryte są ornamentami, z wyjątkiem zapełka nisy, którego gładka, tylko listwami podzielona płaszczyzna służy do wyraźniejszego odcięcia sylwety postaci biskupiej (fig. 1). Warto przyjrzeć się bliżej pięknym ornamentom na bokach konsol; są to bujne zwoje roślinne, które wypełniają całą płaszczyznę (fig. 4), bądź wybiegają w środku w wirowe rozety (fig. 5), tym właśnie kształtem zbliżone do niektórych rozet

¹⁾ J. Kieszkowski, Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Poznań 1912, p. 399 fig. 141.

²⁾ K. Sinko, Hieronim Canavesi. Rocznik Krakowski, XXVII, 1936, p. 148 fig. 15.

³⁾ W. Bode, Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. München 1892—1905, tabl. 533, 534.

⁴⁾ S. Cercha i F. Kopera, Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starogo Giovanni Cini ze Sjeny i jego dzieła w Polsce. Kraków, p. 62 i Spraw. K. H. S., IX, 1915, p. 94 fig. 50.

ze stropów zamku wawelskiego ¹⁾, to znowu przechodzą w maskarony o czysto zarysowanych profilach, lub ujmują kartusz z owalnie szlifowanym kamieniem (cabochon) w środku (fig. 5), który tej włoskiej ornamentacji daje pewien akcent niderlandzki. Fantastyczne, w dolnych częściach skrzydeł nagrobka mieszczące się postacie, których nogi przemieniają się w sploty roślinne (fig. 6), żywo przywodzą na myśl analogiczne ornamenty w narożnych polach baldachimu grobowca Jagiełły (fig. 7). Ornamenty ze skrzyżowanych tarcz i wiązanek fig na pilastrach oraz wypełnienia stylobatów cokołu świadczą o dobrej znajomości grotesek kaplicy Zygmuntowskiej. Obok motywów i ornamentów włoskich, jak wspomniane przed chwilą postacie, sznurki pereł, wole oczy, kasetony z rozetami (fig. 8), groteski wypełniające płyciny, figury alegoryczne w żagielkach niszy (fig. 9), zwracają uwagę elementy o charakterze północnym, a mianowicie — oprócz wymienionego już poprzednio kartusza na jednym z boków konsol (fig. 5) — zawijany ornament kartuszowy (Rollwerk), który biegnie wzdłuż archiwolty (fig. 1, 9) i dokoła tablicy na cokole (fig. 10). Tego typu ornamenty, jakby z blachy wycięte i na brzegach podwinięte, odnajdujemy u Cornelisa Florisa już w kartuszu na karcie tytułowej wzorów naczyń, wydanych w roku 1548 ²⁾. Niderlandzki typ ma kartusz z herbem Poraj w zwieńczeniu (fig. 11). I jego sylweta przywodzi na myśl kartusze Cornelisa Florisa.



7. Szczegół ze stropu baldachimu grobowca Władysława Jagiełły w katedrze krakowskiej.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

Tak więc nagrobek poznański, oparty wprawdzie na krakowsko-włoskich elementach, w całości swej jest jednakże dziełem zupełnie innym niż nagrobki we Włoszech, względnie w innych krajach. Takie dzieło mogło być powstać tylko na podłożu sztuki krakowskiej pierwszej połowy XVI wieku, przy pewnej domieszce elementów niderlandzkich, specjalnie Florisowskich, które mniej więcej od roku 1550 zaczęły docierać do naszej rzeźby nagrobkowej za pośrednictwem wzorów, o czym jeszcze będzie mowa.

Tak więc nagrobek poznański, oparty wprawdzie na krakowsko-włoskich elementach, w całości swej jest jednakże dziełem zupełnie innym niż nagrobki we Włoszech, względnie w innych krajach. Takie dzieło mogło być powstać tylko na podłożu sztuki krakowskiej pierwszej połowy XVI wieku, przy pewnej domieszce elementów niderlandzkich, specjalnie Florisowskich, które mniej więcej od roku 1550 zaczęły docierać do naszej rzeźby nagrobkowej za pośrednictwem wzorów, o czym jeszcze będzie mowa.

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, pp. 302—303 fig. 67—68.

²⁾ R. Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration, II. Berlin 1913, tabl. IX/1. Możliwość flamandzkiego pochodzenia ornamentów w obramieniu tablicy w cokole pomnika Izdbieńskiego wysunąłem już w artykule z r. 1900, ogłoszonym w Spraw. K. H. S., VII, p. CLXIV, przy czym mylnie powołałem się na Kohtego, który o tym nie pisał.



8. Podłucze niszy nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej. Fot. A. Bochnak.

Nie zapominajmy o tym, że pomnik poznański przedstawiał się pierwotnie o wiele okazalej, bo był znacznie wyższy i szerszy, a na figurę biskupa patrzyło się z niższego punktu, o wiele korzystniejszego niż dzisiejszy ¹⁾.

NAGROBEK I KAPLICA BISKUPA
ANDRZEJA ZEBRZYDOWSKIEGO
W KRAKOWIE

Największe rozmiarami i najwięcej ozdobne dzieło rzeźbiarskie Michałowicza to nagrobek biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej (fig. 12) ²⁾. I tu figura jest przestrzennoplastyczna, po padovanowsku ujęta. I w tym nagrobku, jak w poprzednim, zwracają uwagę skrzydła boczne, tak samo rażąco nikłe w stosunku do szerokiej części środkowej i tak samo nie związane z nią organicznie; robią one wrażenie przyklepionych do środkowego kom-

partymentu, w którym dominuje wielka nisza. I tutaj, jak w Poznaniu, zasadnicze części nagrobka są jakby pododawane do siebie. Oko nie obejmuje pomnika jako jednolitej, harmonijnie i rytmicznie powiązanej całości. Po raz pierwszy w polskich nagrobkach występuje tutaj w formie czystej motyw portalu wywodzący się ze środkowej części rzymskiego łuku tryumfalnego, bo w nagrobku biskupa Samuela Maciejowskiego na Wawelu, wykonanym w roku 1552, nisza zakreślona jest nie półkołem, lecz łukiem spleaszczonym. Również podnieść należy zdwojenie cokołu, znacznie wyraźniejsze, aniżeli w nagrobku Maciejowskiego. W jaki sposób Michałowicz doszedł do tego motywu portalowego, zresztą tak bardzo w XVI wieku rozpowszechnionego, nie da się powiedzieć. Faktem jest, że portal o motywie łuku tryumfalnego, i to podobny, istnieje w zamku wawelskim. Ten główny portal zamkowy, pochodzący z roku 1534 ³⁾, jest, zdaje się, najstarszym w Polsce tego rodzaju zabytkiem. Ale jeżeli idzie o najogólniejszy zarys kompozycji nagrobka,

¹⁾ Cf. wyżej, p. 11/12, odsyłacz 4.

²⁾ Nagrobek Zebrzydowskiego wykonany jest z piaskowca, do figury biskupiej, tablicy z napisem i tarczy z herbami użyto marmuru barwy czekoladowej, tego samego, co do figury Izdbieńskiego.

³⁾ Tomkowicz, o. c., p. 269 fig. 60.

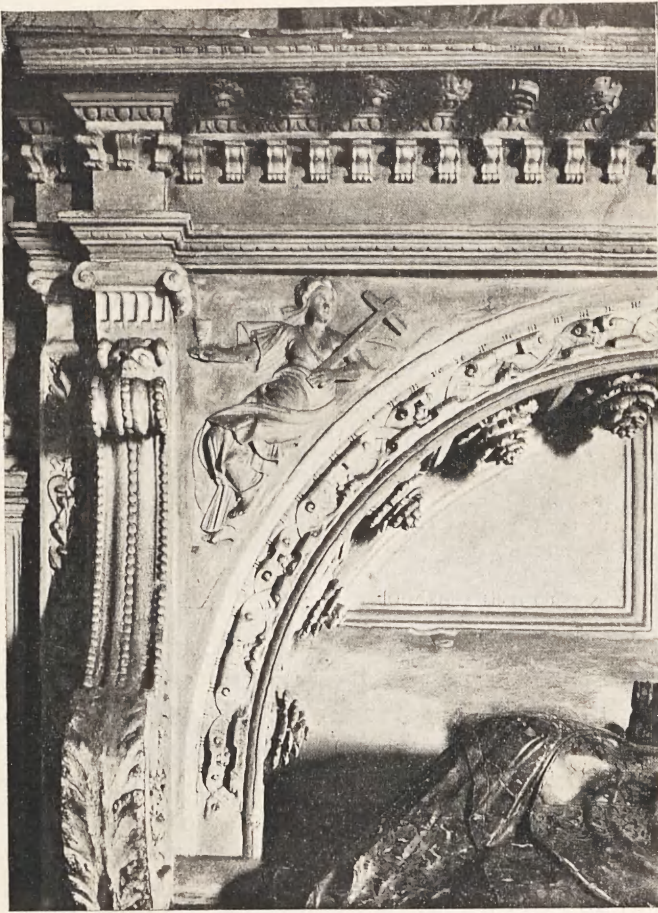
to bodaj czy nie oddziałał tu ówczesny ołtarz główny katedry wawelskiej, dziś w Bodzentynie, który, jak wszystko na to wskazuje, był już gotowy w roku 1551¹⁾. W takim razie nagrobek Zebrzydowskiego byłby dalekim, zamglonym refleksem Sansovinowskich nagrobków w S. Maria del Popolo za pośrednictwem owego ołtarza, silnie od nich zależnego, a to z powodu trzech rytmicznych przęseł, z których środkowe jest wyższe. Jeżeli Michałowicz rzeczywiście dopomógł sobie tym ołtarzem, to nie rozumiał ani nie wyczuł rytmu i proporcji pięknego dzieła włoskiego. W ogóle słabą stroną tego nagrobka są jego zbyt wielkie rozmiary w stosunku do małej kaplicy; jest za wysoki i niepotrzebnie ma skrzydła boczne. Do tej przestrzeni nadawał się nagrobek mniejszy i bez skrzydeł, taki np. jak Tomickiego czy Gamrata, widocznie jednak chciano mieć za wszelką cenę pomnik jak największy i jak najokazalszy.

Pomysł pokrycia kolumn w całości ornamentami mogły Michałowiczowi poddać albo nagrobki Tomickiego i Gamrata, dłuta Padovana, albo przypisywany Ciniemu ołtarzyk, dziś w Zatorze, a podówczas znajdujący się w katedrze krakowskiej²⁾.

W architekturze nagrobka Zebrzydowskiego natrafiamy na szereg osobliwości. Trzony kolumn (fig. 12, 13) w dolnych częściach normalne, okrągłe, przybierają nieco poniżej połowy wysokości przekrój sześcioboczny. Kompozytowe kapitele są przekręcone o 45° od normalnej pozycji, a więc zwracają jedną wolutę w przód. Architrav i fryz (fig. 13) przełamują się ponad kolumnami analogicznie do przełamań cokołu, natomiast gzyms biegnie przez całą szerokość nieprzełamany. Świątynka w zwieńczeniu (fig. 12) to motyw w naszych nagrobkach zupełnie odosobniony. A teraz klucz archiwolty (fig. 13). Ponieważ normalny klucz byłby za wąty w stosunku do świątynki, przeto trzeba było dać klucz, który by tworzył dla niej odpowiednią optyczną podporę. Michałowicz zaprojektował więc jakby wspornik, kształtem swym przypominający kapitel. Na ten klucz składają się: architrav nagrobka ku przodowi w tym miejscu wysunięty i w pośrodku łukowo w głąb wgięty a wsparty na dwóch, luźnie do archiwolty doczepionych kroksztynach, dalej — nad architravem — woluty przejęte z kapitelu kompozytowego, siedzące między nimi nagie putto, wreszcie — na samym już szczycie — wysunięta w przód część listewki z wolicz oczu, przebiegającej przez całą szerokość u podstawy gzymsu. Architrav i listewka wiążą ten klucz z całością. Komponując z groteskową swobodą ten osobliwy, fantastyczny klucz-kapitel, jakiego nie ma w żadnym innym nagrobku w Polsce ani za granicą, Michałowicz był pod wpływem przesłicznych, puttami ożywionych kapiteli kaplicy Zygmuntońskiej i grobowca Jagiełły. Da się nawet wskazać pierwowzór putta siedzącego wśród wolut i trzymającego girlandy w szeroko rozłożonych rączkach. W podobnej pozycji siedzi putto na jednym z kapiteli baldachimu grobowca Jagiełły (fig. 14), jak również na groteskowej płycinie w kaplicy Zygmuntońskiej (fig. 15). Kolumny poligonalne, a więc gotyckiego kształtu, są w grobowcu Zebrzydow-

1) Cf. wyżej, p. 14, cytat 4.

2) S. S. Komornicki, Ołtarz renesansowy w Zatorze. Spraw. K. H. S., IX, 1915, pp. XLV—LIII i fig. 16—18.



9. Alegoria Wiary z nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej. Fot. A. Bochnak.

sany powyżej kluczu niszy, zwłaszcza w jego części środkowej, gdzie przebiegający architrav całego nagrobka ma uskok wklęsły.

Wprawdzie szkielet architektoniczny jest w nagrobku Zebrzydowskiego nieco wyraźniejszy, aniżeli w pomniku Izdbieńskiego, jednakże i tutaj Michałowicz nie posługiwał się elementami architektonicznymi pedantycznie, lecz swobodnie, w sensie nie tyle konstrukcyjnym, tektonicznym, jak raczej dekoracyjnym.

Na punkcie bogactwa i obfitości ornamentacji najbliższej siebie stoją dwa omówione nagrobki: Izdbieńskiego i Zebrzydowskiego. Patrząc na nie doznaje się wrażenia, jakby Michałowicz bryłę rozbijał rozmyślnie na mnóstwo pól, ażeby uzyskać miejsce na możliwie największą ilość ornamentów. Także

¹⁾ We Włoszech kolumny wieloboczne trafiają się, aczkolwiek rzadko, w podworcach bardzo wczesnych budowli renesansowych, jak np. w pałacu Giugni-Canigiani we Florencji (A. Schütz, Die Renaissance in Italien (Frührenaissance). Hamburg 1893, Abteilung A, Heft I). Są to oczywiście tradycje gotyckie.

skiego wyjątkowym zjawiskiem. W Polsce ani za granicą nie udało mi się znaleźć drugiego wypadku zastosowania takich kolumn do nagrobka w epoce renesansu ¹⁾. Zważywszy związek klucza niszy z kapitelem baldachimu grobowca Jagiełły musimy i tu przyjąć oddziaływanie tego nagrobka, a mianowicie jego narożnych kolumn, również sześciokątnych. Wszystkie kolumny grobowca Jagiełły aż po kapitele są gotyckiemu sarkofagowi króla współczesne. Przekreślenie osi kapiteli na nagrobku Zebrzydowskiego, tak już w swoim efekcie barokowe, może dałoby się wytłumaczyć spojrzeniem artysty na sześciokątną kolumnę grobowca Jagiełły od narożnika. W każdym razie widać tu dążność do efektów barokowych, zjawisko — jak na ten czas — dziwne, wymagające wyjaśnienia. Barokowych akcentów nie brak również w opi-

i w nagrobku Zebrzydowskiego jedyną nieornamentowaną płaszczyzną są zaplecki niszy (fig. 13). Tylko tu oko może wypocząć od tego zalewu ruchliwych ornamentów. Szło o spokojne tło dla figury. Dodam, że pierwotnie w podłuczcu niszy nie było rozet. Wstawił je niezawodnie Odrzywolski niebawem po roku 1901¹⁾.

Michałowicz nie waha się korzystać z poprzedzających utworów rzeźby krakowskiej. Aniołki unoszące tarczę herbową nad Zebrzydowskim (fig. 13) przejął swobodnie z sarkofagu Tomickiego względnie Gamrata (fig. 16)²⁾, gdzie one powracają z małymi odchyleniami. Jak na nagrobku poznańskim, tak i na grobowcu Zebrzydowskiego nie zabrakło ornamentów groteskowych, chluby kaplicy Zygmuntońskiej. Na poligonalnych kolumnach grobowca Zebrzydowskiego (fig. 12, 13), przez całą wysokość ich wąskich pól, zwisają na sznurach w lekkim, rytmicznym i pełnym smaku układzie maskarony z przyczepionymi do nich sznurami pereł, wiązki owoców, ozdobne, na krzyż ułożone tarcze, a w to wszystko wplatają się liście, wstążki i uskrzydłone główki puttów, podobnie jak w ornamentach kandelabrowych na pilastrach kaplicy Zygmuntońskiej; ale nie są to dosłowne kopie, lecz oryginalne, jedynie na tych samych motywach oparte, choć uproszczone i surowsze kompozycje. Każde pole kolumny dostało inaczej skomponowane groteski, co świadczy o pomysłowości Michałowicza. O wzory kaplicy Zygmuntońskiej oparte są w zasadzie także i ornamenty na impostach cokołu (fig. 17, 18). Podkreślić warto, że Michałowicz idzie i pod tym względem za kaplicą Zygmuntońską, że na odpowiadających sobie polach daje inaczej skomponowane ornamenty, co nie jest bez wpływu na świeżość i żywość całego dzieła. Na uwagę zasługuje ornament biegnący po archiwolcie niszy: ostre liście owijające się dokoła gałęzi, jakby pręta, z którego w rytmicznych odstępach wyrastają drobne listeczki (fig. 13). Jest to późnogotycki motyw zdobniczy, który w licznych wariantach powraca na przełomie XV i XVI wieku, zwłaszcza w dziełach złotniczych³⁾.



10. Część cokołu nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej. Fot. A. Bochnak.

¹⁾ Rozet nie ma na akwareli J. K. Wojnarowskiego z połowy XIX wieku (Bibl. Jagiell., nr inw. rys. 716), na fotografii Kriegera sprzed roku 1900, na zdjęciu rysunkowym w publikacji S. Odrzywolskiego p. t. *Renesans w Polsce*. Wiedeń 1899, tabl. 14, ani na rysunku Stanisława Cerchy z roku 1901 (Pomniki Krakowa, II).

²⁾ Zauważył to Kopera w tekście do *Pomników Krakowa*, II, p. 217.

³⁾ Np. dokoła puszki na posągu św. Stanisława Na Skałce; cf. J. Pagaczewski, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele oo. paulinów Na Skałce w Krakowie*. Kraków 1927, fig. 1 i 2.

Niemal identyczny ornament znajdujemy w pobliżu, bo na Vischerowskiej płycie Piotra Kmity († 1505) w katedrze (fig. 29)¹⁾; stamtąd też musiał go przejąć Michałowicz ku ozdobie nagrobka Zebrzydowskiego.

I tu obok ornamentów włoskich, a raczej krakowsko-włoskich, występują ornamenty i motywy niderlandzkie, ściśle mówiąc Florisowskie. Jakby z blachy wycięte ornamenty o słabej plastyce, które widnieją nad głowami lwimi na kolumnach (fig. 12, 13), chyba nie powstały bez wpływu motywów kartuszowych w groteskach Florisowskich²⁾. Za pierwowzór satyrów (fig. 17, 18) wyłaniających się spośród zawijanych ornamentów kartuszowych po bokach tablicy na cokole można by uważać ornamentację księgi Bractwa św. Łukasza w Antwerpii (Liggeren), wykonywaną przez Florisa (fig. 19) od roku 1546³⁾, gdyby na przeszkodzie nie stał fakt, że Michałowicz do tych rysunków dostępu mieć nie mógł. Ale taki motyw pojawia się bardzo często także i na rycinach Florisa rozpowszechnianych jako wzory ornamentacji, jak Veranderinghe z r. 1556 lub Inventien z roku 1557 (fig. 20)⁴⁾. Nogi sarkofagu Zebrzydowskiego (fig. 13) to właściwie ornament, a nie element wyrażający czynność podpierania, bo składają się na nie głowy delfinów i maskarony wśród zawijanych kartuszków. Niemal zawsze sarkofag spoczywa na lwach, lwich łapach, sfinksach lub orłach z rozpostartymi skrzydłami. Te jak groteskowy ornament traktowane podpory sarkofagu Zebrzydowskiego, dzięki ruchliwości fantazyjnych linii, miękkości form i grze światłocienia, są właściwie tworem barokowym. Analogiczne akcenty, tylko o wiele silniejsze, są bardzo znamienne dla Florisowskich wysoce ekscentrycznych maskaronów (fig. 21, 22) i wzorów naczyń (fig. 23 i 24). Floris powrócił do swej ojczyzny — rzecz szczególna — jako artysta «barokowy», mimo że zetknął się w Rzymie z dekoracyjną szkołą Rafaela; dopiero później stał się renesansowym. Źródłem Michałowiczowskiego, zresztą tak bardzo dyskretnego «baroku» jest właśnie ów «barokowy» okres twórczości Florisa. Gdy Floris pracował w Rzymie, barok w ścisłym tego słowa znaczeniu jeszcze nie istniał. Floris, zanim wyjechał do Włoch, w ojczyźnie swojej stykał się właściwie tylko ze sztuką późnogotycką, z t. zw. barokiem gotyckim, we Flandrii szczególnie bujnym i bogatym. Ze sztuki rzymskiej przejmował więc chętniej to, co bliższym było jego północnej naturze artystycznej, a zatem nie czysty, klasyczny renesans, lecz te elementy, które były wyrazem tych samych podniet uczuciowych, jakie później wydały barok. Tylko w tym sensie można mówić o baroku u Florisa, a tak samo o akcentach barokowych, które tą drogą przedostały się do nagrobka Zebrzydowskiego, a w części nawet już Izdbieńskiego. Z grotesko-

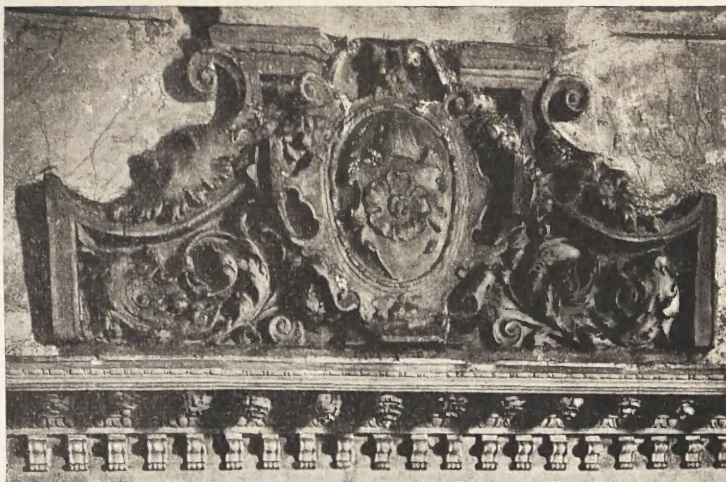
1) Kopera, l. sc., p. 217, zwraca uwagę na związek tego ornamentu z ornamentem na płytach Vischerowskich. Spostrzeżenie trafne, ale jedynie w odniesieniu do wspomnianej płyty, gdyż na innych płytach występują nie listki, lecz wstążki, owijające się dokoła pręta, a nie gałęzi.

2) Hedicke, o. c., II, tabl. VIII/4.

3) Ibidem, II, tabl. I—III oraz I, p. 10.

4) Ibidem, II, tabl. IV/1, V/1 i 5, VI/1, VII/1 i 2, VIII/4. Na związek ornamentacji nagrobka Zebrzydowskiego z dekoracyjnymi pracami Florisa zwrócił już uwagę G. Chmarzyński w rozprawie p. t. Nagrobek biskupa Piotra Kostki w Chełmży, ogłoszonej w Roczniku Korporacji Studentów Uniwersytetu Poznańskiego «Pomerania», III. Poznań 1928, p. 106 odsyłacz 17.

wych zespołów Florisa pociągają Michałowicza cięższe, masywniejsze ornamenty, zwłaszcza kartuszowe o zacięciu barokowym, nie korzysta natomiast, choć mógł korzystać, z bardziej renesansowych, lekkich i filigranowych motywów, wiodących rodowód najwyraźniej ze szkoły Rafaela, jak zwisające na sznurkach instrumenty muzyczne, pęki owoców i poszczególne owoce, ampułki, wazony lub koszyczki z kwiatami¹⁾, słowem z tych przelicznych drobiazgów, które w bardzo zbliżonym ujęciu wrócą na początku XVIII w. w dekoracjach Jana Beraina. W dziejach sztuki jest Floris zjawiskiem wyjątkowym pod tym względem, że już wczesne jego dzieła, i to zdumiewająco szybko, wywierały bardzo silny wpływ na sztukę różnych krajów²⁾. Najwięcej przyczyniały się do tego ryciny wykonywane podług jego rysunków i wydawane jako wzory. Ryciny te z Antwerpii, która miała rozległe stosunki handlowe, rozchodziły się szybko po całej niemal Europie³⁾. Z Colynem, którego styl zaczyna się o kilka lat wcześniej niż Floris, bo już w r. 1545, jak i z kręgiem Colyna nagrobek Zebrzydowskiego, jak i nagrobek Izdbieńskiego nie mają nic wspólnego. Tak samo i inne prace Michałowicza.



II. Zwieńczenie nagrobka biskupa Benedykta Izdbieńskiego w katedrze poznańskiej. Fot. A. Bochnak.

W każdym razie już od r. 1553 były rozwieszane w salach zamku na Wawelu słynne, w Brukseli tkane arasy, zwane Potopem. W ich groteskowych bordiurach, odznaczających się bogactwem motywów, natrafiamy na satyry podobnie w ornamentację wplecione⁴⁾, jak w kartuszu ujmującym tablicę z napisem na grobowcu Zebrzydowskiego. Nie można jednak przyjąć, by Michałowicz korzystał z tego źródła, bo z tej bogatej skarbnicy byłby przejął coś więcej, aniżeli tylko ten jeden motyw. Związek tłumaczy się wspólnością źródła, t. j. groteskami Florisa, które wyraźnie zaznaczyły się w bordiurach Potopu.

Podobnie skomponowany kartusz z zawijanymi brzegami (Rollwerk), z maskaronami na osi środkowej i wplecionymi po bokach satyrami, jak na nagrobku Zebrzydowskiego (fig. 17, 18), gdzie służy jako obramienie tablicy

¹⁾ Hedicke, o. c., II, tabl. VIII.

²⁾ Ibidem, I, p. 154.

³⁾ Ibidem, p. 154.

⁴⁾ M. Morelowski, Arasy wawelskie Zygmunta Augusta, ich wartość i znaczenie w dziejach sztuki XVI wieku. Sztuki Piękne, I/7. Kraków 1925, ilustracja tytułowa.

z napisem, znajdujemy również na karcie tytułowej pierwszego wydania «Zwierzyńca» Reja, wydrukowanego u Macieja Wierzbięty w Krakowie w roku 1562¹⁾, a więc właśnie w czasie, w którym Michałowicz rzeźbił nagrobek Zebrzydowskiego. Kartusz ten powraca i w późniejszym wydaniu «Zwierzyńca» z r. 1574 (fig. 25)²⁾ a nadto w innych drukach Wierzbięty aż po koniec XVI wieku³⁾. Czy występuje wcześniej, t. j. przed rokiem 1562, nie umiem powiedzieć, bo nasze drukarstwo i drzeworytnictwo drugiej połowy XVI wieku nie jest opracowane, a nie podobna przeprowadzać specjalnych poszukiwań do tego szczegółu. Podobieństwo drzeworytu i kartusza na nagrobku Zebrzydowskiego jest tak wyraźne, że o przypadku mowy być nie może. Czy źródłem obydwóch kartuszków jest jakiś kartusz Florisowski, którego w dostępnych mi publikacjach znaleźć nie mogłem, czy drzeworytnik wzorował się na kartuszu nagrobka Zebrzydowskiego, czy wreszcie rysunek do drzeworytu dał Michałowicz, tego nie jestem w stanie rozstrzygnąć, stwierdzić tylko muszę, że wpływ Florisa zaznaczył się w krakowskim drzeworytnictwie trzeciej ćwierci XVI wieku, t. j. w czasie powstawania dzieł Michałowicza.

Tak dziwny, zupełnie odosobniony i w sensie dekoracyjnym użyty motyw ażurowego tempietta w zwieńczeniu naszego nagrobka (fig. 12) także da się wywieść z Florisowskich rycin. Motyw centralnego, ażurowego edykułu występuje u Florisa bardzo często i w najrozmaitszych odmianach⁴⁾. Właśnie to kapryśne, rzec można groteskowe zastosowanie tempietta w nagrobku Zebrzydowskiego wskazuje na zupełnie swobodne przejście tego motywu z groteskowych kompozycji antwerpskiego dekoratora.

O ile z zachowanego materiału wnosić można, to w Polsce Michałowicz pierwszy zastosował motyw kamieni szlifowanych poligonalnie i okrągło (en cabochon). Jedynie w nagrobku Izdbieńskiego zauważyliśmy szlif okrągły (owalny kaboszon), poza tym Michałowicz posługuje się szlifem poligonalnym. Mam na myśli pas kamieni na przemian prostokątnych i kwadratowych, który biegnie wzdłuż ozdobnego sarkofagu Zebrzydowskiego (fig. 13). W przyszłości Michałowicz nie zarzuci szlifowanych kamieni, ale też nie będzie nimi zbyt hojnie szafował. W ogóle motyw to u nas w drugiej połowie XVI w. jeszcze rzadki i bardzo oględnie używany. Jakaś drogą doszedł do niego Michałowicz, nie umiem powiedzieć. Faktem jest, że w nagrobku Orlików, dłuta Canavesiego, którego obramienie było już gotowe w r. 1562, są kamienie szlifowane poligonalnie i okrągło⁵⁾. Niderlandzki charakter całego obramienia nagrobka

¹⁾ Reprod. H. Biegeleisen, *Ilustrowane dzieje literatury polskiej*, III. Wiedeń, p. 56 fig. 24.

²⁾ Reprodukcja podług egzemplarza Bibl. Jag., cim. qu. 4640.

³⁾ Np. na karcie tytułowej «Zuzanny» Kochanowskiego (ok. 1562) i «Szachów» (1585) tegoż autora (cf. K. Piekarski, *Bibliografia dzieł Jana Kochanowskiego*, wiek XVI i XVII. Wydanie II, Kraków 1934, tabl. XVII i XVIII); użyto też tego kartusza w roku 1574, jako obramienia podpisu Henryka Walezego (Biegeleisen, o. c., p. 154 fig. 54), a wreszcie na karcie tytułowej «Pożaru» Klonowica w r. 1597 (P. Chmielowski, *Historia literatury polskiej*, wydanie S. Kossowskiego, I. Lwów-Warszawa, p. 285).

⁴⁾ Hedicke, o. c., II, tabl. IV/3, 5, VII/3.

⁵⁾ Spraw. K. H. S., VIII, 1912, pp. CCXVII—CCXVIII fig. 14, cf. K. Sinko, Hieronim Canavesi. *Rocznik Krakowski*, XXVII, 1936, p. 133 fig. 1.

Orlików wskazuje zarazem na niderlandzkie pochodzenie tego motywu u Michałowicza.

Jak dalece ornamenty i motywy włoskie przenikają się w nagrobku Zebrzydowskiego z niderlandzkimi, przykładem kartusz herbowy¹⁾ o charakterze niderlandzkim, o brzegach zawijanych, unoszony w powietrzu przez putty, które są rodem z nagrobka Tomickiego lub Gamrata, dłuta Padovana. W nagrobku Zebrzydowskiego nalot Florisowski występuje o wiele wyraźniej niż w pomniku poznańskim.

Rzecz jasna, że tak wielki pomnik nie jest w całości własnoręczną robotą Michałowicza. Np. słabe figury św. Piotra i Pawła, stojące w niszach skrzydeł bocznych, rzeźbili niewątpliwie pomocnicy mistrza zupełnie samodzielnie i z pewnością nie podług jego modelu.

Wnosząc z akwareli J. K. Wojnarowskiego, wykonanej w połowie XIX wieku²⁾, nagrobek był pokolorowany, a mianowicie zaplecki niszy, tło alegoryj w żagielkach oraz fryz belkowania miały zabarwienie błękitne. Okładka książki, którą biskup trzyma w ręce, była pomalowana na czarno, a brzegi jej kart pozłoczone. Herby, zgodnie z akwarelą Wojnarowskiego, są i dziś jeszcze częściowo złożone, częściowo po-



12. Nagrobek biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.

¹⁾ W kartuszu herby: I Radwan, II Kotwicz, III Topór, IV Łódzia.

²⁾ Bibl. Jagiell., nr inw. rys. 716.

srebrzone. W latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku nagrobek odnowiono w ten sposób, że skuto wszystkie części z piaskowca¹⁾. Oczywiście przy tej operacji ślady błękitnego zabarwienia przepadły. Połączenie pewnych ornamentów na częściach wykonanych z piaskowca jest pomysłem nowym, bo śladów złota nie ma ani na fotografii Kriegera, ani na akwareli Wojnarowskiego.

Bardzo mała, kwadratowa (4'30×4'30 m), dziś krzyżowym bez żeber i zupełnie gładkim sklepieniem nakryta kaplica św. Kosmy i Damiana otwiera się do wnętrza katedry, do północnego ramienia jej obejścia, wysoką, półkolistą arkadą, której podłucze wypełnione jest na wzór kaplicy Zygmuntońskiej płytkami kasetonami. Tkwią w nich rozety. Jedna ma wirowy układ liści (fig. 26), podobnie jak na nagrobku Izdbieńskiego. Nad wejściem przypada okrągłe okno, od strony kaplicy obramione gładko, a od strony obejścia katedry otoczone motywami roślinnymi i kartuszowymi. Okno to współdziałało w oświetleniu obejścia katedry, pierwotnie nisko sklepionego. Prawie całą zachodnią ścianę zajmuje bardzo wysoki nagrobek Zebrzydowskiego. Naprzeciwko, w murze wschodnim, mieści się płytka nisza tej samej wysokości, co arkada wchodowa, lecz znacznie od niej szersza, w następstwie czego musiała dostać nie półkolistą, lecz spłaszczoną zamknięcie. Podłucze jej wypełnione jest rozetami. Po archiwolcie niszy biegnie ornament, złożony na przemian z pionowo ustawionych liści i ornamentów kartuszowych. Boczne zamknięcie tworzą pilastry wypełnione groteskami. W niszy stoi nowy ołtarz. Kaplica oświetlona jest jednym oknem, mieszczącym się naprzeciwko wejścia, więc w murze północnym. To wielkie, okrągłolukowe okno (fig. 27) dzieli dwie pionowe laski i belka pozioma. Gotycki ornament, ten sam, co na archiwolcie niszy nagrobka, biegnie po węgarach okna (fig. 28), natomiast na laskach znalazły się renesansowe groteski, a na spodzie poziomej belki trzy, również renesansowe, uskrzydłone główki aniołków. Okno i nagrobek są bardzo dobrze włączone w kompozycję całości, bo koronujący gzyms kaplicy biegnie na wysokości gzymsu nagrobka poprzez okno, jako jego podział horyzontalny. Przebudowę kaplicy i całą jej dekorację pojął więc Michałowicz jako akompaniament nagrobka. I tu wysuwa się na pierwszy plan nie tyle architekt, ile rzeźbiarz, mający bardzo duże zamiłowanie do ozdobności. Od zewnątrz, z małego podwórka pod wieżą Zygmuntońską, widać tylko północny mur kaplicy, bo wschodni i zachodni są zarazem murami granicznymi sąsiednich kaplic. Ma on t. zw. polski układ cegły, a układ ten przechodzi na sąsiednią kaplicę, w czym dowód, że Michałowicz pozostawił mur gotycki, a tylko wymienił okno. Jedyna ozdoba zewnętrznej strony kaplicy to małe, liczne konsolki na poziomej belce okna, ulubiony motyw Michałowicza. Niezawodnie Michałowicz pozostawił także i inne mury gotyckiej kaplicy św. Kosmy i Damiana, gotyckie jednak jej sklepienie zburzył, zastępując je kopułą, która z kolei została zniesiona podczas późniejszych przeróbek²⁾. Ofiarą ich padły także malo-

¹⁾ Mówił mi o tym Sławomir Odrzywolski.

²⁾ O istnieniu kopuły wspomina na podstawie aktów biskup L. Łętowski, Katedra krakowska na Wawelu. Kraków 1859, pp. 11, 56.



13. Część środkowa nagrobka biskupa Andrzeja Zbrzydowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. S. Kolowiec.



14. Kapitel baldachimu grobowca Władysława Jagiełły
w katedrze krakowskiej.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

widła ścienne, o których wspomina inwentarz katedry z roku 1563¹⁾, a więc sporządzony bezpośrednio po ukończeniu robót przez Michałowicza. Częściowo zniszczona została dekoracja plastyczna kaplicy. Fragmenty jej odnalazł i zrekonstruował Sławomir Odrzywolski w czasie odnawiania katedry na początku XX wieku²⁾. Z tego wszystkiego widać, że dekoracja wnętrza kaplicy była bogata i barwna, odpowiadała więc bogactwu i ozdobności pomnika Zebrzydowskiego.

PORTAL DOMU KAPITULNEGO
W KRAKOWIE

Nadproże portalu w domu kapitulnym przy ulicy Kanoniczej l. 18 w Krakowie (fig. 30) wiąże się stylistycznie z pomnikiem Iz-

bieńskiego, a jeszcze silniej z nagrobkiem Zebrzydowskiego, któremu jest współczesne. Na uwagę zasługuje tu wypełnienie żagielków pięknym, włosko-renesansowym ornamentem o charakterze groteskowym (fig. 31). Michałowicz bardzo zręcznie, z subtelnością miniaturzysty przestylizował tutaj znany motyw delfinów, ogonami czepiających się trójzęba. Ich sylwet już tylko domyślamy się w konturach roślin. Trójzęb zakończony jest u góry główką aniołka; pod trójzębem muszla. Ten lekko narysowany ornament jest wzbogaconym przekształceniem ornamentu w żagielkach nad niszą, w której mieści się ława królewska w kaplicy Zygmuntońskiej³⁾. Całe to koronkowe nadproże wdziękiem swych lekkich form i ornamentów wyróżnia się spośród wszystkich tego rodzaju zabytków polskich. Nadproże portalu to przecież z natury swej dzieło architektoniczne, tymczasem tutaj wysunął się przed architekta rzeźbiarz, i to rzeźbiarz o szczególniejszym zamiłowaniu do ozdobności. Z porównania dzisiejszego stanu por-

¹⁾ Archiwum Kapituły Metrop. Krak. Inventarium rerum, facultatum et suppellectilis sacrae ecclesiae cathedralis Cracoviensis... a. D. 1563, fol. 149.

²⁾ «W części odnaleziono pod wyprawą fragmenty, mniej lub więcej uszkodzone, arkad nad portalem i ołtarzem, pilastrów bogato zdobionych, lasek okiennych i obramień,... znalazły się też dowody, że kaplica stanowiła wewnątrz wraz z pomnikiem biskupa jedną organiczną całość». Sprawozdanie arch. S. Odrzywolskiego, przedstawione na posiedzeniu Grona Konserwatorów dnia 21 grudnia 1901 r., a ogłoszone w Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, II. Kraków 1906, p. 392. — W czasie odnawiania kaplicy widziałem kilka rozet na podłuczcu arkady wchodowej, które właśnie spod tynku wydobyto, jak również części dekoracji okna. O ile pamiętam, rozety były dobrze zachowane.

³⁾ S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce*. Wiedeń 1899, tabl. 14.

talu z fotografią Kriegera sprzed lat kilkudziesięciu widać, że portal był odnawiany.

Dom kapitulny, w którym znajduje się Michałowiczowskie nadproże, istniał już w epoce gotyku, jak to widać po ostrołukowych odrzwiach między dwiema izbami na parterze oraz po dwóch oknach od strony podwórca. Okno parterowe ma wyraźny styl z przełomu wieku XV na XVI. Podobne jest do niektórych okien Collegium Maius. Z aktów kapitulnych wynika, że renesansową przebudowę tego domu rozpoczął, a nawet daleko posunąć musiał

biskup poznański Andrzej Czarnkowski, skoro jego od roku 1560 następcy, kanonikowi Marcinowi Izdbieńskiemu, pozostało już tylko wybudowanie murów granicznych, a nadto zabudowań gospodarczych, jak kuchnia, stajnia i t. p.¹⁾. Wszystkie okna, poza wspomnianymi wyżej gotyckimi, są renesansowe, bardzo skromne; nie mają żadnych ozdób. Ich styl schodzi się z węgarami portalu, a węgary nie wiążą się zupełnie z nadprożem, które jest najwyraźniej późniejszą ozdobną wstawką. Piękna i lekka w proporcjach, ale pod względem technicznym licho wybudowana loggia, w której mieszczą się schody wiodące na pierwsze piętro, musi, jak to z planu kamienicy wynika, przynależeć do tej przebudowy, która wymieniła gotyckie okna na renesansowe. Cały portal musiał być tak samo skromny jak ona. Dzisiejsze nadproże, tak stylem różniące się od otoczenia, zostało wstawione przez Izdbieńskiego celem wzbogacenia i przyozdobienia portalu. Także i z wszelkiego braku ornamentacji na obramieniach okien i na kapitelach w loggii, w rażącym przeciwieństwie do ozdobności nadproża, widać, że Michałowicz nie przebudował całej kamienicy²⁾.



15. Szczegół z dekoracji kaplicy Zygmuntońskiej w katedrze krakowskiej.

Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

* * *

Charakterystyczną cechą ornamentacji nagrobka Izdbieńskiego w Poznaniu i Zebrzydowskiego w Krakowie, a nadto nadproża w domu kapitulnym jest jej żywość, ruchliwość i misterność, powiedzmy złotnicza. Po archiwoltach szybko biegną w dwóch rzędach, mijając się ze sobą, zawijane kartusze (Rollwerk), sznury pereł, listeczki okręcające się dokoła gałęzi. Do wrażenia szybkiego ruchu przyczyniają się drobne i jak klawisze liczne konsolki, które

¹⁾ Archiwum Kapituły Metrop. Krak. Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., V, 1551—64, fol. 418 r.

²⁾ W artykule o Michałowiczu, ogłoszonym w Spraw. K. H. S., VII, p. CLXVI, wyraziłem przypuszczenie, że może cały ten dom razem z loggią przebudował Michałowicz. Dziś, po dokładniejszym rozejrzeniu się w tym budynku, jak i w aktach kapitulnych, zmuszony jestem od tej myśli odstąpić. W wieku XVIII wybudowano w podwórca oficynę. Kanonik, który je wybudował, umieścił na jednej z nich w rokokowym kartuszu swój herb, Ślepowron. W tym też czasie podniesiono poziom podwórca, skutkiem czego kolumny arkad ugrzęzły w ziemi do znacznej wysokości. Kartusz z herbem kapituły, Trzy Korony, doczepiony niewłaściwie do portalu, pochodzi z epoki rokoka.

podpierają gzymsy, to znowu biegną wzdłuż sarkofagu. Nie bez znaczenia pod tym względem jest wprowadzanie odmian, np. stopy sarkofagu Zebrzydowskiego, ornamenty na bokach konsol w pomniku Izdbieńskiego, ozdoby na pilastrach, kolumnach czy impostach różnią się między sobą. Wszędzie widać dążność do unikania monotonii. Ornamenty kształtuje Michałowicz z widoczną radością, wprost cieszy się nimi. W gęstwie abstrakcyjnych i roślinnych ornamentów zarysowują się tu i ówdzie motywy figuralne, jak alegorie Wiary i Sprawiedliwości w żagielkach nad niszami, satyry wplecione w zawijane kartusze obramienia tablicy lub nagie putty w locie, trzymające kartusz herbowy. Oczywiście ornamenty nigdzie nie występują z pól wyznaczonych im przez architekturę, aczkolwiek zdają się je rozpierać. Dynamiczna to, ruchliwa ornamentacja, coś niby koloratura w śpiewie, w przeciwieństwie do spokojnego, równo płynącego «bel canto».

Podkreślić silnie należy szczególny sposób traktowania ornamentów w pewnych wypadkach. Na przykład konsolki, szlifowane kamienie i sznur pereł biegnąc w trzech rzędach ponad sobą wzdłuż sarkofagu Zebrzydowskiego nie padają na siebie osiowo, lecz mijają się tak, jak podziałki noniusza. Ta sama uwaga odnosi się w nagrobku Izdbieńskiego do rozetek i konsolek na gzymsie oraz do ornamentów kartuszowych na archiwolcie i rozet na podłuczcu niszy. W następstwie tego nieumiarowego, a częściowo także asymetrycznego układu pewne partie w obydwóch nagrobkach, poznańskim i krakowskim, mienią się w oczach. Zupełnie to nie włoskie. Te odchylenia od utartych norm włoskich, których nie brak także i w konstrukcji nagrobków, nie są świadomym buntem, lecz wynikają z niedokładnej znajomości włoskiej sztuki i z braku głębszego wnिकnięcia w jej ducha. Inaczej musielibyśmy widzieć w Michałowiczu artystę rewolucyjnego. Jako dziecko Północy nie zdołał zrozumieć ani odczuć harmonii proporcji i rytmów włoskiego renesansu. Ale te odchylenia dają dziełom Michałowicza dużo świeżości i naiwnego wdzięku. Z wcześniejszych jego utworów technicznie też jeszcze jakby duch quattrocenta, a nie cinquecenta.

NAGROBEK NIEZNANEJ DAMY W BRZEZINACH

Nagrobek damy herbu Ciołek w Brzezinach (fig. 32)¹⁾ jest uproszczeniem pomnika Izdbieńskiego (fig. 1). Michałowicz odrzucił skrzydła boczne

1) Odkrycie tego nagrobka jest zasługą A. Janowskiego, który w r. 1900 przysłał jego fotografie Komisji Historii Sztuki Pol. Akademii Umiejętności (cf. Spraw. K. H. S., VII, pp. CXLIII—CXLVI fig. 21, 22). Nagrobek znajdował się wtedy w wielkim przedsionku kaplicy Matki Boskiej Częstochowskiej. Nie był kompletny; niektóre jego części znalazł Cercha w różnych miejscach kościoła i na tej podstawie wykonał dobrą rekonstrukcję rysunkową stanu pierwotnego (cf. S. Cercha, Pomnik nieznannej matrony w kościele w Brzezinach. Sprawozdanie i Wydawnictwo Wydziału Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1911. Kraków 1912, pp. 7—10 i fig. 1—2). Cercha też stwierdził, że gmerk artysty, przerysowany przez Janowskiego (o. c., p. CXLV fig. 23) nieściśle z powodu pokrywającej nagrobek pobiałki, odpowiada najdokładniej gmerkowi Michałowicza (Cercha, l. c., p. 8 fig. 3). W roku 1928 nagrobek przeniesiono do kaplicy św. Krzyża, ufundowanej w r. 1619 przez Pawła Miedzionka, i z rozrzuconych fragmentów złożono całość podług wspomnianej rekonstrukcji Cerchy. Na tablicy na szczycie namalowano napis: POMNIK NIEZNANEJ MATRONY Z XVI W.

i sarkofag; figurę zmarłej ułożył wprost na cokole (fig. 34), w następstwie czego zarówno niższa jak i imposty pod konsolami mogły być niższe. W konstrukcji tego nagrobka jeszcze wyraźniej niż w dziele



16. Aniołki z herbem Sulima z nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.

poznania ujawnia się genetyczny związek z pomnikiem Konarskiego. W Poznaniu Michałowicz wypełnił podłucze niszy kasetonami, z których zwisają silnie plastyczne rozety, bo mu miejsce na to pozwalało, ale w Brzezinach i w nagrobku Zebrzydowskiego, z powodu umieszczenia kartusza herbowego na zaplecku niszy, zastosował bardzo właściwie dekorację płaską: puste kasetony (Zebrzydowski)¹⁾ względnie kasetony z płaskimi rozetami, które występują na przemian z prostokątnymi kamieniami o szlifie poligonalnym (Brzeziny). W następstwie dużego w porównaniu z poprzednimi nagrobkami ograniczenia ornamentacji szkielet konstrukcyjny wystąpił jaśniej, przejrzystej, a wskutek podparcia konsol silniejszymi impostami stał się mniej chwiejny, bardziej statyczny. Postać zmarłej jest i w tym nagrobku «padovanowska» (fig. 34), bardzo zbliżona do postaci Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej w Tarnowie (fig. 33). Myśl ożywienia nagrobka w Brzezinach puttami, które w zwieńczeniu trzymają tarcze herbowe po bokach tablicy, mógł Michałowiczowi poddać o kilka lat wcześniejszy nagrobek Boratyńskiego († 1558), gdzie ten sam motyw występuje w bardzo podobnej interpretacji. Bujny ornament w żagielkach niszy (fig. 35), z silnie plastycznych, soczystych gałązek chmielu z owocami — to niejako przekształcenie ornamentu na portalu w domu kapitulnym (fig. 31) na motywy wyłącznie roślinne. Nagrobek brzeziński jest bardziej «włoski», aniżeli obydwa poprzednie. Jedynie szlifowane kamienie, zresztą bardzo dyskretnie w podłucze niszy wstawione, zwracają myśl naszą, podobnie jak w nagrobku Zebrzydowskiego, ku Niderlandom.

Górne części nagrobka są w stosunku do cokołu rażąco wysokie (fig. 32). Na figurę patrzy się z góry, co nie jest dla niej korzystne. Nagrobek nie ma dostatecznie silnej podstawy optycznej, przypuszczam więc, że pierwotnie cokół był zdwojony, podobnie jak w nagrobku Zebrzydowskiego.

Aleksander Janowski²⁾ i Stanisław Cercha³⁾ widzieli na nagrobku brze-

DŁUTA JANA MICHAŁOWICZA Z URZĘDOWA, ZESTAWIONY Z FRAGMENTÓW W R. 1928. Cały nagrobek wykuty jest z miękkiego, drobnoziarnistego piaskowca. Z powodu odbicia końca nosa (już po r. 1928) rzeźba jest bardzo zeszpecona. Uszkodzono też wstążkę przy herbie i róg Ciołka herbowego. Najważniejszym z dawnych uszkodzeń jest utracenie wielkiego i wskazującego palca ręki prawej oraz małego palca lewej. Figura wykuta jest z dwóch sztuk kamienia; złączenie przypada poniżej kolan. Napis mieścił się pierwotnie na tablicy w zwieńczeniu; nie było go nigdy na cokole, bo pierwotna płyta kamienna między rustykowanymi ryzalitami jest gładka.

¹⁾ Cf. wyżej, p. 19, odsyłacz I.

²⁾ Spraw. K. H. S., VII, p. CXLII.

³⁾ Cercha, o. c., p. 10.



17. Część cokołu nagrobka biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. A. Bochnak.

zińskim ślady polichromii: cieliste zabarwienie rąk i twarzy, złocenia klejnotów, jasnoniebieskie tło tarczy z herbem Ciołek i ciemnoniebieskie, prawie granatowe wstążki. Marian Sokołowski¹⁾, który zresztą nagrobka w oryginale nie znał, skłaniał się do uznania tej polichromii za pierwotną, względnie za powtórzoną podług pierwotnej²⁾. Obecnie (rok 1936) cały nagrobek jest pomalowany farbą klejową na kolor piaskowy. W tym stanie rzeczy o polichromii nic powiedzieć nie mogę. Złocenia przebłyskujące na łańcuchu, pierścieniach i klamercie paska uważam za pierwotne.

NAGROBEK I KAPLICA BISKUPA
FILIPA PADNIEWSKIEGO
W KRAKOWIE

Nagrobek Padniewskiego (fig. 36) tak bardzo różni się od wszystkich poprzednich dzieł naszego

rzeźbiarza, że gdyby nie padovanowska figura biskupa i styl kartuszków herbowych mogłaby się przy powierzchownej obserwacji nasunąć wątpliwość, czy nasz rzeźbiarz jest twórcą tego pomnika.

Stajemy wobec zupełnie innej architektury. Miejsce wielkiej, półkolistej

¹⁾ Spraw. K. H. S., VII, p. CXLII.

²⁾ Wiadomości podane przez Cerchę (o. c., pp. 10—11) o polichromii naszych nagrobków renesansowych są mętne i bałamutne. Nagrobki Uchańskich w Uchaniach badał J. Kieszkowski (Artyści obcy w służbie polskiej. Lwów 1922, p. 77) i znalazł na nich wyraźne resztki polichromii, a mianowicie barwy: czerwoną, zieloną i żółtą. Kieszkowski uznał tę polichromię za pierwotną. M. Sokołowski (Spraw. K. H. S., VI, p. 47) podaje, że tło płaskorzeźbionej Matki Boskiej w nagrobku Krzyckiego w Gnieźnie zachowało ślady zabarwienia na niebiesko i że w nimbusie przetrwały ślady złocenia. Obecnie (1936 r.) tych śladów zabarwienia i złocenia nie ma. K. Sinko (Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła. Kraków 1933, p. 14) na nagrobku Branickich w Niepołomicach znalazła oprócz śladów złocenia ornamentów także i ślady purpurowej barwy w tle roślin. W każdym razie zastanawiający jest fakt, że na olbrzymiej większości nagrobków nie zauważono śladów polichromii. Brak też wiadomości źródłowych o polichromowaniu nagrobków. Przeciwnie, w bardzo szczegółowym kontrakcie między królową Boną a Padovanem o nagrobek Gamrata nie ma mowy o jego polichromii. Bona żąda tylko pomalowania posążków śś. Katarzyny, Piotra i Pawła na szczytcie — «colorem dare marmoreae», ażeby udawały marmur — «ut apparent esse marmoreae» (Archiwum Kapituły Metrop. Krak. Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., IV, 1543—51, fol. 105 v.). Albo więc brakowało marmuru, albo też szło o oszczędność. Z tego wszystkiego zdaje się wynikać, że polichromowanie nagrobków nie było u nas częste.

niszy środkowej, tak charakterystycznej dla trzech poprzednich nagrobków, zajęła tutaj nisza dwu-łuczna, funkcję cokołu objęły — po raz pierwszy u Michałowicza — trzy męskie hermy, będące motywem dekoracyjno-konstrukcyjnym. Surowsze opracowanie herm, niż innych części nagrobka, dowodzi udziału pomocników. Schemat architektoniczny występuje tu wyraźniej, w czyściejszych zarysach, aniżeli poprzednio, do czego w znacznej mierze przyczynia się daleko idące ograniczenie ornamentacji. Motywów zdobniczych jest stosunkowo mało: główki puttów w żagielkach arkad i na «sarkofagu», gdzie rozmieszczone są rytmicznie i poprzedzielane girlandami (fig. 43), poniżej nich orły, kwadratowe szlifowane kamienie na fryzie zwieńczenia, wstęgi dokoła kartuszków herbowych¹⁾, jakby główki gwoździ na archiwoltach, nadto stale powracające w nagrobkach



18. Część cokołu nagrobka biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej.

Fot. A. Bochnak.

renesansowych wole oczy, sznury pereł i rozety w kasetonach. Proporcje nagrobka są o wiele pewniejsze, czyściejsze i wytworniejsze. Kompozycja ma dużo wdzięku. Całość pnie się lekko i swobodnie w górę wypełniając bardzo dobrze wysmukłą niszę kaplicy. Znamienna dla rozwiniętego renesansu koordynacja plastyki i architektury występuje tu po raz pierwszy w sposób właściwy. Przemysłane to dzieło dojrzałego i zupełnie zrównoważonego artysty²⁾. O monumentalności i tutaj mówić nie można.

Mimo wszystkie różnice, i w tym pomniku zwraca uwagę nie rygorystyczne, lecz swobodne posługiwanie się elementami architektonicznymi i ornamentalnymi, czego przykładem zastosowanie dwułucza nie wynikające z konieczności, ale z intencji dekoratorskich, użycie herm, więc żywego elementu, zamiast pilastrów lub związanie ich z kolumnami za pomocą jakby klamer przerzuconych przez «sarkofag».

Nietyle same hermy jako motyw, ile wysiłek, z jakim one na swoich

¹⁾ W prawym (herald.) kartuszu herb Nowina Padniewskich, w lewym Dryja matki biskupa Małgorzaty z Zernickich, kasztelanki kaliskiej.

²⁾ S. S. Komornicki przeciwstawiając pomnikowi Zebrzydowskiego nagrobek Padniewskiego styl jego określa słusznie, jako bliższy klasycyzmu (Kultura artystyczna w Polsce czasów odrodzenia — sztuki plastyczne, w dziele zbiorowym p. t. Kultura staropolska. Kraków, P. A. U., 1932, p. 587).



19. Cornelis Floris. Rysunek w Ligeren. Podług Hedickego.

barkach dźwigają architekturę nagrobka, oraz utajona energia, skupiona siła, którą wyczuwa się w dośrodkowo podwiniętych wolutach szczytowej nasady w przeciwieństwie do swobodnej funkcji dawniej używanych, odśrodkowo wygiętych wolut — to w renesansowej koncepcji całości jedyne i jeszcze dyskretne zwiastuny wielkich przeobrażeń, jakim sztuka niebawem ulec miała. Formy te nie przyszły na świat równie lekko, swobodnie i bez wysiłku, jak w czystym renesansie. To już technienie nadchodzącego baroku ¹⁾. Silny światłocień, nieodzowny warunek malowniczości, a tym samym baroku, nie był tu zamierzony, bo pierwotnie światło rozkładało się na nagrobku równomiernie, więc w intencji renesansu, wpadając do kaplicy z góry przez okna latarni i bębna kopuły oraz z boku przez wielkie okno, które niegdyś mieściło się w murze południowym. Z lekka cieniem podkreślone formy odcinały się od siebie ostrzej, wyraźniej,

aniżeli w dzisiejszym, wyłącznie górnym oświetleniu, które daje im pewną płynność i nieco przytłumia ich byt indywidualny w harmonijnej całości. Z tym wszystkim jest to w gruncie rzeczy dzieło renesansowe. Oczywiście nie można tu bez zastrzeżeń stosować kryteriów włoskiego lub jakiegokolwiek innego renesansu, bo mamy przed sobą twór o bardzo swoistym wyrazie formalnym.

Godny uwagi jest wyjątkowy sposób, w jaki Michałowicz zaznaczył chrześcijański charakter nagrobka, bo podczas gdy inni rzeźbiarze umieszczają na szczycie krzyż bez Chrystusa lub figurkę zmartwychwstałego, więc tryumfującego Zbawiciela, bądź wstawiają w zaplecki niszy medalion z Madonną i t. p., to on wypełnił żaglelek u zbiegu łuków pasyjką, uwydatniając tym samym Mękę Pańską. Bodaj czy to już nie rys kontrreformacyjny w związku z niedawnym soborem trydenckim.

W omawianym nagrobku zastosował Michałowicz trojaki materiał: piaskowiec, alabaster i marmur czerwony ²⁾. Tło niszy i te części piaskowca, na których występują ornamenty alabastrowe, są pomalowane na marmur popielaty z żyłkami. Pomalowanie na marmur popielaty byłoby dziwne jak na wiek XVI, toteż nie wątpię, że ten kolor dał Nobile w latach 1832—40, aby nagrobek związać kolorystycznie z szaropopielatymi marmorytami, którymi wy-

¹⁾ Na barokowe momenty w tym nagrobku zwrócili już uwagę: A. Lauterbach, Die Renaissance in Krakau. München 1911, p. 82, ks. S. Dettloff w artykule p. t. Rzeźba polska do początku XVIII w. w wydawnictwie zbiorowym p. t. Wiedza o Polsce, II. Warszawa, p. 566 i M. Walicki w artykule p. t. Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów w R. Hamanna Historii sztuki, II. Warszawa 1934, pp. 1043—1044.

²⁾ Świat z krzyżykiem na szczycie nagrobka, wykonany z brązu złoczonego, umieszczono jako uzupełnienie podczas przebudowy kaplicy w latach 1832—40.

łożył ściany kaplicy. Części z piaskowca musiały być jednak i pierwotnie, choć inaczej, zabarwione, bo biały alabaster utonąłby na tle jasnego piaskowca. Alabaster z natury swej wymaga tła ciemniejszego i zawsze je dostaje. Od połowy XVI wieku jesteśmy dokoła otoczeni alabastrem. Najstarszy znany mi, i to bardzo wczesny przykład użycia alabastru w Polsce to tempietto w Padovanowskim tabernakulum z roku 1555 w kościele Mariackim w Krakowie. Przed nagrobkiem bis-



20. Cornelis Floris. Szczegół groteski z serii Inventien. Podług Hediczego.

kupa Padniewskiego nie znam zastosowania alabastru u nas na tak wielką skalę.

Czy nagrobek Padniewskiego jest zupełnie wolny od zapożyczeń z innych krakowskich nagrobków, względnie ze sztuki zagranicznej?

Między rokiem 1565 a 1568 powstał wielki rodzinny nagrobek Wawrzyńca Spytka Jordana w kościele św. Katarzyny¹⁾. Przyniósł on szereg nowych, dotychczas krakowskiej plastyce nieznanymi motywów architektonicznych i ornamentalnych. Nowością jest między innymi trójłuczna nisza główna, skomponowana tak na pomieszczenie w niej trzech figur, z których środkowa leży, a dwie boczne siedzą. O nagrobku Jordanów można powiedzieć, że zrobił szkołę. Z tego zbiornika motywów czerpali, i to przez czas długi, różni rzeźbiarze; nie był on też bez znaczenia i w naszym wypadku. Dwułuczna, w kolumny ujęta nisza Padniewskiego to oddźwięk trójłucznej, również w kolumny ujętej niszy nagrobka Jordanów. Rozmieszczenie kartuszków herbowych na zapleckach niszy pod łukami jest takie samo w obydwóch wypadkach. Że nie są to przypadkowe zbieżności, tego dowodzą jeszcze inne szczegóły, jak umieszczenie na kroksztynie, u splywu łuków niszy, uskrzydłonej główki aniołka w sposób podobny, jak główek kobiecych zwisających u zbiegu łuków nagrobka Jordanów. Michałowicz postąpił zręczniejsz niż twórca wspomnianego grobowca, gdzie te główki, jakby odcięte od tułowia, wiszą doczepione do łuków. Nad łukami w nagrobku Jordanów mieszczą się uskrzydłone główki aniołków; ten sam motyw znalazł się w nagrobku Padniewskiego w żagielkach niszy. Rozetki na łukach poddały Michałowiczowi myśl zbliżonego ożywienia łuków w grobowcu Padniewskiego; zamiast rozetek zastosował jednak

¹⁾ Reprod. w Pomnikach Krakowa, II.



21. Cornelis Floris. Z serii masek.
Podług Hedickego.

nigdzie nie spotykane guzy okrągłe, jakby główki gwoździ. Po raz pierwszy występuje w nagrobku Jordanów zwieńczenie o tak żywej, falistej, fantazyjną linią zakreślonej sylwecie, nie floriso-wskie, lecz także niderlandzkie. Wpłynęło ono na sylwetę zwieńczenia w nagrobku Padniewskiego, gdzie w dodatku woluty tak samo wybiegają na końcach w maskarony, a którego to motywu nie ma przed nagrobkiem Jordanów na żadnym polskim zabytku. Motyw herm mógłby być poddany Michałowiczowi przez wzory Florisa, który wprawdzie częściej stosował kariatydy ¹⁾, ale nie wyrzekał się i herm ²⁾, lecz skoro w szczegółach kompozycji naszego nagrobka dało się stwierdzić tak dużo punktów stycznych z nagrobkiem Jordanów, to i herm nie ma powodu szukać gdzie indziej, jak tylko w tym nagrobku,

gdzie przypadają one także na tych samych osiach, co kolumny. Oczywiście może być mowa tylko o poddaniu myśli, bo Michałowicz twórczo przerobił wszystkie te motywy, tak że w rezultacie dał kreację odmienną.

I w tym nagrobku natrafiamy na motywy, które można wywieść od Florisa. «Sarkofag», będący zarazem podstawą niszy (fig. 37), a wpuszczony w kompozycję całości właśnie jako element horyzontalnego podziału architektury nagrobka, odnajdujemy bardzo często we Florisowskich «Inventien» (fig. 38, 39, 40), a także w jego wykonanych nagrobkach, jako gzyms zamykający epitafia od góry ³⁾. U Florisa jest to bardzo swobodna transpozycja sarkofagu, jaki w epoce wczesnego renesansu wprowadził Antonio Rossellino do grobowca kardynała Jakuba Portugalskiego ⁴⁾. Tego typu sarkofag dosyć często powraca we włoskich nagrobkach quattrocenta. Pochodzenie tej formy jest rzymskie. Rossellino skopiował jeden z najsłynniejszych sarkofagów rzymskich, który stał w przedsionku Panteonu, a dziś znajduje się w bazylice św. Jana na Lateranie, gdzie go użyto do grobowca papieża Klemensa XII z rodu Corsini ⁵⁾. Wątpliwości, czy Michałowicz zawdzięczał ten «sarkofag» istotnie Florisowi, usuwa dekoracja, a mianowicie orły i cienkie, delikatne girlandy. Właśnie takie motywy występują często na sarkofagach i gzymsach typu sarkofagowego zarówno w wykonanych dziełach Florisa, jak i w jego rycinach, będących wzorami przeznaczonymi na sprzedaż ⁶⁾. W tym czasie, od roku 1563, mogłyby już wchodzić w rachubę także i wzory Vredemana de Vriese, ucznia Florisa, ale w naszym nagrobku nie widać ich wpływu.

¹⁾ Hedicke, o. c., II, tabl. XII/1—4 i 6.

²⁾ Ibidem, tabl. VII/2 i 4.

³⁾ Ibidem, tabl. XII/6—8.

⁴⁾ F. Burger, Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo. Strassburg 1904, tabl. VI.

⁵⁾ Ibidem, fig. 87 i p. 159.

⁶⁾ Hedicke, o. c., II, tabl. XII/1—7, XIV/2, XV/2, XVI/3. XXIII/1, XXIV.

Napis na tablicy w zwieńczeniu nagrobka Padniewskiego¹⁾ brzmi jak następuje:

EPITAPHIVM PHILIPPI PADNEVII
EPISCOPI CRACOVIENSIS

EGREGIA IN PATRIAM MERITA ATQ³ HEROICA VIRTVS
PADNEVI, AD SVMVM TE DECVS EXTVLERANT
AVSA NEC INFÆLIX OCVLVS ATTOLERE CÖTRA EST
SPLENDORE ICTA TVI NOMINIS INVIDIA

† 1572

Tablica składa się z dwóch płyt czerwonego marmuru, z górnej, pierwotnej, na której mieści się powyżej przytoczony napis, i dolnej, na której widnieje tylko data śmierci biskupa, † 1572, wypisana cyframi o kroju wyraźnie dziewiętnastowiecznym. Widocznie ta część tablicy została z powodu zniszczenia wymieniona, a powtarzając datę nie zachowano pierwotnego kroju cyfr. Na fryzie belkowania mieści się druga, bardzo wąska tablica, również z czerwonego marmuru, w czysto włoskim, renesansowym obramieniu, a na niej dwuwiersz:

PADNEVI, VRNA TVO SATIS HÆC PRO CORPORE MAGNA EST,
VIRTVS MAVSOLÆA SUPRA EST OMNESQ³ COLOSSOS

Autorem zarówno pierwszego czterowiersza (dystych elegijny), jak i drugiego dwuwiersza (czysty heksametr) jest Jan Kochanowski²⁾. Są to właściwie dwie alternatywy napisu nagrobnego. Ponieważ obydwie zostały ogłoszone dopiero w r. 1584³⁾, a na nagrobku znalazły się około roku 1575, więc Kochanowski ułożył je specjalnie na nagrobek i przesłał osobom, które zajmowały się postawieniem pomnika⁴⁾. Nic dziwnego, że Kochanowski skomponował epitafium dla Padniewskiego, bo — jak wiadomo — z tym biskupem humanistą łączyły go bliższe stosunki⁵⁾. Z powodu objęcia przez Pad-



22. Cornelis Floris. Z serii masek.
Podług Hedickego.

¹⁾ Nad tablicą, w kartuszu, herb Nowina.

²⁾ Jana Kochanowskiego Dzieła wszystkie. Wydanie pomnikowe, III. Warszawa 1884, p. 240.

³⁾ Ioann. Cochranovii Elegiarum libri IIII, eiusdem Foricoenia sive Epigrammatum libellus. Cracoviae, in officina Lazari, anno Domini M. D. LXXXIII.

⁴⁾ Skwapliwie skorzystanie aż z dwóch lapidarnych alternatyw i naiwne zachowanie tytułu: Epitaphium Padnevii Episcopi Cracoviensis (jakiego to objaśnienia, zupełnie niepotrzebnego, nie spotyka się na żadnym innym nagrobku) świadczy o tym, jak ceniono napis ułożony przez wielkiego poetę. Stwierdzić należy, że w druku u Kochanowskiego pierwszy wiersz brzmi: Egregia in patriam merita spectataque virtus, na nagrobku zaś: Egregia in patriam merita atque heroica virtus.

⁵⁾ «Nie byle jakiego miru — pisze M. Walicki (Sztuka polska za Piastów i Jagiellonów, w R. Hamanna Historii Sztuki, II, Warszawa 1934, p. 1043). — zażywał snąć mistrz Jan (Michałowicz), jeśli do nagrobka Padniewskiego komponuje napis sam Kochanowski, splatając polską muzykę swego słowa z powołanym do życia kształtem plastycznym». Ułożenie napisu na nagrobek zaprzyjaźnionego z poetą biskupa nie świadczy bynajmniej o mirze, jakiego zażywał Michałowicz, autor nagrobka, a polskiej muzyki swego słowa nie splótł Kochanowski z powołanym do życia kształtem plastycznym, bo ułożył napis — łaciński.



23. Cornelis Floris. Z serii naczyń.
Podług Hedického.

niewskiego krakowskiej stolicy biskupiej w roku 1560 Kochanowski napisał elegię¹⁾, do niego też odnoszą się dwa epigramaty²⁾.

Ze Starowolskiego³⁾ dowiadujemy się, że napis był pierwotnie o wiele dłuższy. Oto część, która zaginęła:

Philippus Padniewski, Stemmatis Nowina, Petro Alberto ut genere, ita morum gravitate dignissimo, Matre Margaretha de Zerniki, Castellaniae Calisien., natus, Accumulatae virtutis pulchritudinem, eruditione insigni commendatam, Sereniss. Regi Sigism. Augusto probatissimam reddidit. Hic illi in Lithuania degens, contulit Minoris Cancellariae Insigne, post decessum Vincentij Przerembscij Episcopi Plocensis: postquam ante ornatus fuerat Praepositura Gnesnen. & Lancicien., Archidiaconatu Crac. & Regni Maiori Secretariatu, Post translatum in al-

teram vitam Andream Zebrzydowski, Episc: Crac., sedis eius vacantis Regia munificentia honorem possedit. Optimus Senator & Pater pauperorum ac eruditorum, quos quotidie de mensa alebat.

Bissenis annis totidem & Padnievius actis
Mensibus, e terris carpsit ad Astra viam:
Quid tum? Si probus & plenus virtutibus amplis,
Atque sui custos sedulus officij:
Non anni plures, nec saecula longa beatos
Crede mihi, faciunt, sed benefacta viros.

Ostatni sześciowersz składa się również z dystychów elegijnych. Kto jest autorem tej niezachowanej na nagrobku części napisu — nie wiadomo.

Nasuwa się pytanie, gdzie zaginiona część napisu była wykuta. Nie na cokołowej części nagrobka, między hermami, bo chyba tylko tam mogły się mieścić wąskie, niskie drzwi do zakrystii⁴⁾. Sprawy tej zakrystii i umieszczenia nagrobka nad wejściem do niej nie da się rozwiązać bez specjalnych badań, połączonych z odkopywaniem terenu. Pewną jest rzeczą, że nagrobek nie został z miejsca ruszony i że zakrystia mogła się mieścić tylko za nim, t. j. przy zachodnim murze kaplicy. Być może, że ta część napisu była wykuta na zamykającej grób płycie w posadzce.

Przebudowę kaplicy, w której znajduje się nagrobek Padniewskiego, dokonaną przez Michałowicza w latach 1572—75, zatarł znany architekt wiedeński Piotr Nobile. On to w latach 1832—40, na zlecenie Zofii Arturowej Potockiej przyozdobił wnętrze w stylu neoklasycznym, przy czym nie ostał

¹⁾ Dzieła wszystkie, III, p. 104.

²⁾ Ibidem, pp. 204 i 213.

³⁾ Monumenta Sarmatarum. Cracoviae 1655, p. 44.

⁴⁾ Cf. wyżej, p. 7 niniejszej pracy, cytat 1.

się ani jeden szczegół renesansowej dekoracji. Także i nagrobek Padniewskiego miał być usunięty; uratowała go interwencja ks. Ludwika Łętowskiego, podówczas kustosa, później biskupa.

Jak w kaplicy Zebrzydowskiego, tak i tutaj Michałowicz zużytkował ceglane mury gotyckie. Szkarpa na narożniku południowo-zachodnim to wyraźny ślad gotyku. Kaplica ma kwadratowy rzut poziomy (5,35×5,35 m). Przebudowa Michałowiczowska objęła głównie górne jej części. Michałowicz zburzył sklepienie gotyckie, wprowadził żagielki i mury tarczowe; na nich osadził kopułę z bębniem i latarnią. Niezawodnie już on, zgodnie z duchem naszego renesansu, pokrył mury tynkiem. Kamienne belkowanie wieńczące kaplicę, jak i kamienne podziały bębna kopuły od zewnątrz — to rekonstrukcja dokonana przez Odrzywolskiego w r. 1903 na podstawie odnalezionych prze-



24. Cornelis Floris. Z serii naczyń. Podług Hedickego.

zeń fragmentów (fig. 45, 46). Były one wprawdzie niewielkie, ale wystarczyły, by nie mieć wątpliwości co do pierwotnej postaci tych części kaplicy¹⁾. Dorycki fryz traktowany jest płasko, linearnie. Z tryglifami mijają się metopy, wypełnione to bukranami to rozetami. Obecnie każda rozeta jest inna; tak też musiało być i pierwotnie, bo Michałowicz unikał szablonu²⁾. W znacznie węższej metopie na szkarpie widnieje miękko modelowana głowa lwa, niewątpliwie pierwotna, bardzo podobna do lwich głów na nagrobku Padniewskiego (fig. 44). Okrągły bęben (cegła tynkowana) podzielony jest na dwie strefy (fig. 45, 46); dolną ożywiają tokańskie kolumnienki przyparte do muru, górną zaś konsole zastosowane odwrotnie, bo zwrócone szerszym końcem ku dołowi, a więc podobnie jak w nagrobku Izdbieńskiego i nieznaney damy w Brzezinach. Konsole mijają się z kolumnienkami arytmicznie. Podobne to zjawisko, jak na sarkofagu Zebrzydowskiego. Sprawę podziałów bębna rozwiązał Michałowicz w sposób poza tym w Polsce nie spotykany. Kolumnada ujmująca bęben, w tym wypadku miniaturowa, ma poprzedniczkę w monumentalnej kolumnadzie kopuły kościoła św. Piotra na Watykanie, zaprojektowanej przez Bramantego, lecz nie wykonanej³⁾. Jeżeli to nie jest zbieżność przypadkowa, to mogło tu zapośredniczyć dzieło któregoś z włoskich teoretyków architektury, może Serlia, który projekt Bramantego opublikował⁴⁾. Pod miedzianym dachem, danym przez Nobilego, a pozostawionym podczas odno-

¹⁾ S. Tomkowicz, Kronika konserwatorska w Kalendarzu Krakowskim Józefa Czecha na rok 1904, p. 100.

²⁾ Podobny fryz z bukranami i rozetami jest publikowany u Sebastiana Serlia. Cf. S. Serlio, Reigles generales de l'Architecture sur les cinq manieres d'edifices, ascavoir Thuscane, Doricq, Ionicq, Corinth & Composite, avec les exemples d'antiquitez, selon la doctrine de Vitruve. Anvers (Pierre van Aelst) 1545, p. 17.

³⁾ H. Wölfflin, Renaissance und Barock. München 1926, p. 251 fig. 143, p. 265 fig. 148.

⁴⁾ Reprod. ibidem p. 293 fig. 162.

wienia w r. 1903, istnieje — jak podaje Tomkowicz na podstawie badań Odrzywolskiego — oryginalna Michałowiczowska kopułka, wykonana z kamienia i podzielona na pola żebrami ¹⁾). Czasza kopuły ma przekrój półkolisty. W czasie odnawiania kaplicy nie przywrócono latarni na kopule i nie otwarto zamurowanych okien w bębnie, gdyż musiano by naruszyć wewnętrzną dekorację, zaprojektowaną przez Nobilego. Nie mogąc usunąć ołtarza ufundowanego przez Zofię Potocką a harmonizującego ze stylem wnętrza, Odrzywolski zaniechał przywrócenia wielkiego okna w renesansowym obramieniu, które znajdowało się w murze południowym ²⁾). Kamień z gmerkiem i nazwiskiem Michałowicza oraz datą 1575, tkwiący pierwotnie w podniebiu latarni, zdaje się jeszcze Nobile osadził w południowym murze kaplicy od zewnątrz (fig. 47).

NAGROBEK I KAPLICA PRYMASA JAKUBA UCHAŃSKIEGO W ŁOWICZU

Ofiarą przebudowy kaplicy prymasa Uchańskiego w Łowiczu przez biskupa krakowskiego Kajetana Sołtyka w r. 1782 ³⁾ padł nagrobek prymasa, jako niegodzący się z jej nową, pseudoklasyczną szatą. Cały nagrobek rozebrano, a tylko figurę Uchańskiego, wyrzeźbioną z dwóch bloków alabastru, i jego herb Radwan, trzymany przez aniołki (z piaskowca), przeniesiono na zewnątrz kaplicy do nawy bocznej (fig. 48), dając tym fragmentom bezwartościową oprawę w stylu epoki ⁴⁾. Kaseton z płaską rozetą (piaskowiec) tkwiący w dzisiejszym cokole (fig. 51) nie mógł należeć do nagrobka z powodu zbyt dużych rozmiarów (50×50 cm). Jest to fragment dekoracji kaplicy; jak był zastosowany, zobaczymy niebawem.

W figurze Uchańskiego, jakkolwiek także przywodzącej na myśl dzieła Padovana, znać jednak odchylenie w układzie o tyle, że nogi prymasa nie są zgięte w kolanach, lecz wyprostowane i równo obok siebie ułożone. Tym układem Uchański przypomina do pewnego stopnia figurę Krzyckiego w Gnieźnie i Jana Tarnowskiego, wojewody sandomierskiego, w Tarnowie. Komponując puttę z tarczą herbową do nagrobka łowickiego (fig. 48) Michałowicz dopomógł sobie, jak sądzę, puttami z groteski na jednym z impostów kaplicy Zygmuntońskiej (fig. 49), oczywiście przejmując ten motyw, jak zawsze, swobodnie.

W życiorysie prymasa napisanym w XVII w. przez ks. St. Bużeńskiego ⁵⁾ czytamy, że «w kaplicy po prawej stronie kolegiaty znajdującej się, przez wykonaw-

¹⁾ Tomkowicz, l. c.

²⁾ Ibidem. — W lecie 1936 r. prof. dr Adolf Szyszko-Bohusz odnawiając zewnętrzną stronę kaplicy odsłonił kamienne, wolimi oczami ozdobione obramienie półkolem zamkniętego okna, a całą, poprzednio tynkowaną fasadę potraktował jako surówkę.

³⁾ Spraw. K. H. S., VIII, p. CCCCXX.

⁴⁾ Ibidem, p. CCCXIX fig. 16. — Na nagrobek ten pierwszy zwrócił uwagę A. Janowski, który w r. 1900 przysłał Komisji Historii Sztuki Pol. Akademii Umiejętności jego fotografię, co pozwoliło mi już wtedy rozpoznać autorstwo Michałowicza. Cf. Spraw. K. H. S., VII, p. CLXI.

⁵⁾ S. Bużeński, Żywoty arcybiskupów gnieźnieńskich od Wilibalda do Andrzeja Olszowskiego włącznie, przełożył M. Bohusz Szyszko, uzupełnił M. Malinowski, t. III. Wilno 1852, p. 66.

ców testamentu wzniesionej¹⁾, ale żadnym dochodem nie opatrzonej, widzieć można do dziś dnia wizerunek arcybiskupa z alabastru rżnięty, pomiędzy kolumnami z czerwonego marmuru».

A teraz kilka uwag o kaplicy prymasa Uchańskiego, wznoszącej się przy południowym boku prezbiterium, a mającej dziś wezwanie św. Wiktorii²⁾. Mała to, kwadratowa kaplica, obecnie w całości tynkowana. Wybudowano ją od fundamentów z ciosu. Dostępna jest tylko od strony nawy bocznej przez wysoką, półkołem zamkniętą arkadę. W takiej samej arkadzie naprzeciwko wejścia (w murze wschodnim) stoi barokowy ołtarz z obrazem św. Wiktorii i trumienką z jej relikwiami. W arkadzie od strony południowej mieści się wielkie okno. Nagrobek prymasa mógł stać tylko w arkadzie północnej naprzeciwko okna, a więc w świetle o wiele lepszym, aniżeli dzisiaj. Szerokość tej arkady wynosi 3,05 m, ponieważ zaś płyta z figurą liczy na długość 1,77 m, więc po bokach płyty pozostawało tylko po 64 cm: dosyć na wspomniane przez Bużeńskiego kolumny z czerwonego marmuru, stanowiąc jednak za mało na skrzydła boczne. Z pewnością nagrobek piął się w górę, podobnie jak pomnik Zebrzydowskiego lub Padniewskiego, bo na to wysoka arkada pozwalała, a także sprzyjały temu wysmukłe proporcje kaplicy. W narożnikach przypadają żagielki, pomiędzy którymi nie ma półkołem zamkniętych murów tarczowych, jakie występują w nakrytych kopułą kaplicach o normalnej konstrukcji. Na tych to żagielkach i wprost na murach magistralnych spoczywa koliste belkowanie tworzące podstawę kopuły (fig. 52). Gzyms belkowania podparty jest licznymi, małymi konsolkami. Kopuła, której średnica wynosi w przybliżeniu 4,80 m, bębna właściwie nie ma. Do pewnego stopnia zastępuje go niska attyka spoczywająca na wspomnianym belkowaniu. Na attyce bieżną dookoła girlandy, gęsto uwite z liści lauru, przeplecione wstęgami, a przymocowane jakby gwoździami o talerzykowych główkach, od których po bokach unoszą się karbowane wstęgi, a w dół zwisają draperyjki. Cała ta w kamieniu rzeźbiona dekoracja skomponowana jest ze smakiem i starannie

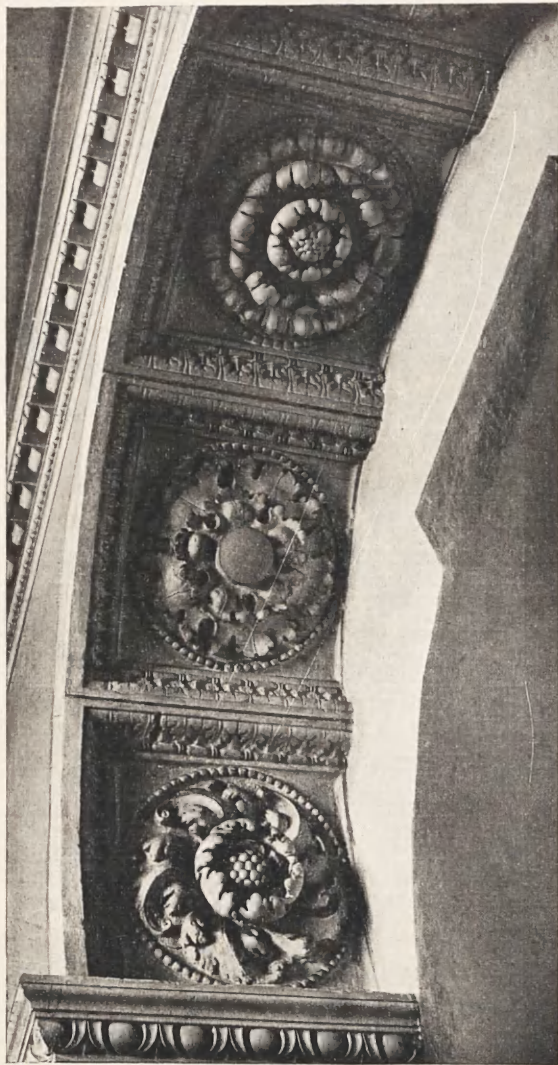


25. Drzeworyt na karcie tytułowej Zwierzynica Reja.

Wybudowano ją od fundamentów z ciosu. Dostępna jest tylko od strony nawy bocznej przez wysoką, półkołem zamkniętą arkadę. W takiej samej arkadzie naprzeciwko wejścia (w murze wschodnim) stoi barokowy ołtarz z obrazem św. Wiktorii i trumienką z jej relikwiami. W arkadzie od strony południowej mieści się wielkie okno. Nagrobek prymasa mógł stać tylko w arkadzie północnej naprzeciwko okna, a więc w świetle o wiele lepszym, aniżeli dzisiaj. Szerokość tej arkady wynosi 3,05 m, ponieważ zaś płyta z figurą liczy na długość 1,77 m, więc po bokach płyty pozostawało tylko po 64 cm: dosyć na wspomniane przez Bużeńskiego kolumny z czerwonego marmuru, stanowiąc jednak za mało na skrzydła boczne. Z pewnością nagrobek piął się w górę, podobnie jak pomnik Zebrzydowskiego lub Padniewskiego, bo na to wysoka arkada pozwalała, a także sprzyjały temu wysmukłe proporcje kaplicy. W narożnikach przypadają żagielki, pomiędzy którymi nie ma półkołem zamkniętych murów tarczowych, jakie występują w nakrytych kopułą kaplicach o normalnej konstrukcji. Na tych to żagielkach i wprost na murach magistralnych spoczywa koliste belkowanie tworzące podstawę kopuły (fig. 52). Gzyms belkowania podparty jest licznymi, małymi konsolkami. Kopuła, której średnica wynosi w przybliżeniu 4,80 m, bębna właściwie nie ma. Do pewnego stopnia zastępuje go niska attyka spoczywająca na wspomnianym belkowaniu. Na attyce bieżną dookoła girlandy, gęsto uwite z liści lauru, przeplecione wstęgami, a przymocowane jakby gwoździami o talerzykowych główkach, od których po bokach unoszą się karbowane wstęgi, a w dół zwisają draperyjki. Cała ta w kamieniu rzeźbiona dekoracja skomponowana jest ze smakiem i starannie

¹⁾ W rzeczywistości budowę zaczęto jeszcze za życia prymasa, w roku 1580. Cf. wyżej, p. 11 niniejszej pracy.

²⁾ Krótką historię kaplicy podaje napis umieszczony w arkadzie wchodowej: Capellam hanc a tribus archieppis Gnesneñ: adornatam, scilicet a Jacobo Uchanski ex lapide dolato a fundamentis erectam, a Henrico Firley sacris exuviis divae virginis et martyris Christi Victoriae dotatam, a Mathia Łubiński intra altari marmoreo decoratam, extra aere bracteato tectam, Caietanus Sołtyk eppūs Cracoviē: testandae gratitudinis ergo huic ecclesiae, cuius olim canonicus fuerat, in hunc, qui videtur, splendorem innovari fecit MDCCLXXXII.



26. Podłucze arkady wchodowej w kaplicy biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. A. Bochnak.

rozetami w kasetonach. Zdaje się, że wewnątrz kaplicy żadnych podziałów pilastrowych nie miało; ściany są zupełnie gładkie. W roku 1782 biskup krakowski Kajetan Sołtyk usiłował nadać kaplicy modną podówczas szatę pseudoklasyczną. Narożniki kwadratu zamaskował ustawiając w nich po dwie marmurowe kolumny na wklęsłym cokole. Szło o uzyskanie formy kolistej. Między kolumnami i w arkadzie wchodowej rozpięto stiukowe portiere, podwiązane sznurami. Cała ta ciężka, pretensjonalna przeróbka, która oprócz mu-

odkuta. Podniebie półkolem zakreślonej kopuły pokrywają cztery rzędy kasetonów z płaskimi rozetami, z których każda jest inna. I wśród nich nie brak rozet wirowej formy, w ślad za niektórymi rozetami ze stropów wawelskich¹⁾. U szczytu czaszy, dookoła otworu latarni, unoszą się koncentrycznie płomienie, motyw oryginalny i zupełnie odosobniony. W szczycie niskiej, obecnie ślepej latarni tkwi wielka rozeta. Pierwotnie latarnia musiała mieć okienka, które doprowadzały światło do kopuły, dziś tak ciemnej, że zaledwie zarysy rozet dojrzeć można. Cała kopuła wraz z latarnią utonęła pod dachem, którym w epoce baroku nakryto kaplicę razem z sąsiednią zakrystią. Wtedy to zatracono zewnętrzną szatę kaplicy; zachowała się tylko tablica z napisem i datą 1580²⁾ oraz ponad nią herb Radwan z infułą (fig. 53). Kartusz herbowy jest prawie taki sam, jak na nagrobku Uchańskiego.

Kaseton z rozetą, wmurowany w osiemnastowieczny cokół pomnika Uchańskiego, jest lekko wklęsły wzdłuż jednej tylko osi (fig. 51), w czym dowód, że pochodzi z podłucza arkady, tym więcej, że w kopule nie brak żadnego kasetonu. A więc arkady, podobnie jak w kaplicy Zebrzydowskiego, były zdobne

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, pp. 302—303 fig. 67 i 68.

²⁾ Cf. wyżej, p. 11, odsyłacz 2.

rów oszczędziła tylko Michałowiczowską dekorację kopuły¹⁾, kłóci się z małymi rozmiarami wnętrza.

W jakiejś kaplicy w kolegiacie łowickiej znajdowało się epitafium poświęcone pamięci Michałowicza²⁾. Zwrot «huius sacelli conditor», użyty w napisie, tłumaczy Cercha³⁾ w ten sposób, że Michałowicz ufundował w kolegiacie łowickiej kaplicę i że w niej położono mu to epitafium. Zdaniem Cerchy jest to kaplica dziś Tarnowskich, przyozdobiona przez prymasa Jana Tarnowskiego i ukończona w r. 1611, już po jego śmierci. Do tego wniosku doprowadziły Cerchę fragmenty ornamentacji i figury czterech ewangelistów ustawione w narożnych niszach tej kaplicy⁴⁾, a w których to rzeźbach dopatrywał się dłuta Michałowicza. Moim zdaniem, ani styl figur, ani surowo rzeźbionych ornamentów nie schodzi się ze stylem utworów naszego rzeźbiarza. Takiego np. ornamentu, jak na pilastrach niszy — wazon, w którym tkwi łądyga zakończona u szczytu trzema kwiatkami — napróżno szukalibyśmy w dziełach Michałowicza. Jest to ornament, którym posługiwał się Santi Gucci⁵⁾, a który także można widywać na różnych nagrobkach z drugiej połowy XVI wieku⁶⁾. Pamięć Michałowicza uczczono z pewnością nie gdzie indziej, lecz właśnie w wybudowanej przez niego kaplicy Uchańskiego. Słowo «conditor» oznacza nie fundatora, lecz architekta⁷⁾. Gmerk Michałowicza rzeźbiony wypukło w marmurze czekoladowej barwy, który Cercha odnalazł jako luźny kamień w zakrystii kolegiaty⁸⁾, jest i moim zdaniem fragmentem epitafium naszego artysty⁹⁾. Małe rozmiary gmerku (24×17,5 cm) wskazują na to, że epitafium nie było wielkie. A zresztą z jakiegoż tytułu Michałowicz miałby fundować kosztowną kaplicę w Łowiczu, skoro stale mieszkał w Krakowie. Taka fundacja ze strony artysty byłaby nawet w miejscu jego stałego pobytu czymś zupełnie niebywałym.

Cercha przypuszczał, że prymas Uchański zatrudnił Michałowicza przy budowie niższego zamku w Łowiczu już w roku 1574¹⁰⁾. Do tego nie ma żad-

1) Już Cercha (Spraw. K. H. S., VIII, p. CCCCXXI) uważał kasetony w tej kopule za pierwotne, Michałowiczowskie.

2) Napis nagrobny Michałowicza podaje S. Starowski, Monumenta Sarmatarum. Cracoviae 1655, p. 690: Deo patri ter maximo, || Beatorumque coetui: || Ioannis ad busta sacram || Aram locarunt posterii, || Ut sempiterna Phidiae || Extaret artis gloria. || Qua promptus antecelluit || Praxiteles Polonicus, || Urendovi educatus || Huius sacelli conditor, || Quid indiget praeconio, || Opus laudat artificem.

3) Spraw. K. H. S., VIII, pp. CCCCXVIII—CCCCXXI.

4) Ibidem, p. CCCCXXII fig. 18.

5) K. Sinko, Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła. Kraków 1933, fig. 7, 20.

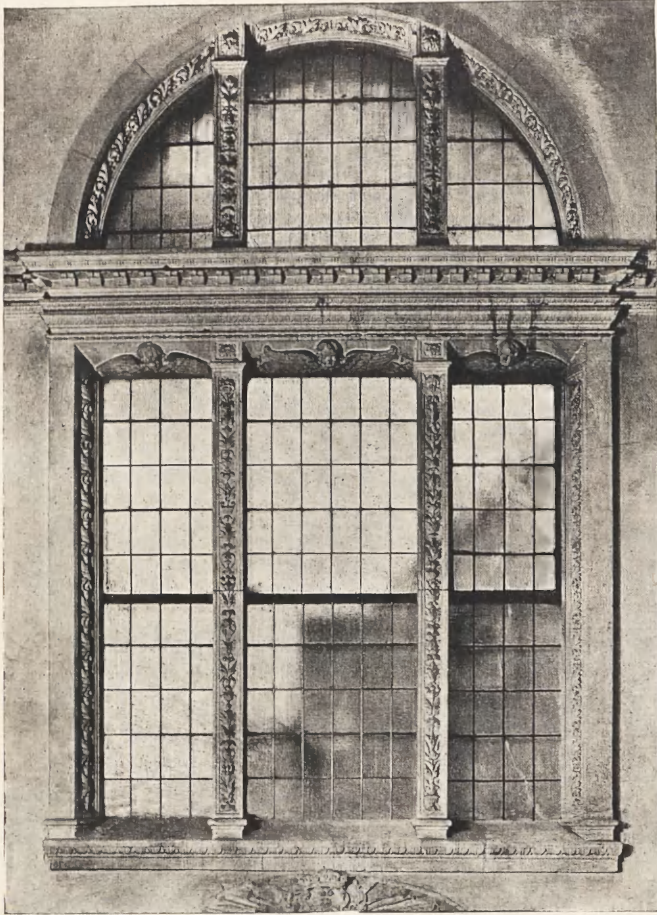
6) Np. na epitafium Jana Zatorskiego z r. 1576 na zewnątrz kościoła N. P. Marii w Krakowie, Małgorzaty z Zatorskich Zalasowskiej († 1578) tamże, Stanisława Lubartha († 1599) u franciszkanów w Krakowie (wszystkie publikowane w Pomnikach Krakowa, II) i na nagrobku kan. Kaspra Branickiego († 1602) w katedrze tarnowskiej (niepublikowany).

7) G. Knapski (Cnapius), Thesaurus latino-germano-polonicus etc., II. Posnaniae 1741, p. 215.

8) Spraw. K. H. S., VIII, p. CCCCXVIII fig. 15. Kamień ten znajduje się i obecnie (1936) w zakrystii.

9) Inne zastosowanie tego gmerku uważam za niemożliwe, bo owalną formą nie nadawał się do wmurowania w podniebie latarni na kopule, a jako sygnatura nagrobka byłby w sąsiedztwie herbu prymasa zbyt rażący. Zresztą Michałowicz nigdy nie znaczył swoich nagrobków tak wielkim, en relief wykutym gmerkiem. Cf. niżej, pp. 55—56.

10) Spraw. K. H. S., VIII, p. CCCCXIX.



27. Okno w kaplicy biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej. Fot. St. Kolowiec.

bowcowych od figur Padovana. Widać ją wyraźnie na całej linii, we wszystkich tak pod innymi względami różniących się między sobą pomnikach, od Izdbieńskiego aż po Padniewskiego, a w pewnej mierze nawet aż po Uchańskiego. Sprawa ta wymaga osobnego i dokładniejszego omówienia, dlatego też do niej powracam. Wszak w renesansowych nagrobkach postać zmarłego jest czynnikiem bardzo doniosłym, rzecz można najwięcej istotnym.

Oprócz jednej kobiecej, mamy tylko biskupie figury Michałowicza, niestety ani jednej rycerskiej. U obydwóch rzeźbiarzy figury są przestrzenno-plastyczne, prawie krągłe. Michałowicz płyte, na której spoczywa postać, nachyla silniej ku widzowi, niż Padovano. Głowę zmarłego układa na poduszce, pod którą, z wyjątkiem nagrobka w Brzezinach, podsuwa pulpity wycięty z boku w kształt połowy czworoliścia (Izdbieński, fig. 2), półkolistych arkadek (Uchański, fig. 50) lub o ściankach pełnych (Zebrzydowski, fig. 13 i Padniewski,

nych podstaw. Z zamku, który wznosił się przy trakcie do Kutna i Poznania, pozostały tylko substrukcje, nie można więc szukać potwierdzenia w stylu budowlany ¹⁾. Właśnie w tym czasie, od roku 1572 do 1575, Michałowicz zajęty był budową kaplicy Padniewskiego i rzeźbieniem nagrobka, co chyba wyłącza podjęcie się równocześnie tak poważnej roboty, jak budowa zamku. Gdy później, w roku 1580, Michałowicz podjął się mniejszego zadania, jakim była budowa kaplicy Uchańskiego, to przeniósł się do Łowicza, jak na to wskazuje brak wzmianek o nim w aktach krakowskiego cechu murarsko-kamieniarskiego poczynszy od stycznia 1580 roku.

FIGURY NAGROBNE

Dążąc do wyjaśnienia genezy sztuki Michałowicza zrazu tylko z lekka zaznaczyłem zależność jego figur gro-

¹⁾ W tym wypadku także nic nie mówi widok zamku łowickiego zamieszczony w dziele S. Puffendorfa, *Histoire du regne de Charles Gustave, roy de Suede, etc.*, Nuremberg 1697, tabl. 10.



28. Ornament na węgarse okna w kaplicy biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. A. Bochnak.

fig. 37). Pulpit jest bardzo charakterystycznym szczegółem w nagrobkach jego dłuta, bo poza tym znalazłem go tylko w nagrobku Samuela Maciejowskiego (1552) na Wawelu, skąd też musiał go przejąć Michałowicz, a następnie w nagrobku biskupa i opata Marcina Białobrzeskiego w Mogile. Jak z tego widać, pulpitu używano bardzo rzadko, i to wyłącznie w nagrobkach biskupich. We Włoszech jest on nieznan. Figury biskupów (fig. 2, 13, 48) w nagrobkach Michałowicza są, z wyjątkiem Padniewskiego (fig. 37), w piersiach za szerokie, torsy mają nieco za długie, a nogi, zwłaszcza od kolan, trochę za krótkie. Tych usterek nie da się zauważyć w żadnym pewnym dziele Padovana. U Padovana oś głowy, najczęściej lekko w tył podanej, nie pokrywa się z osią torsu, u Michałowicza zaś te dwie osie padają najczęściej na siebie, skutkiem czego poza figury jest mniej ożywiona. Jakkolwiek skala układu rąk jest u obu rzeźbiarzy niewielka, to jednak w tych zacieśnionych granicach istnieje dosyć duże zróżnicowanie w szczegółach. Jedna ręka



29. Ornament na płycie nagrobnej Piotra Kmity w katedrze krakowskiej.
Fot. J. Krieger.

to podpira głowę, to znowu, zgięta w łokciu, spoczywa swobodnie na leżącym wzdłuż figury pastoraie, podczas gdy druga, rozmaicie upozowana, trzyma książkę¹⁾. Izdbieński z głową z lekka w tył przechyloną, z jedną na biodrze ułożoną ręką, w której trzyma książkę, a drugą zgiętą w łokciu i lekko na pastoraie leżącą (fig. 2) najwięcej przypomina Zygmunta Starego²⁾, natomiast Padniewski (fig. 37) Tomickiego, a jeszcze więcej Gamrata. W figurach Michałowicza, a tak samo Padovana, jedna noga, z reguły ta od strony ściany, jest to słabiej, to silniej zgięta w kolanie, wyjątkowo tylko najmniej w układzie ożywiony prymas Uchański (fig. 48) ma obie nogi wyprostowane. Stopy zawsze dobrze narysowane.

¹⁾ Żaden z duchownych na nagrobkach włoskich nie trzyma książki w ręce, natomiast na naszych nagrobkach nie ma pod tym względem wyjątku.

²⁾ Nie zgadzam się z Z. Hornungiem (Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. Próba charakterystyki. Sprawozd. z Czynności i Posiedzeń P. A. U., XL/9, 1935, p. 276 oraz Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zyguntowskiej na Wawelu. Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego, I. Lwów 1936, pp. 379—402), który usiłuje czas powstania figury nagrobnej Zygmunta Starego przesunąć na lata 1571—73. Przeczy takiemu datowaniu choćby tylko fakt, że figura nagrobna Izdbieńskiego z lat 1553—60 jest na punkcie pożywym reflekssem figury Zygmunta Starego. Posąg króla istniał już w każdym razie w chwili rzeźbienia posągu Izdbieńskiego.



30. Portal domu kapitulnego przy ul. Kanoniczej l. 18 w Krakowie.
Fot. A. Bochnak.

czesnym portretem w krużgankach franciszkańskich w Krakowie¹⁾). Dążenie do portretowego podobieństwa zgodne jest z duchem czasu. Parły do tego różne czynniki, jak realizm w sztuce, znaczenie społeczne jednostki, a wreszcie tak znamienne dla ludzi tych czasów żądza uwieczniania się, przekazywania się następnym pokoleniom. Posługiwano się bądź maskami posmiertnymi, bądź malowanymi portretami. Jak dużą wagę przywiązywano do podobieństwa, dowodem spór między Hieronimem Canavesim a Barbarą Orlikową, która prawowała się z artystą o to, że na zamówionym przez nią na-

Michałowicz, podobnie jak Padovano, jest realistą. O skrajnym, małostkowym naturalizmie nie ma mowy. Twarz Zebrzydowskiego (fig. 13) modeluje z uwzględnieniem znacznej ilości płaszczyzn i zmarszczek. Odnosi się to również, choć w nieco mniejszej mierze, do Padniewskiego (fig. 41) i Uchańskiego (fig. 50). Natomiast pełniejsza twarz Izdbieńskiego (fig. 3) rzeźbiona jest z natury rzeczy bardziej sumarycznie. Podobne to zróżnicowanie, jak rasowej twarzy szczupłego Tomickiego i pulchnej otyłego Gamrata. Stopień realizmu jest u obydwóch rzeźbiarzy ten sam. Głowy Michałowiczowskich figur biskupich są tak żywe, indywidualne, tak się między sobą różnią w rysach i wyrazie, że już to samo pozwalałoby widzieć w nich portrety. Co do Zebrzydowskiego i Padniewskiego nie ma wątpliwości, bo ich rysy odpowiadają zupełnie współ-

¹⁾ S. Tomkowicz, Galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru oo. franciszkanów w Krakowie. Biblioteka Krakowska, nr 28. Kraków 1905, fig. 5. Portret Padniewskiego nie był dotychczas publikowany.

grobkę męż jej nie jest podobny do danego jako wzór portretu¹⁾. Portretowość głów, zwłaszcza w nagrobkach wybitnych osobistości, da się wykazać w szeregu wypadków dzięki istnieniu portretów malowanych. Dotyczy to np. Tomickiego, Gamrata, Zygmunta Starego, Zygmunta Augusta, Anny Jagiellonki, Stefana Batorego.

Ręce modeluje Michałowicz doskonale, w czym bodaj że nie ustępuje Padovanowi. Wymownym przykładem ręce Padniewskiego (fig. 42). Podobny to sposób modelowania, zawsze żywy, świeży, nigdy szablonowy.

Jakże się przedstawia traktowanie draperij u Michałowicza? Szerokim modelunkiem szat Izdbieński (fig. 2) przypomina Gamrata. Tę pierwszą figurę Michałowicza dzieli zresztą nie więcej, jak dziesięć lat od dzieła Padovana. U Ze-

brzydowskiego (fig. 13) przychodzi stwierdzić zmianę: draperie są miękkie, płynne, jakby z cienkich tkanin. Skutkiem zbyt słabego zróżnicowania fałdów alby i dalmatyki odnosi się wrażenie, jakby te obydwie części stroju biskupiego były uszyte z tkaniny tego samego gatunku i jakby fałdy alby były przedłużeniem fałdów dalmatyki. Bordiura, którą u dołu obszyta jest dalmatyka, tworzy prawie niewidoczne rozgraniczenie. Liczne, wąskie fałdy tych części stroju biegną w równoległych grupach. Ornat, jakkolwiek mniej sfałdowany i opracowany szerszymi płaszczyznami celem odróżnienia rodzaju tkaniny, jest jednak zanadto miękki i wiotki. Fałdy rękawów alby we wcześniejszych, marmurowych figurach urozmaicone, później, w alabastrowych, stają się schematyczne, przybierając kształt jakby rurek w poprzek równoległe biegnących. Zróżnicowanie tkanin jest wyraźniejsze w figurze Izdbieńskiego i Padniewskiego; Michałowicz zbliża się tu do Padovana, który draperie traktuje szeroko, przy uwzględnieniu różnic gatunków.

Michałowicz nie wysila się na wielką ozdobność i różnorodność inful, pastorałów, łańcuchów czy pierścieni biskupich; w porównaniu z Padovanem upraszcza je i do pewnego stopnia schematyzuje. Tak np. pióro pastorała



31. Szczegół portalu domu kapitulnego przy ulicy Kanoniczej 1. 18 w Krakowie. Fot. A. Bochnak.

¹⁾ K. Sinko, Hieronim Canavesi. Rocznik Krakowski, XXVII (1936), pp. 134 i 166.



32. Nagrobek nieznannej damy herbu Ciołek w kościele parafialnym w Brzezinach. Fot. A. Bochnak.

niem lewej ręki, rzeźba ta żywo przypomina inne dzieło Padovana — Zygmunta Starego. Rękę prawą ułożył Michałowicz podobnie jak Padovano lewą w nagrobku w Tarnowie, lecz mniej swobodnie. Budowa smukłego ciała Tarnowskiej zarysowuje się wyraźnie pod miękką draperią o nielicznych i bardzo konsekwentnych fałdach; w nagrobku brzezińskim trudniej ją wyczuć pod nader licznymi,

przybiera w nagrobkach Michałowicza formy bardzo uproszczone. Łańcuchy na piersiach biskupów nie układają się do tego stopnia zgodnie z pozą figury, jak np. łańcuch Tomickiego. Pod tym względem Padovano więcej liczył się z rzeczywistością, z siłą ciężenia.

Na podstawie figur biskupich można przyjąć, że o ile istniały figury rycerskie dłuta Michałowicza, to były w tym samym stopniu zależne od Padovana. Podobnie rzecz się ma z jedynym kobiecym nagrobkiem Michałowicza, nieznaną damą w Brzezinach (fig. 32, 34). Na pierwszy rzut oka widać, jak to już zresztą podnoszono¹⁾, zależność tej rzeźby od Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej na jej nagrobku dłuta Padovana (fig. 33)²⁾ w katedrze tarnowskiej. Michałowicz był pod urokiem tej przepięknej rzeźby. Poza jest na ogół podobna, po dokładniejszym przyjrzeniu się wychodzą jednak na jaw znaczne odchylenia. Głowa damy w Brzezinach spoczywa na poduszce może nawet lżej i swobodniej, aniżeli Tarnowskiej, czym jak i pięknym upozowa-

¹⁾ M. Sokołowski w Spraw. K. H. S., VII (1906), p. CXLIII.

²⁾ Podzielałam najzupełniej opinię J. Dutkiewicza (Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932, pp. 23—32), który na podstawie bardzo subtelnej analizy stylistycznej przypisał to dzieło Padovanowi i tak trafnie je scharakteryzował. Fakt, że Michałowicz wzoruje się na grobowcu Tarnowskiej, wzmacnia pośrednio przypisanie tego dzieła Padovanowi.

ostrymi i trochę schematycznymi fałdami, które rzutem swym schodzą się najwięcej z fałdami alby Zebrzydowskiego. Nogi od kolan do stóp są w rzeźbie Michałowicza trochę za krótkie. O wyrafinowanym poczuciu piękna u Padovana świadczy np. taki drobny szczegół, jak zarzucenie dolnej części sukni na sarkofag. Ta pozorna przypadkowość układu jest jednak bardzo celowa i przemyślana, bo ten skrawek szaty przerywa monotonię płaszczyszn sarkofagu. Na takie subtelności nie stać Michałowicza.

Nieznamym w Brzezinach nie można nazywać matroną, bo jest to osoba młoda, poniżej lat 30. Głowa jej w porównaniu z indywidualnymi głowami biskupów jest raczej konwencjonalna; nie odnosi się wrażenia, by Michałowicz modelował ją według portretu. Przeciętny to typ wytwornej, młodej kobiety o rysach regularnych, miłym wyrazie, wąskich, trochę twardo wyciętych ustach. Ręce chude, kościste, o długich, cienkich palcach. Figura nieznamym jest mimo usterek poważnym dziełem sztuki (fig. 34). Wśród kobiecych postaci nagrobnych zajmuje jedno z pierwszych miejsc.

Tak więc we wszystkich rzeźbach Michałowicza widać to większą, to mniejszą zależność od Padovana, ale w żadnym wypadku nie ma niewolniczego naśladownictwa dzieł koryfeusza włoskiej plastyki na polskiej ziemi. Nie powtarza też Michałowicz własnych kompozycji. Stosunek figur Michałowicza do Padovanowskich jest swobodny. Nasz artysta nie panuje nad formą w tym stopniu jak Padovano. Nie zdołał też uchwycić tej niezwyklej wy-



33. Nagrobek Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej w katedrze tarnowskiej. Fot. Mroczkowski w Tarnowie.

tworności i gibkości linii, tej naturalności i lekkości układu, cechujących rzeźby Padovana. Nie wyczuwał w tym stopniu powagi spokojnej sylwety i związku ciała z draperią, jak mistrz włoski, który miał wyższą, na antyku wyrobioną kulturę artystyczną.

W grobowcach włoskich XV wieku sztywne postacie zmarłych leżą wyciągnięte na sarkofagach bądź na marach ustawionych na sarkofagach. Ręce mają na piersiach złożone. Są to rzeczywiście zwłoki. Zgodne to z naturalizmem quattrocenta, a także z tradycją średniowieczną, z którą przez cały wiek XV nie zerwano. Dopiero epoka rozwiniętego renesansu już na samym początku przyniosła zasadniczą zmianę. Znaczenie przełomowe mają dwa grobowce dłuta Andrzeja Sansovina w chórze kościoła S. Maria del Popolo w Rzymie. To grobowiec kardynała Askaniusza Sforzy, wykonany w r. 1505, oraz naprzeciwko, jako jego odpowiednik, nagrobek kardynała Hieronima Basso Rovere, postawiony między rokiem 1507 a 1509¹⁾. Obydwa te grobowce są identyczne, różnią się tylko, i to niewiele, figury zmarłych. Obydwaj dostojnicy Kościoła są pojęci jako ludzie żywi, jakby na wpół śpiący, z głową wspartą na ręce i z lekka zgiętym kolanem. To nowe ujęcie postaci tłumaczy Burger²⁾ koniecznością skrócenia figury celem zwężenia środkowej niszy w nagrobku, a to ze względu na rozszerzające całość skrzydła boczne, które tu po raz pierwszy występują. Genezy szuka więc w pobudkach czysto estetycznych. Zupełnie niewłaściwie, bo w takim razie tak zasadniczo inne ujęcie figury nie przyjęłoby się do tego stopnia, nie występowałyby w przeróżnych formach nagrobków, ale należałoby do zjawisk wyjątkowych, spowodowanych szczególniejszymi warunkami. Przyczyny trzeba szukać głębiej: w zmianie psychiki ludzkiej, w radości życia, znamiennej dla epoki rozwiniętego renesansu. Ceniąc życie doczesne po wyzwoleniu się ze średniowiecznej dlań pogardy i patrzenia w świat zaziemski unikano wszystkiego, co nasuwało myśl o śmierci. «Memento mori», jako przestroga przed marnością dóbr doczesnych, powróci dopiero w epoce kontrreformacji³⁾. Figury nagrobkowe pozostaną nadal żywe, ale towarzyszyć im będzie kompletny aparat znikomości, jak szkielety, czaszki, piszczele, klepsydry, nietoperze i t. p.

Figura o żywym układzie sansovinowskim stała się miarodajna dla włoskiej plastyki nagrobnej cinquecenta i przetrwała nawet jeszcze w wiek XVII. Takie ujęcie figury, jak u Sansovina, nie było w rzeźbie nagrobkowej zupełną nowością. Sansovino wziął sobie za wzór figury na nagrobkach etruskich, względnie reliefy z nagrobków rzymskich⁴⁾. Idea wyobrażania postaci na-

1) W. Bode, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*. München 1892—1905, tabl. 533, 534.

2) F. Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*. Strassburg 1904, p. 276.

3) Pouczający i znamieny jest kontrast dwóch kaplic grobowych, Zygmuntowskiej i Wazów. W pierwszej nie ma nic, co by przypominało śmierć, nie ma nastroju grobowego, światło rozkłada się równomiernie po jasnych ścianach, uwydatniając wesołe i żywe groteski. Z tym nastrojem nie godziłyby się postacie nagrobkowe, pojęte jako trupy. Zupełnie inny nastrój ma kaplica Wazów, w której zasadniczymi barwami są kolory żałoby, czarny i biały, a do której prowadzą z brązu lane drzwi z wyobrażeniem szkieletów depczących insygnia różnych stanów.

4) Burger, o. c., p. 176 oraz fig. 130.



34. Nagrobek nieznaney damy herbu Ciołek w kościele parafialnym w Brzezinach. Fot. A. Bochnak.

grobnej jako osoby żywej, nieobca sztuce rzymskiej, wskrzeszona przez Sansovina na początku cinquecenta, przeszła na Padovana. On to w nagrobkach Zygmunta Starego i Tomickiego wprowadził do Polski to nowe, tak z duchem cinquecenta zgodne ujęcie figury nagrobnej¹⁾, które i u nas nie straciło zwolenników nawet jeszcze w XVII wieku.

Jakż jest stan rzeczy pod tym względem od wystąpienia Padovana na horyzoncie naszej plastyki około roku 1530 aż do pierwszego dzieła Michałowicza, t. j. nagrobka Izdbieńskiego, po roku 1553? Otóż długo jeszcze trzyma się średniowieczny typ figury o pozie niezdecydowanej, niby stojącej, ale z poduszką pod głową²⁾. Równocześnie pojawiają się figury płaskorzeźbione, które

¹⁾ Pierwszy zwrócił na to uwagę w druku F. Kopera w wydawnictwie zbiorowym p. t. Polska jej dzieje i kultura, I. Warszawa, p. 463. Tom ten, nie opatrzony datą, wyszedł w 1928. — Wcześniej o lat kilka niż Padovano, bo już w r. 1525, pojął zmarłego jako osobę śpiącą nieznaną twórcą nagrobka Ludwika Mikołaja Szydłowieckiego, rocznego synka kanclerza Krzysztofa. J. Kieszkowski (Kanclerz Krzysztof Szydłowiecki. Poznań 1912, p. 448) dopatruje się tu wpływu Sansovina. Z. Hornung (Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu. Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego, I, p. 388) wpływ ten kwestionuje. Jakkolwiek rzecz się ma, Padovana, a nie rzeźbiarza małego Szydłowieckiego w Opatowie musi się uważać za tego, który przeschepił do Polski sansovinowski typ figury nagrobnej, bo Padovano typ ten zastosował w stolicy państwa, w nagrobkach króla i biskupów. Dalszy rozwój idzie nie od pomniczka w Opatowie, lecz od monumentalnych nagrobków krakowskich.

²⁾ Spośród licznych okazów wymienię kilka dla przykładu, a więc nagrobki: biskupa Jana Konarskiego (1521) na Wawelu, biskupów Jana Lubrańskiego (1522—25) i Sebastiana Branickiego (1544)



35. Szczegół z nagrobka nieznanej damy herbu Ciołek w kościele parafialnym w Brzezinach. Fot. A. Bochnak.

dovana powstała postać Jana Amora Tarnowskiego²⁾, natomiast figury Jana Tarnowskiego, wojewody sandomierskiego, i Andrzeja Krzyckiego to jakby zatrzymanie się w połowie drogi, gdyż nie ożywiono całej postaci, lecz tylko górną jej część; nogi równo wyciągnięte leżą obok siebie. Z tego przeglądu wynika, że Michałowicz jest w każdym razie jednym z pierwszych, którzy typ sansovinowski przejęli racjonalnie i w całej pełni w zastosowaniu do figury przestrzennoplastycznej.

*

*

*

w katedrze poznańskiej (wszystkie trzy reprodukuje J. Eckhardtówna, Nagrobek «biskupa Czarnkowskiego» w katedrze poznańskiej. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Prace Komisji Historii Sztuki, I/3. Poznań 1933, fig. 5, 1, 8), Jana de Valentinis († 1547) na Wawelu, Wojciecha Gasztołda w Wilnie, Stanisława i Zofii Lasockich w Brzezinach (wszystkie reprodukowane przez S. Cerchę i F. Koperę w książce p. t. Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini ze Sjeny i jego dzieła w Polsce. Kraków, fig. 84, 86, 87, 96).

¹⁾ Za przykład niech posłużą nagrobki: Mikołaja Szydłowieckiego († 1532) w Szydłowcu i biskupa Jana Chońskiego († 1538) na Wawelu, dzieła nieznanych rzeźbiarzy (reprod. Cercha i Kopera, o. c., fig. 85, 95), oba przez Z. Hornunga (Jan Maria zw. il Mosca albo Padovano. Spraw. z Czynności i Posiedzeń P. A. U., XL/9, 1935, p. 275) przypisane bez dostatecznych argumentów Padowanowi.

²⁾ Nie zgadzam się z Dutkiewiczem, który (o. c., p. 22) przypisał nagrobek trzech Tarnowskich, aczkolwiek nie bez zastrzeżeń, Padowanowi.

Polskim Praksytelesem zwie Michałowicza epitafium łowickie ¹⁾. A zatem już wtedy wyraźnie zaakcentowano rzeźbiarską, a nie architektoniczną stronę jego artystycznej działalności. Jako rzeźbiarz zarysowuje się też Michałowicz bez porównania wyraźniej, aniżeli jako architekt. Dzieła Michałowicza nie mówią, by był on we Włoszech, w Niderlandach lub gdziekolwiek za granicą, bo nie znać w nich żadnego bezpośredniego zetknięcia się artysty ze sztuką obcą. Nie znać pobytu nawet w najbliższych, a tak silnie od połowy XVI wieku sztuką niderlandzką przepojonych środowiskach zagranicznych, jak Królewiec i Wrocław. W twórczości Michałowicza niczym nie zaznaczyły się dzieła Florisa w Królewcu, a mianowicie nagrobek ks. Doroty z r. 1549, ks. Anny Marii, wykonany około r. 1570, i ks. Albrechta, z r. 1570 ²⁾. Wrocław obfituje od połowy XVI wieku w epitafia o stylu wyraźnie florisowskim. I one nie odbiły się w dziełach Michałowicza. Co więcej, nie znać u naszego artysty ani śladu zetknięcia się ze sztuką Gdańską, który przecież podówczas należał do Polski. Chyba więc i w Gdańsku nie był.

Dzieła Michałowicza dowodzą, że całą swoją sztukę zdobył w Krakowie, co zarazem świadczy o sile i żywotności tego środowiska artystycznego. Rzeźbiarz to renesansowy, oczywiście w północnym znaczeniu tego słowa, bo poszczególne elementy włoskiego renesansu przejmował tylko zewnątrz. Jako dziecko Północy nie zdołał wniknąć w wewnętrzną tej sztuki zawartość, w jej ducha. A zresztą i sztuka włoskich, podówczas w Krakowie pracujących artystów, którzy między Michałowiczem a włoskim renesansem jedynymi byli pośrednikami, nie była już tak czysto włoska, ulegała bowiem miejscowemu środowisku i wymaganiom miejscowych fundatorów. Jasne jest, że Michałowicz chciał być renesansowym artystą, że go pociągał tylko świat sztuki renesansowej, bo lekkie reminiscencje form gotyckich, nawet najprawdopodobniej nieświadome, przejawiają się jedynie w przejściu ornamentu z płyty Vischerowskiej i poligonalnego kształtu kolumn do nagrobka Zebrzydowskiego.

Michałowicz korzysta z dorobku innych rzeźbiarzy, czerpie motywy i ornamenty z dawniejszych jak i powstających w Krakowie w jego oczach dzieł sztuki włoskiej, a przyznać trzeba, że w wyborze jest bardzo szczęśliwy, bo opiera się tylko na utworach pierwszorzędnych. Ale w sztuce Michałowicza dźwięczy jeszcze inna nuta. Z krakowsko-włoskimi elementami splatają się elementy niderlandzkie, których nie mógł widzieć na zabytkach krakowskich w czasie nauki ani w początkach swojej samodzielnej działalności. Zapośredniczyły tu, wydawane jako wzory, ryciny głośnego antwerpskiego artysty Cornelisa Florisa. Renesans Michałowicza jest więc wypadkową sztuki włoskiej, z którą artysta zetknął się w Krakowie, i niderlandzkich wzorów graficznych, które do naszego miasta w połowie XVI wieku może przez Wrocław, może przez Gdańsk, a może i wprost z Antwerpii docierać zaczynały. A że docierały do Krakowa już od połowy XVI wieku, tego dowodem są właśnie

¹⁾ Cf. wyżej, p. 41, odsyłacz 2.

²⁾ R. Hedicke, Cornelis Floris und die Florisdekoration, II. Berlin 1913, tabl. XIII, XXII, XXIII.

rzeźby Michałowicza, zacząwszy już od nagrobka Izdbieńskiego. We wcześniejszych pracach (Izdbieński, Zebrzydowski, nadproże) te dwa zasadnicze elementy jego sztuki odcinają się od siebie dosyć wyraźnie. W nagrobku brzezińskim duch włoski bierze górę. Do wyrównania przychodzi dopiero w pomniku Padniewskiego. Tu renesans włoski stapia się z renesansem niderlandzkim w zupełnie jednolitą, harmonijną całość, a to wysoce artystyczne zespolenie elementów południowych i północnych dało w rezultacie dzieło bardzo ciekawe, ani włoskie, ani niderlandzkie — poprostu michałowiczowskie.

Mimo korzystania z dorobku innych artystów nie można Michałowicza nazwać eklektykiem, nawet w najlepszym tego słowa znaczeniu, bo przejęte motywy i ornamenty przetwarza indywidualnie, swoiście i w wyniku daje kreacje nowe, o własnym wyrazie, tak że żaden nagrobek jego dłuta w całości nie jest podobny do dzieła jakiegokolwiek innego rzeźbiarza, który pracował na naszej ziemi, żaden też nie jest odblaskiem kompozycji jakiegoś nagrobka Florisowskiego i w ogóle zagranicznego. Jego sztuka jest żywa i osobista.

Okres wczesny twórczości Michałowicza, zamykający się w granicach lat mniej więcej 1553—63, na który przypadają: nagrobek Izdbieńskiego (fig. 1), kaplica Zebrzydowskiego wraz z nagrobkiem tego biskupa (fig. 12) i nadproże portalu w domu kapitulnym (fig. 30), to styl młodości. Okres ten charakteryzują: słabsza więźba konstrukcji, wybitna dążność do obfitej, ruchliwej ornamentacji, graniczącej wprost z przeładowaniem, niekiedy fantastycznej, a nawet kapryśnej. Z tą niespokojną ornamentacją zgadza się niepokój plamistego marmuru. Artysta nie wyraża się lapidarnie. Ornament nie służy mu wyłącznie do podkreślania form architektonicznych. W tym okresie najwyraźniej przejawia się żywy temperament artysty i usposobienie nieskłonne do refleksji. Z czasem Michałowicz wyswobadza się z powodzi drobiazgowej ornamentacji i w dążeniu do jaśniejszej konstrukcji, do syntezy, daje dzieła prostsze, bardziej zwarte i spokojniejsze. Znamiona te występują już do pewnego stopnia w nagrobku damy herbu Ciołek w Brzezinach (fig. 32), który też można uważać za fazę przejściową do późniejszego stylu naszego rzeźbiarza, do stylu dojrzałego, którego wyrazem jest pomnik Padniewskiego (fig. 36). Począwszy od nagrobka brzezińskiego zanika plamisty, niespokojny marmur czekoladowy na rzecz jednobarwnego piaskowca, względnie alabastru.

Granica między elementami architektonicznymi a ornamentalnymi bywa, zwłaszcza we wcześniejszym okresie, płynna. Za przykład wzajemnego, tak już w gruncie rzeczy barokowego przenikania się tych elementów niech posłuży niezwykle oryginalny klucz niszy w nagrobku Zebrzydowskiego (fig. 13). Akcenty barokowe, najwyraźniejsze we wspomnianym dziele, a występujące nie w kompozycji całości, lecz w szczegółach, jak klucz niszy, stopy sarkofagu, skośna pozycja kapiteli, mówią nam o barokowych skłonnościach tkwiących w naturze Michałowicza. Do ujawnienia tych barokowych inklinacji przyczynił się Floris swoimi wczesnymi, «barokowymi» pomysłami. Ten «barok» u obydwóch tłumaczy się tym, że nie zdołali oni wyzwolić się z sugestii późnego, barokowego okresu gotyku, mimo że unikali form późnogotyckich. Wartości dekoracyjne stale Michałowicza pociągają, jak konsole w nagrobku po-

znańskim i brzezińskim, kolumny dołem okrągłe, górą poligonalne, a w całości ornamentami pokryte w nagrobku Zebrzydowskiego (fig. 12, 13). Tych samych intencji wyrazem jest klucz niszy w tym nagrobku, niebawem motyw tempietta w jego zwieńczeniu (fig. 12), dwuluczna nisza w grobowcu Padniewskiego (fig. 36, 37) lub arytmia konsol i kolumnienek na bębnie kaplicy tego biskupa (fig. 45, 46).

Michałowicz nie lgnie do wielkiego stylu, do monumentalności, nie komponuje w wielkich liniach i wielkich płaszczyznach. Natura to w istocie swej nieklasyczna. Nawet w naszych stosunkach nie był rzeźbiarzem przewrotowym, wytyczającym sztuce nowe drogi, jakkolwiek w szczegółach wprowadził do naszej rzeźby nagrobkowej nie jeden dotychczas nieznaną jej, a wcale ważny motyw. On to uTOROWAŁ drogę nielicznym zresztą w Polsce w drugiej połowie XVI w. nagrobkom o motywie kolumnowego portalu z niszą półkolistą i przestrzennoplastyczną figurą typu sansovinowskiego, przejętego za pośrednictwem Padovana, oraz ze skrzydłami bocznymi, niższymi od części środkowej (Leśniowski i Provana w Krakowie¹⁾ biskup Kostka w Chełmży²⁾). Pierwszy w Polsce połączył w sposób wysoce artystyczny elementy niderlandzkie, specjalnie Florisowskie, z włoskimi, a tym samym stał się ogniwem wiążącym sztukę krakowsko-włoską z italianizmem niderlandzkim. Wreszcie przyczynił się do spopularyzowania w nagrobnej rzeźbie alabastru do figur i ornamentów.



36. Nagrobek biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowicz.

¹⁾ Reprod. w *Pomnikach Krakowa*, II.

²⁾ J. Heise, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, II: *Kulmerland und Löbau*. Danzig 1887—95, tabl. «Kreis Thorn» 1.

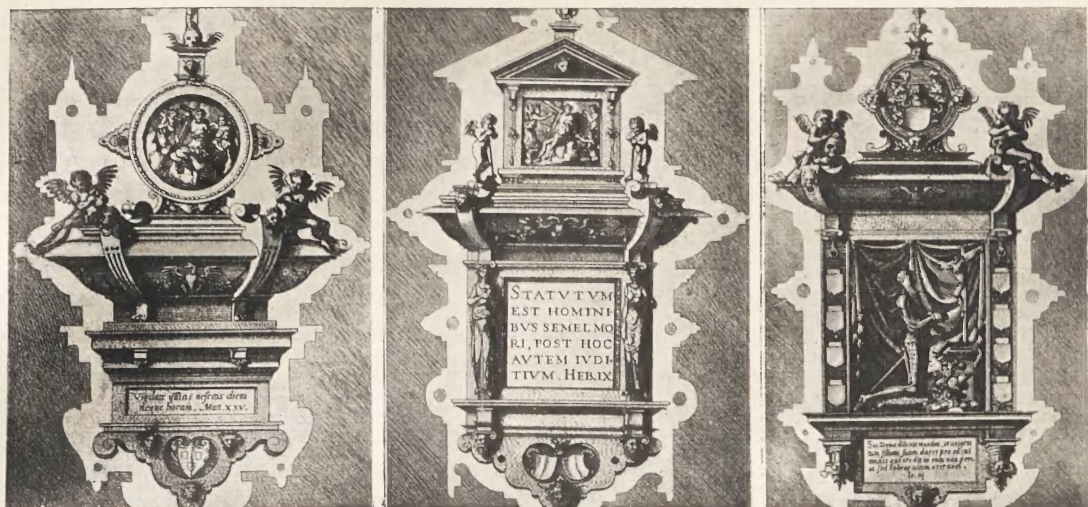


37. Część środkowa nagrobka biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej. Fot. St. Kolowiec.

Nagrobek Padniewskiego (fig. 36) to zenit w twórczości Michałowicza, dowód opanowania formy, osiągnięcia wewnętrznej równowagi i świadomości środków artystycznego wypowiedzania się. Nie ma tu już ani śladu chwiejności, niezdecydowania i jakby szukania właściwej dla siebie drogi. W tym dziele ujawnia się jasna i zdecydowana wola zupełnie już dojrzałego artysty. Do takiej kreacji z biegiem czasu w swojej artystycznej ewolucji Michałowicz konsekwentnie dojść musiał. Dał nam nie tylko jeden z najoryginalniejszych pomników ¹⁾, ale także — przynajmniej w moim poczuciu — jeden z najpiękniejszych, jakie nasza renesansowa plastyka pozostawiła. Jego miejsce w szeregu takich nagrobków, jak Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej, Tomickiego lub Boratyńskiego.

Obok Padovana, który powoli schodzi już z pola († 1574), Michałowicz jest bezsprzecznie najzdolniejszym, najgłębszym i najpoważniej sztukę pojmującym rzeźbiarzem ze wszystkich, którzy u nas w drugiej połowie XVI w. pracowali. Doceniając wartość Canavesiego i Gucciego trudno jednak nie dojrzeć słabych stron tych rzeźbiarzy. Canavesi, chłodny, nawet nieco oschły

¹⁾ Jednym z najoryginalniejszych pomników słusznie nazwał go ks. S. Dettloff w krótkiej charakterystyce Michałowicza, zawartej w artykule p. t. Rzeźba polska do początku XVIII w., ogłoszonym w wydawnictwie zbiorowym p. t. Wiedza o Polsce, II. Warszawa, p. 566.



38—40. Cornelis Floris. Projekty nagrobków z serii Inventien. Podług Hedickego.

klasyk, nie zmienia się, nie stara się wyjść poza nabytą rutynę, poza skromny zapas form i motywów. Gucci chce zadziwiać odrębnością swej sztuki, ekscentrycznością swego przesadnego manieryzmu; mierzy wyżej, niż mu na to jego talent pozwala. Michałowicz pozostawił tylko pięć, i to niekompletnych nagrobków, ale w nich wyraża się sztuka szczerą, treściwą, nasuwająca dużo zagadnień i zniewalająca do refleksyj. Pracował nad sobą, doskonalił się, szukał coraz to innych sposobów artystycznego wypowiedzenia się. Jest w nim coś z samouka. Radził sobie jak mógł. Drogę wskazywał mu niezwykły talent.

Z architektonicznych prac Michałowicza pozostały tylko strzępy, ale widać z nich, że monumentalność i w architekturze nie była charakterystyczną cechą tego artysty. Widać to choćby tylko po kapryśnym, dekoracyjnym traktowaniu podziałów bębna kaplicy Padniewskiego. Zdaje się, że Michałowicz w ogóle nie podejmował się większych robót architektonicznych o charakterze artystycznym, że architektura była dlań niejako akompaniamentem, tłem dla utworu rzeźbiarskiego — dla nagrobka.

Włoscy artyści, którzy w Polsce pracowali, dosyć rzadko podpisywali swoje dzieła. Padovano dwa razy, i to poza Krakowem (nagrobek hetmana Tarnowskiego i jego syna w Tarnowie oraz Kamienieckiego w Krośnie), Gucci położył podpis tylko na nagrobku Stefana Batorego, który widocznie uważał za swoje *capo d'opera*, Berrecci w królewskiej kaplicy Zygmuntońskiej, Cini nie podpisał się ani razu. Canavesi, mający warsztat w Krakowie, reklamuje się w sposób kupiecki, bo na pomnikach Górków i biskupa Adama Konarskiego w katedrze poznańskiej podaje przy nazwisku nawet swój adres: *OPVS HIERONIMI CANAVEXI, QVI MANET CRACOVIAE IN PLATEA SANCTI FLORIANI*. W przeciwieństwie do tych Włochów Michałowicz znaczący wszystkie swoje prace z wyjątkiem nadproża przy ul. Kanoniczej, bo niezawodnie i kaplica, względnie nagrobek Uchańskiego były także sygnowane. W Poznaniu podpisuje się pełnym nazwiskiem, zaznaczając przy tym miejsce swojego pochodzenia: *IOHANNES MICHA-*

LOWICZ VRZENDOVIENSIS FECIT. Na nagrobku Zebrzydowskiego gmerk naszego artysty kryje się w jednym z kasetonów środkowej niszy. W Brzezinach na boku jednej z konsol znajduje się ryty gmerk z literami: I. M. V. F. (Ioannes Michałowicz Vrzendoviensis Fecit). Widocznie do kaplicy Padniewskiego wraz z nagrobkiem przywiązywał szczególniejszą wagę, skoro autorstwo swoje przekazał potomnym w podobny sposób, jak Berrecci w kaplicy Zygmuntońskiej. Jak tam na podniebiu latarni widnieje napis: BARTHOLO FLORENTINO OPIFICE tak tu — dookoła gmerku — IOANES MICHAŁOWIC VRZENDOVIEŃ 1575 (fig. 47). Jak Berrecci z dumą podkreśla swoje pochodzenie z Florencji, tak Michałowicz szczyli się swoim Urzędowem, bo pochodzenie z Urzędowa zaznacza także w Poznaniu i w Brzezinach. Widocznie rodzinna miejscowość była mu droga. Sympatyczny to rys naszego artysty. Podczas gdy Włosi umieszczają na swych dziełach tylko nazwisko i żadnym gmerkiem się nie posługują, to Michałowicz używa gmerku, podobnie jak artyści północni i kupiectwo na Północy. Podług zwyczaju północnego dano mu ten gmerk i na epitafium. To sygnowanie dzieł mówi nam, że się nie uważał za gorszego od włoskich artystów.

III

WIADOMOŚCI BIOGRAFICZNE

Epitafium, które ufundowano Michałowiczowi w Łowiczu, przypadło. Przekazany nam przez Starowolskiego napis ¹⁾ nie zawiera daty śmierci. Zgon artysty nastąpił w Łowiczu najprawdopodobniej tuż przed ukończeniem robót, więc przypuszczalnie około r. 1583 ²⁾, gdyż po ich ukończeniu Michałowicz byłby był z Łowicza wyjechał. Pochowano go w Łowiczu. W aktach krakowskiego cechu murarsko-kamienniarzkiego Michałowicz wymieniony jest po raz ostatni dnia 17 stycznia 1580 roku. Brak późniejszych wiadomości można wytłumaczyć jedynie wyjazdem artysty do Łowicza na wezwanie Uchańskiego w r. 1580 ³⁾. Nagrobek prymana z pewnością nie był rzeźbiony w Krakowie, lecz w Łowiczu, bo jego wykonanie łączyło się z budową kaplicy, co wymagało obecności architekta na miejscu.

O ile datę śmierci da się w przybliżeniu oznaczyć, to trudniejsza sprawa z datą urodzin. Jeżeli nagrobek Izdbieńskiego jest istotnie pierwszą samodzielną pracą Michałowicza, to artysta nasz miał wtedy chyba przynajmniej 25 lat, bo jest to utwór rzeźbiarza młodego, pełnego sił twórczych, jeszcze nie zrównoważonego, ale już wcale dobrze panującego nad formą i techniką. Przyjmując, że nagrobek Izdbieńskiego powstał w latach 1553—60, otrzymujemy przypuszczalną datę urodzin Michałowicza na lata 1528—35.

Wiadomości źródłowe o Janie Michałowiczu z Urzędowa, jakie mi się znaleźć udało, nie są obfite. Najstarsza i zarazem jedyna, jaka dotychczas była znana, pochodzi z roku 1570, a dotyczy przyjęcia go w Krakowie «na magisterię»,

¹⁾ Cf. wyżej, p. 41, odsyłacz 2.

²⁾ Cf. wyżej, p. 11.

³⁾ Cf. wyżej, p. 42.

t. j. do grona mistrzów cechowych. Mistrzowie starsi polecieli mu między innymi zrobić «abrys bramy, jaką przed dwudziestą laty wykował mistrz Gabriel (Słoński) cudną robotą w kamienicy księdza dziekana na ulicy Kanoniczej»¹⁾, dziś l. 21. Dnia 16 marca 1571 r. Michałowicz przyjął prawo miejskie²⁾. W tymże roku kupił od Katarzyny Romerowej, córki Macieja i Anny Czarnych, dom zwany Żurowski³⁾, a w r. 1574 ostatecznie wszedł w jego posiadanie⁴⁾. Był to dom przy przecznicy między ul. św. Jana a Sławkowską, w części drewniany, a w części murowany, sąsiadujący z jednej strony z domem spadkobierców Jana Kleczowskiego (Kliczowskiego), z drugiej zaś z domem nieżyjącego już Mikołaja Czeczotki⁵⁾. Kamienica Kleczowskiego stała na rogu ul. Sławkowskiej i dzisiejszej św. Marka, w tym miejscu, na którym wznosi się starsza część siedziby Polskiej Akademii Umiejętności⁶⁾. A zatem dom Michałowicza stał przy ul. św. Marka, na parceli zajętej obecnie bądź przez tylną część starego gmachu Akademii, bądź też przez tylną część domu narożnego przy ul. św. Jana i św. Marka, będącego także własnością Akademii. Z rokiem 1572 rozpoczynają się zapiski o przyjmowaniu przez Michałowicza uczniów na naukę oraz o ich wyzwaniu na czeladników. I tak, w pierwszych dniach stycznia 1572 r. zostają czeladnikami dwaj uczniowie, którzy przeszli u niego czteroletnią naukę, Maciej Kusietek i Paweł Zapisz⁷⁾. Stosunkowo najczęściej pojawia się nazwisko Michałowicza w roku 1573. Dnia 9 sierpnia tego roku przyjmuje na naukę Mikołaja Goczala z Pińczowa, który już poprzednio uczył się u niego w roku 1570 i 1572⁸⁾. Wyzwała go na czeladnika dnia 8 kwietnia 1576 r. razem z drugim uczniem, Janem Białym (Byaly)⁹⁾. Pod datą 25 października 1573 r. czytamy o przyjęciu na naukę Adama Naporka z Gołaczewa, syna Stanisława, oraz Andrzeja Łyczki z Urzędowa¹⁰⁾. Może sława Michałowicza, niegdyś obywatela urzędowskiego, była powodem, że Łyczko wstąpił na naukę do jego warsztatu. W każdym razie świadczy to o jakichś stosunkach między artystą a jego rodzinną miejscowością. Trzy dni później, dnia 28 października, wyzwala Jan Michałowicz Marka, swojego brata, przy czym zeznaje, że jest on prawego łoża synem tych samych rodziców¹¹⁾. Oprócz zapiski z dnia 8 kwietnia 1576 r., mamy z tego roku jeszcze jedną, z dnia 17 czerwca, dotyczącą przyjęcia ucznia na czteroletnią naukę; nazywał się on Mikołaj Burdek, a pochodził z Chełma¹²⁾.

1) W. J. Wdowiszewski. Gabriel Słoński, architekt krakowski XVI wieku. Spraw. K. H. S., V, 1896, p. 4, odsyłacz 8. Cf. niżej, p. 69.

2) Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, rkps nr 1423. Liber iuris civilis, inceptus anno Domini MDLV, p. 157.

3) Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa. Scabin. Crac. nr 19, pp. 328—329.

4) Scabin. Crac. nr 20, p. 79.

5) Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa. Consul. Crac. nr 454 (r. 1597), pp. 568—569.

6) A. Chmiel, Domy krakowskie. Ulica Sławkowska, cz. I. Bibl. Krak. nr 73. Kraków 1931, pp. 94—95.

7) Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, rkps A/D 480. Regestrum seu liber actorum contubernii muratorum, fabrorum et stameciorum clarissimae urbis Cracoviensis, p. 10. — Ów Paweł Zapisz nie żył już w roku 1611. Cf. S. Tomkowicz, Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku. Lwów 1912, p. 138.

8) Regestrum etc., p. 26.

9) Ibidem, p. 57.

10) Ibidem, p. 29.

11) Ibidem, pp. 29—31.

12) Ibidem, p. 61.



41. Figura biskupa Filipa Padniewskiego z nagrobka w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

Wymieniony wyżej Adam Naporek ukończył naukę w roku 1578, jak wynika z zapiski z dnia 7 września tego roku ¹⁾. Serię wiadomości z aktów cechu murarsko-kamieniarskiego zamyka notatka z dnia 17 stycznia 1580 r. Jest to formalne przyjęcie na ucznia własnego syna, Aleksandra, który i tak już od dwóch lat kształcił się w ojcowskim warsztacie ²⁾. Poza tymi zapiskami wspomniany jest nasz artysta jeszcze w aktach kapituły katedralnej krakowskiej pod datą 28 maja 1574 r. w związku z budową kaplicy Padniewskiego. Wymieniony tam jest tylko po imieniu, jako Ioannes murator ³⁾. Ponadto w latach 1577 i 1578 występuje w sprawie kramu swojej żony, Doroty. Był to kram narożny (towaru nie określono) «sub cruce», a więc w pobliżu skrzyżowania się przejść przez Sukiennice ⁴⁾, z tyłu za kramem «bogatym» Jerzego Strausa a obok kramu Katarzyny Kamieńczanki ⁵⁾. Akta nie podają nazwiska panińskiego Doroty Michałowiczowej ani miejsca jej urodzenia.

Zapiska o wyzwoleniu w r. 1573 brata, liczącego wówczas przypuszczalnie nie więcej jak 20 lat, popiera datę urodzin Michałowicza, wyliczoną powyżej na lata 1528—35. Trudno przyjąć, by się mógł urodzić wcześniej, niż w roku

¹⁾ Regestrum seu liber etc., p. 116. ²⁾ Ibidem, p. 130.

³⁾ Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej. Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., VI., 1564—77, fol. 291 r. Sprawa dotyczy usunięcia przez Michałowicza urządzenia dawnej kaplicy Róźców.

⁴⁾ S. Tomkowicz, Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów. Bibl. Krak. nr 63—64. Kraków 1926, p. 25.

⁵⁾ Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, rkps nr 761. Plenipotencje etc., p. 613 oraz Consul. Crac. nr 44, pp. 722—723.

1528, bo w takim razie od swego, powiedzmy nawet najmłodszego brata, a syna tej samej matki, musiałby być starszy o więcej niż 25 lat. Z faktu, że w r. 1580 syn Jana Michałowicza, Aleksander, miał już za sobą dwa lata nauki w warsztacie ojca, zdaje się wynikać, że liczył wówczas mniej więcej lat 18. Wniosek stąd, że Jan był wtedy człowiekiem w sile wieku, co znów zgadza się z poprzednio przyjętą datą jego urodzin. Żyłby więc Jan niezbyt długo, przypuszczalnie nie więcej jak 55 lat, z czym także zgadza się fakt, że jego działalność artystyczną da się wykazać tylko w granicach lat trzydziestu. W nagrobku Uchańskiego, ostatnim jego dziele, wykonanym tuż przed śmiercią, nie znać wyczerpania. Artysta zmarł w pełni sił twórczych.

Z przytoczonych powyżej zapisów cechowych wynika, że Michałowicz miał uczniów niejako prywatnie, zanim jeszcze sam został mistrzem i obywatelem miasta Krakowa. Kusietek i Zapisz, wyzwoleni na czeladników z początkiem roku 1572, musieli być przyjęci na naukę pod koniec roku 1567 lub na początku 1568, a więc na dwa lata przed przyjęciem Michałowicza «na magisterię», a trzy lata przed uzyskaniem przezeń obywatelstwa miejskiego. Nie należąc do krakowskiego cechu i nie będąc obywatelem miasta Krakowa, Michałowicz pracował w Krakowie w każdym razie już w latach 1560—63, przebudowywał mianowicie kaplicę w katedrze celem ustawienia w niej własnej roboty nagrobka Zebrzydowskiego. Niewątpliwie z Krakowa wyszedł wcześniejszy od tamtego nagrobek Izdbieńskiego dla katedry poznańskiej. Nie szło w tym wypadku równocześnie o budowę kaplicy, toteż nagrobek mógł być wykonany w częściach w Krakowie i tylko złożony w całość na miejscu w Poznaniu, jak to zresztą stale w takich wypadkach robiono. Zważywszy, że przy nazwisku Michałowicza nie występuje nigdy określenie «servitor regius», wnosić należy, że tego tytułu nie posiadał. Nie ma śladu, by go dwór królewski zatrudniał. Skoro Michałowicz, nie posiadając serwitariatu królewskiego, nie należąc do cechu aż do roku 1570 i nie będąc obywatelem miasta Krakowa



42. Szczegół z nagrobka biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.



43. Szczegół z nagrobka biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej.
Fot. A. Bochnak.

aż do r. 1571, jednak swój zawód wykonywał w każdym razie już w r. 1560, to musiał mieć jakichś możliwych opiekunów. Musiało się to trafiać częściej, skoro Gabriel Słoński, który również nie miał serwitoriatu królewskiego, budował w Krakowie już w r. 1550, mimo że o obywatelstwo miejskie postarał się dopiero w r. 1559¹⁾. A zatem przez dziewięć lat uprawiał swój zawód niezupełnie legalnie.

Z faktu, że Michałowicz rzeźbił nagrobek biskupa poznańskiego Benedykta Izdbieńskiego († 1553), krewnego kanonika Marcina²⁾, można wnosić, że kanonik już wtedy znał naszego artystę i że właśnie on powierzył mu tę robotę, tym więcej że na tę sprawę mógł mieć wpływ nie tylko jako bliski krewny zmarłego biskupa, ale także, od roku 1547, jako członek kapituły katedralnej poznańskiej. Nie zachowany napis głosił, że biskupowi Izdbieńskiemu ufundowali nagrobek «nepotes»³⁾. Jednym z nich był najprawdopodobniej kanonik Marcin Izdbieński. Według wszelkiego prawdopodobieństwa nie kto inny zalecił Michałowicza do wyrzeźbienia nagrobka Zebrzydowskiego i przebudowania kaplicy, jak tylko on, bo jak wiemy, był współwykonawcą testamentu tego biskupa⁴⁾. Równocześnie z nagrobkiem Zebrzydowskiego powstało nadproże portalu domu kapitulnego, posiadanego wtedy przez Marcina Izdbieńskiego⁵⁾. Nie koniec na tym. Po śmierci biskupa Padniewskiego administrację diecezji krakowskiej objął kanonik Marcin Izdbieński. On też był zarazem jednym z arbitrów w sprawach spornych między sukcesorami biskupa a kapitułą⁶⁾. Czyby to nie mogło być poszlaką, że do przebudowy kaplicy Różyców i wykonania nagrobka Padniewskiego zalecił Mi-

¹⁾ Wdowiszewski, o. c., pp. 4—5.

²⁾ Podług K. Niesieckiego (Herbarz polski, wyd. J. N. Bobrowicza, IV. Lipsk 1839, pp. 412—413) kanonik Izdbieński był synowcem biskupa Benedykta, natomiast podług S. Uruskiego (Rodzina, herbarz szlachty polskiej, V. Warszawa 1908, pp. 280—281) był on wnukiem brata biskupa, Jakuba, ożenionego z Katarzyną Gnoińską, a synem Jana i Katarzyny Szypnieńskiej.

³⁾ Cf. wyżej, p. 8, odsyłacz 4.

⁴⁾ Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., V, 1551—64, fol. 450 r. pod datą 9 maja 1562.

⁵⁾ Cf. wyżej, p. 6.

⁶⁾ Biskup L. Łętowski, Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich, III. Kraków 1852, p. 103.

chałowicza znowu Marcin Izdbieński? Z tego wszystkiego zdaje się wynikać, że był to szczególniejszy opiekun naszego artysty. Pośrednictwo kanonika Izdbieńskiego jest bardzo prawdopodobne, bo zarówno biskup Izdbieński, jak i Zebrzydowski oraz Padniewski z przebudową kaplic i budową nagrobków, poza pozostawieniem na ten cel funduszków, nic wspólnego nie mieli. Nagrobki tych trzech biskupów nie rzucają więc światła na ich kulturę artystyczną.



44. Szczegół z nagrobka biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

Jeden tylko prymas Uchański, którego kaplicę zaczął Michałowicz budować jeszcze za jego życia, mógł mieć wpływ na wybór artysty. Kto ufundował nagrobek nieznaney damy herbu Ciołek w Brzezinach, nie wiadomo.

Marek Michałowicz, brat Jana, wyzwolony przezeń w r. 1573, nie występuje w przejrzanym przeze mnie krakowskich aktach miejskich ¹⁾. Znalazłem natomiast nieco wiadomości o synie Jana, Aleksandrze, wymienianym stale jako rzeźbiarz (lapicida). W roku 1585 nabył on od Jakuba Sulikowskiego kamienicę przy ul. Grodzkiej, między kaplicą św. Piotra i Pawła (dzisiejszy kościół) a domem spadkobierców Sebastiana, stolarza królewskiego ²⁾. W tym samym roku zabezpieczył na całym swoim majątku nieruchomym i ruchomym (nie określonym bliżej) kwotę 1000 florenów węgierskich na rzecz swojej żony Agnieszki, córki aptekarza Andrzeja i Anny Międzyńskich ³⁾. W r. 1586 zrzekł się obowiązków wykonawcy testamentu swojego teścia ⁴⁾. W r. 1597 wspomniany jest jako nieżyjący: wdowa po nim, Agnieszka, już jako żona Piotra Ladyszkowica, sprzedaje wtedy $\frac{1}{3}$ część domu przy przecznicy między ul. św. Jana a Sławkowską ⁵⁾, a więc tego, który w r. 1571 kupił Jan Michałowicz od Katarzyny z Czarnych Romerowej. Przy tej sposobności wymieniono nieletnie dzieci Agnieszki z małżeństwa z Aleksandrem Michałowiczem, a mianowicie Jana i Elżbietę ⁶⁾. Ta sama zapiska z roku 1597 przynosi też wiadomość, że w r. 1585 Aleksander zapisał swojej żonie ów dom przy dzisiejszej ulicy św. Marka. Wynika z tego, że ojciec jego, Jan, już wtedy nie żył. W aktach ławniczych (Scabinalia pod datą feria quarta post dominicam Iudica 1585, t. j. nr 22, p. 696), na które się w tej zapisce powołano, jest jednak tylko ogólnikowo mowa o zabezpieczeniu na rzecz Agnieszki Michałowiczowej kwoty 1000 florenów węgierskich przez jej męża, Aleksandra.

¹⁾ Cf. p. 3, odsyłacz 2.

²⁾ Scabin. Crac. nr 22, pp. 877—878, 882—884, 932—933, oraz Consul. Crac. nr 449, pp. 280—281.

³⁾ Scabin. Crac. nr 22, p. 696.

⁴⁾ Scabin. Crac. nr 23, p. 207.

⁵⁾ Consul. Crac. nr 454, pp. 568—569.

⁶⁾ Consul. Crac. nr 454, p. 569.

Jeżeli w r. 1580, w chwili ukończenia dwóch lat nauki u swojego ojca, Aleksander Michałowicz nie miał więcej niż 18 lat, to ożenił się (w roku lub na krótko przed rokiem 1585) bardzo młodo, licząc lat 23, a zmarł (w każdym razie nie później, jak w roku 1596¹⁾) najwyżej w 34 roku życia. Jan Michałowicz wyjeżdżając do Łowicza w r. 1580 najprawdopodobniej zabrał ze sobą do pomocy swojego syna i podówczas ucznia, Aleksandra. Może też nie kto inny, tylko Aleksander wyrzeźbił ojcu, zmarłemu w Łowiczu około 1583 r., epitafium, z którego oprócz gmerku zachował się jedynie tekst napisu, przekazany przez Starowolskiego²⁾. Napis ułożył, sądząc po stylu, jakiś ksiądz, zapewne należący do kolegiaty łowickiej. O dziełach Aleksandra nie ma dotychczas żadnych wiadomości.

IV

DOMNIEMANY MISTRZ MICHAŁOWICZA

Źródła milczą o tym, gdzie się Michałowicz uczył. Jedynie epitafium łowickie zawierało wiadomość, że wykształcił się w Urzędowie — Urendovi educatus est — co naturalnie może się odnosić tylko do nauki szkolnej. O opanowaniu rzeźby renesansowej, w dodatku w tym stopniu, w jakim to wykazuje już najstarsze znane dzieło, nagrobek poznański, w Urzędowie³⁾, małej mieścinie, mowy być nie mogło. Tam, w jedynym, aż do roku 1648 drewnianym kościele⁴⁾, Michałowicz nawet zobaczyć nie mógł nagrobka renesansowego. Na rzeźbiarza renesansowego mógł wykształcić się podówczas tylko w Krakowie. Do stolicy państwa przybył zapewne jako kilkunastoletni chłopak, a zatem przypuszczalnie w czterdziestych latach XVI wieku. Został Kraków prawie jeszcze zupełnie gotycki; na środku Rynku stały Sukiennice, wtedy jeszcze w całości gotyckie, ale renesans włoski, który pojawił się w katedrze krakowskiej na samym początku stulecia z nagrobkiem Jana Olbrachta, zdołał już zakorzenie się na wzgórzu wawelskim. Tam, w katedrze, Michałowicz mógł podziwiać świeżo ukończoną kaplicę Zygmuntofską wraz z pomnikiem królewskim, baldachim nad sarkofagiem Jagiełły, nagrobki biskupów Konarskiego i Tomickiego, że poprzestaniemy na wzmiankowanie dzieł najwybitniejszych. W najbliższym sąsiedztwie katedry tętniało życie, była już w pełni praca, która miała gotyckiemu zamkowi nadać szatę renesansową.

¹⁾ Zdawałoby się temu przeczyć wiadomość podana przez S. Tomkowicza (Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku. Lwów 1912, p. 97), że Aleksander Michałowicz, zapewne krewny Jana, posiadał w r. 1601 kamienicę przy ul. Grodzkiej, obok kamienicy należącej w części do Fryderyka Moschamera. Po zbadaniu rzeczy u źródła (Consul. Crac. nr 455, p. 750) okazuje się, że jest tam pod rokiem 1601 mowa o kamienicy Moschamera przy ul. Grodzkiej «inter haeredum olim famatorum Floriani Carbort farmacopolae ab una et Alexandri Michalovic lapididae parte ab altera domos lapideas utrinque consistentem». «Olim famatorum» odnosi się zarówno do Carborta, jak i do Aleksandra Michałowicza.

²⁾ Cf. wyżej, p. 41, odsyłacz 2.

³⁾ Urzędów leży w odległości niespełna 40 kilometrów na południowy zachód od Lublina.

⁴⁾ Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich, XII, Warszawa 1892, p. 825.

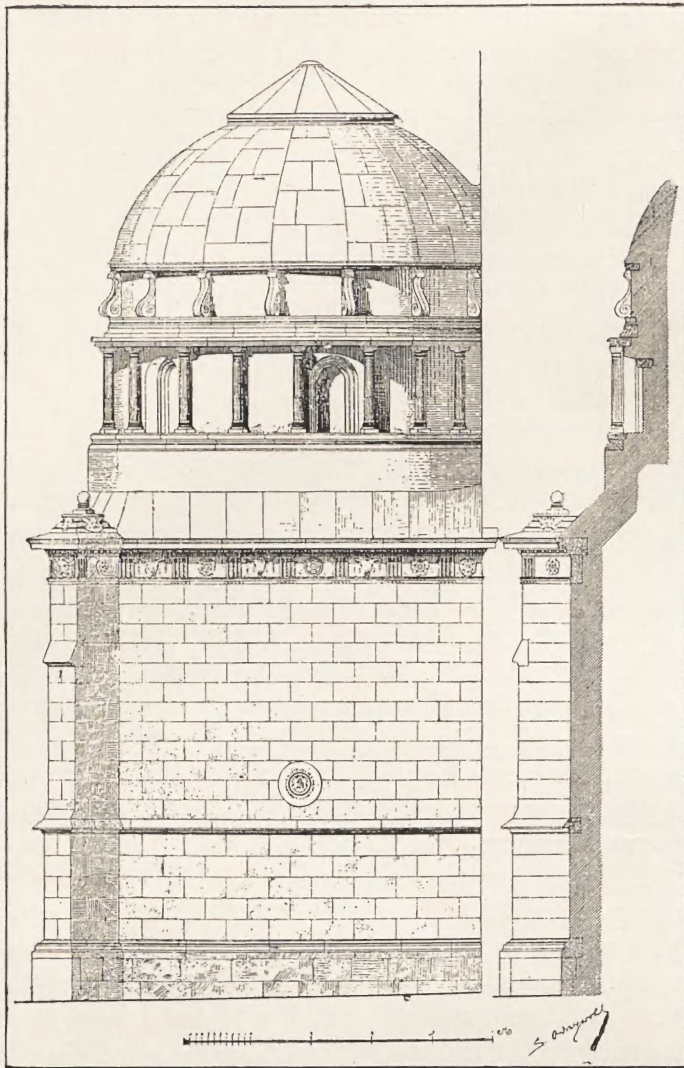
Michałowicz skierował się na naukę do jakiegoś włoskiego warsztatu murarsko-kamieniarskiego. Ale czyj to był warsztat, tego nie da się z całą pewnością powiedzieć. Nie Berreccio, bo ten nie żył już od r. 1537. Ci artyści, którzy ze względu na czas mogliby wchodzić w rachubę jako nauczyciele Michałowicza, znani nam są, z wyjątkiem Padovana a w pewnej mierze Ciniego, właściwie tylko z nazwiska. Faktem jest, że we wszystkich figurach nagrobnych Michałowicza widać wpływ Padovana. Za mało to jednak, by naszego rzeźbiarza uznać za ucznia Padovana, bo poza tym i poza przejęciem unoszących tarczę herbową aniołków z sarkofagu Tomickiego, względnie Gamrata (fig. 16), do nagrobka Zebrzydowskiego (fig. 13) da się wykazać jedynie zasadnicze różnice dzielące tych artystów od siebie. W przeciwieństwie do kochającego się w ozdobności Michałowicza, Padovano tylko dwa razy stworzył dzieło ozdobne — nagrobek Tomickiego¹⁾ i Gamrata. Wiadomo, że Tomicki ufundował sobie nagrobek jeszcze za życia, nie ulega więc dla mnie wątpliwości, że biskup miał wpływ na to dzieło, bo się żywo interesował sztuką w ogóle, a budową swojej kaplicy grobowej w szczególności²⁾. Skądże to zamięłowanie do ozdobności u Tomickiego, bo nie u Padovana, jak to widać z jego dalszej twórczości rzeźbiarskiej, w której odsonił właściwe swe oblicze. Niezawodnie Tomicki uległ wpływowi otaczającej go atmosfery artystycznej dworu królewskiego, bo przecież ozdobne było wszystko, co się wiąże z Zygmuntem Starym, a co biskup miał ciągle przed oczyma — wykusz i misterne portale zamkowe, a w katedrze nagrobek Olbrachta, baldachim grobowca Jagiełły, a nade wszystko niedawno ukończona kaplica Zygmuntońska, która od posadzki aż po latarnię kopuły jest pokryta ornamentacją. Co do grobowca Gamrata, to królowa Bona w szczegółowym kontrakcie zażądała od Padovana repliki nagrobka Tomickiego³⁾. Jeden to przykład więcej zamięłowania do ozdobności na dworze królewskim. Prawda, że właśnie czterdzieste lata stulecia to czas, w którym Michałowicz kształcił się na rzeźbiarza w Krakowie i mógł pracować u Padovana, ale i ozdobność nagrobka Tomickiego i jego powtórzenia, nagrobka Gamrata, jest inna, aniżeli ozdobność dzieł Michałowicza. Ornamenty, nie mające nic wspólnego z dekoracją kaplicy Zygmuntońskiej ani z baldachimem grobowca Jagiełły, służą Padovanowi do podkreślenia form architektonicznych, zasób ich jest nieduży i nie powracają u Michałowicza. We wszystkich innych dziełach Padovano unika ozdobności na rzecz skromnych, prostych, silnie akcentowanych form, powiedzmy na rzecz wielkiego stylu. W nagrobku Barbary Tarnowskiej (po r. 1547⁴⁾), w cyborium

¹⁾ J. Dutkiewicz (Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932, p. 30) trafnie zauważył odrębność nagrobka Tomickiego od innych dzieł Padovana. Tak wyjątkową ozdobność próbował wytłumaczyć udziałem Ciniego. Moim zdaniem ornamentacja tego nagrobka nie ma nic wspólnego ze stylem Ciniego. Całe to dzieło uważam za jednolitą pracę Padovana.

²⁾ J. Kieszkowski, Nowe szczegóły do wewnętrznego urządzenia kaplicy Tomickiego w katedrze krakowskiej. Spraw. K. H. S., VI, 1900, p. LXXVIII oraz tenże, Przyczynek do kulturalnej działalności Piotra Tomickiego. Spraw. K. H. S., VII, 1906, pp. CCLXXIV—CCLXXXIX.

³⁾ Acta actorum Capit. Cathedr. Crac., IV, 1543—1551, fol. 105v—106r.

⁴⁾ Do takiego datowania zmusza fakt, że w napisie na nagrobku wymieniony jest Jan Tarnowski, mąż Barbary, z tytułem hrabiowskim, uzyskanym dnia 24 grudnia 1547 r., na co trafnie zwrócił uwagę Z. Hornung w dyskusji na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki P. A. U. dnia 14 listopada 1935 r.



45. Kaplica biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej. Rys. S. Odrzywolski.

właśnie w pomniku Tarnowskiej: w prostocie form, w spokoju, w harmonii i czystości proporcji. Padovanowi jako klasykowi więcej odpowiadała twarda nisza prostokątna, aniżeli zamknięcie jej miękkim półkolem. Niszy półkolistej nigdy też nie użył. Natomiast w Brzezinach niszę o półkolistej, tak ulubionej przez

Mariackim (1552—1555), w grobowcu Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w Tarnowie (po r. 1561) a także w słabszym już pomniku Kamienieckiego w Krośnie (po r. 1560) architektura działa swoimi własnymi formami, niemal bez pomocy ornamentacji¹⁾. W żadnej z prac Michałowicza nie widać wpływu architektury Padovanowskiej. Już w nagrobku Izdubińskiego (fig. 1, 2), jeśli nie najstarszym, to w każdym razie bardzo wczesnym swoim dziele, figurę typu padovanowskiego połączył ze swobodną, nic wspólnego z duchem klasycyzmu nie mającą architekturą, którą zasypał ornamentami. Ciekawe zjawisko: w figurze nieznaney damy w Brzezinach (fig. 32, 34) Michałowicz najwięcej zbliżył się do Padovana, bez mała «robił» ją na figurze Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej (fig. 33), a jednak dał zasadniczo inną oprawę architektoniczną. Klasycyzm Padovana zarysowuje się najwyraźniej

¹⁾ Nagrobek hetmana Jana Tarnowskiego, pierwotnie projektowany dla niego samego, Padovano przerobił, jak to wykazał Dutkiewicz (o. c., p. 44), po śmierci syna hetmana na nagrobek podwójny, z dwiema nad sobą leżącymi postaciami. Skutkiem tej przeróbki nagrobek dużo stracił z pierwotnej jasności kompozycji i monumentalności. Przeróbka pociągnęła też za sobą dodanie pewnych ornamentów. Zaznaczyć trzeba, że płaskorzeźby z wyobrażeniem czynów wojennych hetmana zostały dodane w XVII w. Ale i w tym nagrobku przeważają wielkie motywy zdobnicze, jak maskaron, panoi-piony i t. p.

Michałowicza formie ujmują po bokach konsole, element żywy, ruchliwy, w tym zastosowaniu raczej dekoracyjny, niż konstrukcyjny. Nagrobek ten można nawet nazwać ozdobnym w porównaniu z prostoliniowym, prawie zupełnie ornamentów pozbawionym nagrobkiem Tarnowskiej. Zestawienie tych dwóch nagrobków rzuca światło na rodzaj artystycznej indywidualności Michałowicza. Gdyby Michałowicz był uczniem Padovana, to jego dzieła, zwłaszcza bliższe czasom szkolnym, musiałyby mieć chyba więcej cech sztuki Padovanowskiej. Tymczasem właśnie z nich, z nagrobków Izdbieńskiego (fig. 1) i Zebrzydowskiego (fig. 12) i z nadproża portalowego (fig. 30), tchnie duch zupełnie inny, właśnie w nich kosztem czystości i jasności konstrukcji przejawia się najsilniej dążność do obfitej ornamentacji. Widać z tego, że Michałowicz kształcił się w jakimś warsztacie, który produkował przede wszystkim dzieła ornamentalne. Jako taki wysuwałby się warsztat Ciniego, tym bardziej że w nagrobkach Michałowicza nie ma rolę odgrywają groteski. Co więcej dało się w nich wykazać związek z ornamentacją kaplicy Zygmuntońskiej i baldachimu nagrobka Jagiełły.

Groteski zdobiące kaplicę Zygmuntońską uważane były do niedawna za jednolite dzieło Jana Ciniego ze Sjeny. Dopiero Komornicki, opierając się na znanym z rachunków fakcie, że w zdobieniu kaplicy bierze udział większa ilość rzeźbiarzy, i widząc w stylu dekoracji różnice, wysunął możliwość także i twórczego, a nie tylko wykonawczego współdziałania różnych artystów¹⁾. Michałowicz mógłby więc korzystać we wykazanych wypadkach z tych części



46. Kaplica biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

¹⁾ S. S. Komornicki, Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu. Rocznik Krakowski, XXIII, 1932, p. 98.

dekoracji kaplicy, które nic z Cinim wspólnego nie mają. Rozważenie stylu grotesek w kaplicy prowadzi jednak do wniosku, że Michałowicz opierał się istotnie na częściach wykonanych przez Ciniego. Właściwie tylko w jednym wypadku skorzystał z kompozycji, w której dopatrywać się można nie Ciniego, ale jakiegoś jego współpracownika. Idzie o dwa kasetony narożne na stropie baldachimu Jagiełły (fig. 7), których parafrazą są fantastyczne postacie w dolnych częściach skrzydeł pomnika Izdbieńskiego (fig. 6)¹).

¹) Wykazanie różnic w stylu grotesek kaplicy Zygmuntońskiej wymagałoby osobnego, bardzo szczegółowego studium, Ograniczę się do kilku uwag, które mi się nasunęły w związku z poszukiwaniem nauczyciela Michałowicza. Z archiwalistów wiadomo, że Cini współpracował z innymi rzeźbiarzami nad dekoracją baldachimu grobowca Jagiełły już w r. 1519 a do r. 1524, i nad dekoracją kaplicy Zygmuntońskiej od r. 1524 do 1529 (Komornicki, o. c., pp. 62—63). Ani za pomocą archiwalistów, ani poprzez sygnatury, bo tych nie ma, nie da się dojść, które części obydwóch tych dekoracji są dziełem Ciniego, a które innych artystów. Wobec tego pozostaje tylko droga analizy stylistycznej. Cini jest jedynym sjeneńczykiem, który pracował w kaplicy, a w dekoracji kaplicy i baldachimu natrafiamy na styl sjeneńskiego rzeźbiarza Lorenza Marriny. Stąd wniosek, że Ciniemu mogą być przypisywane tylko te groteski na baldachimie i w kaplicy, które stylem schodzą się z groteskami Marriny. Wszystkie te ornamenty, które składają się na przemian z tarcz ozdobnych, złożonych na krzyż, a na przemian z owoców, jakie widzimy np. na pilastrach niszy z sarkofagiem Zygmunta I (S. Odrzywolski, *Renesans w Polsce*. Wiedeń 1899, tabl. 13), oraz ornamenty ze skrzyżowanych tarcz na baldachimie (S. Cercha i F. Kopera. *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini ze Sjeny i jego dzieła w Polsce*. Kraków, fig. 50, 51) należy przypisać Ciniemu, a to dlatego, że są niemal identyczne z ornamentami po bokach portalu Librerii sjeneńskiej z r. 1504 (P. Schubring, *Die Plastik Sienas im Quattrocento*. Berlin 1907, fig. 137). Data 1522 na medalu Zygmunta I na jednej z tarcz w ornamentcie obok niszy z nagrobkiem (Komornicki, o. c., fig. 23 i Cercha i Kopera, o. c., fig. 5) wskazuje na to, że Cini już wtedy pracował nie tylko nad dekoracją baldachimu, ale i kaplicy, aczkolwiek w ramach kaplicy wymieniany jest dopiero od r. 1524. Również i groteski z głowami puttów i pękami owoców na pilastrach ujmujących niszę po bokach odnieść należy do Ciniego. Następnie wszystkie inne pilastry, zdobne ornamentami kandelabrowymi w połączeniu z motywami groteskowymi, musiały wyjść spod dłuta Ciniego, jak to wynika z porównania z pilastrami portalu Librerii sjeneńskiej (Schubring, l. c.). Trudno przypuścić, by Ciniemu, który przyozdobił płyciny pilastrów, nie powierzono także zaprojektowania kapiteli i stylobatów. Kapitele baldachimu i kaplicy przyozdobieniem puttami i sposobem zastosowania gryfów, harpji, głów baranich i t. p. (Cercha i Kopera, o. c., fig. 11, 44, 3, 13, 45, 46, 48) przypominają kapitele ołtarza w Fontegiusta w Sjenie, dokumentarnie stwierdzonego dzieła Lorenza Marriny z lat 1509—17 (A. Venturi, *Storia dell' arte italiana, X: La scultura del Cinquecento, parte I*. Milano 1935, fig. 355) i ornamenty na cokole baptysterium katedry sjeneńskiej, rzeźbione przez Antonia Federighi (Schubring, o. c., fig. 138—139). Groteski — Cercha i Kopera, o. c., fig. 10, 12, 18, 27, 28 i Komornicki, o. c., fig. 25 — dzięki licznym puttom, małym satyrom oraz przejrystemu i spokojnemu układowi części roślinnych jak i stylizacji listowia dadzą się zestawić z groteskami na pilastrach ołtarza w Fontegiusta (Venturi, o. c., fig. 357—358). Są wśród nich właśnie te groteski, z których korzystał Michałowicz (Cercha i Kopera, o. c., fig. 10, 27). Styl delfinowego ornamentu w żagielkach nad arkadą, w której mieści się ława królewska, wskazuje na Ciniego (Odrzywolski, o. c., tabl. 14). Z tego ornamentu skorzystał Michałowicz w portalu domu kapitulnego. Do Ciniego odnoszę spokojny ornament roślinny na baldachimie (Cercha i Kopera, o. c., fig. 53), natomiast w analogicznym ornamentcie (ibidem, fig. 52) wyraża się inna indywidualność artystyczna, której udział da się wykazać także w wielu partiach groteskowych kaplicy (ibidem, fig. 1, 19, 20, 21, 24, 25, 26, 29, 30, 112), jak również w narożnych kasetonach baldachimu. Charakterystycznymi cechami tego drugiego artysty, który w dużej mierze zaznaczył się w dekoracji kaplicy, są: gibka, węzowa linia, silniejsza wyobraźnia i żywszy temperament artystyczny. W niektórych partiach, które odnieść można do tego rzeźbiarza, zaznacza się malarskie zacięcie, jak np. w reliefie przedstawiającym igraszki bóstw morskich (Cercha i Kopera, o. c., fig. 1), w którym znać wpływ Tryumfu Galatei Rafaela w Farnesynie. Zresztą w tej grupie grotesek nie widać żadnego związku z groteskami

Nie chcę twierdzić, ale nie wyłączam możliwości, że Michałowicz korzystał nie z poszczególnych grotesek w samej kaplicy i z ornamentów na baldachimie, lecz z rysunków lub modeli do nich, które w czasie jego studiów mogły się jeszcze znajdować w warsztacie Ciniego. Z tego materiału mógł porobić notatki, którymi dopomagał sobie w czasie samodzielnej kariery artystycznej. Ale gdzież w takim razie Michałowicz nauczył się rzeźbić przestrzennoplastyczną figurę ludzką, która jest najważniejszym elementem nagrobka. Czyżby u Ciniego? Ciniemu przypisano dużą ilość nagrobków z rzezbami figuralnymi, ale nie ma wśród nich ani jednego sygnowanego, ani stwierdzonego archiwaliami. Nie ma więc żadnego dowodu, by Cini rzeźbił także figury nagrobkowe. Jego współpraca z Padovanem w latach 1546—1552 w nie zachowanym nagrobku królowej Elżbiety w Wilnie ¹⁾ zdawałaby się przemawiać za tym, że figur nagrobnych nie rzeźbił, bo z pewnością Padovano



47. Gmerk i podpis Jana Michałowicza, niegdyś w kopule kaplicy biskupa Filipa Padniewskiego w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

rzeźbienie figur nagrobkowych było w tym czasie najważniejszym i bardzo zyskownym zajęciem rzeźbiarza w Polsce. Cini mógł być uczniem tylko Lorenza Marriny (1476—1534), kto wie nawet, czy tuż przed przyjazdem do Polski nie pracował wspólnie z nim nad ołtarzem w Fontegiusta w Sjenie, który rzeźbiono przez lat osiem, od roku 1509 do 1517. O Marrinie wiadomo, że oprócz grotesek wykuł płaskorzeźbę figuralną do ołtarza w Fontegiusta ²⁾ i wykonał w terakocie przestrzennoplastyczną półfigurę św. Katarzyny Sjeneńskiej (1517), znajdującą się w Contrada del Drago w Sjenie ³⁾; mamy również wiadomości o nie zachowanym Zwiastowaniu dłuta Marriny z r. 1521 ⁴⁾. Patrząc poprzez sztukę Michałowicza w całości wziętą musi się

objął architekturę i figury, a Cini dekorację ornamentalną, jako specjalista w tej dziedzinie. Ale to jeszcze nie dowód, bo Cini mógł umieć rzeźbić figury, tylko może nie tak dobrze, jak Padovano. Jest rzeczą niełatwą znaleźć pomost między Cinim dekoratorem a Cinim rzeźbiarzem figur nagrobkowych, przypuszczam jednak, że ten pomost w końcu się znajdzie, bo przecież

Rafaela i jego szkoły. Pewien związek z Lombardią zauważyli: J. Dutkiewicz (Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie, Tarnów 1932, p. 20) i Komornicki (o. c., fig. 26—28). Dodam od siebie, że wyraźniej wychodzi pewne powinowactwo stylistyczne z ornamentem dłuta Antonia Lombardo na stylobacie pilastra w kościele S. Maria dei Miracoli w Wenecji (cf. Cercha i Kopera, o. c., fig. 6 i Venturi, o. c., fig. 289). Nadmienię wreszcie, że któremuś z dekoratorów kaplicy Zygmuntońskiej znane chyba były anioły dłuta Agostina di Duccio na fasadzie kościoła S. Bernardino w Perugii i w S. Francesco w Rimini (W. Bode, Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas. München 1892—1905, tabl. 415, 418), bo kaligraficzna stylizacja draperyj geniuszów sławy nad wejściem do kaplicy (Cercha i Kopera, o. c., fig. 16—17) jest bardzo podobna do wyjątkowej, bardzo oryginalnej stylizacji szat wspomnianych aniołów. ¹⁾ Cercha i Kopera, o. c., pp. 23 i 94.

²⁾ Venturi, o. c., X/1, fig. 354.

³⁾ Schubring, o. c., fig. 140.

⁴⁾ Ibidem, p. 230.



48. Nagrobek prymasa Jakuba Uchańskiego w kolegiacie łowickiej. Fot. A. Bochnak.

dojść do wniosku, że pobierał naukę u jakiegoś mistrza, który kuł nie tylko rzeźby ornamentalne, ale także całe nagrobki wraz z figurami, a co wobec istniejących u Michałowicza związków z ornamentacją Cinię pozwala na odwrót przyjąć, że Cini rzeźbił także większe figury nagrobkowe.

Brak aspiracji do monumentalności na całej linii, przewaga ornamentacji nad architekturą i słaba nieraz tektonika we wcześniejszych utworach Michałowicza, więc bliższych jego czasom szkolnym, a nadto pewne usterki w opanowaniu kształtu ludzkiego mogłyby się tłumaczyć pobieraniem nauki w warsztacie jakiegoś artysty, który w pierwszym rzędzie był dekoratorem. Gdyby Michałowicz był bezpośrednim uczniem Padovana, to przy swoich wielkich zdolnościach byłby lepiej opanował kształt ludzkiej postaci. Taki mistrz w rzeźbieniu figur, jakim był twórca Zygmunta I, Tomickiego czy Barbary Tarnowskiej, oczywiście musiał Michałowiczowi imponować, toteż musiał i on, jak wielu innych, ulec jego wpływowi. Niezwykle uzdolniony Michałowicz, mimo ulegania różnym wpływom, stworzył sobie jednak swój własny styl, jego sztuka nie jest dalszym ciągiem sztuki jakiegoś jednego rzeźbiarza, dlatego też niełatwo przychodzi wskazać jego nauczyciela. Z samego podpatrywania i wzorowania się Michałowicz nie byłby mógł dojść do tego, do czego doszedł. Na rzeźbiarza i architekta musiał się zawodowo wykształcić w ja-

kimś warsztacie, a tym mógł być chyba tylko warsztat Ciniego. Jestem w położeniu sędziego, który nie mając przyznania się oskarżonego ani nie rozporządzając klasycznymi świadkami (równymi źródłom archiwalnym), musi wyrokować na podstawie poszlak, splotu różnych okoliczności, prawdopodobieństw oraz wewnętrznego przeświadczenia. Pomyłka zawsze możliwa.

Wdowiszewski utrzymuje, że Michałowicz był uczniem Gabriela Słońskiego, a jako źródło tej wiadomości cytuje zapiskę z r. 1570 w t. zw. dutce cechu murarskiego, dotyczącą przyjęcia Michałowicza na magisterię¹⁾. Owa «dutka» zaginęła, może nawet przepadła²⁾, nie można więc skontrolować zapiski, tylko streszczonej przez Wdowiszewskiego, a nie przytoczonej in extenso. Z tego streszczenia wynika tylko tyle, że Michałowicz przy sposobności przyjmowania go w r. 1570 na magisterię miał między innymi wykonać abrys bramy, jaką «przed dwudziestą laty wykował mistrz Gabriel cudną robotą w kamienicy księdza dziekana na ulicy Kanoniczej». Niezawodnie Wdowiszewski z określenia «mistrz» przy imieniu Słońskiego wywnioskował, że architekt ten był mistrzem (t. j. nauczycielem) Michałowicza, podczas gdy szło tu po prostu, jak z sensu wynika, o danie Słońskiemu tytułu przysługującego mu w cechu. W każdym razie Michałowicz mógłby być uczniem Słońskiego tylko jako architekt, a nie jako rzeźbiarz, Słoński bowiem był czynny wyłącznie jako architekt. Ani jedna zapiska archiwalna nie mówi nam o tym, by był rzeźbiarzem. Jednakowoż na podstawie portalu kamienicy dziekańskiej³⁾ ani też na podstawie fragmentów w domu Czeczotki przy ul. św. Anny l. 2⁴⁾, co do których nie wiadomo, ile w nich roboty Słońskiego, a ile Morosiego⁵⁾, nie podobna Michałowicza jako architekta wywieść od Słońskiego. A zatem twierdzenie Wdowiszewskiego, jakoby Michałowicz był uczniem Słońskiego, trzeba uznać za domysł bezpodstawny⁶⁾.



49. Szczegół dekoracji kaplicy Zygmunto-
wskiej w katedrze krakowskiej.
Fot. Muzeum Narodowe w Krakowie.

1) Wdowiszewski, o. c., p. 14 oraz p. 4 odsyłacz 8.

2) Nie dostała się do Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, w którym cech murarsko-kamieniarski zdeponował swoje akta.

3) Wdowiszewski, o. c., p. 3 fig. 1.

4) Ibidem, pp. 5—13 fig. 2—4 i 6—10.

5) Ibidem, pp. 5, 6, 13.

6) W bardzo cennej, na archiwaliach opartej pracy Wdowiszewskiego są jednak pewne nieścisłości, powiedzmy amplifikacje. Tak np. Katarzynę, żonę Santiago Gucciego, nazywa autor synową Aleksandra Gucciego (o. c., p. 10), jakkolwiek zacytowane zapiski w krakowskich aktach radzieckich (Consul. Crac. z r. 1577, dawny nr XXIV, nowy 447, pp. 587 i 729) podają tylko, że Katarzyna jest żoną Santiago, nie ma tam zaś zupełnie mowy o Aleksandrze Guccim. Co więcej, późniejsze badania (K. Sinko, Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła. Kraków 1933, pp. 4—5) wykazały, że Santi Gucci nie był synem Aleksandra Gucciego. Jak więc tu Wdowiszewski zrobił Katarzynę Gucci synową Aleksandra, tak też mógł i Michałowicza zrobić uczniem Słońskiego.



50. Figura prymasa Jakuba Uchańskiego z nagrobka w kolegiacie łowickiej. Fot. A. Bochnak.

V

WARSZTAT — WPŁYW MICHAŁOWICZA — DZIEŁA NIEWŁAŚCIWIE TEMU ARTYŚCIE PRZYPISYWANE

W niniejszej pracy szło mi przede wszystkim o genezę i charakterystykę sztuki Michałowicza, toteż oparłem się tylko na niewątpliwych jego dziełach. Te prace, które znamy, nie mogły wypełnić trzydziestoletniej jego działalności jako rzeźbiarza; musiało ich być więcej, jak to widać choćby po lukach wynikających z zestawienia dat. Jeżeli data powstania nagrobka Izdbieńskiego istotnie nie odbiega zbyt daleko od daty zgonu tego biskupa, to na siedmiolatecie od jego śmierci zaszłej w r. 1553 do rozpoczęcia robót około kaplicy i nagrobka Zebrzydowskiego w r. 1560 przypaść musiało coś więcej, aniżeli pomnik poznański. W r. 1563 jest już gotowa kaplica Zebrzydowskiego wraz z nagrobkiem, a w r. 1572 umiera biskup Padniewski i rozpoczyna się przebudowa kaplicy Różyców. Na dziewięćlatnie między tymi robotami przypada, moim zdaniem, nagrobek brzeziński, ale jego wykucie nie zajęło chyba więcej czasu, jak rok. Od ukończenia przebudowy kaplicy Różyców na kaplicę grobową Padniewskiego w r. 1575 do zaczęcia prac w Łowiczu w r. 1580 upływa lat pięć. Nie umiem wskazać dzieł, które by można przypisać Michałowiczowi, a którymi dałoby się wypełnić te luki. Nie musiałyby to być koniecznie nagrobki czy w ogóle utwory rzeźby, mogłyby nimi

być jakieś budowle, może nawet czysto użytkowe, bo Michałowicz był zarazem architektem.

Jako pracę warsztatową Michałowicza można wysunąć epitafium Gabriela z Szadka (fig. 54), ufundowane w r. 1563 przez jego brata Andrzeja, w krużgankach klasztoru dominikanów w Krakowie¹). Ozdobnością, lekką i swobodną kompozycją piękne to, w gruncie rzeczy czysto ornamentalne epitafium schodzi się ze stylem wczesnych dzieł Michałowicza. Najwięcej cech wspólnych ma z dopiero co ukończonym nagrobkiem Zebrzydowskiego (kartusz w zwieńczeniu i kartusze ujmujące tablicę z napisem²). Za warsztatem Michałowicza zdają się przemawiać także i stylistyczne różnice od innych współczesnych epitafiów w Krakowie.

Witold Kieszkowski w bardzo interesującym artykule wysunął kilka za- bytków rzeźby które, jego zdaniem, można uważać za dzieła Michałowicza czy też jego warsztatu, a których czas powstania istotnie przypada na owe luki. Są to: epitafium Mateusza i Anny Czarnych z czasu po roku 1566 na zewnątrz kościoła Mariackiego w Krakowie, nagrobek braci Wolskich z r. 1568 w katedrze warszawskiej, Jana Stanisława Tarnowskiego z r. 1569 w Chrobrzu (w Kieleckim, w pobliżu Pińczowa), Jana Leżyńskiego z r. 1573 w Chełmie w powiecie radomskim, Marcina Brudzyńskiego († 1575) w katedrze gnieź- nieńskiej oraz nie dający się ściślej datować nagrobek ks. Zbigniewa Ziółkow- skiego († 1553) w Chrobrzu³). Autor widzi «dość nawet znaczne różnice fak- turalne» tych nagrobków od sygnowanych dzieł Michałowicza⁴), co mu «na- suwa przypuszczenie większego, niżby się zdawało, udziału sił pomocniczych, zatrudnionych w warsztacie, oraz wynikającą stąd potrzebę ustalenia prac, które powstały przy bezpośrednim udziale mistrza»⁵), mimo to jednak stwierdza «nie tylko możliwość oddziaływania Michałowicza, lecz prawdopodobne jego autorstwo w odniesieniu do całej naszej grupy nagrobków»⁶). Nie stawia

¹) Ornamentalne części tego epitafium wykute są z piaskowca, większa tablica z marmuru barwy czekoladowej, mniejsza z alabastru.

²) Napis brzmi: VMBRA LECTORI || QVID NON HVMANAE CONANTVR ACVMINE MENTES || SAEPIVS INGENIO SVPOSVISSE SVO || ALTIVS AVDEBAM PERQVIRERE MVLTa, SVPERSTES, || VRGENS PROPOSITVM CERTA TENAXQ₃ MEVM. || QVAE PER ME POTERAS MODO SCIRE SED OBFVIT AVSIS, || PRAEVENIENS SVBITA MORS INOPINA MANV. || FALLIMVR INCERTAE, TV DVM LICET, VTERE MENTE, || ET NE DESIPIAS, PLVS SAPIENDO, CAVE. || NON DATVR EX TVMVLO TE PLVRA MONERE, SED INSTA, || VT POSSIS PLACITIS ABSTINVISSE BONIS. || QVID DEVS, ET NATI DOCEANT ORACVLA IESV, || VIVVS HABES, ILLIS CERTVS HABETO FIDEM || CAE- TERA NE CVRES, ET DVM LICET, VTERE MENTE || SERO NANQ₃ SAPIT, QVI SAPIT IN TVMVLO. — ANDREAS A SCHADEK || GABRIELI GERMANO || FRATRI SVO POSVIT || 2 NOVEMBRIS 1563.

³) Reprodukcję nagrobka Czarnych ob. w Pomnikach Krakowa, II, nagrobka Leżyńskiego w Spraw. K. H. S., VIII, p. 158 fig. 8, nagrobków Wolskich, Tarnowskiego i Ziółkowskiego w roz- prawie W. Kieszkowskiego p. t. Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, II/2, Warszawa 1933, fig. 1, 2, 4. Pomnik Brudzyńskiego nie był reprodukowany, istnieje tylko jego fotografia, wykonana przez R. S. Ulatowskiego w Pozna- niu. — Pierwszy, o ile mi wiadomo, zauważył związek nagrobka Wolskich ze sztuką Michałowicza, a mianowicie z nagrobkiem Izdbieńskiego, A. Lauterbach (Warschau. Berühmte Kunststätten, 66. Leipzig 1918, p. 26), później ks. S. Dettloff (Wiedza o Polsce, II, pp. 566—567), którego zdaniem na- grobek Wolskich wyszedł z otoczenia Michałowicza.

⁴) W. Kieszkowski, o. c., p. 131.

⁵) Ibidem, p. 131.

⁶) Ibidem, p. 128.



51. Rozeta w cokole nagrobka prymasa Jakuba Uchańskiego w kolegiacie łowickiej. Fot. A. Bochnak.

dliwoci (nagrobek Izdbieńskiego i Zebrzydowskiego), wreszcie elementy niderlandzkie pojawiają się obok włoskich. Ale to wszystko nie wystarcza do przypisania tych dzieł Michałowiczowi, a nawet jego warsztatowi, bo, przynajmniej w moim poczuciu, różnice idą za daleko. Przypatrzmy się najpierw nagrobkowi Jana Stanisława Tarnowskiego. Półkolista, w konsoli po bokach ujęta nisza to rzeczywiście ulubiony motyw Michałowicza, natomiast wypełnienie jej ogromnym, niezgrabnym kartuszem herbowym, zakrytym częściowo przez postać zmarłego, a nadto zacieśnienie górnej części figurką Dzieciątka Jezus sprzeciwia się estetycznemu poczuciu Michałowicza, który ponad figurą zostawia zawsze jak najwięcej wolnej przestrzeni. Gdyby Michałowicz miał jakikolwiek wpływ na kompozycję tego nagrobka, nie byłby do tego dopuścił. Skrzydła boczne o równej z częścią środkową wysokości, a przy tym podzielone na dwa piętra, nie występują w żadnym sygnowanym nagrobku Michałowicza, nie ma też nigdzie u niego, mimo bogactwa ornamentacji, ornamentu zwanego fałdą (chien courant), jaki biegnie wzdłuż sarkofagu w Chrobrzu. Elementy niderlandzkie, zresztą inne jak u Michałowicza, aczkolwiek także florisowskie, jak np. płaskorzeźba ze Zmartwychwstaniem i jej obramienie w szczytowej części nagrobka, nie są z włoskimi zespolone nawet w tym stopniu, jak w nagrobku Zebrzydowskiego. Sposób, w jaki Michałowicz korzysta ze sztuki niderlandzkiej, w jaką ją sobie przyswaja, jest inny. Zastosowanie płaskorzeźby figuralnej ku ozdobie nagrobka w Chrobrzu nie zgadza się ze zwyczajem Michałowicza, który figuralnych reliefów w nagrobkach unika. To zarazem jedna z różnic dzielących Michałowicza od Padovana, który zresztą płaskorzeźbionymi scenami posługuje się inaczej, aniżeli rzeźbiarz w Chrobrzu. Figura o układzie padovanowskim dowodzi tylko, że i ten rzeźbiarz korzystał z Padovana. A korzystał nie tylko pod tym względem. Schemat bocznych

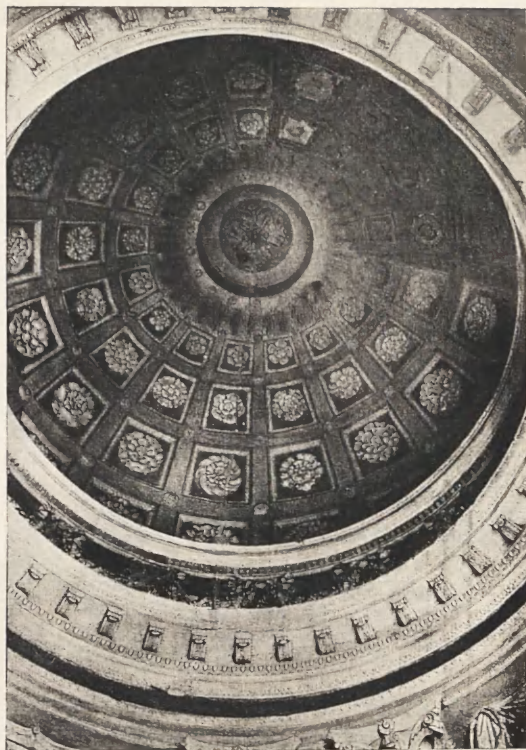
więc sprawy jasno, czy omawiane przez siebie nagrobki ma za własnoręczne, czy też tylko za warsztatowe dzieła Michałowicza. Co do nagrobków Wolskich, Tarnowskiego i Leżyńskiego, to — moim zdaniem — Kieszkowski zupełnie słusznie uważa je za dzieła jednego i tego samego rzeźbiarza czy warsztatu. Faktem jest, że istnieją tu pewne analogie i styczności ze sztuką Michałowicza: figury są przestrzennoplastyczne, a w układzie także od Padovana zależne, w nagrobku Wolskich i Tarnowskiego występuje tak charakterystyczna nisza półkolista, nagrobek Tarnowskiego ma konsolowe ujęcie niszy środkowej oraz w jej żagielkach podobne figury alegoryczne Wiary i Sprawie-

skrzydeł, związanych z częścią środkową wspólnym belkowaniem, oraz wypełnienie ich figurami w niszach i panoiach przejął do nagrobka chrobberskiego *mutatis mutandis* z wielkiego nagrobka hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana Krzysztofa w Tarnowie. Stąd też wziął i motyw fali i doryckie belkowanie¹⁾. Refleks schematu skrzydeł bocznych grobowca hetmańskiego znać także w warszawskim grobowcu braci Wolskich.

Analiza niewątpliwych dzieł Michałowicza wykazała, jak dalece ten rzeźbiarz stronił od architektury nagrobków Padovanowskich, toteż dopomożenie sobie padovanowskim schematem skrzydeł bocznych, choćby tylko w najśłabszej mierze, świadczy przeciwko autorstwu Michałowicza, względnie jego warsztatu.

Poszczególne motywy i elementy w nagrobku Jana Stanisława Tarnowskiego i nagrobku braci Wolskich nie trzymają się dobrze ze sobą, zdają się rozlatywać, jak to najczęściej bywa w dziełach średnio uzdolnionych eklektyków, którzy części składowych, przejętych z różnych źródeł, nie potrafią w sposób twórczy przetopić w jednolitą artystyczną całość.

Nie da się zaprzeczyć, że pomnik Leżyńskiego na pierwszy rzut oka przypomina swoją środkową częścią nagrobek Padniewskiego, ale silnie podkreślić należy to, że gdy Michałowicz wstawia figurę, jak zawsze, w trójwymiarową niszę, tym razem dwuluczną, to figura Leżyńskiego mieści się w płyciej, prostokątnej niszy, której zapełki, wbrew stosowaniu przez Michałowicza skromnych podziałów listwowych, ożywione są dwiema płaskimi arkadami. I tu, podobnie jak w nagrobku Jana Stanisława Tarnowskiego, brak nad figurą powietrza, i tu postać zmarłego przecina herby, a nadto zasłania środkowy pilaster, w następstwie czego zbieg łuków zdaje się ją przebijać. Wszystko to jest sprzeczne z Michałowiczowskim poczuciem formy. Pewne podobieństwo tych dwóch zbiegających się łuków do motywu dwulucznej niszy w nagrobku Padniewskiego można by wytłumaczyć korzysta-



52. Podniebie kopuły kaplicy prymasa Jakuba Uchańskiego w kolegiacie łowickiej.

Fot. A. Bochnak.

¹⁾ W. Kieszkowski (o. c., p. 122), przyjmując za Dutkiewiczem (o. c., p. 22) autorstwo Padovana odnośnie do nagrobka trzech Tarnowskich w Tarnowie, zdaje się w tym pomniku dopatrywać pierwowzoru konsol nagrobka J. St. Tarnowskiego. Moim zdaniem nagrobek tarnowski nie wyszedł spod dłuta Padovana.



53. Herb prymasa Jakuba Uchańskiego oraz tablica erekcyjna na zewnątrz kaplicy w kolegiacie łowickiej. Fot. A. Bochnak.

działu, którego projekt narysował mistrz choćby w najogólniejszych zarysach, dopuszczając w wykonaniu szczegółów twórczy udział czeladników i uczniów. Stopień «warsztatowości» może być większy lub mniejszy, zależnie od tego, w jakiej mierze mistrz dopuści współdziałanie pomocników. W każdym razie całość dzieła, jego kompozycja musi mieć styl mistrza, musi być zachowany poziom, choćby w przybliżeniu odpowiadający «własnoręcznym» jego utworom. W gobelinach rozpoznajemy autorstwo Le Bruna bardzo łatwo, jakkolwiek wiadomo, że on dawał tylko ogólnikowe szkice, a szczegóły wkomponowywali współpracownicy.

A zatem w nagrobkach Wolskich, J. St. Tarnowskiego i Leżyńskiego widzę tylko poszczególne, nie skoordynowane elementy sztuki Michałowiczowskiej, w następstwie czego dzieła te uważam za powstałe jedynie pod pewnym wpływem mistrza z Urzędowa. Ich twórca, stojący mimo wszystko najbliżej Michałowicza ze wszystkich ówczesnych rzeźbiarzy, korzysta także z miejscowej sztuki włoskiej, zwłaszcza z Padovana, oraz z wzorów niderlandzkich, ale inaczej, w sposób, którego twórczym nazwać nie można.

Negatywne stanowisko muszę zająć i wobec mojego przypuszczenia wyrażonego przed laty ¹⁾, że nagrobek biskupa kamienieckiego i opata mogińskiego Marcina Białobrzeskiego († 1586) w Mogile koło Krakowa mógł wyjść z warsztatu Michałowicza. Michałowicz już wtedy nie żył, a zresztą i styl, dziś już bliżej nam znany, wyłącza możliwość przyznania tego dzieła jemu, względnie jego warsztatowi. Figura biskupa jest nachyloną płaskorzeźbą, ujętą po bokach w konsule, a zatem nagrobek ten należy także do tego bardzo

niem ze wspólnego źródła, a więc z nagrobka Jordanów. Również motyw herm mógł się stamtąd dostać do nagrobka Leżyńskiego, a także Wolskich. Ornamenty we wszystkich tych nagrobkach są szablonowe i surowe. Jakże im daleko do delikatnych, pełnych życia ornamentów na sygnowanych utworach Michałowicza. Tam duża inwencja i żywy temperament artystyczny — tu brak pomysłowości i martwota. Na żadnym z tych nagrobków nie odnajdujemy kamieni szlifowanych, prostokątnych, względnie kwadratowych, motywu, którego Michałowicz niemal nigdy nie pomijał. Mimo pewnych stycznych punktów ze sztuką Michałowicza, poziom artystyczny tych nagrobków jest do tego stopnia niższy, że nie można mówić nawet o warsztacie tego rzeźbiarza, bo do utworów warsztatowych wolno zaliczyć chyba tylko takie

¹⁾ Spraw. K. H. S., VII, p. CLXVI. Reprod. w Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, II. Kraków 1906, p. 159 fig. 106.

rozpowszechnionego typu, o którym często była mowa. Taki szczegół, jak pulpit pod głową biskupa, mógł być przejęty przez każdego rzeźbiarza z pomników Michałowicza, tak samo jak i motyw herm lub maskaronowe zakończenie szczytowych wolu, ale sposób spiętrzenia całości i skomponowanie części szczytowej przypominają do pewnego stopnia nagrobek damy w Brzezinach, co pozwala mówić o oddziaływaniu Michałowicza na twórcę tego pomnika.

Kieszkowski zaliczył nagrobek Brudzyńskiego w Gnieźnie¹⁾ do kręgu Michałowicza, opierając się na trafnie zauważonym związku formalnym z pomnikiem Białobrzeskiego²⁾, przyznany niegdyś przeze mnie pracowni Michałowicza. Moim zdaniem rzeźbiarz pomnika Białobrzeskiego († 1586) w Mogile jest zarazem twórcą nagrobka Brudzyńskiego w Gnieźnie († 1575), bo są to dzieła o tym samym, średnim poziomie artystycznym, mające ten sam schemat kompozycyjny i te same motywy, niemal tak samo połączone (szczyty są prawie identyczne). Podług mojego przekonania nie jest to ten sam rzeźbiarz, spod którego dłuta wyszły nagrobki Wolskich, J. St. Tarnowskiego i Leżyńskiego, ale również nie wolny od pewnego wpływu Michałowicza.

O ile musi się przyjąć, że nagrobki Wolskich, Jana Stanisława Tarnowskiego i Leżyńskiego wykonał jeden mistrz czy warsztat, to inaczej rzecz się ma z epitafium Czarnych. Płaskorzeźba przedstawiająca Zmartwychwstanie jest wprawdzie niemal taka sama, jak w zwieńczeniu nagrobka Tarnowskiego w Chrobrzu³⁾, ale to mogłoby się tłumaczyć korzystaniem z tego samego wzoru graficznego. Ornamenty maureskowego typu, które pokrywają kolumny i imposty, a które są oparte na wzorach Vredemana de Vriese, nie mają nic wspólnego ani z tymi trzema nagrobkami, ani z sygnowanymi dziełami Michałowicza, dlatego też nagrobek ten wyłączam zupełnie ze sfery oddziaływania tego rzeźbiarza.

Zdawkowy nagrobek ks. Ziółkowskiego w Chrobrzu nie może być dziełem Michałowicza ani jego warsztatu z tego powodu, że ma płasko rzeźbioną figurę, a nie przestrzennoplastyczną, jaka u tego rzeźbiarza jest regułą bez wyjątku, nie mówiąc już o tym, że sfałdowanie komży na kształt wachlarza zupełnie odbiega od rzutu draperyj w posągach dłuta naszego artysty. Nie widzę też żadnego związku stylistycznego z grupą Wolscy—J. St. Tarnowski—Leżyński ani też z nagrobkami Brudzyńskiego i Białobrzeskiego. W następstwie ujęcia płyty z płaskorzeźbioną postacią zmarłego w konsoli pomnik ten należy do długiego łańcucha nagrobków, którego pierwszym ogniwem jest pomnik biskupa Konarskiego w Krakowie⁴⁾. Na dnie kompozycji nagrobków Izdbieńskiego i nieznanej damy w Brzezinach tkwi także schemat «pulpitowego» nagrobka Konarskiego z charakterystycznym motywem

1) Polski napis na tym nagrobku podaje ks. I. Polkowski, Katedra gnieźnieńska. Gniezno 1874, p. 166.

2) W. Kieszkowski, o. c., p. 130.

3) Ibidem, tabl. XXVII fig. 3, 5.

4) Nawet jeszcze pomnik Klemensa Krupki († 1604) w kościele św. Mikołaja w Krakowie należy do tego typu. Reprod. J. Pagaczewski, Kościół pod wezwaniem św. Mikołaja. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, I. Kraków 1900, p. 61 fig. 3.



54. Epitafium Gabriela z Szadka w krążgankach klasztoru dominikanów w Krakowie. Fot. A. Bochnak.

grobki Boratyńskiego, Bogusza, Benedykta z Koźmina i Kirsteina¹⁾, później jednak, po latach z górą trzydziestu, zupełnie słusznie nie podtrzymał już tych atrybucji²⁾.

Nie ma żadnych danych do wiązania tych wszystkich dzieł z jakimkolwiek rzeźbiarzem. Gdy idzie o zabytki plastyki z drugiej połowy XVI wieku, t. j. z czasu, w którym pojęcie plagiatu nie istniało i w którym produkcja na tym polu tak bardzo wzrosła, przypisywanie nagrobków to tym, to owym rzeźbiarzom jedynie na podstawie poszczególnych motywów i ornamentów, które

konsol i stąd powierzchowny, ale nie istotny związek z nagrobkiem Ziółkowskiego.

Wielki pomnik biskupa Samuela Maciejowskiego w katedrze krakowskiej, wykonany w r. 1552, w którym Jan Bołoz Antoniewicz dopatrywał się wczesnej pracy Michałowicza, wszelkim brakiem ozdobności, pozowaniem na klasyczną monumentalność, linearnym zdobieniem cokołu, stylem figury, tak bardzo zależnej od Sansovinowskich kardynałów w S. Maria del Popolo, umieszczeniem reliefowych medalionów nad postacią zmarłego w ten sposób, że ich z dołu prawie nie widać, niszą o łuku spłaszczonym — krótko mówiąc zarówno kompozycją całości jak i wszystkimi szczegółami różni się tak rażąco nie tylko od wcześniejszego stylu Michałowicza, ale i od późniejszych jego prac, że o autorstwie tego rzeźbiarza może być nie może.

Kopera przypisał niegdyś Michałowiczowi na-

¹⁾ W tekście do Pomników Krakowa, II, pp. 216, 218, 219.

²⁾ W dziele zbiorowym p. t. Polska, jej dzieje i kultura, I. Warszawa, p. 464.

stały się jakby monetą zdawkową, a niewnikanie w charakter całego zabytku, w istotę sztuki danego rzeźbiarza, może doprowadzić do połączenia dzieł w gruncie rzeczy do siebie niepodobnych. Jak widać ze stylistycznej różnorodności licznych zabytków plastyki, produkcja rozbija się na większą ilość rzeźbiarzy. Wśród starszych wspólnego cechu murarzy i kamieniarzy napotykamy w drugiej połowie XVI w. dużo Polaków. Bez szczegółowych badań nie da się powiedzieć, którzy z nich uprawiali murarkę, a którzy byli rzeźbiarzami, względnie, jak Michałowicz, łączyli oba te zawody. Aleksander Michałowicz, syn Jana, wymieniany bywa jako «lapicida», t. j. rzeźbiarz. Świeżo wydobyto na jaw nazwisko rzeźbiarza krakowskiego Macieja Świętka, twórcy grobowców Komorowskich w Żywcu z r. 1583¹⁾, z których zachował się w formie żywieckiej wcale dobry fragment w postaci hermy²⁾. Świętek pracuje więc współcześnie z Michałowiczem. Dalsze badania niezawodnie wydobędą jeszcze nowe polskie nazwiska i może pozwolą na połączenie ich z dziełami sztuki.

VI

UWAGI OGÓLNE

Poza Włochami renesans chyba nigdzie nie zostawił tak wielkiej ilości zabytków plastyki nagrobnej, jak w Polsce. A ileż przepadło! W wiekach średnich, w epoce uniwersalizmu, gdy ludzkość zapatrzona była w świat ziemski, znaczenie jednostki nie mogło być duże. Do znaczenia dochodzi ona dopiero w renesansie, a z poczuciem wartości indywidualium rośnie chęć błyszczenia za życia i przekazania się potomnym nawet po śmierci w całym blasku i dostojności. Upamiętniano się nagrobkami, a jaką do tego przywiązywano wagę, dowodem stawianie sobie w wielu wypadkach nagrobków jeszcze za życia. Bezpieczniej było je zobaczyć własnymi oczyma, mieć wpływ na ich stronę artystyczną. Nie zawsze można było zaufać spadkobiercom. W naszym społeczeństwie, które miało szlachtę liczebnie tak silną, a w XVI wieku i zamożną, musiały wytworzyć się szczególnie korzystne warunki dla plastyki nagrobkowej, tym bardziej, że indywidualizm to jedna z najistotniejszych cech psychiki polskiej, a próżność drzemała na dnie duszy każdego szlachcica. Od dworu i możnowładztwa żądza stawiania nagrobków — takie określenie nie wydaje mi się za silne — schodziła do szlachty i wybitniejszego mieszczaństwa. Zwłaszcza od połowy XVI wieku ilość nagrobków wzrasta niepomniernie. Rosną także rozmiary pomników. Szereg wielkich pomników otwiera nagrobek biskupa Samuela Maciejowskiego na Wawelu, postawiony w r. 1552. W ja-

¹⁾ J. Szablowski, Zabytki sztuki w Żywiecczyźnie (odbitka z «Ziemi», XXV/1). Warszawa 1936, p. 13. — Przy tej sposobności dodam, że Maciej Świętek był starszym cechu murarsko-kamieniarskiego w latach 1582, 1590 i 1595. Cf. Regestrum seu liber actorum contubernii muratorum, fabrorum et stameciorum clarissimae urbis Cracoviensis, pp. 146, 163, 168 (Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, rkps A/D 480).

²⁾ Szablowski, o. c., p. 13.

kich lat dziesięć później powstaje w Tarnowie monumentalny nagrobek hetmana Jana Tarnowskiego, powiększony niebawem dla jego syna Jana Krzysztofa. Chęć uwiecznienia już nie tylko siebie, ale i całej rodziny, ujawnia się może najwyraźniej w nagrobku Jordanów (1565—68) u św. Katarzyny w Krakowie. Grobowiec ten to już rzeźbiony panegiryk, więcej gadatliwy, niż wymowny. Z powodu dążności do wielkich rozmiarów, nagrobki, nie mogąc w ciasnych kościołach i małych kaplicach rozbudowywać się wszcz, zaczęły piąć się w górę. Wertykalizm jest też znamienny i dla nagrobków Michałowicza. Jednym z klasycznych przykładów pomnik Zebrzydowskiego.

Renesans wypełnił nagrobkami nasze niewielkie, jeszcze gotyckie kościoły. Dla następnych epok miejsca zabrakło. Barokowe i rokokowe nagrobki wyparły dużo pomników renesansowych. Uderzająca jest wielka ilość figur nagrobnych pozbawionych oprawy i pousuwanych do ciemnych kątów. Figury te ocalały jedynie dzięki historycznemu znaczeniu osób, bo wartość artystyczna dzieła w epoce innego smaku nie wchodziła w rachubę.

Spuścizna artystyczna pierwszej połowy XVI wieku działa w dalszym ciągu, ale coraz wyraźniej, mniej więcej od r. 1550, występuje w rzeźbie nagrobkowej wpływ niderlandzki. Najstarszy przykład tego wpływu, jaki mi się udało znaleźć, to fragment nagrobka (?) biskupa Buczackiego w Płocku, pochodzący z r. 1549¹⁾. W następstwie zadomowienia się u nas w pierwszej połowie XVI w. rzeźby włoskiej i dalej trwających jej tradycji rzeźba drugiej połowy tego stulecia słabiej ulega wpływom niderlandzkim, aniżeli w pobliskich środowiskach, Królewcu, Gdańsku lub na Śląsku. Tradycje włoskie, zabarwione elementami niderlandzkiego renesansu i na swoisty sposób przetransponowane, nadają w rezultacie inny wyraz naszej rzeźbie. Na samym wstępie, powiedzmy na przelomie do tego okresu wielkich nagrobków i krzyżujących się wpływów, wysuwa się na widownię artystyczną Michałowicz, który w tej ewolucji, jaką teraz plastyka przechodzi, poważną odgrywa rolę. Nagrobek Padniewskiego jest jakby wykładnikiem sztuki, która od połowy XVI w. przetwarzając elementy włoskiego i niderlandzkiego renesansu polonizowała się, przybierała własne oblicze. Działalność Michałowicza schodzi się z okresem augustowsko-batorowskim w naszym renesansie i humanizmie. W tym okresie prąd renesansowo-humanistyczny unarodawia się, życie renesansowe aklimatyzuje się i transponuje na wartości własne, polskie. O ile czasy poprzednie można by nazwać łacińską dobą naszego renesansu, to te zasługują na nazwę polskiej. Obok trwającej w dalszym ciągu twórczości łacińskiej w naszym piśmiennictwie występuje twórczość polska i wybija się na pierwsze miejsce²⁾.

¹⁾ Arcybiskup A. J. Nowowiejski, Płock, monografia historyczna. Wyd. II. Płock 1930, fig. 179. — Kartusz tworzący ośrodek tego ornamentu ma styl wyraźnie Florisowski. Ze względu na datę (1549) mógł tu posłużyć za wzór tylko kartusz na tytułowej karcie Florisowskiej serii naczyń, wydanej w r. 1548 (cf. Hedicke, o. c., II, tabl. IX/1). Jest to bardzo wczesny przykład stylu Florisa nie tylko u nas, ale w ogóle. Styl płockiego fragmentu nie bardzo schodzi się ze znanymi zabytkami plastyki naszej z tego czasu. Może jest to dzieło sprowadzone?

²⁾ S. Łempicki, *Renesans i humanizm w Polsce. Kultura staropolska*. Kraków, P. A. U., 1932, pp. 220—222.

W czasie, w którym rzeźbi Michałowicz, piszą po polsku Rej, Kochanowski, Górnicki, Orzechowski, Paprocki.

Polskim Praksytelesem nazwał Michałowicza nieznany autor napisu na jego epitafium w Łowiczu. Porównanie z Praksytelesem czy Fidiaszem było zdawkową modą w epoce humanizmu, ale podkreślenie polskości tego Praksytelesa jest bądź co bądź przejawem dumy narodowej, radości z faktu, że Polska wydała tak znakomitego artystę¹⁾. Istotnie, w tym czasie nie ma u nas, z wyjątkiem Padovana, rzeźbiarza równej miary, co Michałowicz. Ten *homo novus*, który przybył z małej miejsciny, który nie miał żadnych tradycji artystycznych i za granicą nie był, musiał mieć talent bardzo wielki, skoro zdołał się wznieść tak wysoko. Był to artysta z Bożej łaski. Na naszym firmamencie artystycznym lśnią w drugiej połowie XVI w. dwie gwiazdy pierwszej wielkości: Jana Kochanowskiego — poety i Jana Michałowicza — rzeźbiarza. Życie Michałowicza schodzi się co do czasu dokładnie z życiem Kochanowskiego.

Ciężkowice, dnia 15 sierpnia 1936 r.

¹⁾ Tak też rozumie ten epitet S. Komornicki (Kultura artystyczna w Polsce czasów odrodzenia — sztuki plastyczne. Kultura staropolska. Kraków, P. A. U., 1932, p. 587), dodając, że uznanie to płynęło «może z nieświadomego wycucia odrębnych, rodzimych pierwiastków jego (= Michałowicza) sztuki».

JAN MICHAŁOWICZ AUS URZĘDÓW

(ZUSAMMENFASSUNG)

Mit Jan Michałowicz aus Urzędów, einem hervorragenden polnischen Bildhauer aus der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts, beschäftigt sich die polnische Wissenschaft seit über dreissig Jahren. Im Laufe dieser Zeit wurden ihm viele Werke zugeschrieben. Die Aufgabe vorliegender Arbeit ist vor allem das Werden der Kunst Michałowicz's und deren charakteristische Merkmale darzulegen. Man darf sich lediglich auf ganz sichere Werke des Künstlers stützen, und diese sind die Grabmäler: des Bischofs Benedikt Izdbieński in der Domkirche zu Posen (nach dem Jahre 1553, Abb. 1—6, 8—11), des Bischofs Andreas Zebrzydowski samt dem Umbau der Kapelle in der krakauer Domkirche (1560—63, Abb. 12, 13, 17, 18, 26—28), einer unbekanntenen Edeldame in Brzeziny, die das Wappen Ciołek führte (zwischen 1563 und 1568, Abb. 32, 34, 35), des Bischofs Philipp Padniewski samt dem Umbau der Kapelle in der krakauer Domkirche (1572—75, Abb. 36, 37, 41—47) und des Erzbischofs Jakob Uchański samt dem Bau der Kapelle in der Kollegiatenkirche zu Łowicz (1580 bis 1583, Abb. 48, 50—53), ausserdem der Türsturz des Portals an dem Domherrnhause in der Kanoniczagasse N^o 18 in Krakau (zwischen 1560—1563, Abb. 30, 31). Die beiden ersten Grabmäler und der erwähnte Türsturz bilden die frühe Gruppe der Werke Michałowicz's. In dieser Periode treten das rege Temperament des Künstlers und eine wenig zur Reflexion hinneigende Veranlagung am deutlichsten zutage. Die charakteristischen Merkmale dieser frühen Werke sind: die etwas lockere architektonische Konstruktion und der manchmal an Überladung grenzende Reichtum der Ornamentik. Das Grabmal in Brzeziny bedeutet den Übergang zu dem späteren Stil, dessen Ausdruck das Grabmonument Padniewski's ist, der Höhepunkt des Schaffens Michałowicz's und zugleich eines der originellsten und schönsten Werke der Grabmalplastik in Polen. Charakteristisch für das Grabmal Padniewski's, in dem bereits das Streben nach Synthese und Mass zum Ausdruck gelangt, was den frühen Werken Michałowicz's fern lag, ist die Einschränkung der Ornamentik zugunsten einer klareren, übersichtlicheren Konstruktion. In der arhythmischen, dekorativen Zergliederung des Kuppeltambours der Padniewski-Kapelle, welche ähnlichen Erscheinungen im Grabmal Izdbieński's und Zebrzydowski's entspricht, wiederhallt noch das Echo der frühen Schaffensperiode Michałowicz's.

Michałowicz ist, wie es sich aus seinen Werken ergibt, nirgends im Auslande gewesen. Sein ganzes Können verdankte er lediglich dem krakauer Milieu, was zugleich von der Kraft und Lebensfähigkeit dieses Milieus zeugt. In seinen Werken verbindet er italienische, den Arbeiten italienischer, in Krakau ansässiger Bildhauer entnommene Elemente (Abb. 7, 14—16, 49), mit niederländischen, den Kupferstichen entlehnten Mo-

tiven, die seit dem Jahre 1548 angefangen von Cornelis Floris als Vorlägeblätter herausgegeben wurden, und die, nachdem sie sich von Antwerpen aus über ganz Europa unglaublich rasch verbreitet hatten, seit Mitte des XVI. Jahrhunderts auch nach Krakau gelangten, wie es eben aus den Werken Michałowicz's ersichtlich ist (Abb. 19—24, 38—40). Von dem in Krakau ansässigen und unter dem Namen Padovano bekannten Bildhauer Gianmaria il Mosca übernimmt Michałowicz als einer der ersten sansovineske Grabmalfigur. Der Einfluss der Figuren Padovanos ist in den Grabmälern Michałowicz's überall deutlich sichtbar, vom Grabmal Izdbieński's bis zu jenem Padniewski's und gewissermassen auch dem Uchański's. Zwar beherrscht unser Bildhauer die Menschengestalt nicht bis zu dem Grade, wie der italienische Meister, indem er aber im Laufe der Zeit auch in dieser Beziehung fortschreitet, bietet er im Grabmal Padniewski's eine Figur, die — neben den Statuen Padovanos — von allen in Polen vorhandenen jedenfalls die beste ist. Abgesehen von dem Zusammenhang mit den Figuren Padovanos und der Nachahmung den Wappenschild tragenden Engel vom Sarkophage Tomicki's oder Gamrat's (Abb. 16) in dem Grabmale Zebrzydowski's (Abb. 13), hat die Kunst Michałowicz's mit der Padovanos, der sich dem Klassizismus und dem Monumentalen zuneigt, nichts gemein. In dieser Hinsicht ist das Grabmal der das Wappen Ciołek führenden Edeldame aus Brzeziny sehr bezeichnend; die Figur der Verstorbenen (Abb. 32), die Padovanos Gestalt der Barbara Tarnowska in Tarnów (Abb. 33) deutlich nachgebildet ist, erhielt eine ganz andere architektonische Einfassung, die eine Verneinung der Architektur des erwähnten Grabmals Padovanos bedeutet. Daraus ergibt es sich, dass man den Michałowicz, trotz der Abhängigkeit seiner Grabmalfiguren von denen des Padovano, nicht als den Schüler dieses italienischen Meisters betrachten könne. Der Konstruktion des Grabmals Izdbieński's und noch deutlicher derjenigen des Grabmals in Brzeziny liegt das Schema des Grabmals des Bischofs Johann Konarski aus dem Jahre 1521 im Dom zu Krakau zugrunde, jedoch mit diesem Unterschied, dass Michałowicz die Marmorplatte des Bischofs in Flachrelief durch eine raumplastische Statue in einer halbrunden Nische ersetzte. Eine solche Figur und in einer ebensolchen Nische ist ein bei unserem Bildhauer besonders beliebtes Motiv. In dem Grabmal Padniewski's muss man die Einwirkung des Grabmals der Familie Jordan (zwischen 1565 und 1568) in der Katharinenkirche zu Krakau feststellen, selbstverständlich nicht in der Gesamtkomposition, sondern in den Details. Michałowicz führte hier unter Einwirkung der dreibogigen Nische im Grabmal der Jordans eine zweibogige ein und entlehnte von dort das Motiv, die Nische mit der Statue des Verstorbenen auf Hermen zu stützen, ferner die Art und Weise der Wappenanordnung, wie auch — in allgemeinen Umrissen und vereinfacht — die Bekränzung des Ganzen.

Michałowicz hat zwar verschiedene Motive und Ornamente teils den krakaueritalienischen Vorbildern (Abb. 7, 14—16, 49), teils den Vorlägeblättern des Floris (Abb. 19—24, 38—40) entnommen, diesen Stoff bildete er aber selbständig um und — trotz Entlehnungen — bot er in der Folge, bei sehr grosser Begabung, Erfindungskraft und lebhaftem künstlerischen Temperament, Werke, die in ihrem ganzen Ausdruck doch eigenartig sind. Die schöpferische Individualität Michałowicz's offenbart sich in ihnen ganz deutlich. Michałowicz strebt nicht nach dem Monumentalen, nach grosszügigen Kompositionen. Es ist eine von Grund aus unklassische Natur. Als ein Kind des Nordens war er nicht imstande in die Proportionen- und Rhythmenharmonie der

italienischen Renaissance einzudringen, was uns gleichzeitig die auffallenden Abweichungen von den überlieferten italienischen Normen erklärt. Diese Abweichungen sind ganz unbewusst, denn sonst müssten wir in Michałowicz eine revolutionäre, der Kunst neue Wege bahnnende Individualität sehen. Indessen war Michałowicz, sogar für unsere Verhältnisse, kein bahnbrechender Künstler, wenn er auch in unsere Grabmalplastik manch neues Element eingeführt hat. Die erwähnten Abweichungen, die scheinbar den Eindruck von Aufruhr und Anarchie machen, und die aus der ungenauen Kenntnis der italienischen Kunst und Fehlen eines tieferen Eindringens in ihren Geist hervorgehen, verleihen den Werken Michałowicz's viel Frische und naive Anmut. Vornehmlich atmen seine früheren Werke gleichsam noch den Geist des Quattrocentos und nicht des Cinquecentos.

In den zeitlich früheren Werken Michałowicz's ist der Zusammenhang der Ornamentik mit denjenigen Teilen der Dekoration der Sigismundkapelle (Abb. 15) und des Baldachins am Jagiełło-Grabmal (Krakau, Domkirche, Abb. 14), welche man dem Giovanni Cini aus Siena zuschreiben darf, sichtbar. Die Tatsache, dass die Ornamentik eben in den frühen Arbeiten Michałowicz's am stärksten auftritt, gestattet uns in Cini den Lehrer unseres Bildhauers zu sehen. Dieser vortreffliche Dekorateur, der, wie man annehmen darf, auch Grabmalfiguren meisselte, wäre vor allem berufen gewesen, eben einen solchen Schüler wie Michałowicz auszubilden.

Die architektonische Tätigkeit Michałowicz's tritt im Vergleich mit seiner bildhauerischen in den Hintergrund. Auch in der Architektur war das Monumentale nicht der hervorstechende Zug unseres Künstlers, wie man es aus der Art und Weise ersieht, wie er den Kuppeltambour der Padniewski-Kapelle zergliederte (Abb. 45, 46). Es scheint, dass die Architektur bei Michałowicz vor allem den Hintergrund für die Grabmalplastik bildete. Es gibt keine Voraussetzungen für die Annahme, dass er grössere architektonische Arbeiten von künstlerischem Gepräge unternommen hätte.

Michałowicz wurde erst im Jahre 1570 in die krakauer Steinmetz- und Maurerzunft aufgenommen und erhielt das Stadtrecht erst im Jahre 1571. Trotzdem arbeitete er in Krakau selbständig jedenfalls bereits im J. 1560 und fast bestimmt einige Jahre zurück, er muss also einen mächtigen Gönner gehabt haben, zumal da er kein königliches Servitoriat besass, das ihm die Arbeit ausserhalb der Zunft ermöglicht hätte. Dieser Gönner war höchst wahrscheinlich Martin Izdbieński, Domherr von Krakau und Posen, Neffe des Bischofs Benedikt Izdbieński, Mitvollstrecker des Testaments des Bischofs Zebrzydowski, seit dem Jahre 1560 Besitzer des Domherrnhauses, in dem sich das Portal mit dem Türsturz von Michałowicz's Meissel befindet, endlich Administrator der krakauer Diözese nach dem Ableben des im Jahre 1572 verstorbenen Bischofs Padniewski.

In den Akten der Maurer- und Steimetzunft, in denen der Name Michałowicz's in den Jahren 1570—80 auftaucht, werden als seine Schüler genannt: Matthias Kusietek, Paul Zapisz, Nikolaus Goczal aus Pińczów, Johann Biały, Adam Naporek aus Gołaczew, Nikolaus Burdek aus Chełm, Andreas Łyczko aus Urzędów sowie Markus und Alexander Michałowicz, von denen der erste der leibliche Bruder unseres Künstlers, der andere dessen Sohn war.

Michałowicz starb im schönsten Mannesalter, höchstens 55 Jahre alt, um das Jahr 1583 zu Łowicz, wo er auch bestattet wurde.

Lediglich die Merkmale eines Werkes aus der Werkstatt Michałowicz's trägt das Epitaphium Gabriels aus Szadek, aus dem Jahre 1563, in der Dominikanerkirche in Krakau (Abb. 54), das zu gleicher Zeit mit dem Grabmal Zebrzydowski's entstanden ist und mit diesem stilistisch zusammenhängt.

Betrachtet man die Michałowicz zugeschriebenen Werke, so kommt man zu der Überzeugung, dass keines, ausser den oben genannten, von ihm oder seiner Werkstatt herrührt. Die Grabmäler der Brüder Wolski in Warschau (1568), Johann Stanislaus Tarnowski's in Chroberz (1569), Johann Leżyński's in Chełmo (1573), Martin Brudzyński's in Gnesen († 1575) und des Bischofs Martin Białoברzeski in Mogiła bei Krakau († 1586) sind Werke zweier, von Michałowicz beeinflusster Bildhauer, die jedoch im Vergleich mit ihm viel schwächer gewesen waren, und von denen der eine drei erste, der andere dagegen zwei letzte Werke geschaffen hat. Auch diese Bildhauer schöpften aus den Werken der lokalen Plastik, wie z. B. aus dem Grabmale der Jordans für das Grabmal Leżyński's, auch in ihren Werken finden sich Reflexe der Arbeiten Padovanos wie auch der niederländischen Vorlageblätter, aber die Art und Weise, wie sie davon Gebrauch machten, ist ganz anders wie bei Michałowicz. Man sieht keinen Zusammenhang mit der Kunst Michałowicz's in den Grabmälern und Epitaphien: Boratyński's Bogusz's, Samuel Maciejowski's, Kirsteins, des Benedikt aus Koźmin und der Czarny — alle in Krakau, sowie des Pfarrers Zbigniew Ziółkowski in Chroberz. In keiner Verbindung mit Michałowicz steht auch der Renaissanceumbau des Domherrnhauses in der Kanoniczagasse N^o 18, dessen schönster Teil (abgesehen von dem Türsturz Michałowicz's) die Säulenloggia im Hofe des Hauses ist. Dieser Umbau stammt, wie man aus den Akten des Domkapitels ersieht, samt den Türpfosten des Portals aus jener Zeit, da der posener Bischof Andreas Czarnkowski bis zum Jahre 1560 Besitzer des Hauses war. Das Schloss in Łowicz, vom Erzbischof Uchański im J. 1574 erbaut, ist nicht erhalten, man kann also der Autorschaft Michałowicz's auf Grund des Stils nicht nachspüren. Es ist fast ausgeschlossen, dass Michałowicz zu jener Zeit eine so grosse Arbeit hätte übernehmen können, da er gerade in den Jahren 1572—75 mit dem Umbau der Kapelle Padniewski's und mit dessen Grabmal beschäftigt war. Nachdem er später, im J. 1580, eine weit geringere Aufgabe, wie es der Umbau der Uchański-Kapelle in der Kollegiatenkirche zu Łowicz war, übernommen hatte, da siedelte er nach Łowicz über.

In der zweiten Hälfte der XVI. Jahrhunderts übt das künstlerische Erbgut der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts seinen Einfluss aus, aber ungefähr seit dem Jahre 1550 macht sich der niederländische Einfluss auf unsere Grabmalplastik immer stärker geltend. In der Evolution, welche unsere Skulptur nun durchmacht, spielt Michałowicz keine geringe Rolle. Er hatte doch als erster die niederländischen Elemente mit den krakauer-italienischen in einer höchst künstlerischen Weise verbunden und ist also das Band geworden, welches die krakauer-italienische Kunst mit dem niederländischen Italianismus verknüpft.

Der unbekannte Verfasser der Inschrift auf der Grabtafel Michałowicz's in Łowicz nannte ihn den polnischen Praxiteles. Der Vergleich mit Praxiteles oder Phidias war in der Epoche des Humanismus Mode, aber die Betonung der polnischen Abstammung dieses Praxiteles ist jedenfalls ein Zeichen des nationalen Stolzes, der Freude über die Tatsache, dass Polen einen so hervorragenden Künstler hervorgebracht hat. Und tatsächlich gibt es zu jener Zeit bei uns ausser Padovano († 1574) keinen Bildhauer vom

Range Michałowicz's. Dieser homo novus, der aus einem kleinen Städtchen gekommen war, der keine künstlerische Tradition besass und nie im Auslande gewesen war, musste über ein sehr grosses Talent verfügen, wenn er sich so hoch hatte hinaufschwingen können. Es war ein Künstler von Gottes Gnaden. Am polnischen künstlerischen Firmamente leuchten in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts zwei Sterne erster Grösse: Jan Kochanowski — der Dichter und Jan Michałowicz — der Bildhauer. Das Leben Michałowicz's fällt zeitlich mit dem Leben Kochanowski's zusammen.

ZBIGNIEW BOCHEŃSKI
ARMATY OSWALDA BALDNERA

Twórczość ludwisarska Oswalda Baldnera, nadwornego odlewnika dział króla Zygmunta Augusta, nie doczekała się dotychczas w literaturze polskiej odpowiedniego uwzględnienia. Większy komunikat poświęcił Baldnerowi tylko St. Tomkiewicz, podając opis i analizę formalną dzwonu z Ołpin, jedyne w tym rodzaju znanego nam dzieła Baldnera, noszącego jego nazwisko oraz datę 1569¹⁾. W luźnych wzmiankach wspomniano o trzech zachowanych działach: dwóch w Muzeum Artylerii w Sztokholmie i jednym w Arsenale berlińskim, które jednak — o ile mi wiadomo — nie były jeszcze w dotychczasowej literaturze polskiej publikowane. Należało im się to zaś nie tylko ze względu na ich wartość jako zabytków sztuki odlewniczej o wysokim poziomie artystycznym i technicznym, ale także jako pamiątkom historycznym. Wszakże działa sztokholmskie wykonane były przez Baldnera w Norymberdze jako pierwsze jego zamówienie dla króla Zygmunta Augusta, którego imiona i podobiznę na sobie noszą, dział zaś berlińskie jest jedynym znanym, jakie wyszło z krakowskiej już pracowni norymberskiego mistrza.

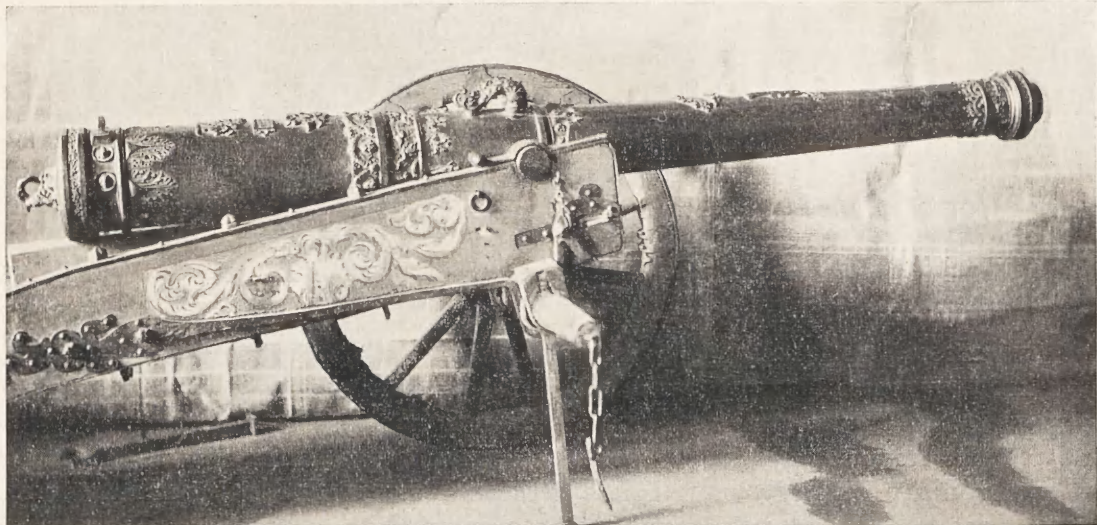
Swego czasu przygotowywał większą pracę o ludwisarstwie polskim Marian Sokołowski, który miał w niej uwzględnić również działalność Baldnera. Do wydania jednak tej pracy nie doszło. Prawdopodobnie nie wyszła ona nigdy poza stadium przygotowawcze. Z materiałów do niej pozostał jednak w archiwum Komisji Historii Sztuki Pol. Akademii Umiejętności szereg pięknych i nie publikowanych fotografii armat Baldnera. Część tych fotografii posłużyła obecnie jako ilustracje do niniejszego artykułu.

Od czasu notatki biograficznej, dotyczącej działalności Baldnera, a skreślonej przez T. Hampego i L. Lepszego w słowniku Thiemego i Beckera²⁾, nie pojawiło się w tej sprawie — o ile mi wiadomo — przez dłuższy czas nic godnego uwagi, aż dopiero w r. 1934 ogłosił August Neuhaus krótkie studium o Baldnerze, jako odlewniku luf armatnich³⁾. W artykule owym zebrane zostały jeszcze raz znane już poprzednio daty z życia i działalności Baldnera oraz opublikowane i opisane działa ze Sztokholmu i Berlina, a także dwa inne, o których w dotychczasowej literaturze nie było wzmianki.

¹⁾ Spraw. K. H. S., VII, 1906, pp. XIV—XXI.

²⁾ U. Thieme u. F. Becker, *Allgem. Künstlerlexikon*, II, 1908, p. 396. Tamże cytowana cała literatura niemiecka i polska.

³⁾ A. Neuhaus, *Der Geschützgiesser Oswald Baldner*. *Zeitschr. f. histor. Waffen- u. Kostümkunde*, N. F. IV. Berlin 1932—34, pp. 199—204.



1. Falkonet odlany w r. 1557 przez O. Baldnera w Norymberdze na zamówienie Zygmunta Augusta. Sztokholm, Muzeum Artylerii.

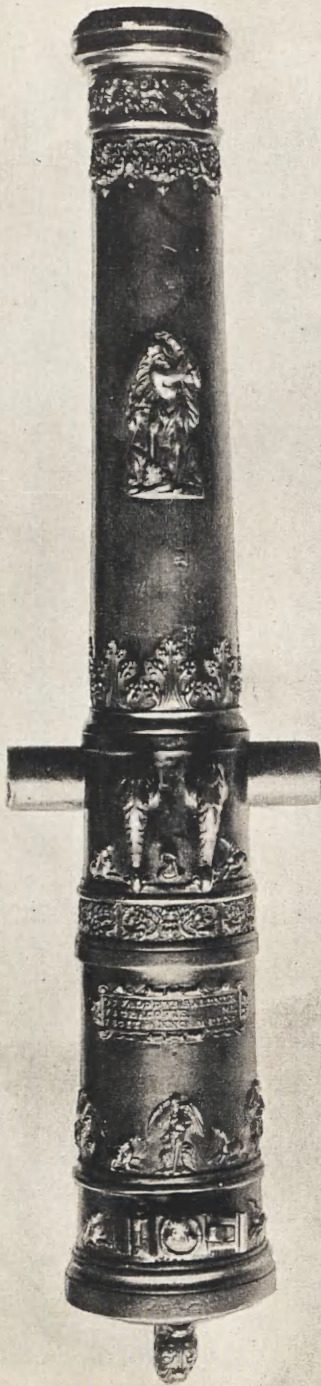
Nie mogąc niestety podać reprodukcji tych dwóch nieznanych poprzednio działek, gdyż tak je nazwać wypada, poprzestanę jedynie na krótkiej o nich relacji. Tylko jedno z nich nosi na sobie imię Baldnera i datę. Właścicielem jego jest W. M. Mensing w Amsterdamie. Długość lufy wynosi 62 cm, kaliber 4 cm. Lufa posiada bogaty dekor plastyczny, na który składają się ornamenty w stylu Piotra Flötnera. Liście akantu, girlandy, główki puttów, czaszki zwierzęce i t. p., odpowiednio ułożone, podkreślają obęczowe podziały lufy, która ponadto na powierzchni między częścią czopową a wylotową ozdobiona jest dwoma kartuszami herbowymi oraz prostokątnym obramieniem, wypełnionym przez napis: OSWALDVS ·/ BALDNERVS ·/ NORIMBERGE ·/ ME FECIT ·/ 1550. Uszy na części czopowej oraz grono posiadają kształt delfinów.

Druga lufa jest własnością Muzeum Germańskiego w Norymberdze. Wymiary jej jeszcze mniejsze od poprzedniej: długość wynosi 39 cm, kaliber 2 cm. Była niewątpliwie modelem dla większego działka. Odznacza się skromniejszym dekiem, do którego posłużyły jako motyw liście akantu, okalające trzy podziały obęczowe. Ponadto ornament roślinny występuje na szyi. Uszy, jak zwykle, w kształcie delfinów, grono w formie lwiej głowy. Opisany powyżej dekor skłonił Neuhausa do uznania w tym zabytku dzieła Baldnera z okresu lat 1540—1550. Neuhaus nie wyłączył nawet możliwości, że Baldner odlał lufę jeszcze przed powołaniem go do Norymbergi, które nastąpiło w r. 1540.

Małe modele działek były w XVI wieku bardzo ulubione. W roku 1555 dostarczył Baldner trzy małe falkonetki oraz kilka modeli (etlichen Münsterlein) dla królowej Marii, wdowy po Ludwiku węgierskim, siostry Karola V, która jako namiestniczka dzierżyła rządy Niderlandów w latach



2, 3, 4. Szczegóły dekoracji falkonetów odlanych w r. 1557 przez O. Baldnera w Norymberdze na zamówienie Zygmunta Augusta. Sztokholm, Muzeum Artylerii.



5. Armata odlana przez O. Baldnera w r. 1561 w Krakowie. Berlin, Arsenał.

1531—1555¹⁾). Zadaniem owych «Müsterlein» było, być może, posłużenie za wzór do odlania dział większych wymiarów. Również inne wiadomości z 1555 i 1556 r. mówią o małych działkach, które Baldner miał wysyłać dla kurfirsta saskiego i do Frankfurtu nad Menem²⁾. Wiele na to wskazuje, że Baldner trudnił się głównie odlewaniem dział mniejszego kalibru³⁾. Nawet lufa berlińska, o której później będzie mowa, ma kaliber tylko 3·4 cm.

Tym większą wartość mają wyjątkowe pod tym względem dwa falkonetu sztokholmskie o jednakiej długości blisko dwóch i pół metrów, jakkolwiek i ten typ dział należał do lekkiej artylerii.

O działach tych mówią w norymberskich aktach radzieckich wzmianki z grudnia 1557 roku, kiedy to rada udzieliła Baldnerowi pozwolenia na ich wywóz⁴⁾. Z wzmianek tych dowiadujemy się o ich przeznaczeniu dla króla polskiego. Rada wydała także urzędowe poświadczenie, że Baldner sam oba działa odlał⁵⁾. Zygmunt August chciał mieć widocznie pewność co do osoby twórcy tych okazowych falkonetów, które musiały królowi przypaść do gustu, skoro w niedługi czas potem, w r. 1559, przeniósł się Baldner do Krakowa i wstąpił w królewską służbę. Odtąd nazywany bywa już stale «pixidarius regius» lub też «regius tormentorum fusor».

Dokładna długość obu luf sztokholmskich⁶⁾ wynosi 2·43 m, kaliber 7·6 cm. Spoczywają one na starych lawetach długości 2·78 m, o średnicy

¹⁾ Th. Hampe (Thieme u. Becker I. c.) wymienia tu królową Marię czeską, żonę ces. Maksymiliana II. Maksymilian jednak został królem dopiero w r. 1562. (A. Neuhaus, o. c., p. 201).

²⁾ Neuhaus, o. c., p. 202.

³⁾ Ibidem, p. 200.

⁴⁾ Ibidem, p. 202.

⁵⁾ Ibidem.

⁶⁾ Opis falkonetów sztokholmskich oraz działa z Arsenалу berlińskiego (patrz niżej) podają, podobnie jak obu luf poprzednich, na podstawie opisu i reprodukcji w artykule Neuhausa. Wiele jednak zawdzięczaam doskonałym fotografiom z materiałów po Sokołowskim. Pozwoliły one nie tylko uzupełnić opis zabytków, ale także sprostować pewne, drobne zresztą nieścisłości w wyżej cytowanym studium niemieckim.

kół 1,07 m (fig. 1). Obie lufy ozdobione są wyjątkowo bogatym dekorem (fig. 2, 3, 4). Grona mają kształt gałęzi winnej lato-rośli z owocami. W polu między obręczą denną a zapalową występują rozety, na obręczy dennej drobny fryz ze scen myśliwskich, powyżej obręczy zapalowej duże liście akantu. W polu między częścią denną a czopową mieści się tarcza herbowa pod koroną, trzymana przez putta. Na tarczy herby: Korony, Litwy, Rusi, Prus, Żmudzi oraz (w środku) herb Sforzów. Powyżej tarczy herbowej, ujęty w prostokątne obramienie, widnieje napis: SIGISMVNDVS AVGVSTVS: / REX POLONIÆ, / MAGNVS DVX LITVANIÆ: /¹⁾ ME FIERI FECIT. Powyżej napisu, w wieńcu unoszonym przez cztery małe putta, podobizna króla w półpostaci, w zbroi, z odkrytą głową. Zatartą i niewyraźną w szczegółach twarz charakteryzuje rozdzielony na dwa końce zarost brody. Półpostać króla nie wykracza w ruchu poza schemat, spotykany wówczas ogólnie w portretach i rycinach wodzów w zbrojach. Następuje z kolei najbogaciej ozdobiona część luf. Dekoracja rozwija się tu w trzech kondygnacjach przegrodzonych obręczami. W środku biegnie fryz z przedstawieniami epizodów walki jakiegoś bohatera mitologicznego (może czyny Herkulesa). Ten sam fryz na drugiej lufie wyobraża inne momenty walk (fig. 9). Dekor poniżej fryzu tworzą girlandy z liści i owoców, wiązanki kwiatów, głowy puttów i muszle. Powyżej fryzu widnieje kilkakrotnie powtórzona postać Fortuny z rogiem obfitości, stojąca pośród galopujących jeźdźców. Na części czopowej zwracają uwagę ozdobne delfiny, po czym znowu nastę-



6. Szczegół dekoracji armaty odlanej przez O. Baldnera w r. 1561 w Krakowie. Berlin, Arsenał.

¹⁾ U Neuhausa mylnie: LITVANIÆ.



7. Armatka z Górnego Śląska
przypisana O. Baldnerowi.
Berlin, Arsenał.

z r. 1561, obecnie w Arsenale berlińskim, i dzwon w Ołpinach z 1569 r.

Długość lufy berlińskiej wynosi 78 cm, kaliber 3,4 cm (fig. 5, 6). Grono oraz uszy posiadają jednakże kształt delfinów. Pojawia się tu jako dekor, nieznaną z poprzednich zabytków, motyw leżących jeleni, występujący po obu stronach zapału, powyżej obręczy zapałowej oraz w polu czopowym. Na pokrywie zapału i między delfinami pojawia się również po raz pierwszy motyw głowy w zawoju. Ponadto powyżej obręczy zapałowej widoczne są uskrzydłone postacie, niosące strzaskane kolumny. W polu między częścią

puje obręcz, podkreślona liśćmi akantu. Na długim polu między częścią czopową a wylotową dekor jest skromniejszy. Tutaj widnieją dwa obramienia kartuszone z napisami, ujmujące od dołu i góry na jednej lufie postać mężczyzny całkowicie pokrytą włosom, z wieńcem liści laurowych na głowie i biodrach, wspierającą się na drzewie winnej lato-rośli, w prawej zaś ręce dzierżącą procę. Odpowiednikiem do tej postaci jest na drugiej lufie niewiasta, również cała włosom pokryta¹⁾. Napisy na obu lufach są jednakie. Na dolnym kartuszu czytamy: CONCVICIO TVR/RES · MENIA STER/NO · AGMINA VERTO/FALKANETES DI/COR · ABI AT/QVE CAVE/ 1557. Napis na górnym kartuszu opiewa: OSWALDDVS²⁾ BALDNER/VS NVRENBERGGE³⁾ ME / FECIT. ANNO MDLVII. — Na części wylotowej powraca raz jeszcze dekor w postaci fryzu ze scenami batalistycznymi (odmienne na obu lufach), poniżej którego widzimy znowu girlandy z liści i owoców, główki puttów oraz zwieszenia z łuków, kołczanów, i strzał. Na obręczy wylotowej dostrzegamy także wąski fryz z drobnych motywów ornamentalnych. Cała dekoracja na obu lufach wykonana jest bardzo plastycznie. Ze względu na bogactwo form i wysoki poziom artystyczny falkonetów sztokholmskie zaliczane są do najwspanialszych zabytków norwimberskiej sztuki odlewniczej⁴⁾. Do Szwecji dostały się one zapewne jako zdobycz wojenna w okresie Potopu.

Z dzieł Baldnera odlanych w jego krakowskiej ludwisarni w okresie między 1559 a 1575 r. (zmarł ok. 1575 r.) znane są jedynie dwa datowane i podpisane przezeń zabytki, a mianowicie lufa armatnia

¹⁾ Opis Neuhausa wspomina tylko o postaci niewieściej.

²⁾ U Neuhausa mylnie: OSWALDVS.

³⁾ U Neuhausa mylnie: NVRENBERGE.

⁴⁾ Ibidem, p. 202.

denną a czopową występuje kartusz, na którym czytamy: OSWALDVS BALDNER/VS CRACOVIE ME / FECIT ANNO MDLXI. Fryz poniżej części czopowej wypełniono ornamentem o charakterze groteskowo-roślinnym. Liście akantu akcentują drugą obręcz czopową. W dłuższym polu lufy zwraca uwagę przedstawienie Herkulesa zwyciężającego Achelosa; wreszcie u wylotu, powyżej obręczy podkreślonej powtarzającym się motywem girland w połączeniu z koźlimi głowami, widnieje fryz z grających i tańczących dzieci.

Działko berlińskie miało być wykonane, jak przypuszcza Neuhaus, dla księcia pruskiego; w latach bowiem 1564, 1567 i 1568 notowane są wiadomości o większych i mniejszych sumach, wypłacanych z kasy księcia Baldnerowi, jako «kgl. Majestät Büchsengiesser zu Krakau», za dostarczenie różnych dział¹⁾.

W materiałach rękopiśmiennych po Sokołowskim zachował się m. i. list dyrektora Arsenалу w Berlinie dra v. Ubischa z dn. 20 marca 1900 r., w którym Ubisch, prosząc Sokołowskiego o wiadomości dotyczące Baldnera, donosi, że odnalazł ostatnio dwie małe lufy armatnie, które, jakkolwiek nie oznaczone, wyszły niewątpliwie spod ręki Baldnera. Pochodzą one z Górnego Śląska i mogły być wykonane w Krakowie, jeżeli Baldner nie pracował także na Śląsku. Do listu dołączone były fotografie jednego z tych działek, które też przy sposobności publikuję (fig. 7, 8).

Działko jest znacznie mniejsze od ostatnio opisanego. Jako charakterystyczny dekor dla luf lanych przez Baldnera powracają na nim tak samo stylizowane liście akantu. Jako nowy motyw występuje odmiennie ułożony fryz roślinny poniżej części czopowej i na szyi, a oprócz niego motyw girland w połączeniu z maskaronami o nietoperzych skrzydłach i drobny ornament z jakgdyby gotyckich kwiatonów powyżej górnej obręczy czopowej. Na dłuższym polu lufy widnieje postać Minerwy. Jako motyw wiążący to działko bezpośrednio z lufą z r. 1561 podkreślić należy ową głowę w zawoju, widoczną z obu stron zapału (fig. 6, 8). Rozłożenie poszczególnych części dekoru przemawia także za autorstwem Baldnera.



8. Szczegół dekoracji armatki z Górnego Śląska przypisanej O. Baldnerowi. Berlin, Arsenał.

¹⁾ Ibidem, p. 204.

Wspomniane przez Ubischa działka nie były — o ile wiem — dotychczas publikowane. Łącznie z nimi ilość znanych dział Baldnera, stwierdzonych przez napisy lub też przypisanych mu na drodze analizy form, powiększyła się do siedmiu. Jest to niewątpliwie znikoma liczba wobec tej, która musiała wyjść z jego pracowni ludwisarskich w Norymberdze i Krakowie w ciągu więcej niż trzydziestopięcioletniej stwierdzonej jego działalności¹⁾.

Jako dekorację swoich armat stosował Baldner renesansowe motywy ornamentacyjne i figuralne, charakterystyczne dla sztuki norymberskich «Kleinmeistrów» z Piotrem Flötnerem na czele²⁾. Pod tym względem nie jest on oryginalny. Używając różnych wzorów nie zawsze szedł równoległe z rozwojem stylowym form. Jego np. liście akantu na działach z lat 1550 i 1557 odznaczają się miękką stylizacją renesansową (fig. 3), gdy tymczasem w liściach zdobiących później powstałe działko berlińskie (r. 1561) zauważyć można wyraźnie pewną ostrość i twardość gotycką (fig. 5). Wymowny pod tym względem jest również fakt zastosowania całkowicie gotyckiego ornamentu czworoliścia i kwiatonów na dzwonie z Olpin (r. 1569), na którym umieścił Baldner jakżeż bardzo w duchu renesansu wykonaną scenę Sądu Parysa³⁾.

Armaty Baldnera należą do najpiękniejszych zabytków tego rodzaju nie tylko na Północy. Wysoki poziom techniczny łączy się z wysokim poczuciem dekoracyjności i umiejętne rozłożenie poszczególnych motywów ornamentalnych. To rozłożenie i skomponowanie całości dekoru jest niewątpliwie dziełem samego Baldnera, przy czym w bogactwie strony ornamentacyjnej ujawniła się właściwość charakteryzująca sztukę krajów północnych.



9. Szczegół dekoracji falkonetu odlanego przez O. Baldnera w r. 1557 w Norymberdze na zamówienie Zygmunta Augusta. Sztokholm, Muzeum Artylerii.

¹⁾ Tak np. inwentarz z r. 1748 zamku w Laszkach Murowanych wspomina m. i. o znajdującej się tam armacie Oswalda Baldnera z datą 1567. (Komunikat A. Czołowskiego w Spraw. K. H. S., VII, p. CCCLXXI).

²⁾ Neuhaus, o. c., p. 202. — Cf. Spraw. K. H. S., VII, pp. XVIII—XXI.

³⁾ Spraw. K. H. S., I. c. fig. 3 i 5.

OSWALD BALDNER'S GESCHÜTZE

Baldners Tätigkeit umfasst, laut archivalischen Quellen, die Jahre von 1540 bis ungefähr 1575, wovon auf seinen nürnbergischen Aufenthalt die Jahre 1540—59, die übrigen dagegen auf den krakauer, im Dienste des Königs Sigismund August, zu rechnen sind. Von seinen zahlreichen Arbeiten sind nur sehr wenige erhalten: von den datierten und mit Baldners Namen signierten nur fünf. Es sind dies: ein Geschützrohr vom J. 1550 (62 cm lang, Kaliber 4 cm) im Besitze von W. M. Mensing in Amsterdam, zwei für Sigismund August in Nürnberg im J. 1557 gegossene Falkonete (243 cm lang, Kaliber 7·6 cm), gegenwärtig im Artillerie-Museum zu Stockholm (Abb. 1—4, 9), das Geschützrohr vom J. 1561 (78 cm lang, Kaliber 3·4 cm) im berliner Zeughause (Abb. 5, 6) und endlich die Glocke vom J. 1569 in der Pfarrkirche zu Ołpiny (Woiwodschaft Krakau)¹⁾. Sich auf den ornamentalen Details stützend, hat A. Neuhaus²⁾ dem Baldner ein Geschützrohr (39 cm lang, Kaliber 2 cm — wahrscheinlich ein Muster für ein größeres Geschütz), jetzt im Germanischen National-Museum zu Nürnberg zugeschrieben, wobei er es auf die Jahre 1540—50 datierte. Dr. von Ubisch, der ehemalige Direktor des Zeughauses zu Berlin, hat in einem Briefe an den Kunsthistoriker Prof. Dr. Marian Sokołowski noch im J. 1900 zwei kleine Geschützrohre aus Oberschlesien (Abb. 7, 8) auch dem Baldner zugeschrieben; er vermutete dabei, dieselben seien in der krakauer Werkstätte Baldners gegossen.

Allen Baldner'schen Werken ist eine plastische Renaissancedekoration eigen, die aus Akanthusblättern, Girlanden, Muscheln, Ochenschädeln, sowie Putten und mythologischen Gestalten besteht, und welche für die nürnbergischen Kleinmeister aus dem Kreise Peter Flötners charakteristisch ist. Baldner hat nicht immer den modernen Stilformen Schritt gehalten. Die Akanthusblätter auf den Geschützen vom J. 1550 u. 1557 sind weich, renaissanceartig stilisiert, die Blätter dagegen auf dem späteren kleinem Geschütze aus dem J. 1561 im berliner Zeughause weisen eine gewisse Schärfe und Härte auf, worin noch gotische Anklänge nachzuspüren sind. Charakteristisch in dieser Hinsicht ist die Anwendung des rein gotischen Vierpassornamentes, sowie einer gotischen Kreuzblume an der Glocke zu Ołpiny (1569), an der Baldner dabei eine Renaissance-szene Paris' Urteil angebracht hatte.

¹⁾ Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce, VII, 1906, S. XIV—XVII, Abb. 1—5.

²⁾ In der Abhandlung: Der Geschützgiesser Oswald Baldner. Zeitschr. f. histor. Waffen- u. Kostümkunde, N. F. IV. Berlin 1932—34.

Baldners Geschütze gehören zu den schönsten Denkmälern dieser Art nicht nur im Norden. Grosse technische Fertigkeit, hoher Sinn für das Dekorative und für eine zweckmässige Zerlegung einzelner Motive — dies sind charakteristische Merkmale Baldners Kunst. Die kompositionelle Bildung des ganzen Dekors ist zweifelsohne das Werk des Meisters selbst, wobei im überschwänglichen Reichtum des Ornamentalen das Eigentümliche der nordischen Kunst zutage tritt.

MARIAN FRIEDBERG

HERB MIASTA KRAKOWA

I

STAN BADAŃ NAD HERBEM KRAKOWA

Heraldyka polska, mimo wielkiej popularności, jaką cieszyła się znajomość herbów szlacheckich w dobie dawnej Rzeczypospolitej, nie zdołała wytworzyć dość ścisłych zasad, które są znamieniem zachodnio-europejskiej «science héraldique». Niewątpliwie pozostawało to w związku z brakiem autorów, którzy by prócz praktycznej strony (informowania o wyglądzie herbów) zwracali uwagę także na teorię; literatura teoretyczno-heraldyczna zostawała długo zupełnie nieznaną naszym heraldykom¹⁾. Dopiero w XVIII stuleciu zaczęto zapoznawać się z zasadami heraldyki zachodniej²⁾. Pomimo dzieła Lelwela³⁾ i późniejszych usiłowań, heraldyka polska nie wytworzyła ostatecznie własnego języka heraldycznego, co więcej nie skodyfikowano także reguł, które by można wysnuć na podstawie źródeł, a które przedstawiałyby się nieco odmiennie od zasad heraldyki zachodniej. Drugą wybitną cechą heraldyki staropolskiej, pozostająca w związku z jej praktyczno-użytecznościowym charakterem, to jej znamię prawie wyłącznie szlacheckie⁴⁾.

Dokładniejsze zajęcie się godłami miast polskich przypadło w udziale dopiero dzisiejszej literaturze naukowej. Główny nacisk położono wszakże na zebranie i opublikowanie materiału pieczętnego, stanowiącego podstawę dla badań sfragistyczno-heraldycznych, natomiast w zakresie szczegółowego opracowania samych herbów miejskich zrobiono dotąd niewiele. Materiał sfragistyczny jest mimo swej dużej wartości o tyle jednostronny, że odpowiada tylko na zagadnienie kształtu godła, nie może zaś rozstrzygać sprawy barwy. Stąd powstaje nieraz wątpliwość co do barw godeł miast nawet ważniejszych, wątpliwość niełatwa do rozwiązania, zwłaszcza gdy sumienny badacz stara

PP. konserwator doc. S. S. Komornicki i doc. A. Bochnak zechcą przyjąć najlepsze podziękowanie za zdjęcia fotograficzne, zaś P. dr W. Budka za wykonanie odlewów pieczętnych.

¹⁾ W dziełach Paprockiego, cytującego hojnie autorów obcych (zwłaszcza klasycznych), o ile chodzi o postacie herbów, nieraz fantastycznych, nie ma prób teorii ani znajomości heraldyków zachodnich. Podobnie u Okolskiego, Kojałowicza i innych.

²⁾ J. A. Jabłonowski, *Heraldica*... Lwów 1742, 1748, 1752.

³⁾ K. Niesiecki, *Herbarz polski*. Wyd. J. N. Bobrowicz. Lipsk 1839—46, t. I, pp. 468—94. Cf. H. Polaczkówna, *Stemmata Polonica*. Lwów 1926, pp. 21—24.

⁴⁾ Większe zainteresowanie herbami szlacheckimi jest zresztą cechą także heraldyki zachodnio-europejskiej. Jest to zrozumiałe, gdyż godła miast, instytucji kościelnych i t. p. są w porównaniu z herbami rycerskimi zjawiskiem wtórnym.

się uwzględnić i uzgodnić różne, najczęściej niedokładne wiadomości źródłowe z zasadami heraldyki ogólnej i specyficznymi właściwościami polskiej ¹⁾).

Godło długowiekowej stolicy królestwa polskiego, Krakowa, nie znajduje się w szczęśliwym położeniu. Jakkolwiek kształt (postać) herbu i jego zmiany znane są z bardzo wielkiej ilości źródeł sfragistycznych, zabytków sztuki, przemysłu artystycznego i t. d., to przecież proces przemian i utrwalania się godła nie został dotąd dość wyczerpująco przedstawiony, w szczególności zaś niejasno przedstawia się kwestia barwy. Niewątpliwie barwnych wyobrażeń godła nie brakło w ubiegłych wiekach: już w XV w. miał widnieć herb miasta na witrażu kościoła Mariackiego ²⁾, a inwentarz ratusza krakowskiego z roku 1679 wymienia herb miasta wiszący w salach posiedzeń rady obok portretów królów polskich ³⁾ — jednakże ani te obrazy, ani wiele innych podobnych im zabytków nie dochowało się do dziś. Dlatego w literaturze, zarówno heraldycznej, jak dotyczącej dziejów Krakowa, nie powoływano się na konkretną kolorowaną podobiznę herbu z dawnej epoki, a przedstawiając barwnie godło Krakowa (zresztą w szczegółach niezgodnie) nie czyniono tego na podstawie źródłowej, lecz wychodząc głównie z przesłanek rozumowych i ułamkowych wiadomości.

Podstawowy materiał dla zagadnienia herbu Krakowa w postaci obfito tego zasobu pieczęci miejskich zebrał wybitny znawca Krakowa i heraldyk, Adam Chmiel, w obszernym dziele *Pieczęcie m. Krakowa, Kazimierza, Kleparza i jurydyk krakowskich* ⁴⁾. Dzieło to jest jednak czysto sfragistyczne i nie porusza kwestii samego herbu. Uzupełnienia do pracy Chmiela wraz ze słusznymi uwagami co do klasyfikacji materiału pieczętnego dał Roman Grodecki w rozprawie *Nieznane pieczęcie m. Krakowa* ⁵⁾, gdzie umieszczono też krótkie uwagi heraldyczne. Pierwszą pracą poświęconą samemu herbowi jest dopiero artykuł Chmiela p. t. *Historia herbu m. Krakowa, tytuły miasta, barwa miasta* ⁶⁾. Artykuł ten, ujęty krótko i bez zagłębiania się w szczegóły,

¹⁾ W ostatnich kilku latach ożywiło się badanie godeł miast w związku z zatwierdzeniem tych herbów przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych w porozumieniu z Ministerstwem W. R. i O. P. (ściślej z Wydziałem Archiwów Państwowych). Niewątpliwie akcja ta winna przynieść zbadanie godeł niemal wszystkich miast Rzplitej, a akta starań o zatwierdzenie herbów wraz z odpowiednimi wywodami historycznymi mogłyby stanowić materiał do syntetycznej, a tak potrzebnej pracy o godłach miejskich w Polsce. Przy ustalaniu herbów specjalnie trudną jest sprawa barw, gdyż źródła rzadko tylko dają odpowiedź pod tym względem, tak że barwy te trzeba często kombinować na podstawie pośrednich przesłanek historycznych czy ogólnych reguł heraldycznych.

²⁾ Wiadomość tę podał J. Łepkowski w artykule o Krakowie w *Encyklopedii powszechnej Orgelbranda*, XV. Warszawa 1864, p. 891. Jednakże herbu Krakowa nie ma na zachowanych do dziś witrażach, ani też nie znalazłem go w tece p. t. *Szyby kolorowe w kościołach Krak.*, zebrał i odmalował L. Łepkowski w 1864 i 1865 r. (Zakład Hist. Sztuki Uniw. Jagiell.).

³⁾ Rkps Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, nr 1542, pp. 2 i 7. — Inwentarz ten wymienia także herby Krakowa umieszczane na wszystkich naczyniach przeznaczonych do uczt wydawanych na ratuszu (p. 15).

⁴⁾ *Rocznik Krak.*, XI, 1909.

⁵⁾ *Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne*, 1912 i odb. Kraków 1912.

⁶⁾ *Dziennik Rozporządzeń M. Krakowa*, 1929, nr 7. Artykuł ten oparty jest na dawniejszym (złożonym w druk, ale nie wydanym) p. t. *Herb M. Krakowa*, mającym wejść w skład książki: *Działalność Rady Miejskiej i Magistratu M. Krakowa 1866—1916*. Dzieło to, przygotowywane przed r. 1914 i nie dokończone wskutek wybuchu wojny, nie doczekało się publikacji.

przedstawia rozwój herbu w trzech fazach, w których używano kolejno trzech odmiennych postaci godła; herb w kształcie dzisiejszym, t. j. mur o trzech basztach z orłem w otwartej bramie, ustalił się pod koniec w. XVI. Zarazem podał Chmiel dokładną definicję barwnego wyobrażenia dzisiejszego herbu. w tarczy o polu błękitnym mur miejski o trzech basztach, czerwony; w bramie muru, opatrzonej otwartymi podwojami i podniesioną broną, na tle czerwonym biały orzeł polski w złotej koronie i z taką przepaską na skrzydłach¹⁾. Kolor muru oparł autor na uchwale rady miejskiej z r. 1621, mówiącej o «tres tures rubeae», barwę pola na miniaturze kodeksu Behema (około 1505 r.)²⁾, kolor orła i tła w bramie przyjął za herbem państwowym. Dodać należy, że powyższe zestawienie barw nie jest pomysłem samego Chmiela, lecz że tak lub podobnie przedstawiano barwne godło Krakowa z końcem wieku XIX i pocz. XX. Zachodziły tu jedynie różnice co do tła, w którym jest przedstawiony orzeł polski; krakowianie podawali je zwykle jako czerwone lub błękitne³⁾, niemiecki heraldyk określił je jako czarne⁴⁾.

Jakkolwiek definicja Chmiela posiada faktycznie dużo słuszności⁵⁾, sposób udowodnienia jej nie został przeprowadzony przekonująco. Autor nie wymienił bowiem (poza miniaturą kodeksu Behema) ani jednego źródłowego przekazu z barwnym wizerunkiem herbu, nie ustrzegł się też niedokładności⁶⁾.

Poniekąd reakcją przeciw temu połowicznemu załatwieniu sprawy jest artykuł Włodzimierza Budki p. t. Barwy herbu m. Krakowa⁷⁾. Autor rozszerzył wydatnie materiał sfragistyczny, podany przez Chmiela, kwerendą obejmującą rękopisy (rysunki i oprawy) oraz zabytki artystyczne. Budka przed-

1) Drobiazgowy opis podał Chmiel w cytowanym wyżej, nie wydanym artykule.

2) Autor popełnił tu omyłkę, gdyż kodeks Behema, przedstawiający dawne godło Krakowa, odmiennie od dzisiejszego, daje pole srebrne (rkps Bibl. Jagiell., nr 16, fol. 4 v nlb.); sprostował to już W. Budka (Barwy herbu m. Krakowa. Miesięcznik Herald., 1935, p. 10). Omyłka to nie pierwsza, gdyż niebieskie tło tego dawnego godła Krakowa podano w herbie wymalowanym pod stropem prezbiterium kościoła Mariackiego (restauracja przeprowadzana przez J. Matejkę, 1889) oraz w Sukiennicach krakowskich (1895, przy doradzie fachowej Chmiela, cf. rkps Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, inw. tymcz. nr 1021). Inne barwy podał Album akwarel Konst. Kopffa z r. 1848, gdzie wyobrażono dawny herb Krakowa w polu żółtym (Arch. A. D. M. Krak.).

3) J. Łepkowski (Encyklopedia powszechna Orgelbranda, XV, p. 891) podaje jako herb wieże «płonące czerwienią cegły» (bez tarczy), a w bramie orła białego na tle pasowym. Również W. Eljasz Radzikowski (Kraków dawny i dzisiejszy. Kraków 1902, p. 204) przyjmuje orła w polu czerwonym. Tak samo daje dyplom obywatelstwa honorowego ofiarowany przez Kraków Mikołajowi Zyblikiewiczowi w r. 1881 (Arch. A. D. M. Krak.). Natomiast herb wymalowany przez Wyspiańskiego w prezbiterium kościoła św. Krzyża w Krakowie (nad drzwiami do zakrystii) podczas restauracji w r. 1897 daje tło orła niebieskie. Takież tło widnieje w herbie umieszczonym nad sceną Teatru im. J. Słowackiego. — Poza tym nie brak było wyobrażeń innych, zgoła błędnych, wynikłych z ignorancji lub niedbalstwa. Wytknął to słusznie W. Budka (Barwy herbu m. Krakowa. Miesięcznik Herald., 1935, p. 8).

4) J. Siebmacher, Wappenbuch, I/4. Städtewappen. Nürnberg 1885, p. 13, tabl. 24. — Tak samo daje też Kalendarz J. Czecha na r. 1917 (p. 83), wydany przez Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

5) Zwłaszcza co do barwy muru, cf. niżej.

6) Cf. Budka, o. c., p. 22.

7) Miesięcznik Heraldyczny, 1935, pp. 8—11, 21—24.

stawia nieco odmiennie od Chmiela rozwój godła krakowskiego, przyjmując wprawdzie trzy okresy używania różnych postaci herbu, ale umieszcza je w innych ramach chronologicznych. W szczególności podkreśla długie (bo trzywiekowe) trwanie środkowej, pośredniej postaci herbu, t. j. muru o trzech basztach i bramie pustej. Dzisiejszy herb (z orłem w bramie) ustalili się według Budki dopiero w drugiej połowie w. XVII. Kwestionuje dalej Budka ustalone przez Chmiela kolory i wymienia znalezione przez siebie barwne wizerunki herbu. Są to przede wszystkim dwa godła z czasu W. M. Krakowa i bęben milicji z herbem Wolnego Miasta (1815—1846), a dalej przekaz z początku XVIII w.: herbik umieszczony na ołtarzyku Matki Boskiej Łaskawej w kościele Mariackim (prezbiterium). Obok tych źródeł przytoczył Budka uchwałę Komisji Organizacyjnej z 16 XI 1816 r. co do herbu W. M. Krakowa, który uchwalono zostawić w postaci dotychczasowej, t. j. orła w bramie miejskiej, barwy białą i czerwoną. Definicja Budki jest odmienna od definicji Chmiela: mur powinien być biały w polu czerwonym¹⁾, tło orła w bramie również czerwone, orzeł biały z koroną złotą, skrzydła «raczej bez przepaski»; dla podwoi bramy i brony wyznacza autor kolor żółty.

Trzeba przyznać, że artykuł Budki dał cenny materiał dla problemu kształtowania się postaci herbu, jak też, że dopiero on postawił sprawę zbadania barw herbu na właściwej zasadzie metodycznej, t. j. drodze poszukiwań źródłowych. Ponieważ większość materiału odnoszącego się do barw pochodzi z doby Wolnego Miasta Krakowa, badania Budki pozostawiły do rozwiązania pytanie, jak przedstawiała się kwestia kolorów herbu w dobie przedrozbiorowej.

Rozprawa niniejsza nie ma na celu polemiki z rozprawami dawniejszymi, lecz dąży do pozytywnego wyjaśnienia problemów nie przedstawionych dotychczas dość wyczerpująco. Stąd wyniki badań moich składają się z dwu części: w pierwszej zajmuję się jeszcze raz procesem zmian i kształtowania się herbu krakowskiego, opierając się na materiale zebrany zarówno przez Chmiela jak i przez Budkę, ale przede mną odpowiednio ujętym; w drugiej na podstawie barwnych przekazów, przeważnie dotąd zupełnie nieznanymi, omawiam dawną polichromię herbu²⁾; w zakończeniu znajdują się wnioski co do kolorowego wyobrażenia dzisiejszego herbu naszego miasta.

¹⁾ Choć godła z czasu Wol. Miasta i bęben milicji dają tło błękitne (Budka, o. c., pp. 22—23).

²⁾ Przystępując do poszukiwań w sprawie barwy herbu krakowskiego starałem się przeprowadzić je w sposób jak najbardziej drobiazgowy. Głównym terenem badań były zbiory Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, poza tym zwrócono uwagę na zbiory muzealne i zabytki kościelne. Nie polegając na opisach katalogów archiwalnych, nie zaznaczających dość dokładnie takich szczegółów, jak podobizny herbu, poddałem autopsji około 1000 dokumentów pergaminowych oraz przekartkowałem kilkaset ksiąg ważniejszych dla moich poszukiwań; specjalną uwagę poświęciłem archiwaliom cechowym. Przegląd objął także stare widoki i plany Krakowa oraz muzealia. Oprócz barwnych wyobrażeń herbu, które omawiam w artykule dokładnie, natrafiłem na sporą liczbę rysunków i podobizn nie kolorowanych. Część ich była już znana Budce, o niektórych nieznanymi a ciekawszymi wspominałem w przypisach mej pracy; nie zestawiam ich wszystkich (w księgach miejskich można znaleźć kilkadziesiąt rysunków herbu, oprawy mają kilkaset supereklibrisów z podobizną godła krak.), gdyż na ogół nie wnoszą niczego nowego do zagadnienia naszego herbu. Większość ich zaznacza zresztą drukowany Ka-

ROZWÓJ GODŁA HERBOWEGO

Rozważania wypadnie zacząć od przeglądu materiału, na który składają się źródła sfragistyczne i pozasfragistyczne (wyobrażenia na zabytkach ludwisarskich, rysunki, drzeworyty, superekslibrisy i t. p.). Podstawą badań muszą być pieczęcie, jako reprezentujące urzędowe godło władzy miejskiej. Bogaty zasób tych pieczęci, drobiazgowo opisany przez Chmiela, a sklasyfikowany pod względem przynależności do poszczególnych władz miejskich przez Grodec-



1. Pieczęć wielka radziecka z pocz. XIV w., egz. przy dok. z r. 1430. Fot. S. S. Komornicki.

kiego, wymaga jednak jeszcze omówienia z punktu widzenia hierarchii prawnej i sfragistyczno-heraldycznej.

Najstarszą z pieczęci krakowskich, bo pochodzącą z końca w. XIII, jest wielka pieczęć wójta, przywieszona do testamentu mieszczki Sulisławy z dnia 20 grudnia 1303 r.¹⁾ Była to główna, a wówczas zapewne i jedyna pieczęć miasta. Godło jej, pięknie skomponowane, wyobraża mur miejski o trzech basztach, nad środkową, najwyższą unosi się tarcza z orłem Piastowskim bez korony, na bocznych stoją postacie świętych patronów Krakowa: Waclawa

talog rękopisów Archiwum. Zwrócić przy tym należy uwagę, że przy rkpsach nr 1800—1803 Katalog mylnie mówi o malowanych herbach Krakowa. Herby te mają kontury wyciągnięte jedną farbą, ale same nie są kolorowane.

¹⁾ Chmiel, Pieczęcie, pp. 79—90, fig. 2. Fotografia dokumentu w tejże pracy, tekst drukowany u F. Piekosińskiego, Kod. m. Krak., II, nr 368.

i Stanisława; po obu stronach muru herby kujawskiej linii Piastów (tarcze z połułem i połurłem, nakryte koroną); w bramie muru modląca się postać ludzka. Jak wykazał Chmiel, tłok tej pieczęci przerobiono w r. 1312, zmieniając napis otokowy przez wymienienie jako właściciela pieczęci zamiast wójta i miasta (s. *advocati, civitatis et civium Crac.*) radnych i całego społeczeństwa (s. *consulum et comunitatis civitatis Crac.*)¹⁾. Zmiana ta pozostawała w związku z ograniczeniem władzy wójtowskiej przez Łokietka (uśmierzenie buntu wójta Alberta) oraz wysunięciem się rady, jako głównego czynnika władzy miejskiej. Pieczęć radziecka dochowała się według Chmiela przy dwu dyplomach, z 15 lipca 1343²⁾ oraz 4 marca 1430³⁾ (fig. 1). Ten szczupły zasób znanych egzemplarzy rzadkiej pieczęci wzrasta o dwa dalsze, znajdujące się przy dokumentach zyskanych drogą rewindykacji przez Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, z 3 grudnia 1387 oraz 27 lutego 1425 r.⁴⁾. W dobie późniejszej pieczęć ta nie pojawia się już na dokumentach⁵⁾. Natomiast według jej wzoru wykonano barwną miniaturę herbu Krakowa w kodeksie przywilejów miejskich, opracowanym przez pisarza miasta B. Behema około r. 1505 (1503—08) (fig. 7)⁶⁾.

1) Chmiel, o. c., pp. 92—94, fig. 4.

2) Oryg. w Archiwum Głównym A. D. w Warszawie; druk.: Rzyszczewski-Muczkowski, Kod. Pol., I, nr III oraz Kod. m. Krak., I, nr 238.

3) Oryg. w Bibl. Ks. Czartoryskich w Krakowie, dok. nr 368; druk.: Cod. epist. saec. XV, t. II, nr 178.

4) Dokumenty te wydano w Cod. epist. saec. XV, t. I, nry 12 i 67, a następnie przedrukowano w Kod. m. Krak., I, nry 64 B i 250, na podstawie kopii w Tekach Naruszewicza (Bibl. Ks. Czartoryskich, rkps nr 9, pp. 174 i 175). Ponieważ formuły roboracyjne obu dokumentów wymieniają «*sigillum maius civitatis*» (na co zwrócił uwagę już Chmiel odnośnie do dokumentu z r. 1425, cf. Pieczęć, p. 91), przeto w poszukiwaniu za oryginałami zwróciłem się do Archiwum Głównego A. D. w Warszawie oraz do Tajnego Archiwum Państw. w Berlinie, gdzie miał znajdować się dokument z r. 1387 (cf. Cod. epist. saec. XV, t. I, nr 12 przypis). Oryginały znalazły się w Warszawie, dokąd dostały się niedawno drogą rewindykacji z Austrii; w Archiwum Głównym mają na razie sygnaturę: dok. rewind. z Austrii, nry 20 i 52. Według otrzymanego pisma dyrektora Archiwum Głównego z 18 XI 1936, pieczęć przy dokumencie z r. 1387 «wyciśnięta jest w wosku naturalnej barwy, zachowana dość źle, mianowicie odtłuczony jest orzeł nad środkową basztą, bardzo zniszczony herb kujawski od strony św. Stanisława i gwiazda nad nim oraz napis otokowy». Przy dokumencie z r. 1425 «pieczęć wyciśnięta w czerwonym wosku; odcisk b. wyraźny, całość zachowana najlepiej ze wszystkich znanych egzemplarzy». — Dyrekcja Archiwum Głównego A. D. w Warszawie ze zechce przyjąć najlepsze podziękowanie za udzielenie wyczerpujących informacji tak co do tych dokumentów, jak kilku innych, niżej wspomnianych.

5) Dokument z 25 IV 1438 r. (oryg. w Bibl. Czartoryskich, dok. nr 427; druk.: Cod. epist. saec. XV, t. II, nr 248), wydany przez konfederację stanów polskich w Nowym Mieście Korczynie, posiada formułę tytułacyjną podobną do takiej formuły dokumentu z 4 III 1430. Wymienienie w niej po panach duchownych i świeckich, szlachcie i rycerstwie także miast mogłoby nasuwać domysł, czy i ten dokument nie był (analogicznie do dyplomu z r. 1430) opatrzony wielką pieczęcią Krakowa. Pieczęci tej nie ma jednak przy dokumencie, choć nie można na pewne rozstrzygnąć, czy jej poprzednio nie było. Obok zachowanych 35 pieczęci i kilku pustych pasków z imionami właścicieli zostały 4 nacięcia pozbawione pieczęci i paska.

6) Rkps Bibl. Jagiell., nr 16. Miniatura powtarza godło pieczętne zasadniczo wiernie, choć z pewną swobodą artystyczną. Omyłką rzeczową jest natomiast umieszczenie po lewej stronie muru miejskiego tarczy z orłem dwugłowym, przedzielonym wzdłuż, zamiast herbu kujawskiego (połułem i połurzeł). W postaci kłęczącej w bramie dopatrywał się J. Ptaśnik (Codex picturatus B. Behema. Kwart. Histor., 1930, p. 7) autora kodeksu, W. Budka zaś (o. c., p. 10), o wiele słuszniej, wójta krakowskiego, t. j. właściciela pieczęci z r. 1303.

Wszystkie te dokumenty mają doniosłą treść prawną. Pierwszy (z roku 1343), wydany przez główne miasta małopolskie, Kraków, Sandomierz i Sącz, gwarantuje wielkiemu mistrzowi krzyżackiemu pokój ze strony króla polskiego, któremu miasta te mają odmówić pomocy w razie złamania przezeń pokoju z wielkim mistrzem. Dwa następne są aktami poddańczo-homagialnymi ze strony Krakowa na rzecz monarchy: dyplom z r. 1387 wydany na żądanie królowej Jadwigi dla Władysława Jagiełły, z r. 1425 dla Jagiełły i jego potomków, których miasto uznaje za władców po śmierci króla. W dokumencie jedlnieńskim z r. 1430 stany królestwa polskiego obiecują Władysławowi Jagielle, że po zgonie monarchy obiorą królem jego syna. Są to więc dokumenty o znaczeniu nie lokalnym, miejskim, lecz ogólnopaństwowym, pierwszy zaś ma nawet do pewnego stopnia znaczenie międzypaństwowe.



2. Pieczęć mniejsza radziecka z I poł. w. XIV. Podług Chmiela.



3. Pieczęć ławnicza z I poł. w. XIV. Podług Chmiela.

Już w pierwszej połowie w. XIV posiadał Kraków poza wielką pieczęcią radziecką, jeszcze dwie inne: mniejszą radziecką (fig. 2) i ławniczą (fig. 3). Pieczęć mniejsza radziecka, występująca po raz pierwszy 30 maja 1329 r., przedstawia postać św. Wacława w zbroi rycerskiej, z lancą, mieczem i tarczą; po lewej stronie świętego umieszczono koronę królewską, po prawej orła¹⁾. Napis (s. minus civitatis Crac.) oraz rozmiary, mniejsze od pieczęci głównej, określają wzajemny stosunek obu pieczęci. Pieczęć ławnicza, znana z dokumentów z drugiej połowy XIV w., według Chmiela sporządzona w pierwszej połowie tego stulecia, o wielkości niemal identycznej z mniejszą radziecką, wyobraża postać biskupa, prawdopodobnie św. Stanisława, wyłaniającą się zza muru. Po bokach biskupa widnieją (podobnie jak obok św. Wacława) orzeł z lewej, a korona królewska z prawej strony²⁾.

Pieczęci mniejszej radzieckiej używano dość często: w Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa znajduje się zaopatrzonych tą pieczęcią 48 dyplomów

¹⁾ Chmiel, o. c., pp. 95—98, fig. 5.

²⁾ Ibidem, pp. 98—99, fig. 7.

od końca XIV do początku XVII w.¹⁾. Dokumenty umocnione pieczęcią mniejszą zawierają ugodę Krakowa z innym miastem²⁾, z klasztorem³⁾, obietnicę przestrzegania praw Uniwersytetu⁴⁾, sprawy beneficjów kościelnych zostających pod opieką miasta⁵⁾, przeważnie jednak poświadczają umowy i ugody zawarte przez miasto lub przez strony prywatne oraz nadają statuty i prawa cechom rzemieślniczym. W jednym wypadku użyli tej pieczęci radni krakowscy, występujący jako komisarze Sądu Sześciu Miast⁶⁾.

Pieczęć ławnicza figuruje na dokumentach wydanych przez ławę, najczęściej w sprawach niespornych, załatwianych przed sądem gajonym, jak na poświadczeniach sprzedaży i kupna dokonanych przez miasto, zapisów czynszów oraz transakcji między osobami prywatnymi⁷⁾. Dokumenty te odpowiadają treściowo niektórym dyplomom roborowanym pieczęcią mniejszą radziecką, gdyż sprawy niesporne należały na ogół do kompetencji zarówno rady, jak ławy. Ta pieczęć ławnicza przetrwała długo i pojawiała się jeszcze w połowie w. XVIII⁸⁾.

Z początku w. XV (r. 1405) (fig. 4) oraz końca w. XV lub początku XVI (fig. 5) pochodzą dwie małe pieczęcie radzieckie, zwane sekretnymi (s. credencie civitatis Crac., secreta civitatis Crac.)⁹⁾. Obie przedstawiają mur miejski o trzech basztach i bramie (bez podwoi), umieszczony w tarczy. Pierwszą zaopatrywano w w. XV

¹⁾ Dok. pergamin. Arch. A. D. M. Krakowa, nry 62, 234, 280, 288, 330, 368, 386, 399, 419, 420, 429, 432, 444, 499, 505, 507, 527, 536, 583, 594, 595, 619, 658, 686, 687, 705, 710, 717; dok. depozytowe w tymże Archiwum, nry 50, 51, 54, 72, 82, 90, 97, 128, 139, 171, 243, 245, 247, 254, 287, 362, 363, 365, 375; dok. zbioru Rusieckich w tymże Archiwum nr 154. Nadto dwa dokumenty z tą pieczęcią są w Bibl. Czartoryskich w Krakowie, nry 703 i 778 (z r. 1508 i 1529), a jeden w Archiwum Głównym w Warszawie, dok. rewindykowany z Austrii nr 189 (z r. 1474). Cf. też Kod. Mpol., I, nr 178 i Kod. m. Krak., I, nr 242. — Poza tym można zwrócić uwagę na szereg dokumentów radzieckich z w. XIV i XV, nie zachowanych w oryginałach lub zachowanych, ale bez pieczęci, w których znajduje się formuła: sigillum nostrum est appensum, lub: statsigil an desin brif gehalten. Dotyczy to pieczęci mniejszej radzieckiej lub niekiedy może małej radzieckiej, zwanej sekretną. Cf. Kod. m. Krak., I, nr 126, II, nry 386, 413, 428, 444—447, 453, 458, 462, 471, 477, 480, 494, 513, 514. — Kilka dokumentów, wydanych przez radnych krakowskich w l. 1470—1475, jako pokwitowania otrzymanych sum, wchodziło w skład Archiwum Koronnego. Cf. E. Rykaczewski, *Inventarium... Paryż 1862*, pp. 199 (mylna data 1414, zamiast 1474), 209, 211, 211/12, 213. Według informacji dyrekcji Archiwum Głównego w Warszawie dwa z nich zaginęły. Z zachowanych opatrzone pieczęcią mniejszą radziecką są dwa, już wyżej wymienione: zbioru Rusieckich nr 154 i rewind. z Austrii do Arch. Głównego nr 189; jeden zaś (rewind. z Austrii nr 194) posiada pieczęć sekretną (Chmiel, *Pieczęcie*, fig. 8). Nadto dwa dokumenty Archiwum Koronnego z r. 1474 (treść j. w.) wymienia Inwentarz Zamoyskiego, stwierdza istnienie pieczęci, ale nie określa ich bliżej. — Pięć dokumentów, opatrzonych krak. pieczęcią mniejszą radziecką, znajdujących się w Archiwum M. Torunia, wymienia B. Engel, *Die mittelalterl. Siegel des Thorner Rathsrarchivs, I. Ordensbeamte u. Städte. Thorn 1894*, p. 13.

²⁾ Umowa z N. Sączem w sprawie przewozu towarów. Kod. Mpol., I, nr 178.

³⁾ Dok. Arch. A. D. M. Krak., nr 62.

⁴⁾ Kod. m. Krak., I, nr 242.

⁵⁾ Dok. Arch. A. D. M. Krak., nry 386, 432, 527.

⁶⁾ Dok. Arch. A. D. M. Krak., nr 499. Cf. Chmiel, *Pieczęć Sądu Komisarzkiego Sześciu Miast. Wiadomości Numizm.-Archeolog.*, III, 1897, pp. 339—41.

⁷⁾ Dok. Arch. A. D. M. Krak., z lat 1388—1597, nry 89, 188, 269, 304, 307, 329, 344, 360, 366, 402, 411, 426, 431, 454, 516, 525, 646, 716. Cf. też Kod. m. Krak., I, nry 28, 36, 39, 46, 61, 65, 69 oraz II, nr 388.

⁸⁾ Chmiel, *Pieczęcie*, p. 99.

⁹⁾ Ibidem, pp. 100—101, fig. 8 i 9; Grodecki, *Nieznane pieczęcie m. Krakowa. I. c.*, p. 11.

dokumenty mniejszej wagi i listy skierowane do innych miast, jak świadczą akty w archiwach miast Torunia i Koszyc¹⁾. Drugiej używano do listów w w. XVI²⁾, poza tym zaś rzadko w tymże stuleciu, a bardzo często w następnym uwierzytelniano nią kopie dokumentów oraz wyciągi z ksiąg radzieckich³⁾. Do poświadczania ekstraktów z ksiąg miejskich, zarówno radzieckich jak ławniczych



4. Pieczęć radziecka t. zw. sekretna z pocz. XV w. Podług Chmiela.

i wójtowskich, używano od początku w. XVI najczęściej małej pieczętki bez żadnego napisu, również z wyobrażeniem muru miejskiego w tarczy⁴⁾. Poza tym sprawiono jednak w w. XVI dwie specjalne pieczętki dla wyciągów z ksiąg ławniczych i wójtowskich; pieczętki te pojawiają się tylko na tego rodzaju aktach, a wyobrażają mur miejski w okrągłym polu (nie w tarczy), bez żadnego napisu⁵⁾.



5. Pieczęć radziecka t. zw. sekretna z w. XV/XVI. Podług Chmiela.

Powyższy przegląd materiału sfragistycznego wskazuje, że pieczęcie krakowskie

od w. XIV do końca XVI można podzielić na trzy grupy. Pierwszą stanowi główna pieczęć miejska, zrazu w posiadaniu wójta, potem rady, używana od czasu sprawienia innych pieczęci tylko wyjątkowo, a to przy aktach dotyczących spraw ogólnopaństwowych. Do drugiej należy zaliczyć mniejszą pieczęć radziecką i pieczęć ławniczą, podobne sobie co do wyglądu zewnętrznego i mocy prawnej. Obie umacniają dokumenty właściwych im urzędów, t. j. rady i ławy, głównie w zakresie prywatnoprawnym odnośnie do spraw wewnętrznych miasta (poświadczenia kupna, zamian, zapisów i t. p.). Pieczęć mniejsza radziecka służyła poza tym przy czynnościach publicznoprawnych rady, dotyczących wewnętrznych urzędzeń miasta (zatwierdzenie statutów cechowych), jak również niekiedy reprezentowała miasto przy wystąpieniach na zewnątrz. Małe pieczęcie radzieckie i wójtowskie, używane przy listach, aktach mniej ważnych i uwierzytelnianiu wyciągów z ksiąg miejskich, stanowią grupę trzecią.

Przy analizie godeł omawianych pieczęci z punktu widzenia sfragistyczno-heraldycznego nasuwa się podział identyczny. Na plan pierwszy wysuwa się bogato skomponowane godło wielkiej pieczęci radzieckiej. Poszczególne motywy tego godła przeniesiono do pieczęci następnych: postaci świętych patronów i orła do mniejszej radzieckiej i ławniczej, wizerunek muru do pieczęci małych⁶⁾.

¹⁾ Chmiel, *ibidem*; nadto Arch. Główne A. D. w Warszawie, dok. rewind. z Austrii, nr 194.

²⁾ *ibidem*; rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 1327 (kopie memoriałów w sprawie zatargów Krakowa z miastami śląskimi z r. 1557).

³⁾ Rkpsy Arch. A. D. M. Krak., nry 819, 1059 (r. 1560), 1060, 1082, 1532, 1827; rkpsy inw. tymcz. tegoż Archiwum, nry 22 i 23 (*Acta iuris supremi Magdeburgensis*).

⁴⁾ Chmiel, o. c., p. 101, fig. 10; Grodecki, o. c., p. 11; rkpsy Arch. A. D. M. Krak., nry 401—406, 779, 1058—1060, 1082, 1532.

⁵⁾ Chmiel, o. c., pp. 104—105, fig. 14 i 15; Grodecki, o. c., pp. 10—11. Podobnie późniejsza pieczęć z w. XVII (Chmiel, o. c., fig. 17). Cf. rkpsy Arch. A. D. M. Krak., nry 401 i nast.

⁶⁾ Cf. uwagi Grodeckiego, o. c., p. 15.



6. Godło na dzwonie w kościele Mariackim z l. 1386—90. Fot. A. Bochnak.

Z kolei przyjdzie zwrócić uwagę na materiał pozasfragistyczny, zebrany przez Budkę. Wielki dzwon spiski, zawieszony na wieży kościoła Mariackiego w latach 1386—90, przedstawia jako herb Krakowa mur o trzech basztach i bramie (pustej)¹⁾ (fig. 6), tak samo drugi dzwon w tymże kościele, odlany w r. 1438, a dalej superekslibrisy ksiąg miejskich od r. 1442 do 1583, druki krakowskie z lat 1503—1524, dzieła krakowskie wykonane w r. 1518 i latach następnych²⁾. Godło to powtarza się także na zabytkach artystycznych, drzeworytach i rysunkach pochodzących z wieku XVII³⁾.

Po przejściu materiału źródłowego można wysnuć odpowiednie wnioski. Pierwszy winien odpowiedzieć na pytanie, sporne między Chmielem a Budką, które godło jest herbem Krakowa w omawianej epoce⁴⁾.

Obiektywny sąd, wydany na podstawie porównania źródeł, może być tylko ten, że od końca w. XIV do początku XVI mamy trzy godła krakowskie: główne, wyobrażone na wielkiej pieczęci miasta i powtórzone w kodeksie przywilejów miejskich, oraz dwa dalszorządne, t. j. postać św. Wacława i mur miejski⁵⁾. Te godła uboczne nie mają jednak (co trzeba z naciskiem pod-

¹⁾ W. Semkowicz, Spiska sztuka odlewnicza i jej związki z Krakowem w w. XIV. Rocznik Krak., XXV, pp. 141—47; Budka, o. c., p. 9.

²⁾ Cf. Budka, ibidem.

³⁾ Budka (o. c., p. 9) daje zestawienie tych zabytków, wymieniając: brązowe drzwiczki w balustradzie przed wielkim ołtarzem kościoła Mariackiego oraz podobne drzwiczki przed cyborium (l. 1678—96), koronę umieszczoną na szczycie wyższej wieży kościoła Mariackiego (r. 1666), pieczęć cechu rusznikarzy krak. (r. 1624), superekslibrisy ksiąg miejskich z w. XVII oraz rysunki w księgach miejskich, rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 1477, założony w r. 1678, spięty srebrną klamrą w kształcie godła Krakowa, drzeworyt w kronice Bielskiego (wyd. z r. 1597).

Dodam tu jeszcze przede wszystkim widok panoramiczny Krakowa z początku w. XVII, przedstawiony na miedziorycie Visschera-Meriana. Niektóre z licznych wariantów i przeróbek miedziorytu Visschera, wykonanych również w w. XVII, podają także herb Krakowa. Cf. S. Tomkowicz, Wawel. Atlas planów, widoków... pp. 23—27 (Teką Grona Konserw. Gal. Zach., IV). Poza tym wymienię t. zw. cechę schrottgeltową z końca w. XV (Chmiel, Cecha schrottgeltowa krak. Wiadomości Numizm.-Archeol., IV, 1901, pp. 295—97); odrzwia kamienne wieży ratuszowej z orłem polskim i murem krakowskim, pochodzące (sądząc według stylu) z początku w. XVI; dokumenty pergaminowe Arch. A. D. M. Krak., nry 600 i 721 (r. 1556 i 1605); dokumenty cechowe w tymże Archiwum, nry depoz. 90, 94, 128, 160 i 247 (z l. 1603, 1618, 1663 i 1702).

⁴⁾ Według Chmiela (Historia herbu. I. c., p. 284) godło znane z wielkiej pieczęci radzieckiej jest herbem do w. XVI, Budka (o. c., p. 10) natomiast przyjmuje, że od połowy XIV w. herbem jest sam mur miejski.

⁵⁾ Wymieniam tylko godła wyobrażone na pieczęciach radzieckich. Jest rzeczą znaną, że urzędy wójtowski i ławniczy miały (w różnych miastach) dość często godła odrębne; w procesie kształtowania się herbu nie odegrały one tej roli, co godło urzędu radzieckiego, naczelnej władzy miejskiej.

kreślić) motywów odrębnych od godła głównego, ale owszem, przedstawiają jego poszczególne części składowe, są więc od niego pochodne.

Następnie trzeba podnieść wątpliwość co do nazywania godeł na pieczęciach miejskich z końca w. XIII i pierwszej połowy XIV terminem «herbu»¹⁾. Wiadomo, że koniec w. XIII i wiek XIV są jeszcze epoką wczesną w heraldyce polskiej, że wówczas tworzy się i ostatecznie krystalizuje wiele herbów rycerskich, że wtedy powstają herby ziemskie, że nawet orzeł Piastów dopiero w drugiej połowie w. XIII staje się symbolem całego rodu książęcego, a na początku XIV ustala się jako herb odrodzonego królestwa²⁾. Odnosnie do miast zaś, zdaniem nauki niemieckiej, nie można mówić właściwych herbach przed połową wieku XIV, a nieheraldycznie skomponowane godła napieczątne nie są jeszcze herbami³⁾. Z omówionych godeł krakowskich

dwie pierwsze nie odpowiadają ścisłemu pojęciu herbu, zwłaszcza postać św. Wacława, której nie zdołano połączyć heraldycznie z orłem i koroną, lecz motyw ten zawieszono luźnie w polu pieczętnym. Niemniej miniaturzysta kodeksu Behema, żyjący już w epoce rozwiniętej heraldyki miejskiej, przedstawił godło



7. Herb Krakowa w kodeksie Baltazara Behema (ok. 1505 r.).
Fot. A. Pawlikowski.

¹⁾ Cf. Chmiel, *Historia herbu*. I. c., p. 283; Budka, o. c., p. 9.

²⁾ Ostatnio pisali o tym M. Gumowski (*Początki orła białego*. *Roczniki Histor.*, VII, pp. 4–6, 28–30), oraz S. Mikucki (*Heraldyka Piastów śląskich*. *Historia Śląska*, III, pp. 497–99), w ważnych szczegółach niezgodnie ze sobą. Na tym miejscu trudno jednak szerzej tę sprawę omawiać.

³⁾ F. Hauptmann, *Wappenkunde (Handbuch der mittelalterl. und neueren Geschichte* hrsg. von G. Below und F. Meinecke. Abt. IV. München—Berlin 1914) pp. 41–42; tenże, *Das Wappenrecht*. Bonn 1896, pp. 117–26. Teza Hauptmanna, oddzielająca ostro najstarsze miejskie godła napieczątne od herbów, jest sformułowana może zbyt surowo, gdyż niektóre z tych godeł, acz nie skomponowane heraldycznie, przecież pozostały herbami na stałe.

z wielkiej pieczęci w postaci pełnego herbu: kompozycję wieku XIII ujął w ramy tarczy, którą kazał trzymać dwom lwom, ponad tarczą umieścił koronę królewską (fig. 7). Trzecie godło, najskromniejsze (sam mur miejski), powstało nieco później od poprzednich i z tej przyczyny występuje od razu w postaci heraldycznej, t. j. umieszczone w tarczy¹⁾.

Wielkiej pieczęci miejskiej z pierwszym, ozdobnie wyrażonym godłem, nie użyto już po roku 1430, ale przez resztę w. XV i cały w. XVI opatrywano dokumenty tylko pieczęciami mniejszymi. Ponieważ pieczęć wielką przeznaczano dla dokumentów dotyczących ważnych spraw państwowych, a w ciągu w. XV, w związku z rosnącą przewagą stanową szlachty, miasta są usuwane od czynnego udziału w losach politycznych państwa, nasuwa się wniosek, że pieczęci przestano używać dlatego, iż nie wystawiano więcej dokumentów, odpowiednich jej powadze. Mimo to uważano wyobrażone na niej godło za główny herb miasta, skoro wymalowano go w tej postaci w kodeksie przywilejów miejskich B. Behema. Ponieważ potem godło to nie pojawia się więcej, choć przybywa źródeł wyobrażających herb Krakowa, trzeba przyjmując, że w ciągu wieku XVI zarzucono je ostatecznie²⁾. Pieczęć z wyobrażeniem św. Wacława pozostała natomiast w dalszym i częstym użyciu aż do w. XVII, sporządzono nawet jej nowy tłok³⁾, wiernie naśladowujący dawny. Pomimo długiego przetrwania tej pieczęci, oraz tego, że w w. XVI była faktycznie (choć nie formalnie) główną pieczęcią urzędu radzieckiego, godło ze św. Wacławem nie zyskuje nigdy znamion pełnego herbu: na nowym tłoku nie umieszczono postaci świętego w tarczy, ani nie skomponowano heraldycznie nieuporządkowanych emblematów⁴⁾, co więcej godło to poza pieczęciami jest zupełnie nieznanie. Natomiast, jak dowodzi materiał pozasfragistyczny, pełną popularność zyskał mur miejski, reprezentujący godło Krakowa na zabytkach artystycznych, rysunkach i drzeworytach, a więc przekazach pochodzących nie od władzy miejskiej, lecz od ówczesnego społeczeństwa. Przewagę swą zawdzięczał może swej prostocie i łatwości wykonania plastycznego w rzeźbie, odlewie czy rysunku, może też odegrało pewną rolę wzrastające u ogółu poczucie heraldyczne, wskazujące na figurę muru, zwykle umieszczaną w tarczy, jako na herb w prawdziwym tego słowa znaczeniu. Prze-

¹⁾ Tak przedstawiono mur miejski na dzwonie z lat 1386—90. Można by tu zauważyć, że godłu miejskiemu dodano tarczę za przykładem umieszczonego obok herbu monarszego, Pogoni. Jednak pieczęć z r. 1405 wyobraża również mur w tarczy (Chmiel, Pieczęcie, fig. 8).

²⁾ Kopiarusze i inwentarze przywilejów sporządzane po kodeksie Behema nie podają już herbu miasta. W szczególności nie ma go wielki inwentarz sporządzony w r. 1545 przez Urbana Pernusa, znajdujący się obecnie w Bibliotece Krasieńskich w Warszawie, o czym poinformowała mnie łaskawie dyrekcja tej Biblioteki.

³⁾ Chmiel, Pieczęcie, p. 97, fig. 6. Tym nowym tłukiem wyciśnięto pieczęć na dokumencie z r. 1603, tłok sporządzono więc prawdopodobnie pod koniec w. XVI.

⁴⁾ Pewnej korygacji z punktu widzenia heraldycznego uległo np. godło miasta N. Sącza, wyobrażające św. Małgorzatę. Pieczęć z w. XIV wyobraża świętą siedzącą na smoku, z lewej strony widnieje kościół, po prawej ptak na gałązce (Piekosieński, Pieczęcie polskie wieków średnich, pp. 196—98, fig. 219). Natomiast pieczęć przy dokumencie z r. 1531 (Arch. A. D. M. Krak., nr 499) oraz mniejsze pieczętki wyciśnięte na aktach papierowych w. XVI (Arch. A. D. M. Krak., dział *Variae civitates*) podają postać św. Małgorzaty stojącą na smoku, bez dalszych akcesoriów, heraldycznie zbędnych (kościół i t. d.).

jawem tej przewagi, uwidocznionym na zabytku mającym charakter urzędowy, jest umieszczenie właśnie muru, a nie postaci św. Wacława, jako herbu Krakowa na pieczęci Sądu Sześciu Miast. Pieczęć tę sporządzono, według Chmiela, w l. 1543—44, choć znana jest dopiero z dokumentu z r. 1632¹⁾.

Za czas ostatecznego przyjęcia muru jako głównego i jedyne go herbu miejskiego, trzeba uznać ten okres, w którym pojawia się on na wielkich



8. Pieczęć radziecka z końca w. XVI, egz. przy dok. dep. nr 83 Arch. A. D. M. Kr. Odlew W. Budki. Fot. A. Bochnak.



9. Pieczęć radziecka z r. 1624, egz. w księdze Ius supremum w Arch. A. D. M. Kr., inw. tymcz. 22. Odlew W. Budki. Fot. A. Bochnak.

pieczęciach radzieckich. Jest to schyłek wieku XVI i początek XVII, kiedy miasto sprawia kilka nowych tłoków pieczętnych. Mur występuje na sygnecie burmistrzowskim z r. 1590, na dwu dużych pieczęciach radzieckich, jednej znanej od r. 1606, a według Chmiela pochodzącej z końca w. XVI (fig. 8), oraz drugiej zrobionej w r. 1624 (fig. 9), w końcu na pieczęciach wójtowskiej i ławniczej z końca w. XVI i początku XVII²⁾. Najważniejsze są pieczęcie radzieckie z r. 1606 i 1624: uroczysty napis otokowy (s. Cracoviae metropolis regni Poloniae), dość duże rozmiary oraz piękne wykonanie godła herbowego (mur w renesansowej tarczy nakrytej koroną królewską) dowodzą, że są to główne pieczęcie urzędu radzieckiego. Co do drugiej (z r. 1624) pewność ta jest tym pełniejsza, że wykonano jej tłok na podstawie specjalnej uchwały rady miejskiej z r. 1621, podkreślającej prestiżowe znaczenie nowej pieczęci i nawią-

¹⁾ W polu pieczętnym pod małą tarczą z orłem polskim widnieje duża tarcza sześciopola z herbami Krakowa, N. Sącza, Kazimierza pod Krakowem, Bochni, Wieliczki i Olkusza. Cf. Chmiel, Pieczęć Sądu Komisar. Sześciu Miast. Wiadomości Numizm.-Archeol., III, 1897, pp. 337—47; tenże, Materiały sfragistyczne. Pieczęć Sądu... (ut supra). Ibidem, IV, 1899, pp. 112—16.

²⁾ Chmiel, Pieczęcie, pp. 102—104, 109—112, 116—117, fig. 13, 27, 28, 34, 36; Grodecki, o. c., pp. 10—12; Chmiel, Historia herbu, l. c., pp. 284—85.

zującej do tradycji bogatego godła z w. XIII i XIV ¹⁾). Nowo sprawione pieczęcie nie były jednakże w takiej cenie, jak wielki tŁok z w. XIV, lecz używano ich często, roborując statuty i dokumenty wydawane dla cechów, ugody przeprowadzane przez miasto i poświadczenia w zakresie spraw prywatnych ²⁾). Zastępują one i powoli usuwają z użycia pieczęć mniejszą radziecką z godłem św. Wacława; różnica przeznaczenia obu nowych pieczęci jest dość niepewna ³⁾). Wizerunek godła jest w zasadzie identyczny: mur miejski o trzech basztach i bramie opatrzonej kratą i rozwartymi podwojami, otwór bramy pusty.

Zanim wszakże podane tu godło stało się głównym herbem Krakowa dzięki umieszczeniu go na pieczęci z r. 1606, nieco wcześniej, bo w ostatnim ćwierćwieczu XVI stulecia pojawia się nowa postać: mur z orłem w otwartej bramie. Taki herb podał pierwszy Paprocki w Gnieździe cnoty i Herbach rycerstwa polskiego (fig. 10) ⁴⁾, zjawia się on potem na głowicy sygnetu burmistrzowskiego, sprawionej w r. 1590 (fig. 11) ⁵⁾, oraz na ozdobnych, z r. 1593 pochodzących drzwiach izby radzieckiej ratusza ⁶⁾. Odnośnie do pojawienia się tej postaci herbu najpierwej w dziełach Paprockiego, A. Chmiel i W. Budka wyrazili wręcz odmienne opinie. Według pierwszego: «...Paprocki przedstawiając w tej formie herb Krakowa opierał się niewątpliwie na autopsji...» (a więc taki herb pochodziłby z czasów przed Paprockim), według drugiego: «...prawdopodobnie Paprocki jest jego [herbu] twórcą...» ⁷⁾. Ponieważ ten sporny szczegół ma dość duże znaczenie dla genezy ostatecznej postaci naszego herbu, pożądanym jest



10. Herb Krakowa
w dziełach Paprockiego,
1578 i 1584.

¹⁾ F. Piekosiński, Prawa, przywileje i statuta m. Krakowa, II, nr 909; Chmiel, Pieczęcie, p. 110. Według słów uchwały «...urbis huius primariae splendorem per amplitudinem sui stemmatis inter alia ornamenta non solum apud suos et magnates, sed etiam apud externos ante hac crevisse, nunc vero per quamdam imminutionem eiusdem ornamentum urbis imminutum esse... constituerunt, ut insigne sive sigillum civitatis, quod civitati tanquam metropoli pro singularibus meritis in rem publicam cum stupore omnium concessum est, tres turres rubeas cum affixa corona tanquam signo metropolitanae et primariae regni Poloniae urbis exprimens, conficiatur...».

²⁾ Dokumenty Arch. A. D. M. Krak., nry 730, 762, 769, 774, 1030; dok. depoz. w tymże Archiwum, nry 56, 83, 113, 282, 310, 378.

³⁾ Chmiel (Pieczęcie, p. 110) przyjmuje hipotetycznie wyłączne przeznaczenie pieczęci z r. 1606 dla roborowania statutów cechowych. Jednakże sporo dokumentów wydanych dla cechów opatrzone pieczęcią z r. 1624.

⁴⁾ Gniazdo cnoty. Kraków 1578, p. 1219; Herby rycerstwa polskiego. Kraków 1584, p. 698; wyd. 1858, p. 89r.

⁵⁾ Chmiel uznał zrazu, że sygnet ten pochodzi z r. 1532, gdyż taką datę wyryto na kabłąku pierścienia (Pieczęcie m. Krakowa. I. c., pp. 102—104). Później jednak sam znalazł w rachunkach miejskich z r. 1590 zapiskę mówiącą o kupnie nowego szafiru do sygnetu burmistrza i o wyrzeźbieniu godła pieczętnego na tym kamieniu (Historia herbu. I. c., p. 284. Cf. rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 1657, p. 170). — Sygnet jest obecnie przechowywany w Zarządzie Miejskim.

⁶⁾ Znajdują się obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej. Cf. J. Muczkowski, Dawny krakowski ratusz. Rocznik Krak., VIII, pp. 25—27; K. Sinko, Portal i drzwi z dawnego ratusza krak. i ich domniemany twórca. Prace Komisji Hist. Sztuki, VI, 1934/35, p. 32*; Budka, o. c., p. 10.

⁷⁾ Chmiel, Historia herbu. I. c., p. 284; Budka, o. c., p. 10.

rozważyć szczegółowo relację autora Herbów rycerstwa, a to w tym sensie, czy wydaje się być opartą na podstawie źródłowej, czy też dowolną koncepcją heraldyka.

Paprocki podaje, jak wiadomo, przy końcu obu swych dzieł herby województw i ziem oraz zamieszcza przy tym także godła ważniejszych miast Polski, siedemnastu w Gnieździe, a jedenastu w Herbach¹⁾. Przejdę je po kolei, porównując ze znanym materiałem sfragistycznym. Herby miejskie Paprockiego przedstawione są w pewnym usystematyzowanym szablonie: wszystkie (z wyjątkiem Gdańska) wyobrażają mur miejski z basztami i otwartą bramą; różnice polegają na figurach umieszczonych w bramie lub na murze. Jako pierwszy podano herb Krakowa, jako drugi Poznania. Wygląda on tak samo niemal jak krakowski: mur miejski o trzech basztach, z bramą o rozwartych podwojach i bronie, w bramie znajdują się jednak zamiast orła dwa skrzyżowane klucze. Wiadomość Paprockiego nie jest ścisła: główny herb Poznania przedstawia mur miejski o trzech basztach, z kluczami w otwartej bramie, ale nadto nad środkową basztą unosi się tarcza z orłem Piastowskim, a na bocznych stoją patronowie miasta śś. Piotr i Paweł; poza tym, jako dodatkowe akcesoria, widnieją po obu bokach muru gwiazda i półksiężyc. W całości herb ten przypomina więc bardzo pierwotne godło krakowskie z wielkiej pieczęci. Mniejsze pieczęcie poznańskie mają tarczę z orłem, pod którą znajdują się dwa skrzyżowane klucze, lub też tylko same klucze²⁾. Herb kaliski u Paprockiego (mur miejski o dwu basztach, między którymi stoi trębacz, brama pusta) zgodny jest z pieczęciami średnio-wiecznymi i z XVI w.³⁾. Godło sieradzkie (mur o trzech basztach, na środkowej stoi orzeł) zgadza się z pieczęcią z r. 1565, choć na innych pieczęciach widnieje mur bez orła⁴⁾. Przedstawiony u Paprockiego mur trzybasztowy Łęczycy odpowiada pieczęci późniejszej, znanej z r. 1651; poprzednio występują trzy wieże na trzech pagórkach⁵⁾. Herby Brześcia Kujawskiego i Inowrocławia są według Paprockiego zupełnie identyczne z godłem Krakowa. Co innego jednak mówią pieczęcie: pieczęć Brześcia z r. 1553 ma mur o trzech basztach, między którymi stoją figury świętych, brama jest zamknięta⁶⁾; pieczęć Inowrocławia z w. XVI mają dużą tarczę z orłem, po bokach której znajdują się dwie wieże⁷⁾. Zgodnie



11. Herb na sygnecie burmistrza, 1590. (Powiększenie dwukrotne). Fot. A. Bochnak.

¹⁾ Gniazdo cnoty, pp. 1219—30; Herby, wyd. 1584, pp. 698—720; wyd. 1858, pp. 891—922.

²⁾ F. Piekosiński, Pieczęcie polskie wieków średnich. Kraków 1899, pp. 212—14; O. Hupp, Die Wappen und Siegel der deutschen Städte, I/2 (Pommern, Posen, Schlesien). Frankfurt a. M. 1898, pp. 28, 30.

³⁾ Kod. dypl. Wpol., IV, podob. nr LVIII; W. Wittyg, Pieczęcie miast dawnej Polski. Kraków—Warszawa 1905, pp. 100—101.

⁴⁾ Zbiór Wittyga w Muzeum Czapskich w Krakowie.

⁵⁾ Piekosiński, Pieczęcie, pp. 210—11; M. Gumowski, Herbarz polski (wyd. Kawa Hag); dokumenty działu Variæ civitates w Arch. A. D. M. Krak.

⁶⁾ Wittyg, o. c., p. 30.

⁷⁾ Hupp, o. c., p. 48; Wittyg, o. c., p. 91; Gumowski, o. c.

z prawdą przedstawia heraldyk herb Lwowa: w bramie muru identycznego z krakowskim wspięty lew ¹⁾, natomiast ścisłość znów pozostawia do życzenia, gdy chodzi o Bełz: zamiast muru o trzech basztach i pustej bramie (jak Paprocki), pieczęć z r. 1565 daje jedną wieżę z armatą na wierzchu ²⁾. Niezależnie od tego, czy w godle przedstawionym na pieczęciach Płocka uzna się kościół obronny, czy też mur miejski, należy stwierdzić, że godło to nie przypomina herbu Płocka u Paprockiego (mur o trzech basztach) ³⁾. Herb Gdańska jest podany wiernie. Co do godła pozostałych miast, wymienionych tylko w Gnieździe cnoty (Czersk, Chełm, Rawa, Wieluń, Nowy Sącz i Liw), Paprocki przedstawił je wszystkie jako mur o trzech basztach i bramie pustej. Niezgodne z relacją heraldyka są pieczęcie Czerska, Chełma, Wielunia i Nowego Sącza. Czersk ma w XVI w. orła polskiego w tarczy, lub dwie baszty stojące osobno (bez muru) ⁴⁾. Chełm na pieczęci z r. 1740 ma godło identyczne z herbem swej ziemi: niedźwiedzia między trzema drzewami ⁵⁾. Pieczęć Wielunia z w. XVI przedstawia jedną basztę o trzech gotyckich wieżyczkach u szczytu ⁶⁾. Nowy Sącz stale od średniowiecza chlubił się św. Małgorzatą na smoku ⁷⁾. Natomiast pieczęć Rawy z r. 1552, choć o odmiennym rysunku, zgadza się z Paprockim ⁸⁾, podobnie jak godło miasta Liw, znane co prawda dopiero z pieczęci z końca XVIII w. ⁹⁾. Wynika z tego zestawienia, że relacje Paprockiego, jakkolwiek w kilku przekazach dobre i nawet dokładne (Kalisz, Sieradz, Lwów), są w większości niezgodne z materiałem sfragistycznym, a omyłki w kilku wypadkach nawet rażące.

Poza tym można zrobić drugie spostrzeżenie. Wiadomo, że przy druku Gniazda cnoty użyto do bardzo wielkiej ilości podobizn portretowych stosunkowo niewielkiego zasobu drzeworytów, podając jeden drzeworyt przy różnych osobach. Podobnie z herbami miejskimi, do których przeważnie używano tych samych drzeworytów w Gnieździe i Herbach ¹⁰⁾; operując ograniczoną ilością klocków, powtórzono to samo godło przy kilku miastach. Swoje własne, indywidualne herby otrzymały tylko Poznań, Kalisz, Sieradz, Lwów i Gdańsk. Reszta miast została obdarzona trzema typami: w pierwszym (Kraków, Brześć, Inowrocław) w bramie muru widnieje orzeł, w dwu pozostałych orła nie ma, a różnica polega na obecności podwoi w bramie muru ¹¹⁾.

¹⁾ Cf. K. Sochaniewicz, *Herb m. Lwowa*. Lwów 1933.

²⁾ Wittyg, o. c., p. 12.

³⁾ Pieczęcie płockie (średniowieczne, z XVI i XVII w.) przedstawiają trójkątny masyw architektoniczny z dwiema wieżami po bokach, z murem zębatym u spodu. Cf. F. Piekosiński, *Pieczęcie*, p. 210; Zbiór Wittyga w Muz. Czapskich. Piekosiński, a za nim bp A. J. Nowowiejski (*Płock. Płock 1917*, p. 146) biorą to godło za mur forteczny; jednakże krzyże na trójkątnym obiekcie i na wieżach przemawiają, że jest to fronton kościoła. Gumowski (*Herbarz polski*) mówi o katedrze z dwiema wieżami.

⁴⁾ Wittyg, o. c., p. 45–46.

⁵⁾ *Ibidem*, pp. 35–36. Na pieczęci z 1787 r. występuje dzik między trzema drzewami.

⁶⁾ Zbiór Wittyga w Muz. Czapskich; *Variae civitates* w Arch. A. D. M. Krak.

⁷⁾ Piekosiński, *Pieczęcie*, pp. 196–98; *Variae civit.* w Arch. A. D. M. Krak. Pieczęcie ławnicze od XVI w. przedstawiają samego smoka.

⁸⁾ Zbiór Wittyga.

⁹⁾ *Ibidem*.

¹⁰⁾ Mimo że dzieła te składano w dwu różnych drukarniach krakowskich: Gniazdo u A. Piotrkowczyka, Herby u M. Garwolczyka.

¹¹⁾ Cf. M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Drzeworyty portretowe w dziele B. Paprockiego: Zrzedcadlo sławnego margrabstwa morawskiego... Olomutii 1593. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń*

W świetle tych wywodów okazuje się niedokładność Paprockiego w zakresie godeł miejskich. Nie jest to bynajmniej dziwne, gdyż dzieła jego są herbarzami par excellence szlacheckimi, a herby miejskie zamieścił autor tylko w dodatku, dla uzupełnienia swej pracy. Stąd powstaje poważna wątpliwość, czy Paprocki podając swój herb Krakowa oparł się na jakimś przekazie, a nasuwa się raczej podejrzenie, że postąpił z nim analogicznie jak z herbem Poznania, t. j. uprościł stare, pierwsze godło, usuwając znad baszt tarczę z orłem i postacią świętych. W tym uproszczeniu mogły odegrać poważną rolę względy techniczno-drukarskie.

Jeśli bada się postać herbu krakowskiego na wielkich pieczęciach radeckich z r. 1606 i późniejszych¹⁾, to można zauważyć, że rysunek godła podany na pieczęci z r. 1606 powtarza się w szczegółach niemal dokładnie na pieczęciach następnych aż do końca w. XVIII, a od nich przeszedł na tło w. XIX i XX. Na wszystkich widzimy renesansowy kształt kartusza herbowego oraz ten sam wizerunek muru. Otóż nie jest chyba dziełem przypadku, że mur w tej ściśle ustalonej postaci, nie powtarzającej się na pieczęciach innych miast²⁾, widnieje właśnie w dziele Paprockiego³⁾.

Dane te mogą podtrzymać ponętą hipotezę, że autorem ostatecznej postaci herbu Krakowa (z orłem w bramie) jest Paprocki⁴⁾ i że pod wpływem jego dzieł przybrano orła do muru miejskiego na sygnecie burmistrzowskim, wrytym w r. 1590. Jednakże trzeba obiektywnie przyznać, że ten wpływ Paprockiego ograniczałby się do jednego Krakowa, gdyż żadne z innych miast nie zmieniło swego herbu stosownie do wskazań heraldyka. Dlatego pewności w tej sprawie mieć nie można. Natomiast trzeba podkreślić duże walory heraldyczne nowej postaci herbu, który, wyobrażając dotychczas sam mur miejski, nie odróżniał się niczym od godeł niektórych innych miast, przez przybranie zaś orła królestwa polskiego zyskał specjalne znamię, odpowiednie godności miasta królewskiego i stołecznego.

Mimo umieszczenia orła w bramie na sygnecie burmistrzowskim, nie

Pol. Akademii Um., XXXVIII/9, 1933, p. 11 oraz Prace Komisji Historii Sztuki, VI, 1934/35, p. 38*. Jak wykazała autorka, w dziele tym podano te same podobizny jako portrety wielu osób, a nawet przez wstawianie do jednego klocka różnych herbów używano jednego drzeworytu dla postaci różnych rodów.

1) Chmiel, Pieczęcie, fig. 27—32, tak samo pieczęcie Magistratu z XVIII w., fig. 43, 44 i 47.

2) Cf. J. Siebmacher, Wappenbuch, I/4. Städtewappen. Nürnberg 1885; Wittyg, Pieczęcie miast dawnej Polski; Vossberg, Wappenbuch der Städte des Grossherzogtums Posen. Berlin 1866; Hupp, o. c.; H. Saurma, Wappenbuch der schles. Städte. Berlin 1870; Sochaniewicz, Herb m. Lwowa; Gumowski, Herb i pieczęcie m. Torunia (Dzieje Torunia. 1933).

3) Można tu jeszcze zauważyć, że na niektórych pieczęciach rysunek muru jest dość dziwny: zamiast uzębienia muru blankami lub przedstawienia cokołów, na których stoją baszty, widnieje między murem a basztami pas złożony jakby z kwadratów i trójkątów (cf. Chmiel, Pieczęcie, fig. 29, 32, 43, 44, 47). Rzecz wyjaśnia się po zjrzeniu do Paprockiego i do pieczęci z r. 1606: mur przedstawiono ukośnie, tak że przy każdym cokole widać jego bok czy cień, tworzący trójkąt. Te trójkątne boki przekształciły się w niezręcznym wykonaniu rytowników późniejszych pieczęci w niezrozumiałe trójkąty.

4) O wpływie heraldyki szlacheckiej na pieczęcie krakowskie świadczy też tło pieczętny z drugiej połowy XVII w., przedstawiający znany mur miejski z rycerzem zbrojnym w bramie, wziętym niewątpliwie z herbu Grzymała (cf. Chmiel, Pieczęcie, pp. 114—15). Podobne wyobrażenie herbu daje rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 1576 (Acta lonherorum 1600—1630), p. 1.

ma go na wspomnianych już dużych pieczęciach radzieckich, t. j. znanej z r. 1606 oraz sprawionej w r. 1624. Brak orła na głównych pieczęciach miejskich świadczy dowodnie, że nie wszedł on jeszcze w skład urzędowego herbu. Materiał pozasfragistyczny, obfity dla wieku XVII, podaje zarówno dawną postać muru bez orła w bramie, jak i nową z orłem. Pierwsza pojawia się na zabytkach i przekazach artystycznych nie tylko przez cały wiek XVII¹⁾, ale nawet (choć już rzadko) w głębi w. XVIII, druga występuje od końca w. XVI (drzwi izby radzieckiej ratusza z r. 1593) oraz początku w. XVII²⁾.

¹⁾ Wyliczono je wyżej, p. 108, przypis 3.

²⁾ Budka (o. c., p. 10—11) wyliczył przekazy, dające mur z orłem w bramie: druk Sebastiana Śleszkowskiego *Odkrycie zrad żydowskich* (Brunsberga 1621, k. tyt.); ks. Szymona Karpińskiego *Kazania na niektóre święta i niedziele* (1690); rysunki w księgach miejskich od r. 1661 (rkpsy Arch. A. D. M. Krak., nry 247, 523, 2066); supereklibrisy ksiąg miejskich dopiero z w. XVIII; dwa kartusze w kościele Mariackim, nad stallami radzieckimi i głównym chórem, z połowy w. XVII.

W celu skompletowania tych przekazów podaję dalsze: Mur z orłem w bramie wymieniony jest przez dwa ważne dzieła z pierwszej połowy w. XVII. Kronika Sarmacji europejskiej Aleksandra Gwagnina, wydana w r. 1611 w Krakowie w tłumaczeniu Marcina Paszkowskiego, podając wiadomość o Krakowie (p. 239) zaznacza, że miasto to «... za herb używa trzech wież o jednej bramie i orła w bramie z skrzydłami rozszerzonymi...». Natomiast pierwsze wydania tego dzieła, ogłoszone w języku łacińskim p. t. *Sarmatiae Europaeae descriptio* (s. l. 1578; Spirae 1581), wspominają wprawdzie o Krakowie, ale nie mówią o herbie tego miasta; karta tytułowa wydania z r. 1578 podaje podobiznę herbu krakowskiego, ale w postaci muru bez orła. Różnica tłumaczy się tym, że wydanie z r. 1611 zostało przez Paszkowskiego znacznie rozszerzone, a m. i. dodano słowne opisy herbów 10 miast polskich. Te opisy herbów zostały oparte na Paprockim, za czym świadczy dokładna zgodność przekazów Paprockiego i wydania Gwagnina z r. 1611. Zwrócenie uwagi na kronikę Gwagnina zawdzięczam doc. Sylwiuszowi Mikuckiemu. Dokładnie taki sam opis godła krakowskiego dają Piotra H. Pruszcza *Krakowa kościoły i klejnoty*. Kraków 1647, p. 2 (cf. Estreicher, *Bibliografia polska*, XIV, p. 135 i XXV, p. 331). Warto też zwrócić uwagę na pochodzący z końca w. XVII rękopiśmienny opis Polski, pisany przez nieznanego autora, gdzie znajduje się ustęp o Krakowie z zaznaczeniem herbu «...Stemma... Cracoviae... tres turres cum una porta, in qua aquila...» (rkps zbioru Rusieckich w Arch. A. D. M. Krak., nr 150, p. 22). Natomiast nie ma żadnej wzmianki o herbie w zamieszczających opis Krakowa pracach Sarnickiego (*Descriptio veteris et novae Poloniae*. 1585, fol. B. 3), M. Kromera (*Polonia*. 1578. Wyd. W. Czermaka w *Bibl. Pisarzy Pol.*, 40. Kraków 1901, pp. 40—41), oraz ks. S. Starowolskiego (*Polonia. Coloniae* 1632, pp. 41—66); naprzódno zaglądałem do opisów i kronik M. Miechowity, J. Herburt i M. Strykowskiego, jak również herbarzy S. Okolskiego (*Orbis Polonus. Cracoviae* 1641) i J. Siebmachera (*Wappenbuch. Nürnberg* 1772). — Z zabytków artystycznych wyobrażających nową postać herbu (t. j. z orłem) mogę podać dwa, wskazane mi łaskawie przez dra Karola Estreichera. Puchar Kongregacji Kupieckiej krakowskiej w kształcie okrętu ma wryty herbik miasta na chorągiewce zatkniętej na maszcie (Muzeum Ks. Czartoryskich w Krakowie, reprodukcja w *Roczniku Krak.*, XIV, p. 51). Według łaskawej informacji użyżonej mi przez konserwatora Muzeum doc. S. S. Komornickiego, puchar jest dziełem norymberskiego złotnika Eliasza zur Linden, pracującego w l. 1609—35. O drugim zabytku jest mowa w *Słowniku rytmowników polskich* E. Rastawieckiego (Poznań 1886, p. 273), który wymienia pracę Tobiasza Steckla, rytmownika krak. z 2 poł. XVII w.: «brama otwarta, nad nią trzy wieże, w środku orzeł z herbem Janina». — Herb z orłem w bramie dają także rysunki w rkpsach Arch. A. D. M. Krak., nr 459 (Cons. Crac. z l. 1621—29), p. 3; 464 (Cons. Crac. z l. 1653—60), p. 309; 1378 (*Acta quart.* 1607—37), p. 1; 1444 (*Libri iurament.* 1671—1798), p. 6, orzeł z godłem Michała Korybuta; 1478 (*Series consulum...* 1585—1794), p. 29, obok herbu Krakowa orzeł Polski ze Snopkiem Wazów; 2060 i 2065 (*Regesta septimanalia...* 1659 i 1666), karta tytułowa — ogół rękopisów tego działu ma rysunki herbu bez orła; 2628 (*Regesta szosu* z roku 1656), p. 2.

Natomiast w w. XVIII występuje nieraz herb bez orła w bramie. Cf. rysunki w rkpsach Arch. A. D. M. Krak., nry 1796—1805 (*Regesta perceptorum* z lat 1735—45) na pocz. ksiąg; nry 1919—1928

Za datę decydującą dla przyjęcia muru z orłem w bramie jako herbu oficjalnego uznaję rok 1661¹⁾, kiedy miasto otrzymało dwie pieczęcie radzieckie, sprawione kosztem radnego Krzysztofa Kranza²⁾ (fig. 12). Dają one wizerunek muru niemal identyczny z wizerunkiem przedstawionym na pieczęciach poprzednich (1606 i 1624), różnica zaś polega na orle widniejącym w otwartej bramie. Wkrótce potem przerobiono tłok z r. 1624 przez dodanie mu orła³⁾.



12. Pieczęć radziecka z r. 1661, odlew
W. Budki z tłoku w Arch. A. D. M. Kr.
Fot. A. Bochnak.



13. Pieczęć Magistratu z r. 1792.
Podług Chmiela.

Nowa postać herbu zapanowała w ten sposób na głównych pieczęciach, odtąd wykazują ją stale nowo sprawiane tłoki (fig. 13), już bez względu na ich znaczenie i przynależność urzędową⁴⁾.

W ten sposób skryształizował się (choć stosunkowo późno) herb Krakowa w swym ostatecznym kształcie. Podkreślić wszakże trzeba, że nie jest to godło nowe, niezależne od dawnych postaci herbu. Sam mur miejski o trzech basztach ma prostą genealogię od przełomu w. XIV na XV (dzwon kościoła Mariackiego z l. 1386—90 i mała pieczęć radziecka z r. 1405), a nawet od końca XIII, jeśli się zważy, że powtórzono go (aczkolwiek w uproszczonej postaci) za bogatym godłem wielkiej pieczęci wójtowskiej, potem radzieckiej. Również i orzeł nie jest motywem nowym, przybranym dzięki udostojnieniu herbu

(Regestra censuum z lat 1735—44) na pocz. ksiąg. Warto też zwrócić uwagę na dowolne kombinacje herbu, jak dok. depoz. Arch. A. D. M. Krak., nr 56 (r. 1616), gdzie wyrysowano mur o trzech basztach, na środkowej siedzi orzeł, brama pusta; rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 1795 (r. 1734), p. 3, herb przedstawia jedną wieżę z orłem na szczycie. Ostatnim chronologicznie zabytkiem wyobrażającym herb Krakowa bez orła w bramie jest prawdopodobnie sztandar Kościuszki z r. 1794, wyhaftowany w Krakowie; przedstawia on orła polskiego z murem miejskim o trzech wieżach na piersi (Muzeum Ks. Czar-toryskich w Krakowie).

¹⁾ Tak też przyjął Budka, o. c., p. 10.

²⁾ Chmiel, Pieczęcie. l. c., pp. 112—14.

³⁾ Ibidem, p. 112.

⁴⁾ Szereg pieczęci z w. XVIII, z wyjątkiem pieczętek podrzędnych. Chmiel, o. c., pp. 106—108, 115—27.

przez monarchę lub inną drogą, ale znakiem widniejącym już na pieczęciach z w. XIV ¹⁾, choć, co przyznać należy, nie powtórzonym przez główne pieczęcie z końca w. XVI i początku XVII.

Wiek XVII jest nie tylko epoką ostatecznego sformułowania herbu w zasadniczej koncepcji, ale także w ściśle określonej postaci i rysunku, a to według wzoru wprowadzonego przez duże pieczęcie radzieckie z lat 1606, 1624 i 1661 ²⁾. Herb przedstawia w renesansowej tarczy mur miejski o trzech basztach spoczywających na kwadratowych cokołach, baszta środkowa jest cokolwiek wyższa od bocznych, każda z nich zaopatrzona w trzy blanki u szczytu i jedno okienko strzelnicze; pod środkową basztą brama sklepiona półkolisto, z podniesioną broną oraz podwojami szeroko rozwartymi, zaopatrzonymi w po dwa wielkie okucia; w bramie widnieje orzeł polski ukoronowany, bez przepaski na skrzydłach. Tarcza nakryta koroną królewską zamkniętą, z krzyżkiem u szczytu, wysadzaną kamieniami ³⁾.

Resumując wywody należy przyjąć jako ostateczny ich rezultat, że godło Krakowa przeszło następujące fazy rozwoju:

Dla czasu od końca w. XIII (wzgl. początku XIV) do początku w. XVI należy uznać za główne — godło uwidocznione na pieczęci wójtowskiej pochodzącej z końca w. XIII, a znanej z r. 1303, na wielkiej radzieckiej z lat 1343, 1387, 1425 i 1430 oraz na miniaturze kodeksu Behema. Poza tym pojawiają się (choć nieco później) godła uboczne: postać św. Wacława wyobrażona na pieczęci mniejszej radzieckiej oraz mur miejski trzybasztowy (bez żadnych dodatków), znany z małych pieczęci radzieckich (sekretnych) oraz zabytków pozasfragistycznych.

W ciągu w. XVI istnieją nadal godła z wyobrażeniem św. Wacława i muru, przy czym, mimo iż postać św. Wacława figuruje na pieczęciach ważniejszych, mur miejski dzięki swej postaci heraldycznej (przedstawiony w tarczy) oraz dzięki większej wziętości u artystów wybija się na plan pierwszy. Na przełomie w. XVI i XVII staje się on jedynym herbem miasta, czego wyrazem jest umieszczenie go na głównych pieczęciach radzieckich z lat 1606 i 1624, i to w tarczy nakrytej koroną królewską.

Godło ostateczne (mur z orłem w bramie) znane już w ostatnim ćwierćwieczu w. XVI, może koncepcji Paprockiego, jest herbem urzędowym miasta dopiero od r. 1661 i odtąd aż do dziś jedynym ⁴⁾.

¹⁾ Podobnie sądzą Grodecki (o. c., pp. 14—16) i Chmiel (Historia herbu. I. c., pp. 284—85).

²⁾ Wzoru tego trzymają się ściśle główne pieczęcie do końca w. XVIII, niektóre mniejsze mają drobne odchylenia (cf. Chmiel, Pieczęcie). Pewną zmianę, w szczególności kształtu tarczy, wykazują tłoki pieczętne z doby W. M. Krakowa, przechowane w Arch. A. D. M. Krak. Niektóre, m. in. wielki tłok Senatu Rządzącego, przedstawiają mało estetyczny kartusz, bardzo szeroki u dołu, a silnie zwężony ku górze, z koroną na szczycie, inne (np. pieczęć Trybunału W. M. Kr.) wyobrażają mur bez tarczy, z koroną unoszącą się nad basztami.

³⁾ Korona nad tarczą herbu krakowskiego występuje już w miniaturze Behema, potem na pierścieniu burmistrza z r. 1590. W obu tych zabytkach jest otwarta i unosi się nad tarczą. Od r. 1606 jest zamknięta i wsparta na tarczy. W szczegółach stylistycznych korony wryte na pieczęciach w. XVII i XVIII różnią się nieco między sobą (cf. Chmiel, Pieczęcie, fig. 13, 27—33, 43, 44, 47).

⁴⁾ W Herbarzu polskim M. Gumowskiego (wyd. Kawa Hag) uczyniono próbę przedstawienia pierwszego i ostatniego godła Krakowa jako dwu równorzędnych herbów miasta, większego i mniej-

BARWY HERBU KRAKOWA

Przechodzę z kolei do barw herbu krakowskiego. Wyżej podano definicje A. Chmiela i W. Budki, miarodajne tylko dla w. XIX. Poszukiwania przeprowadzone w aktach dawniejszych dały odmienne wyniki. Dla lepszej orientacji czytelnika podaję w poniższym wykazie nie tylko opisy osiemnastu przekazów zyskanych przez moją kwerendę¹⁾, ale powtarzam także (dla całości obrazu) przekazy już dotąd znane, t. j. miniaturę Behema oraz cztery zabytki odszukane przez Budkę.

Opis podaję możliwie dokładny, gdyż tylko na takim można opierać decydujące wnioski. Ponieważ szereg przekazów posiada odcienie barw nie odpowiadające ścisłym kolorom heraldycznym, przeto, aby podać materiał pewny a zarazem obiektywny i nie być posądzonym o zaliczenie odcieni wątpliwych do barw ścisłych, przyjętych a priori, w każdym wypadku zaznaczam taki odcień, choć przez to cierpi niewątpliwie poprawność wysłowienia heraldycznego.

1. Ok. r. 1505 (kodeks B. Behema)²⁾: w polu srebrnym mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą bez podwoi i brony, w jej otworze na tle srebrnym klęczy postać ludzka zwrócona w lewo, odziana w zieloną szatę i czerwony kaptur; na baszcie środkowej wsparta tarcza srebrna z orłem srebrnym bez korony, zdobnym złotą przepaską na skrzydłach, o szponach złotych, na basztach bocznych stoją zwróceniu ku tarczy patronowie Krakowa: na baszcie prawej św. Wacław w zbroi srebrnej i kołpaku żółto-czerwonym, z chorągiewką srebrną o drzewcu brązowym w dłoni, na baszcie lewej św. Stanisław w infule srebrnej ze złotymi wypustkami, fioletoworóżowym ornacie, spod którego wyziera błękitna dalmatyka i srebrna alba, rękawicach srebrnych, trzyma w ręku złoty pastorał; po obu stronach baszt wsparte na murze tarcze nakryte złotymi koronami, obie dwupolowe, przedzielone wzdłuż: w tarczy prawej srebrny połulew w srebrnym i czarny połutorzeł w złotym polu, w tarczy lewej w polu złotym dwugłowy orzeł czarny, przepołowiony wzdłuż³⁾, nad każdą tarczą gwiazda sześciopromienna, złota w czarnym kole. Całe opisane tu godło znajduje się w tarczy, którą trzymają dwa płowe lwy, siedzące na zielonej

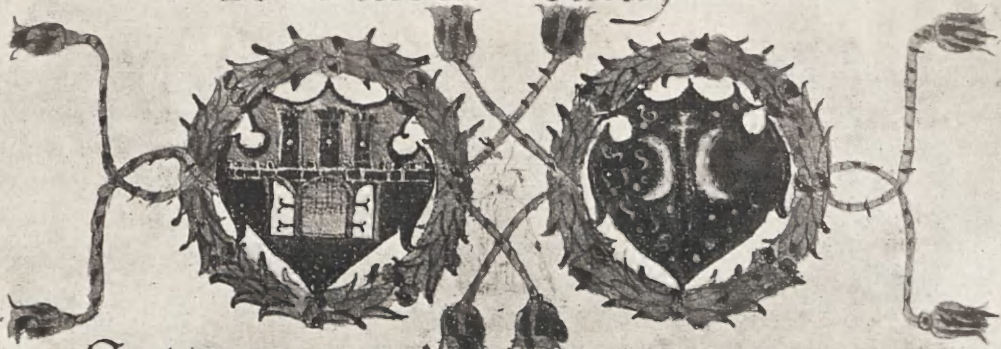
szego. Pomysł oparto zapewne na przykładzie miasta Poznania, który od w. XIV do dziś używa pieczęci z godłem podobnym do pierwszego krakowskiego. Poza tym pieczęcie poznańskie przedstawiają także godła skromniejsze, występujące od w. XIV równocześnie z głównym. Ta równoległość czasowa godła poznańskich i przetrwanie pięknie skomponowanego godła z w. XIV aż do czasów dzisiejszych odróżnia Poznań zasadniczo od Krakowa; Poznań pieczętując się dziś swym najstarszym znakiem może powołać się na nieprzerwane używanie tego herbu, Kraków przez ewolucję i zmianę pierwotnego godła utracił prawo do używania go w dobie dzisiejszej.

1) Ze względu na ubóstwo materiału i wypływającą z tego wagę relacji choćby niepełnych, podaję m. in. kilka przekazów barwionych tylko częściowo. Dają też trzy nowe przekazy z doby W. M. Krakowa.

²⁾ Rkps Bibl. Jagiell., nr 16, fol. 4 v nlb.

³⁾ Tarcze ustawione po bokach baszt mają przedstawiać (za wzorem pierwszych pieczęci miejskich) herby kujawskiej linii Piastów, a więc obie powinny mieć połulwa i połutorła.

foeliciter inchoatuꝝ.



Judicium Oportune Bannitum feria Secunda in
Crastino festi Circumcisionis Dni Anno Dni 1584
in Mologdino haredum olim famaty foeliter jozefz
Cuius & Armificis Crac in Brandnick in fundat
Canobij S. Spiritus consistente C

14. Scabinalia Crac. 1584. Herby Krakowa i pisarza miejskiego Szaroty. Fot. A. Bochnak.

murawie, nad tarczą unosi się otwarta korona złota, wysadzana kamieniami różowymi, niebieskimi i zielonymi. Tło miniatury złote w żółtawe ornamenty.

2. 1583 (Consularia Crac.)¹⁾: mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą o rozwartych podwojach i podniesionej bronie, żółtych; otwór bramy również żółty. Mur nie spoczywa w tarczy, okolony jest zieloną girlandą.

3. 1584 (Scabinalia Crac.)²⁾: w polu żółtym mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą o rozwartych podwojach białych, zaopatrzonych w czarne okucia i podniesionej bronie żółtej; otwór bramy szary (fig. 14)³⁾.

¹⁾ Rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 448, p. 288. Opisany herbik wchodzi w skład ozdobnej wianety wymalowanej koło rubryki notującej początek roku 1583. Poniżej herbu Krakowa podano godło identyczne z herbem Ostoja (w polu czerwonym krzyż żółty i dwa półksiężycy tejże barwy po bokach), obok monogram A. S. Jest to godło pierwszego pisarza miejskiego, Andrzeja Szaroty, jak dowodzi porównanie z podobną rubryką pod r. 1584 (rkps nr 448, p. 524). Wymalowano tam dwa herby, jeden: w polu czerwonym krzyż i dwa półksiężycy żółte, drugi: w błękitnym wstęga biała od lewej góry ku prawemu dołowi, na której trzy gruszki barwy naturalnej. Ten drugi herb jest godłem rodziny Pernusów (A. Chmiel, Z herbarza mieszczańskiego. Herby Pernusów. Rocznik Krak., V, pp. 70—71). Ponieważ w l. 1581—84 Andrzej Szarota był pierwszym, a Paweł Pernus drugim notariuszem miejskim, przeto skoro drugi herb jest własnością Pernusa, pierwszy należy przyznać Szarocie, zwłaszcza że zgadza się z tym monogram A. S. Cf. Distributa civitatis 1581—83, rkpsy Arch. A. D. M. Krak., nr 1643, p. 269; 1644, p. 211; 1645, p. 243. W ciągu roku 1584 Pernus został pierwszym notariuszem (cf. rkps 1646, p. 235), a to po śmierci Szaroty, zmarłego przed 6 II 1584, kiedy sporządzono inwentarz rzeczy pozostałych po nim (Advoc. Crac., rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 202, p. 892—96). Herbarze nie znają szlacheckiej rodziny Szarotów.

²⁾ Rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 22, p. 151. Na środku karty, na czele rubryki notującej początek wpisów r. 1584, wymalowane ozdobnie dwa herby: opisany w tekście oraz godło identyczne z herbem Ostoja, należące do pisarza miejskiego Andrzeja Szaroty (cf. przypis poprzedni).

³⁾ Należy jeszcze nadmienić dla ścisłości, że kilka ksiąg miejskich radzieckich z w. XVI (rkpsy Arch. A. D. M. Krak., nry 442—445) posiada na kartach tytułowych (rkps 443 na p. 13) piękne her-

4. 1609—1648 (księga cechu rzeźników krak.)¹⁾: w polu żółtym mur miejski o trzech basztach białe, ale znaczone grubymi czerwonymi fugami, zapewne na oznaczenie barwy czerwonej²⁾, z bramą o rozwartych podwojach jasnobrązowych i podniesionej bronie czerwonej; otwór bramy ciemnobrązowy.

5. Połowa XVII w. (drewniany ozdobny kartusz w Muzeum Sztuki przy Zakładzie Hist. Sztuki Uniw. Jagiell.)³⁾: w polu białym mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą o rozwartych podwojach brązowych i podniesionej bronie złotej; otwór bramy czarny (fig. 15).

6. Połowa XVII w. (widok miasta Krakowa, sztych amster-



15. Kartusz z poł. XVII w. w Muzeum Sztuki U. J. Fot. A. Bochnak.

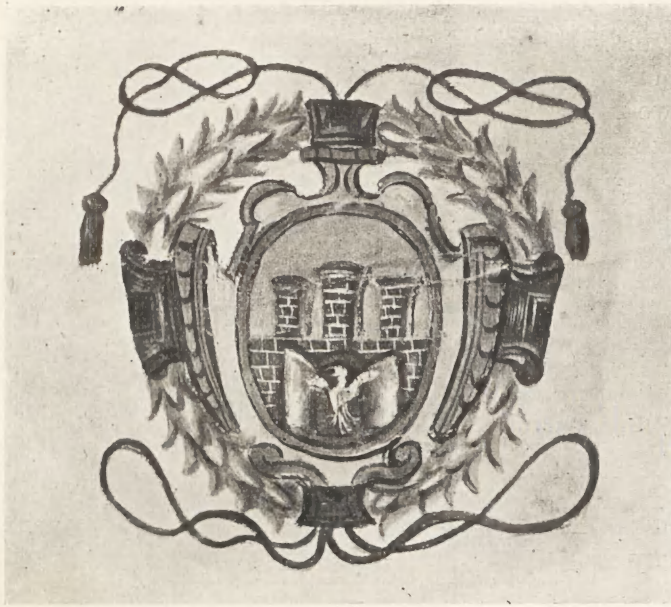
biki: złoty mur o trzech basztach w czerwonym polu tarczy, okolonej złotą girlandą. Barw tych nie można uważać za heraldyczne, jest to tylko ornamentacja, dostosowana kolorystycznie do umieszczonego nad herbem złożonego tytułu księgi. Cf. rkps 441, karta tyt., gdzie widnieje taki sam herb, ale tylko złożony bez czerwieni.

W prezbiterium kościoła św. Krzyża w Krakowie (pod stropem, za wielkim ołtarzem) wymalowano pięć dużych tarcz herbowych: pierwsza przedstawia godło podobne do Kietlicza, druga herb Rolę, trzecia (główna) herb duchaków (właścicieli kościoła św. Krzyża), piąta Radwana. W czwartej namalowano czerwony mur o trzech basztach w żółtym polu, jest to więc Grzymała lub może herb Krakowa. Tej drugiej ewentualności nie musi się a limine odrzucać, bo trudno wskazać na jakiego Grzymalitę mającego zasługi czy stosunki z krakowskimi duchakami, miasto natomiast sprawowało opiekę nad prowadzonym przez nich szpitalem św. Ducha. Niemniej obecność innych herbów szlacheckich przemawia za Grzymałą. Malowidła te pochodzą zapewne, jak cała polichromia kościoła św. Krzyża, z w. XVI, restauracja prowadzona przez T. Stryjeńskiego i St. Wyspiańskiego w l. 1896—97 zachowała pierwotny koloryt. Nowo dodanym herbem jest natomiast godło Krakowa, umieszczone nad wejściem do zakrystii (cf. K. Bąkowski, Kościół św. Krzyża. Bibl. Krak., nr 25, pp. 18, 24, 26; Kalendarz Czecha 1897, pp. 78—83; St. Tomkiewicz, Szpital św. Ducha. Kraków 1892, p. 24; St. Wyspiański, Dawna polichromia kościoła św. Krzyża. Rocznik Krak., I).

¹⁾ Rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 3128, karta tyt., na której wymalowano herby Polski, Litwy, Krakowa i dwa godła cechu rzeźników.

²⁾ Kartuszowe tarcze herbu Krakowa i innych godeł okalają dekoracyjne barwne koła. Czerwone tarcze Orła pol. i Pogoni spoczywają w kołach żółtych, kartuszowi z herbem Krakowa dano koło czerwone. Kontrastuje to dobrze z górną częścią tego kartusza, pokrytego żółtą barwą pola, zlewałoby się natomiast z dolną, zajętą przez mur czerwony. Dlatego — jak sądzę — nie dano muiowi jednolitej barwy czerwonej, lecz tylko zaznaczono ją grubymi fugami.

³⁾ Nr inw. Muzeum 8452. Obok opisanego znajdują się dwa inne z herbami Polski i Uniwersytetu Jagiell. (nry inw. 8450 i 8451). Wszystkie trzy odpowiadają sobie stylistycznie i stanowią razem całość. Dostały się do Muzeum z daru Biblioteki Jagiell. Nasuwają się pewne wątpliwości, czy polichromia jest pierwotna. Na zabytek ten zwrócił mi uwagę doc. Adam Bochnak.



16. Herb Krakowa na dok. z r. 1687 w Arch. A. D. M. Kr.
Fot. A. Bochnak.

damski)¹⁾: w polu żółtym mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą o rozwartych podwojach czerwonych i podniesionej bronie czarnej; otwór bramy biały (nie barwiony). Tarcza spoczywa w kartuszu błękitnym.

7. 1661 (Regestrum septimanale perceptorum et distributorum civitatis Crac.)²⁾: mur miejski o trzech basztach czerwony (jasnoceglasty), z bramą o rozwartych podwojach i podniesionej bronie czerwonej (j. w.); tło muru, otwór w bramie i podwoje nie kolorowane.

8. 1676, 10 marca (przywilej Jana III dla cechu introligatorów krak.)³⁾: w polu żółtym mur miejski o trzech basztach czerwony (ciemnoceglasty), z bramą o rozwartych podwojach pomarańczowych; w otworze bramy na tle czarnym orzeł biały bez korony⁴⁾.

9. 1687, 24 marca (przywilej Jana III dla cechu introligatorów krak.)⁵⁾: w polu żółtym mur miejski o trzech basztach czerwony (jasnoceglasty), z bramą o rozwartych podwojach tejże barwy; w otworze bramy na tle brązowym orzeł biały bez korony (fig. 16).

10. XVII—XVIII w. (tabliczka, t. zw. cecha, introligatorów krak., z herbem cechu wzbogaconym o mur miejski)⁶⁾: w polu błękitnym (?)⁷⁾ mur miejski

¹⁾ Jeden z wariantów miedziorytu Visschera-Meriana, egzemplarz kolorowany w tece Widoki Krakowa w Arch. A. D. M. Krak. Nad panoramą miasta kolorowe herby znane z Meriana (cf. St. Tomkowicz, Wawel. Atlas planów, widoków... pp. 23—27). Zwrócenie uwagi na ten zabytek zawdzięczam drowi Henrykowi Münchowi.

²⁾ Rkps Arch. A. D. M. Krak., nr 2062, karta tyt. U góry karty orzeł polski ze Sнопkiem Wawów na piersiach, u dołu herb Krakowa; w otworze bramy umieszczono nazwisko lonhera miejskiego.

³⁾ Dok. dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 58. Dok. pergam., złożony z 8 kart, ozdobiony malowanymi barokowymi kartuszami z herbami Polski, Krakowa i cechu introligatorów.

⁴⁾ Wskutek zalania farby orzeł zamazany.

⁵⁾ Dok. dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 59. Dok. pergam. z malowanymi barokowymi kartuszami z herbami Polski, Krakowa i cechu.

⁶⁾ Muzealia dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 15. Drewniana cecha rzeźbiona, stylistycznie wskazująca na w. XVII—XVIII, z malowanym herbem na wierzchu. Jest to herb cechu, nie m. Krakowa; dają go tu ze względu na mur miejski, który właściwie do godła introligatorów nie należy. Godło to przedstawia bowiem samą prasę. Cf. A. Chmiel, Godła rzemieślnicze i przemysłowe krak. Kraków 1922, p. 6, tabl. II, fig. 28 i 29.

⁷⁾ Odcień błękitnozielonawy. Barwa jest przeważnie starta wskutek zniszczenia cechy.

o trzech basztach czerwony, z bramą bez podwoi; w otworze bramy na tle błękitnym(?) brązowa prasa introligatorska.

11. Początek XVIII w. (kartusz drewniany nad stallami radzieckimi w kościele Mariackim w Krakowie)¹⁾: w polu złotym mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą o rozwartych podwojach brązowych, zaopatrzonych w złote okucia; w otworze bramy na tle czarnym orzeł srebrny bez korony²⁾.

12. I połowa XVIII w. (po r. 1709) (ołtarzyk Matki Boskiej Łaskawej w prezbiterium kościoła Mariackiego)³⁾: w polu czerwonym mur miejski o trzech basztach brązowy, z bramą o rozwartych podwojach ciemnobrązowych; w otworze bramy na tle czerwonym orzeł biały ukoronowany.

13. 1726, 11 lipca (dokument Augusta II dla cechu cieśli krak.)⁴⁾: w polu szaropopielatym⁵⁾ mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą o rozwartych podwojach żółtych, zaopatrzonych w czarne okucia, i podniesionej bronie czarnej; w otworze bramy na tle szaropopielatym orzeł biały ukoronowany, zwrócony w lewo.

14. 1761 (skrzynia cechu czerwonych garbarzy, białoskórników i rękawiczników krak.)⁶⁾: w polu błękitnym mur miejski o trzech basztach brązowy, z bramą o rozwartych podwojach kratowanych, czarnych; w otworze bramy na tle błękitnym orzeł biały, w żółtej koronie, o żółtym dziobie i szponach.

15. 1768 (Liber sessionum contubernii artis chirurgicae 1768—1862)⁷⁾: mur miejski o trzech basztach czerwony, z bramą o bronie czerwonej; tło za murem i otwór bramy nie kolorowane.

16. 1781, 24 grudnia (dokument Stanisława Augusta dla cechu pieka-

1) Kartusz ten, podobnie jak i dwa sąsiednie z herbami Polski i Litwy, pochodzi — sądząc według stylu — z połowy w. XVII. Podczas restauracji stall, dokonanej w jesieni 1934 r., otrzymałem ten kartusz do dokładnego obejrzenia dzięki wielkiej uprzejmości arch. Fr. Mączyńskiego. Jak mnie łaskawie poinformowali znawcy sztuki i konserwacji dr Zbigniew Bocheński, dyr. Wiesław Zarzycki i art. malarz Mieczysław Gąsecki, cały kartusz był pierwotnie złocony, a to złotem polerowanym i matowym. Barwy podane w tekście nałożono później, prawdopodobnie na początku w. XVIII. Były one b. zbrukane i w mrocznej świątyni słabo się uwydatniały, dlatego widocznie nie zwrócił na nie uwagi dr Budka, choć mówi o tym kartuszu w swej pracy (o. c., p. 11). W związku z restauracją stall wszystkie trzy kartusze zostały — już po mych badaniach — naprawione i (niestety) pokryte czarną farbą.

2) Z tego samego czasu, co omawiany kartusz (t. j. z połowy w. XVII), pochodzi drugi, umieszczony pod głównym chórem kościoła Mariackiego, a przedstawiający również herb Krakowa. Mury są czerwone, orzeł biały, tło tarczy i otwór bramy wycięte. Ponieważ czasu nałożenia kolorów muru i orła nie da się określić (cf. Budka, o. c., p. 11), kartusza tego nie biorę pod niniejsze rozważania.

3) Przekaz podany przez W. B u d k ę (o. c., p. 23).

4) Dok. dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 187. Dok. pergam. z malowanymi herbami Krakowa i cechu.

5) Barwa jest częściowo starta i dość trudna do określenia. Przypomina najwięcej barwę tuszów, «czerń obojętna».

6) Muzealia dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 95. Skrzynia dębowa z malowanymi wewnątrz herbami: orłem polskim, herbem polskim dynastii saskiej [tarcza pięciopółowa, w polu środkowym herb Wettynów, wokoło 2 Orły i 2 Pogonie białe w błękitnym (!)] oraz herbem Krakowa. Tamże data 1761.

7) Rkps dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 12, karta tytułowa, na której herby Polski, Litwy, Krakowa i cechu, wykonane niestetycznie.



17. Herb na dokum. z r. 1788 w Arch. A. D. M. Kr.
Fot. A. Bochnak.

nowany, biały. Nad tarczą unosi się korona otwarta, żółta, wysadzana kamieniami (fig. 17).

18. 1815—46 (doba W. M. Krakowa) (obraz olejny, przedstawiający herb Krakowa, w Muzeum Sztuki przy Zakładzie Hist. Sztuki Uniw. Jagiell.)³⁾: w polu błękitnym mur miejski o trzech basztach czerwony (jasnoceglasty)⁴⁾, o gzymsach, blankach muru i obramieniu bramy białych, z bramą o rozwartych podwojach brązowych, zaopatrzonych w czarne okucia, oraz podniesionej bronie czarnej; w otworze bramy na tle ciemnobrązowym⁵⁾ orzeł biały bez korony, o dziobie i szponach żółtych. W polu herbu nad środkową basztą unosi się złota korona zamknięta.

¹⁾ Dok. pergam. Arch. A. D. M. Krak., nr 839, złożony z kilku kart, w oprawie tekturowej. Herb malowany na odwrociu oprawy, współczesnej dokumentowi.

²⁾ Dok. dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 163. Dok. papierowy, złożony z kilku kart. Herb na karcie 2.

³⁾ Przekaz podany przez W. Budkę (o. c., p. 23). Nr inw. Muzeum 8486.

⁴⁾ Budka podaje kolor biały, jednakże białe (barwy naturalnej kamienia) są tylko gzymsy, blanki i obramienie bramy, natomiast sam mur jest czerwony, choć o bladym odcieniu.

⁵⁾ Budka podaje kolor czerwony tak przy tym, jak i przy następnych dwu przekazach. Ścisłe kolorystycznie nie są to barwy czerwone, lecz odcienie brązowego. Nie przyjmowałbym przejścia pierwotnej czerwieni w brązowy, gdyż na każdym przekazie znajduje się i kolor prawdziwie czerwony (na dwu pierwszych blade czy wytarty na murze, na trzecim w koronie, pięknie nasycony) i nie ma zresztą wytłumaczenia takiego ściemnienia. Nie można również blazonować koloru brązowego jako czerwonego, gdy nie ma bezwzględnej pewności, że koniecznym i jedynie właściwym jest tylko czerwony. Porównanie z innymi przekazami dowodzi, że tło w bramie malowano najczęściej właśnie brązowym czy innym ciemnym.

rzy krak.)¹⁾: mur miejski o trzech basztach czerwony (ciemnoceglasty), z bramą o rozwartych podwojach brązowych, zaopatrzonych w czarne okucia, oraz podniesionej bronie brązowej; w otworze bramy na tle ciemnobrązowym (prawie czarnym) orzeł biały (bez korony), o złotym dziobie i szponach. Mur nie spoczywa w tarczy, okolony jest zielonymi gałązkami, u góry unosi się złota, zamknięta korona, wysadzana kamieniami.

17. 1788, 3 lutego (dokument starszych cechu ślusarsko-zegarmistrzowskiego krak., ustanawiający artykuły dla czeladzi)²⁾: w polu błękitnym mur miejski o trzech basztach czerwony (jasnoceglasty), z bramą o rozwartych podwojach brązowych i podniesionej bronie czarnej; w otworze bramy na tle błękitnym orzeł ukoronowany, biały.

19. 1815—46 (doba W. M. Krakowa) (obraz olejny, jak poprzedni)¹⁾: w polu błękitnym mur miejski o trzech basztach czerwony (farba przeważnie starta, stąd większa część powierzchni muru nie barwiona)²⁾, z bramą o rozwartych podwojach brązowych, zaopatrzonych w czarne okucia, oraz podniesionej bronie brązowej; w otworze bramy na tle ciemnobrązowym³⁾ orzeł biały bez korony. Tarcza nakryta koroną zamkniętą, żółtą.

20. 1815—46 (doba W. M. Krakowa) (bęben milicji krak. w Muzeum Narodowym w Krakowie)⁴⁾: w polu błękitnym mur miejski o trzech basztach biały, z bramą o rozwartych podwojach żółtych, zaopatrzonych w czarne okucia, oraz podniesionej bronie czarnej; w otworze bramy na tle brązowo-oliwkowym⁵⁾ orzeł biały bez korony. Tarcza nakryta koroną zamkniętą, złotą, wysadzaną kamieniami.

21. 1833 (skrzynia cechu rymarzy krakowskich)⁶⁾: w polu seledynowym⁷⁾ mur miejski o trzech basztach czerwony (jasnoceglasty), z bramą o rozwartych podwojach czarnych, zaopatrzonych w białe okucia, oraz bronie żółtej; w otworze bramy na tle szarym orzeł biały, w koronie żółtej, o dziobie i szponach żółtych. Tarcza nakryta koroną zamkniętą, złotą.

22. 1836 (T. Żebrowskiego Plan m. Krakowa w obrębie okopów)⁸⁾: w polu białym mur miejski o trzech basztach czerwony (jasnoceglasty), z bramą o rozwartych podwojach szarych, zaopatrzonych w żółte okucia, oraz kracie białej; w otworze bramy na tle czerwonym (cynober) orzeł biały, ukoronowany. Nad tarczą unosi się zamknięta korona żółta.

23. 1837 (księga cechu siodlarzy krak.)⁹⁾: w polu błękitnym mur o trzech basztach brązowy, z bramą o rozwartych podwojach czarnych, zaopatrzonych w białe okucia, oraz kracie białej; w otworze bramy na tle czarnym orzeł biały, w żółtej koronie, o dziobie i szponach żółtych. Tarcza nakryta koroną zamkniętą, złotą, wysadzaną kamieniami.

1) Przekaz podany przez W. Budkę (o. c., p. 23). Nr inw. Muzeum 8487.

2) Budka podaje biały kolor muru; wrażenie tego koloru powstało wskutek wytarcia barwy czerwonej na większej części powierzchni muru. Że są to partie starte, wskazuje zniknięcie nie tylko barwy, ale i rysunku cegieł. W innych partiach zachował się rysunek cegieł i kolor czerwony. Podobnie wytarty jest i kolor błękitny pola.

3) Budka przyjmuje tło czerwone. Cf. p. 124, przypis 5.

4) Przekaz podany przez W. Budkę (o. c., pp. 22—23).

5) Budka przyjmuje tło czerwone. Cf. p. 124, przypis 5. Zwracam uwagę, że łęki korony nakrywającej tarczę wykonane są materia o kolorze czerwonym, zupełnie różnym od tła w bramie.

6) Muzealia dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 197. Skrzynia dębowa, herb malowany we wnętrzu, gdzie znajduje się też napis podający dwie daty (zapewne sprawienia i odnowienia skrzyni): I V 1784 i 28 VII 1833. Obecny koloryt herbu pochodzi prawdopodobnie z r. 1833.

7) Odcień b. jasny. Kolor ten dano zamiast niebieskiego. Takim samym odcieniem malowane jest dziś pole herbu Krakowa na tramwajach miejskich.

8) Wyd. D. E. Friedlein w Krakowie. 1836. U góry planu kolorowe podobizny herbów kapituły krak., m. Krakowa i Uniwersytetu Jagiell. Dają według egzemplarza z podobiznami kolor. (Tekę planów Krakowa w Arch. A. D. M. Krak.). W innych egzemplarzach herby są nie kolorowane, lecz szrafowane.

9) Rkps dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 524, karta tyt. Księga założona w r. 1837 zawiera zapiski z lat 1841—53.

Podniesiono już w niniejszej pracy konieczność klasyfikowania i hierarchizowania źródeł heraldycznych. Ponieważ najważniejsze z nich, pieczęcie, nie są kompetentne dla zagadnienia barwy, z konieczności korzystać trzeba z materiału mniej pewnego. Jak wynika z podanego zestawienia, materiał dla barwy herbu krakowskiego stanowią zarówno podobizny w dokumentach i księgach (miejskich i cechowych), jak obrazy, rzeźbione kartusze i skrzynie cechowe. Wiarygodność ich nie jest oczywiście równa: pisarzowi miejskiemu, podającemu godło miasta w księdze urzędowej, przypisać należy pełną znajomość i dobrą wolę, również malujący herb na przywileju królewskim dla cechu starał się zapewne o rzetelność ze względu na wagę prawną i dostojność monarszego dokumentu; mniejszą natomiast gwarancję wiarygodności może dawać malowidło skrzyni cechowej. Z punktu widzenia artystycznego oraz techniki wykonania nie wszystkie opisane podobizny przedstawiają się dodatnio. Herby malowane na dokumentach (mimo widocznego starania o piękną postać) mają farby wychodzące poza kontury rysunku, niekiedy lekko zalane. Również stan zachowania nie zawsze jest najlepszy; np. obrazy z godłem z doby Wolnego Miasta mają barwy częściowo wytarte. Natomiast co do wszystkich niemal zabytków można orzec, że posiadają barwy pierwotne¹⁾ i odpowiadające ściśle datom, które, dzięki naturze źródeł, w dużej większości wypadków są zupełnie dokładne.

Mimo znacznych walorów rzetelności, omawiane przekazy wykazują dość duże różnice między sobą. Częściowo można je tłumaczyć zwyczajnymi omyłkami. Poza tym trzeba je położyć na karb podkreślonego już niewyrobienia heraldyki polskiej w zakresie godeł miejskich oraz wynikających z tego niewyrobienia dowolności. Wiadomo, że nawet w heraldyce szlacheckiej, mimo tak licznych i popularnych herbarzy, które starały się zunifikować wygląd herbów, nie brakło wariantów i wahań w zakresie barw; tym trudniej o jednolitość w barwie herbu miejskiego, gdy żaden przepis tej barwy dokładnie nie ustalał. Teorii ani narzuconej reguły nie było, mógł wytworzyć się jednak zwyczaj, częściowo oparty na zasadach współczesnej heraldyki szlacheckiej. Jakoż dokładniejsze porównanie przekazów wskazuje, że niewątpliwie musiały istnieć takie normy zwyczajowe, skoro w danym okresie czasu pewne barwy były panujące i na ogół przestrzegane.

Po dokonaniu przeglądu materiału należy przeprowadzić jego szczegółowy rozbiór z wyciągnięciem odpowiednich wniosków heraldycznych. W blazonowaniu każdego herbu wyróżnia się przede wszystkim dwa motywy: pole (tło) tarczy i właściwe godło (postać). W ostatecznym wyobrażeniu herbu krakowskiego mamy dwie postacie heraldyczne: główną (mur) i uzupełniającą (orzeł w bramie) oraz dwa pola: główne, t. j. tarczy herbowej, i tło w bramie. Należy przeto ustalić, jakie są właściwe kolory tych obu godeł i obu pól.

Z tych czterech motywów niewątpliwą nawet dla laika jest barwa orła. Ponieważ jest to królewski orzeł polski, przeto musi być oczywiście biały;

¹⁾ Nie dotyczy to ściśle przekazu II, gdyż barwy podane są późniejsze niż sam kartusz. Dla heraldyki ważne są właśnie te barwy, to też przekaz zamieściłem według daty barw, nie samego kartusza. Przy przekazie 5 zaznaczono już pewną wątpliwość, czy barwy pochodzą z połowy XVII w.

tak też od czasu pojawienia się jego w bramie malują go wszystkie barwne przekazy ¹⁾. W szczegółach przedstawienia orła przekazy te wykazują różnice: niektóre nie dają mu korony na głowie, tylko kilka znaczy tak koronę jak dziób i szpony barwą żółtą. Zwrócić wszakże trzeba uwagę, że większość przekazów to malowidła małych rozmiarów, tak że trudno było oddać maleńką postać orła dokładnie. Na pieczęciach miejskich wyobrażano orła zawsze w koronie, taki jest więc jego wizerunek poprawny.

Mur herbu krakowskiego jest, z wyjątkiem jednego przekazu niepewnego z początku w. XVII ²⁾ oraz jednego z doby W. M. Krakowa, dającego mu barwę białą ³⁾, stale czerwony. W tym kolorze wyobraża go 21 przekazów podczas istnienia wszystkich faz rozwoju herbu m. Krakowa ⁴⁾. Z przekazami barwnymi samego muru (bez orła w bramie) łączy się znana zapiska z roku 1621 o uchwale radnych krakowskich, żądających wykonania nowej pieczęci, na której herb ma przedstawiać «tres turres rubeas» ⁵⁾.

Wymienione przekazy nie wyczerpują jednak dowodów przemawiających za barwą czerwoną. Zabierze tu głos tak ważne źródło, jak pieczęcie. Że mur na pieczęciach Krakowa to mur ceglany, świadczy jak najdobitniej rysunek, pieczołowicie oddający układ cegieł ⁶⁾; pod tym względem pieczęcie są ze sobą zupełnie zgodne. Mur ceglany zaś to mur czerwony, w przeciwieństwie do kamiennego lub tynkowanego białego. Rozróżnienie tego rodzaju czyniono w naszych najstarszych herbarzach. Klejnoty Długosza, tak ważne źródło średniowieczne dla badań barw herbowych, opisując herb Grzymałę wymieniają «...castrum ex cocto latere...», przy Prawdźcu zaś «...leonem glaucum... ex muro latericio...» ⁷⁾. Długosz nie mówi nawet o czerwonym kolorze, rozumiejąc widocznie, że podanie cegły, jako materiału muru, wystarcza na określenie barwy. Jeden z późniejszych rękopisów Klejnotów opisuje herb Zaręba (w którym mur jest biały): «...medietatem leonis cum 3 lapidibus positus in pariete dealbato...» ⁸⁾. Ścisłości przestrzega przy tych herbach także Paprocki: przy Grzymale i Prawdźcu mówi o murze czerwonym i w podobiznie rysuje mur ceglany, przy Zarębie podaje kolor biały i w rysunku zostawia mur gładki, bez zarysowanych cegieł ⁹⁾. Tak rozumowali najwybitniejsi heraldycy, że zaś nie inaczej myśleli radni krakowscy, świadczy tekst uchwały z r. 1621: każąc wyryć na bezbarwnej pieczęci «turres rubeas», chcieli mieć na niej mur znaczony w cegły. Mur ceglany jest więc równoznaczny z czerwonym.

¹⁾ Przekazy 1, 8, 9, 11—14, 16—23.

²⁾ Przekaz 4. ³⁾ Przekaz 20.

⁴⁾ Przekazy 1—3, 5—11, 13, 15—19, 21, 22. Przekazy 12, 14 i 23 dają kolor brązowy niewątpliwie zamiast ciemnoczarnego (barwa naturalna).

⁵⁾ Cf. wyżej.

⁶⁾ Nie dotyczy to jedynie wielkiej pieczęci radzieckiej z XIV w., na której — według rysunku — mur składa się raczej z ciosanych kamieni. Natomiast wszystkie inne pieczęcie mają rysunek cegieł. Cf. podobizny u Chmiela (Pieczęcie m. Krakowa).

⁷⁾ M. Friedberg, Klejnoty Długoszowe. Rocznik Twa Herald., X, p. 67.

⁸⁾ Ibidem, p. 70.

⁹⁾ Gniazdo cnoty, pp. 801, 1048, 1051, 1176, 1187; Herby rycerstwa pol., wyd. 1584, pp. 457, 485, 491; wyd. 1858, pp. 577, 613, 621.

Rezultatem tych dociekań jest zupełnie pewne stwierdzenie, że mur miejski w herbie Krakowa miał i ma mieć kolor czerwony. Mur biały, podany na jednym przekazie z doby Wolnego Miasta jest poza tym niespotykany w źródłach i sprzeczny z kilkunastowieczną dawniejszą tradycją.

Przechodząc do pola (tła) tarczy, w którym spoczywa miejski mur krakowski, znajdziemy aż pięć barwnych możliwości. Miniatura kodeksu Behema przedstawiła dawne (pierwsze) godło Krakowa w polu srebrnym. Takież (białe) pole występuje raz przeszło w wiek później oraz sporadycznie raz w w. XIX ¹⁾. Przekazy z w. XVI, XVII i początku XVIII podają pole złote (żółte) ²⁾. W drugiej połowie w. XVIII pojawia się kolor błękitny i ten zostaje w w. XIX i XX ³⁾; w takim polu figuruje zarówno czerwony jak i biały mur z czasów Wolnego Miasta. Raz jeden (1726) występuje pole szaropopielate ⁴⁾. W końcu wymienić trzeba pole czerwone, znane z jednego przekazu z pocz. XVIII w. ⁵⁾.

Porównując te różne przekazy należy przede wszystkim zastosować dwa kryteria: 1. chronologiczne, gdyż na przestrzeni kilku wieków mogły nastąpić pewne przemiany, koniecznym jest więc ustalenie barwy pola dla każdej epoki osobno; 2. w obrębie jednego czasokresu musi się przyznać pierwszeństwo większej ilości przekazów, względnie przekazom wiarygodniejszym.

Pierwsze godło Krakowa przedstawione jest barwnie w kodeksie Behema i tam, jak już zaznaczono, spoczywa mur czerwony w polu srebrnym. Innego przekazu kolorowego tego pierwszego godła nie ma, musi się więc przyjąć tę kompozycję, zresztą heraldycznie zupełnie dobrą ⁶⁾.

Godło wyobrażające mur bez orła w bramie znaczone jest barwami przez sześć przekazów z końca w. XVI i z w. XVII. Dwa z nich nie podają koloru pola, z pozostałych trzy dają pole żółte, jeden białe. Zaznaczyć należy, że pole żółte uwidocznione jest w malowidle księgi sądu ławniczego, a więc w źródle budzącym pełne zaufanie. Wątpliwości też żadnych nie budzi ani księga cechowa rzeźników, ani sztych amsterdamski. Natomiast nie jest zupełnie pewny czas pochodzenia barw kartusza dającego pole białe.

Ostateczna postać herbu (mur z orłem w bramie) wykazuje z drugiej połowy w. XVII dwa przekazy, oba podające pole żółte. Ponieważ godło to różni się od samego muru pod względem plastycznym tylko dodaniem orła w bramie, przeto barwy obu godeł można i należy zestawić. Tak więc dla końca w. XVI i całego XVII okazuje się być właściwą barwą pola złota (żółta). Odmienne (mur w polu błękitnym) daje wprawdzie jeszcze jeden przekaz ⁷⁾, nie stanowi on jednak najmniejszej przeciwwagi dla tamtych, gdyż przedstawia właściwie godło cechu introligatorów, wzbogacone tylko murem miejskim. Błękitne tło powtórzone za barwą herbu introligatorów, w którym

¹⁾ Przekazy 1, 5, 22.

²⁾ Przekazy 3, 4, 6, 8, 9, 11.

³⁾ Przekazy 14, 17—21, 23. Cf. też wyżej, p. 101.

⁴⁾ Przekaz 13.

⁵⁾ Przekaz 12.

⁶⁾ Kombinacja czerwonego godła i białego pola, stanowiąca odwrocie najczęstsze w heraldyce polskiej zestawienia biało-czerwonego, sama występuje znacznie rzadziej (cf. herby Ciołek i Orła w Klejnotach Długosza, ed. cit., pp. 72, 81).

⁷⁾ Przekaz 10.

widnieje żółta lub brązowa prasa introligatorska w polu błękitnym¹⁾. Poza tym daty tego przekazu nie można dokładnie określić.

Z pierwszej połowy w. XVIII pochodzą trzy przekazy, dające barwy różne. Pole złote kartusza z kościoła Mariackiego stanowi kontynuację przekazów dawniejszych. Dwa inne dość trudno wytłumaczyć, gdyż podane przez nie kombinacje: mur brązowy w czerwonym i mur czerwony w szaropopielatym są poza tym zupełnie nieznanne. Należało by przeto przyjąć, że albo oba przekazy są wręcz błędne, albo że podówczas barwę pola stosowano dość dowolnie. W ogóle pierwszą połowę w. XVIII trzeba uznać za okres przejściowy, dla którego nie da się ustalić właściwego kolorytu herbu.

Całkiem wyraźnie natomiast przedstawia się sprawa w okresie następnym. Z drugiej połowy XVIII stulecia pochodzą dwa przekazy, dające kolor pola błękitny. Trzy przekazy z doby Wolnego Miasta, wskazane przez Budkę, aczkolwiek niezgodne między sobą co do barwy muru, wszystkie znaczą jednak błękitne tło. Takie samo tło jest na malowidle z r. 1837. Wyjątku nie stanowi skrzynia cechowa z r. 1833, dająca pole seledynowe, gdyż niewątpliwie niedokładny malarz użył tej barwy zamiast niebieskiej. Za błąd uznamy pole białe z r. 1836.

Z zestawienia okazuje się więc, że od końca w. XVI do początku w. XVIII (czy końca XVII) właściwą barwą pola herbu krakowskiego była żółta (żółta), poświadczona przez sześć przekazów, zaś od połowy w. XVIII błękitna, o której mówi sześć, względnie siedem przekazów.

Inne barwy występują zupełnie sporadycznie: szaropopielata raz, biała dwa razy, ale w zupełnie odmiennych epokach, czerwona raz. Oczywiście musi się je uznać za wynik omyłki czy dowolności. Co do barwy czerwonej, to odpada ona nie tylko ze względu na słabe umotywowanie historyczne, ale i z powodów czysto heraldycznych; mogłaby się ostać tylko w razie przyjęcia muru o barwie innej niż czerwona (np. białego), jednakże — jak wykazano — kolorem muru krakowskiego jest właśnie tylko czerwony. Za czerwonym polem herbu krakowskiego opowiedziało się ostatnio dwu badaczy. M. Gumowski przedstawił w swym herbarzu godło Krakowa w postaci białego muru w polu czerwonym, nie poparł jednak swej propozycji zgoła żadnym dowodem²⁾. Dla W. Budki, opowiadającego się ostatecznie za tą samą kombinacją, szczególną wagę posiada uchwała Komisji Organizacyjnej W. M. Krakowa z 16 listopada 1816 r., w której to uchwale komisarze pełnomocni trzech mocarstw opiekuńczych (Rosji, Austrii i Prus) postanowili pozostawić herb Krakowa w dotychczasowej postaci, t. j. «...brama miejska z białym orłem i złotą koroną, barwy biała i czerwona...»³⁾. Budka przyjmuje, że barwy biała i czerwona odnoszą się do muru i pola, w którym mur spoczywa. Skoro jednakże tekst nie

1) Dok. dep. Arch. A. D. M. Krak., nr 52, 58, 59; A. Chmiel, *Godła rzemieśln. i przemysł. krak.* Kraków 1922, p. 6.

2) *Herbarz polski*. Wyd. Kawa Hag.

3) W. Tokarz, *Pomniki prawa Rzeczypospolitej krakowskiej*, I. Kraków 1932, p. 206. Cf. Budka, o. c., p. 22.

jest jasny ¹⁾, a z definicją uchwały w ten sposób zinterpretowanej nie zgadza się żadne z odnalezionych barwnych źródeł pochodzących z doby Wolnego Miasta, widoczne, że uchwałę należy rozumieć inaczej, lub przyjąć wytłumaczenie Budki z tym, że uchwała uległa później zmianie lub nie była ściśle wykonana. W żadnym razie tekst jej nie może być decydujący.

Należy przyznać, że obie wydedukowane historycznie koncepcje (mur czerwony w złotym i czerwony w błękitnym) są heraldycznie poprawne. Lepszą jest bez wątpienia pierwsza, zgodna z zasadą dobrej heraldyki średniowiecznej o łączeniu ze sobą barwy (w tym wypadku czerwień) i metalu (złoto), a wystrzeganiu się nakładania barwy na barwę (czerwień i błękit). Mur czerwony w złotym powstał prawdopodobnie pod wpływem szlacheckiego herbu Grzymała, który jest identyczny z jedną z postaci herbu krakowskiego (mur o trzech basztach bez orła w bramie). Kombinacja barw złotej i czerwonej odpowiada bardzo dobrze praktyce heraldyki polskiej, połączenie tych dwu kolorów zajmuje w statystyce barw polskich drugie miejsce po najczęstszym, białym i czerwonym ²⁾. Pola błękitnego, występującego dopiero w w. XVIII, nie można także uznać za złe. Odpowiada ono swej epoce i późnej dobie heraldycznej, kiedy pierwotne, klasyczne zasady ustąpiły miejsca naturalizowaniu, t. j. przedstawianiu postaci heraldycznych i tła tarczy w barwach naturalnych ³⁾. Wedle tej symboliki czerwony (cegłany) mur widnieje na błękitnie nieba. Błękitny kolor tarczy krakowskiej przetrwał odtąd przez cały wiek XIX aż do czasów dzisiejszych.

Przechodzę w końcu do omówienia tła, w którym znajduje się orzeł. Pole, w którym z biegiem czasu miał spocząć, było w herbie krakowskim zrazu puste. Ten pusty otwór bramy przedstawiono trzy razy w barwach

¹⁾ Tekst ten brzmi w oryginale: «...Quant aux armes de la Ville libre LL. EE. mm. les com. plén. de Russie et de Prusse étaient d'avis de les laisser comme elles étaient jusqu'aujourd'hui, c'est à dire une porte de la ville avec un aigle blanc et une couronne d'or — couleurs blanc et rouge...». Skolacionowałem tekst w wydaniu Tokarza z rękopisem i poprawiam jedynie przecinek przed słowem «couleurs» na pauzę. Pauza ta mogłaby wprowadzać interpretację, że «kolory biały i czerwony» nie odnoszą się do herbu. Jeżeli zaś zostaniemy przy zdaniu Budki, że kolory odnoszą się do muru i jego pola, to nasuwa się uwaga, że skoro tekst jest francuski, a z trzech komisarzy uchwalających herb dwaj byli Niemcami (Sweerts-Spork i Reibnitz), a jeden tylko Polakiem (reprezentant Rosji Międzyński), należy interpretować uchwałę według francuskich i niemieckich zasad blazonowania, t. j. zaczynając opis herbu od pola tarczy, a więc: w polu białym mur czerwony. Tak samo daje przekaz 22. Co prawda, interpretacja taka jest również tylko hipotetyczna.

²⁾ S. Mikucki, Barwa w heraldyce średniowiecznej. Rocznik Twa Herald., IX, p. 224.

³⁾ Doba ta zaczyna się w heraldyce polskiej już w w. XVI. Według niektórych uczonych heraldyka średniowieczna przyznawała barwie czerwonej stanowisko uprzywilejowane, zezwalające na łączenie jej zarówno z metalem, jak i z inną barwą, a więc np. błękitną. Tak przyjmuje F. Hauptmann (Wappenkunde, ed. cit., p. 14), a z naszych badaczy S. Mikucki (Barwa w heraldyce średniow., ed. cit., p. 196, przyp. 3). Natomiast M. Gritzner (Heraldik. Grundriss der Geschichtswissenschaft, ed. A. Meister, I/4, p. 88) przyjmuje ścisłą zasadę łączenia barwy i metalu, a nieliczne odchylenia tłumaczy chemiczną zmianą barwy starych malowideł (np. barwa srebrna przechodzi w błękitną). W każdym razie połączenie barw czerwonej i błękitnej należy zaliczyć do wyjątkowych, w polskich zabytkach średniowiecznych występuje zaledwie raz (Mikucki, o. c., p. 224). Nie jest natomiast rzadkie w dobie nowożytnej, w szczególności czerwony mur miejski w polu błękitnym widnieje np. w herbie Lwowa już w r. 1586, a to w breve papieża Sykstusa V (Sochaniewicz, Herb m. Lwowa, pp. 65—66).

ciemnych (czarna, szara, ciemnobrązowa)¹⁾, dwa razy barwą jasną, żółtą i białą²⁾. Pojawiający się w drugiej połowie w. XVII orzeł spoczął zrazu również na tle czarnym lub brązowym³⁾. Te ciemne motywy (czarny, szary i ciemnobrązowy) występują także w w. XVIII, a mianowicie trzy razy⁴⁾, obok nich występuje też dwa razy tło błękitne⁵⁾ i dwa razy czerwone⁶⁾. W epoce Wolnego Miasta tło ciemnobrązowe reprezentowane jest przez trzy przekazy⁷⁾, czarne, szare oraz czerwone po jednym przekazie⁸⁾. Pełna statystyka przedstawia się więc następująco: tło czarne 4 razy, szare 3, brązowe 6, czerwone 3, błękitne 2. Najczęstsze byłoby więc — biorąc ściśle kolorystycznie — tło brązowe, trzeba dodać, że o odcieniu ciemnym (czasem prawie czarnym) lub brudnym. Barwa brązowa, obca epoce dobrej heraldyki, zjawia się w dobie nowożytnej jako jeden z kolorów naturalistycznych⁹⁾. Namalowany nią otwór bramy oznacza może ciemne wnętrze obwarowania miejskiego, lub perspektywę ciemnej ulicy ciągnącej się za bramą. To samo mogą symbolizować kolory czarny i szary. Tak więc te trzy kolory łączą się ze sobą w swym znaczeniu i wyrazie. Przyjmując taką interpretację i traktując te kolory łącznie jako barwy ciemne, należy przyjąć za kolor właściwy — czarny, nie tylko jako najintensywniejszy, ale przede wszystkim jako jedyny z tych trzech znany w dobie dobrej heraldyki, a i w epoce późniejszej niewątpliwie najodpowiedniejszy dla stanowienia tła postaci heraldycznej¹⁰⁾.

Tło błękitne w bramie należy tłumaczyć jako powtórzenie głównego pola tarczy; wyobraża ono błękit nieba przegładający zza bramy. Występuje po raz pierwszy na przekazach z r. 1761 i 1788 razem z błękitnym tłem całej tarczy; jednakże potem znika i pojawia się (obok innych) dopiero pod koniec w. XIX. Tło czerwone występuje również rzadko, potwierdzone jest tylko przez trzy przekazy z w. XVIII i z r. 1836, wszystkie błędne lub ułamkowe.

1) Przekazy 3, 4, 5.

2) Przekazy 2, 6. Ponieważ jednak herbik z r. 1583 jest b. mały, a podwoje i krata bramy znaczono są kolorem żółtym, przeto nie można przywiązywać większej wagi do koloru omawianego tła.

3) Przekazy 8, 9.

4) Przekazy 11, 13, 16.

5) Przekazy 14, 17.

6) Przekaz 12. Drugim przekazem jest opis adresów dziękczynnych, wręczonych przez magistrat krakowski 27 grudnia 1795 r. gen. Leopoldowi v. Rüts, komendantowi wojsk pruskich, oraz Antoniemu Hoym, komisarzowi rządu pruskiego, z racji ustępowania Prusaków z Krakowa i oddania go Austrii. Według współczesnego opisu, na tych niezaszczytnych dla Krakowa adresach był m. in. wyrażony «...herb Krakowa, czyli trzy wieże miejskie, pod którymi w bramie otwartej pokazuje się orzeł biały w polu czerwonym...». Opis nie podaje barwy wież i nie mówi nic o tarczy (jak również nie wymienia kolorów orła pruskiego i innych godeł), jest więc źródłem bardzo niekompletnym. Zwrócić mi nań uwagę dr Klemens Bąkowski (cf. Bąkowski, Kraków w czasie powstania Kościuszki. Kraków 1893, pp. 65—68).

7) Przekazy 18, 19, 20.

8) Przekazy 21 (szare), 22 (czerwone), 23 (czarne).

9) Na Zachodzie znana jest już w XV w. (Hauptmann, Wappenkunde, ed. cit., p. 45), w Polsce w drugiej połowie w. XVI (herbarz Paprockiego).

10) Dodam, że kolor szary należy heraldycznie często rozumieć jako czarny, gdyż ten ostatni wskutek nieumiejętności malarza wychodzi nieraz (wbrew intencji) w odcieniu bledszym, podobnie jak i inne barwy nasycone.

Powyższe rozważania dały pełny obraz historyczny barw herbu krakowskiego¹⁾. Dla pierwszej postaci godła wskazuje je miniatura Behema: mur czerwony w polu srebrnym. W drugiej połowie w. XVI i pierwszej XVII widnieje mur czerwony (bez orła) w polu złotym. Ostateczna postać herbu (mur z orłem) ma zrazu kolory te same: mur czerwony w złotym, orzeł biały spoczywa w czarnym tle bramy. To jest pierwotna polichromia dzisiejszego herbu Krakowa.

Wiek XVIII sprowadza zmianę, której ustalenie wypada na drugą połowę tego stulecia. Mur czerwony znajduje się w polu błękitnym, orzeł biały także w błękitnym. Za czasów Wolnego Miasta zostaje ten sam mur i to samo pole tarczy, orzeł znajduje się wszakże zwykle na tle ciemnym (czarnym).

IV

JAK POWINIEN SIĘ DZISIAJ PRZEDSTAWIAĆ HERB KRAKOWA

Dzisiejszy herb Krakowa, jako miasta dumnego ze swych pełnych świetności dziejów, musi odpowiadać nie tylko wymogom heraldycznym, ale także oprzeć się ściśle na historycznej tradycji. Zarówno kształt godła krakowskiego jak i barwy muszą być wiernie powtórzone za tak licznymi (jak wykazano) przekazami przeszłości. Wprawdzie żadnej wątpliwości nie ma i być nie może co do zasadniczego wyobrażenia obecnego godła, jako muru o trzech basztach z orłem w bramie, ale pożądanym jest ze względów historyczno-tradycyjnych, by godło to i w szczegółach dokładnie odpowiadało tej postaci herbu, jaka widnieje na pieczęciach od początku XVII w.²⁾ Mur miejski winien przeto spoczywać w pięknej renesansowej tarczy, związanej z epoką ustalenia się herbu w jego ostatecznej postaci. Tarcza musi być nakryta koroną królewską, godną miasta, szczytującego się tytułem «Metropolis regni Poloniae», wrytym na otokach pieczęci i umieszczonym na sztychach z widokami panoramicznymi.

Co do barw herbu, to sprawa przedstawia się mniej prosto, gdyż jako historycznie uzasadnione i heraldycznie poprawne mogą być dopuszczone do wyboru dwa, względnie trzy przedstawienia: 1. pierwotna polichromia (w. XVI i XVII): czerwony mur w złotym polu tarczy i orzeł biały na czarnym tle, 2. używana w drugiej połowie w. XVIII i częściowo z końcem w. XIX: czerwony mur w błękitnym i orzeł biały na tle błękitnym, w końcu 3. (odmiana drugiej), znana w pierwszej i drugiej połowie w. XIX: czerwony mur w błękitnym i orzeł biały w czarnym³⁾.

Zbliżone do koncepcji drugiej i trzeciej jest dotychczasowe urzędowe przedstawienie herbu, poparte autorytetem A. Chmiela: mur czerwony w błękit-

¹⁾ Wykazano barwy najstarszego, bogatego herbu Krakowa, jak też wyobrażenia muru bez orła i z orłem w bramie. Nie ma natomiast ani jednego przekazu dającego barwy dla postaci św. Wacława, która (jak przedstawiono) była jednym z godeł ubocznych od w. XIV do XVI, jednakże znana jest tylko z materiału sfragistycznego.

²⁾ Cf. wyżej, p. 118.

³⁾ Cf. wyżej (p. 101) o barwnych wyobrażeniach herbu w czasach ostatnich.



Projekt dzisiejszego herbu Krakowa, koncepcja pierwsza.

nym, orzeł biały na tle czerwonym¹⁾. Tło czerwone dawano ze względów patriotycznych i lokalno-prestiżowych, celem silniejszego zaznaczenia, że w bramie dawnej stolicy widnieje herb państwowy. Jednakże przyjęciu tej koncepcji sprzeciwiają się względy historyczne i heraldyczne. Z omówionych w niniejszej pracy przekazów te dwa, które mają czerwone tło orła, nie są poza tym poprawne: jeden ma brunatny mur w czerwonym polu²⁾, drugi mur czerwony w białym³⁾, trzeci zaś przekaz jest ułamkowy, gdyż nie podaje nawet barwy muru⁴⁾. Przyjęte przez Chmiela zestawienie barw w swym pełnym składzie nie jest potwierdzone przez żaden przekaz historyczny. Również z zasadami heraldyki koncepcja ta nie jest w zgodzie, wprowadza bowiem tę samą barwę czerwoną dla stykających się ze sobą bezpośrednio muru i tła w bramie. Aby nie dopuścić do barwnego zlewania się tych dwu motywów, malowano je odmiennymi odcieniami czerwieni: mur naturalnym kolorem cegły, otwór bramy cynobrem. Uciekano się też do innego sposobu, wykładając sklepienie bramy białym łukiem, wyobrażającym kamienie, a oddzielającym (razem z podwojami) mur od tła w bramie. Obie próby nie wytrzymują krytyki: wprowadzanie do jednego herbu dwu odcieni jednej barwy jest heraldycznie niedopuszczalne, a estetycznie rażące; przedzielanie kamiennym obramowaniem stanowi rozwiązanie sztuczne i niespotykane w jakimkolwiek innym herbie. Czerwonego muru nie można pogodzić z czerwonym otworem bramy, tradycja historyczna rozstrzyga zaś spór stanowczo na korzyść pierwszego. Z punktu widzenia heraldyki czerwone tło orła nie jest na tyle konieczne, by poświęcać dlań czerwony kolor muru (głównej postaci w naszym herbie), uchwalony przez radę miejską w r. 1621, a poświadczony przez wszystkie przekazy, od miniatury kodeksu Behema włącznie. Apriorystycznie stanowisko Chmiela⁵⁾, że orzeł musi być w tle czerwonym, nie jest słuszne, gdyż chodzi tu o otwór bramy miejskiej, a nie o tarczę czy chorągiew państwową. Na żadnej pieczęci, rysunku czy innym zabytku, barwnym czy bezbarwnym, nie zaznaczono nigdy w bramie tarczy herbowej⁶⁾. Przeciwnie, orzeł spoczął na tle otworu bramy, który poprzednio (w. XV i XVI) był pusty. Już Budka zwrócił słusznie uwagę, że tło czerwone orła przyjętego do herbu miejskiego wtedy jest obowiązkowe, gdy orzeł umieszczony jest w tarczy⁷⁾. Podał też ten autor przykłady kilku miast na to, że niekiedy herb ziemi, przybrany do godła miejskiego, nie jest w nim powtórzony w tym samym polu; dotyczy to m. in. Lwowa, którego złoty lew umieszczony jest w czarnym tle bramy⁸⁾, jakkolwiek w herbie ziemi i województwa spoczywał na polu czerwonym lub błękitnym⁹⁾.

1) Cf. ibidem.

2) Przekaz 12.

3) Przekaz 22.

4) Opis adresów dziękczynnych z r. 1795, cf. p. 131, przypis 6.

5) Historia herbu. I. c., p. 285.

6) Tarcze w bramie muru przedstawiają herby miast niemieckich: Staufenberg, Hamburg, Lubią (na Śląsku), Lüneburg, Weilburg (Siebmacher, Wappenbuch. Städtewappen, tabl. 14, 23, 115, 184, 327). Podobnie wyobrażają pieczęcie z XIII w. miast Zgorzelic (Görlitz, Łużyce), Neu-Kalden i Jülich (Hauptmann, Wappenrecht, ed. cit., pp. 123—25). — Z miast polskich można wymienić Inowrocław, którego pieczęcie w. XVI przedstawiają tarczę z orłem, strzeżoną z obu stron przez wieże.

7) Budka, o. c., pp. 23—24, przypis 39.

8) K. Sochaniewicz, Herb m. Lwowa. Lwów 1933, p. 61.

9) Według Klejnotów Długosza ma być pole czerwone, późniejsze rkpsy tego dzieła, pocho-

Koncepcja błękitnego pola i czerwonego tła w bramie upada przeto, i zostają trzy powyżej przedstawione, jako oparte na wywodzie historycznym, a raczej dwie, gdyż trzecia jest tylko odmianą drugiej, chronologicznie późniejszą, a kolorystycznie brzydszą. Jak wynika z wywodów niniejszej pracy, heraldycznie lepsza, a historycznie dostojniejsza, bo sięgająca dobrej epoki heraldyki polskiej (w. XVI) oraz czasu skryzalizowania się herbu Krakowa (połowa w. XVII) jest polichromia koncepcji pierwszej: czerwony mur w złotym polu (tabl. I). Natomiast za koncepcją drugą, dającą błękitne pole tarczy, przemawia ciągłość tradycji od drugiej połowy w. XVIII po dzień dzisiejszy, a wiadomo, że w heraldyce polskiej przestrzegano raczej własnych tradycji, niż trzymano się ściśle zasad heraldyki zachodniej¹⁾. Koncepcja druga daje także bodaj najszcześniejsze rozwiązanie koloru tła w bramie, umieszczając orła w błękicie, powtórzonym za głównym polem herbu (tabl. II).

Po omówieniu barwy głównych motywów herbu należy ustalić jeszcze szczegóły²⁾. Podwoje i krata powinny być złote. Barwę tę dają niektóre przekazy historyczne, a heraldycznie i estetycznie najlepiej ona zgadza się z czerwonym murem. Orzeł biały w bramie ma mieć (jak już zaznaczono) koronę na głowie. Korona, dziób i szpony są złote, zgodnie z barwnymi wyobrażeniami i słownymi opisami orła polskiego. Te szczegóły nie mogą budzić wątpliwości. Natomiast zastrzeżenia Budki³⁾ wywołała przepaska na skrzydłach orła, dana przez Chmiela⁴⁾. Budka uważa, że przepaska jest właściwa dla orła Piastowskiego i stąd zdobi go w pierwszym godle Krakowa z w. XIV, natomiast nie miał jej orzeł polski w. XVII, kiedy wzięto go do bramy naszego herbu; pieczęcie krakowskie od w. XVII przedstawiają orła bez przepaski. Orzeł polski, zrazu godło rodu Piastów, ustalił się w w. XIV jako ukoronowany i z przepaską na skrzydłach; w tej postaci nie przeszedł jednak do doby nowożytnej. Nie miejsce tu dla dokładnego omawiania tej kwestji, dotąd nie opracowanej, bo jakkolwiek polska literatura heraldyczna wzbogaciła się w ostatnich latach o kilka cennych prac omawiających szczegółowo genezę i rozwój godła Piastowskiego⁵⁾, brak dotąd studium badającego późniejszą historię herbu państwowego. Stwierdzić jednak można, że orzeł przedstawiony na pieczęciach Jagiellonów aż do Aleksandra włącznie wykazuje zawsze przepaskę na skrzydłach⁶⁾; o przepasce mówi opis herbu

dzące z w. XVI, oraz Paprocki dają pole błękitne (M. Friedberg, Klejnoty, pp. 53—54, 96; Paprocki, Herby, wyd. 1858, p. 907).

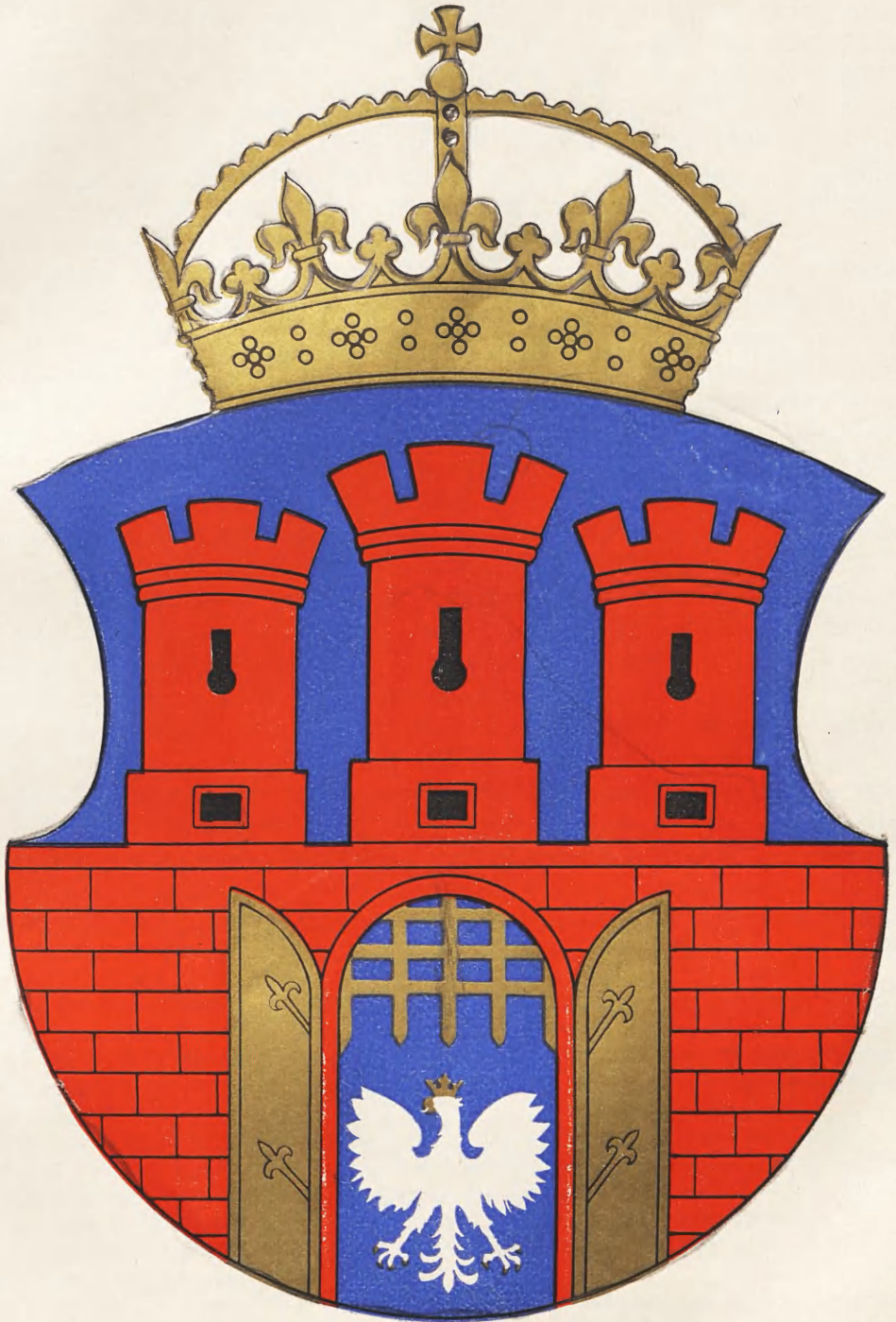
¹⁾ Na to znaczenie tradycji w heraldyce polskiej zwrócił mi łaskawie uwagę prof. Władysław Semkowicz. ²⁾ Dokładny opis herbu dano już w drugim rozdziale niniejszej pracy.

³⁾ O. c., pp. 21—22.

⁴⁾ Historia herbu. I. c., p. 285.

⁵⁾ H. Polaczkówna, Geneza orła Piastowskiego. Roczniki Historyczne, VI. Poznań 1930; K. Chodynicki, artykuły w Kurjerze Poznańskim, 1930, nr 298 i 1931, nr 40; S. Mikucki, W sprawie genezy orła polskiego. Wiadomości Numizm.-Archeolog., XII, 1930; M. Gumowski, Początki białego orła. Roczniki Historyczne, VII; St. Kętrzyński, O dwu pieczęciach Przemysława II. Miesięcznik Herald., XI, 2; R. Grodecki, Przyczynek do sprawy pochodzenia orła polskiego. Wiadomości Numizm.-Archeolog., XIV; S. Mikucki, Heraldyka Piastów śląskich. Historia Śląska do r. 1400, III.

⁶⁾ Cf. M. Gumowski, Pieczęcie królów polskich. Kraków 1910, fig. 26—39. Celem dokładniejszego zbadania szczegółu, nie dość wyraźnego na reprodukcjach, poddałem autopsji dokumenty kró-



Projekt dzisiejszego herbu Krakowa, koncepcja druga.

królewskiego w Klejnotach Długosza¹⁾, wykazują ją orły zdobiące grobowce wawelskie Władysława Jagiełły, Kazimierza Jagiellończyka, Jana Olbrachta oraz kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Zmiana następuje za panowania Zygmunta Starego. Na pieczęci mniejszej koronnej (czterodzielna tarcza z orłami i Pogonią) orzeł przepaskę jeszcze posiada²⁾, natomiast pieczęć większa koronna, o nieznanym za poprzednich królów układzie godeł (tarcza z orłem, okolona szeregiem herbów ziemskich), przedstawia orła bez przepaski³⁾. Orzeł na pieczęci Zygmunta Augusta przepaski już nie ma⁴⁾. Tak samo wyglądają orły w kaplicy Zygmuntońskiej, na nagrobku królewskim i stallach. Herbarz Paprockiego przepaski orłowi także nie daje⁵⁾.

Wobec tego zarzucenia przepaski nie ma jej ani orzeł polski wieku XVII, ani orzełek wyobrażony na ówczesnych pieczęciach krakowskich. Dopiero w pierwszej połowie w. XIX zaczęto znowu dawać tę przepaskę orłowi w bramie Krakowa, ale i to nie na pieczęciach Wolnego Miasta (na których figuruje bez tej ozdoby), lecz na niektórych przekazach drugorzędnych, jak w urzędowej Gazecie Krakowskiej od r. 1834, czy na okładkach Kalendarza Czecha⁶⁾. Tradycja przedstawiania orła w bramie herbu krakowskiego z przepaską jest więc niedawna i dość niepewna.

Za daniem tej przepaski przemawia jednak inny wzgląd. Orzeł polski a za nim orzeł w herbie krakowskim ulegały w ciągu wieków pewnym przemianom. Orzeł wyobrażony na wielkiej pieczęci wójtowskiej (potem radzieckiej) nie miał korony, ale zdobny był przepaską⁷⁾, którą wykazuje też późniejsza miniatura w kodeksie Behema. Odpowiadał bowiem ten orzeł herbowi książęcemu z przełomu XIII i XIV w. Na pieczęciach krakowskich z wieku XVII orzeł ma koronę, a nie posiada przepaski, gdyż tak właśnie wyglądał współczesny herb królewski. Ta ścisła zależność od godła państwowego występuje niekiedy szczególnie silnie; oto niektóre rysunki w drukach i rękopisach XVII w.⁸⁾ przedstawiają herb Krakowa z orłem w bramie, ozdobionym tarczą z herbem królewskim: Snopkiem, godłem Wiśniowieckich lub Janiną⁹⁾.

łów: Kazimierza Jagiellończyka, Jana Olbrachta i Aleksandra, znajdujące się w Arch. A. D. M. Krak., a mianowicie nry 232, 250—52, 263, 282—84, 310, 340, 341, 353, 355, 359, 369, 371, 374, 375, 382, 385, 388, 389, 392, 397, 400, 401.

¹⁾ M. Friedberg, Klejnoty, p. 52. Tak samo podają rękopisy Klejnotów, pochodzące z w. XVI.

²⁾ Cf. Gumowski, o. c., fig. 46. Dokumenty Arch. A. D. M. Krak., nry 412, 415.

³⁾ Gumowski, o. c., fig. 45. Dokumenty Arch. A. D. M. Krak., nry 403, 404, 416, 423, 427.

⁴⁾ Gumowski, o. c., fig. 50—54. Dokumenty Arch. A. D. M. Krak., nry 567, 568, 578, 579, 581, 582, 588, 596, 598, 609.

⁵⁾ Herby rycerstwa polskiego, wyd. 1858, p. 12.

⁶⁾ Cf. Budka, o. c., p. 22.

⁷⁾ Przepaska nie jest wyraźna, daje się jednak dostrzec na pięknie zachowanym egzemplarzu tej pieczęci, wiszącym przy dokumencie jedlneńskim z r. 1430 (Biblioteka Ks. Czartoryskich w Krakowie).

⁸⁾ Rkpsy Arch. A. D. M. Krak., nr 459, p. 3; 1444, p. 6; 3499, p. 2; 2065, karta tyt. i 2066, karta tyt. (na dwu ostatnich niewyraźnie wskutek małych rozmiarów); ks. Sz. Karpiański, Kazania... [pośw. rajcom krak.]. Kraków 1690.

⁹⁾ Oficjalnym herbem państwa polsko-litewskiego w dobie elekcyjnej jest tarcza pięciopolowa z godłem własnym panującego w polu środkowym, a herbami Polski i Litwy na przemian ułożonymi w około; orzeł występujący sam dźwiga na piersiach tarczę z herbem własnym króla (np. na pieczęciach wielkich koronnych).

Na podstawie tej zgodności z wyglądem orła państwowego można uznać, że skoro orzeł polski odzyskał przepaskę we wskrzeszonej Rzeczypospolitej, winien ją obecnie posiadać także orzeł w godle krakowskim¹⁾.

* * *

Wypada powiedzieć jeszcze kilka słów o lokalnych barwach miasta Krakowa, bo jakkolwiek kwestia ta nie łączy się bezpośrednio z herbem, to jednak wywołuje nieraz nieporozumienia. W opinii krakowian zwykło się kojarzyć pojęcie barw flagi miejskiej z kolorami herbu, czego wyrazem jest np. obawa, że zmiana polichromii herbu spowoduje przemienienie kolorów lokalnych. Należy przeto wyjaśnić, że używane obecnie kolory krakowskie biało-niebieskie są oparte na tradycji obyczajowo-kulturalnej, a nie na zasadach heraldycznych, nie dotyczy ich przeto wcale dyskusja nad barwami herbu. Gdyby chciało się uzależnić kolory Krakowa od dotychczasowego herbu, to trzeba by przyjąć czerwono-niebieskie, jako pochodzące od głównego godła, t. j. czerwonego muru i od niebieskiego pola tarczy. Kolory biało-niebieskie były natomiast w w. XVIII barwą stroju szlacheckiego (t. zw. munduru) województwa krakowskiego, stosownie do tego szlachta nosiła ciemnoniebieskie kontusze i białe żupany²⁾. Kolory te, przejęte za przykładem szlachty przez mieszczaństwo krakowskie chlubiące się prerogatywami szlacheckimi, były urzędowymi za czasów Wolnego Miasta Krakowa, takie mundury miała milicja krakowska, a nawet profesorowie Liceum św. Anny³⁾.

Heraldyka nie wymaga identyczności barw herbu państwa, ziemi czy miasta z kolorami narodowymi czy lokalnymi. Łączność ta istnieje wprawdzie dość często (barwy biało-czerwone polskie, czarno-białe pruskie i t. d.), ale można by też wskazać i na odwrotne zjawiska. Tak np. barwy narodowe francuskie niebiesko-biało-czerwone, przyjęte za czasów Wielkiej Rewolucji, są niezależne od barw herbu, którego godło (lilie królewskie Burbonów, orzeł cesarstwa, fascis rzymska republiki) jest zawsze złote w polu błękitnym⁴⁾. Podobnie narodziły się barwy niemieckie, przybrane w czasie wojny narodowej z Francją (1813—14) i ruchów wolnościowych (1846—48)⁵⁾. Dalszych przykładów mogłyby dostarczyć Anglia, Włochy i inne kraje.

1) Pozostaje natomiast wątpliwość co do barwy przepaski. Według źródeł historycznych, zarówno słownych opisów orła polskiego (m. in. Długosz), jak barwnych podobizn, była ona zawsze złota, z niezrozumiałych zaś przyczyn dzisiejszy oficjalny orzeł państwowy nosi przepaskę białą, nie różniącą się od koloru skrzydeł.

2) K. Bąkowski, *Dzieje Krakowa*. Kraków 1911, pp. 227—32; A. Chmiel, *Historia herbu*. I. c., p. 289. Cf. też obrazy Michała Stachowicza, przedstawiające szlachtę w strojach biało-niebieskich.

3) *Album Wojnarowskiego* (Zbiory A. Grabowskiego, nr 142) oraz barwne rysunki z doby Wol. Miasta w Arch. A. D. M. Krak. Cf. też W. Namysłowski, *Milicja Wol. Miasta Krakowa*. Bibl. Krak., nr 48, p. 32, 63.

4) M. Gritzner, *Heraldik*, ed. cit., p. 85.

5) G. A. Seyler, *Geschichte der Heraldik* (J. Siebmacher, *Wappenbuch*, Band A. Nürnberg 1890, pp. 702—11). *Ibidem* (p. 727) wiadomość o kolorach prowincji niemieckich; barwami Śląska były biało-żółte, jakkolwiek herbem Śląska był od wieków czarny orzeł w polu złotym.

DAS KRAKAUER STADTWAPPEN

(ZUSAMMENFASSUNG)

Die Geschichte des krakauer Wappenbildes darstellend, stützt sich der Verfasser vorwiegend auf dem reichen, schon veröffentlichten Quellenmaterial, was aber die Farben des Wappens betrifft, fast ausschliesslich auf eigene Forschungen.

Die Entwicklung des Wappenbildes. Das älteste krakauer Siegel, nämlich das Vogtsiegel, das an eine Urkunde aus dem Jahre 1303 angehängt ist, stammt aus dem Ende des XIII. Jhdts. Es wurde nach dem J. 1310 durch Eingravierung einer neuen Umschrift in das Siegel des Ratsamtes umgearbeitet. In dieser Gestalt sehen wir es an den Urkunden aus den Jahren 1343, 1387, 1425 und 1430 hängen (Abb. 1). Bereits im XIV. Jhd. hat die Stadtverwaltung zwei neue Siegel angeschafft, und zwar das kleine Siegel des Ratsamtes (*sigillum minus civitatis*) und das Siegel des Schöffenamtes (Abb. 2 u. 3). Zu Anfang des XV. Jhdts tritt das neue Siegel des Ratsamtes mit der Umschrift *sigillum credencie civitatis Cracovie* (Abb. 4) und zu Anfang des XVI. Jhdts wieder ein neues, nämlich das Sekretsiegel mit der Umschrift *secreta civitatis Crac.*, auf (Abb. 5). Das grosse Ratssiegel wurde bei den Staatsakten, z. B. dem Garantieakte des Friedens zwischen dem Könige von Polen und dem Hochmeister des deutschen Ordens, dann bei den Huldigungsakten der Stadt an den König, das kleine Siegel des Ratsamtes aber bei den Urkunden, die die inneren Verhältnisse der Stadt Krakau oder die Beziehungen zu den anderen Städten betreffen, die beiden Sekretsiegel dagegen bei den Briefen und beglaubigten Abschriften aus den Stadtbüchern verwendet. Das reiche Bild des grossen Siegels wurde als Titelminiatur im *Codex privilegiorum* des Balthasar Behem (um 1505) angebracht (Abb. 7). Später kommt es niemals vor. Dem kleinen Siegel mit dem Bilde des hl. Venzeslaus, das in der zweiten Hälfte des XV. und im XVI. Jhd. eigentlich als Hauptsiegel des Ratsamtes gebraucht war, begegnet man noch am Anfang des XVII. Jhdts. Gleichzeitig aber treten im XV. und XVI. Jhd. die beiden schon erwähnten Siegel des Ratsamtes (d. i. die Sekretsiegel) und des Vogtamtes vor, alle mit der dreitürmigen Stadtmauer. Dieselbe wird bereits in der heraldischen Gestalt, d. h. im Schildfelde dargestellt. Zahlreiche nicht sfragistische Quellen vom Ende des XIV. Jhdts angefangen (Abb. 6), die niemals den hl. Venzeslaus, dagegen stets die Stadtmauer darstellen, beweisen die grössere Popularität dieses letzteren Wappenbildes, obwohl es auf den Siegeln von minderer Bedeutung als das Siegel mit dem hl. Venzeslaus vorkommt. Um die Wende des XVI. und des XVII. Jhdts tritt die Stadtmauer auf dem neu angeschafften, von einem Exemplar aus dem J. 1606 bekannten Hauptsiegel des Ratsamtes ein (Abb. 8), und bald auf einem anderen, das im J. 1624 gefertigt wurde (Abb. 9). Hierdurch wurde die Stadtmauer mit drei Türmen als einziges Wappen der Stadt Krakau anerkannt. Dieses Wappen wurde bald durch Hinzufügung des polnischen Reichsadlers ins aufgemachte Tor bereichert. Solche Gestalt gibt bereits dem Stadtwappen der Heraldiker Bartholomäus Paprocki in seinen beiden Werken, «*Gniazdo cnoty*» (1578) und «*Herby rycerstwa polskiego*» (1584) (Abb. 10); bald

nachher tritt es auf dem Ringsiegel des krakauer Bürgermeisters (1590) (Abb. 11) und an manchen Kunstdenkmälern auf. Die Angaben Paprocki's, die die Wappen der polnischen Städte betreffen, werden vom Verfasser genau untersucht, wobei er zum Schlusse kommt, dass Paprocki ziemlich willkürlich diese Wappen gezeichnet hatte. Es ist gar nicht klar und sicher, ob der Holzschnitt in Paprocki's Werken eine Nachbildung irgend eines existierenden krakauer Stadtwappens sei, oder habe eben dieser Heraldiker diese Gestalt des Wappens erfunden. Diese neue Gestalt des Wappens der Stadt Krakau, d. h. mit dem gekrönten Adler mitten im Tore, wird erst im J. 1661 zum offiziellen Stadtwappen erhoben, indem sie an dem neuen grossen Ratssiegel angebracht wurde (Abb. 12). Seit dieser Zeit gilt dieses Wappen als offizielles Stadtwappen.

Die Farben des Wappens. Diese Angelegenheit wurde niemals streng behandelt, denn die farbigen Darstellungen des krakauer Stadtwappens aus älterer Zeit sehr selten vorkommen. Die einzige spätmittelalterliche Quelle in dieser Hinsicht ist die Miniatur im Codex privilegiorum des Balthasar Behem (um 1505), die das alte, reiche Wappen darstellt (Abb. 7), und zwar im silbernen Felde eine rote Stadtmauer. A. Chmiel's Definition stützte sich — was die Farben des krakauer Stadtwappens anbetrifft — nicht auf urkundlichem Material. Erst in letzter Zeit hat W. Budka Untersuchungen in dieser Hinsicht unternommen und fand vier farbige Abbildungen des Wappens aus dem XVIII. und aus der ersten Hälfte des XIX. Jhdts. Der Verfasser hat weitere achtzehn farbige Bilder gefunden, und zwar aus der Zeit vom Ende des XVI. bis in die erste Hälfte des XIX. Jhdts. Es sind dies vorwiegend farbige Zeichnungen in den Stadt- und Zunftbüchern, sowie in den Privilegien (Abb. 14—17). Diese Untersuchungen lassen die Frage der farbigen Behandlung des krakauer Stadtwappens bestimmen: die Stadtmauer war stets rot, der polnische Adler im Stadttore in Silber (weiss), das Schildfeld bis zum Anfang des XVIII. Jhdts in Gold (gelb) gehalten. Eine solche Zusammensetzung der Farben, d. h. im goldenen Felde eine rote Stadtmauer, welche auch in dem identischen Adelswappen Grzymała vorkommt, gibt einen Beweis dafür, dass das krakauer Stadtwappen, was die Farben anbelangt, von der Heraldik des polnischen Adels beeinflusst wurde. Angefangen von der zweiten Hälfte des XVIII. Jhdts bis heute ist das Schildfeld in blauer Farbe gehalten. Der Boden, in welchem der weisse Adler im offenen Tore schwebt, wurde bis ins XVIII. Jhdtdunkel (schwarz oder braun), in der zweiten Hälfte desselben Jhdts blau, in der ersten Hälfte des XIX. wieder schwarz oder braun, in der zweiten dieses Jhdts und im XX. blau, rot oder schwarz gehalten.

Betrachtungen zum gegenwärtigen Wappen. Das krakauer Stadtwappen wurde also im XVII. Jhdtd in seiner endgültigen Gestalt stabilisiert und dieselbe ist nun gegenwärtig streng zu behalten. Was die Farben betrifft, gibt der Verfasser zwei Varianten: 1) im goldenen Felde eine rote Stadtmauer, im geöffneten Tore in schwarz ein weisser, gekrönter Adler, 2) im blauen Felde eine rote Stadtmauer, im geöffneten Tore in blau ein weisser, gekrönter Adler (siehe zwei farbige Tafeln). Die erste Fassung entspricht besser dem Brauche der mittelalterlichen Heraldik, und zwar derjenigen Formel, die eine Farbe auf Metall setzt; die zweite, d. i. die mit dem blauen Schildfelde, fusst dagegen auf einer fast zwei Jahrhunderte alten ununterbrochenen Überlieferung und stimmt mit dem Geiste der polnischen Heraldik gut überein.

KAROL ESTREICHER I JULIAN PAGACZEWSKI

CZY JAN MARIA PADOVANO BYŁ W RZYMIE?

Nagrobek Piotra Gamrata, arcybiskupa gnieźnieńskiego i biskupa krakowskiego, w katedrze na Wawelu (fig. 1) jest zupełnie pewnym dziełem Padovana, bo we wszystkich szczegółach odpowiada najdokładniej umowie między tym artystą a fundatorką, królową Boną¹⁾. Bona zażądała, ażeby Padovano wykonał nagrobek na wzór pomnika biskupa Piotra Tomickiego (fig. 2) o ile możności jak najwierniej, a jeśli może jeszcze piękniej, czym okaże swój talent, a królowej zrobi przyjemność. Nawiasem mówiąc koszta tej przyjemności pokryć musiała kapituła katedralna, bo królowa, choć w napisie wymieniona jako fundatorka²⁾, za nagrobek rzeźbiarzowi nie zapłaciła³⁾. We wspomnianej umowie nie jest wymienione nazwisko rzeźbiarza, który wykuł nagrobek Tomickiego, ale z powodu podobieństwa tego pomnika do grobowca Gamrata przyjęto powszechnie, że był nim Padovano. Dopiero Joanna Eckhardtówna w swej cennej i dużo wyników przynoszącej pracy p. t. Nagrobek «biskupa Czarnkowskiego» w katedrze poznańskiej⁴⁾ usiłowała udowodnić, że nagrobek Tomickiego nie wyszedł spod dłuta Padovana. Może na sąd autorki wpłynęła niemożność dokładniejszego porównania obydwóch zabytków w fotografiach, bo nagrobek Gamrata, reprodukowany dotychczas tylko z rysunku Stanisława Cerchy⁵⁾, publikujemy tu po raz pierwszy podług specjalnie do tej pracy wykonanych zdjęć fotograficznych.

W roku 1530 ukończył Berrecci przebudowę kaplicy dla biskupa Tomickiego. Przyszła kolej na nagrobek. Na wiosnę 1532 r. przeprowadził Tomicki korespondencję ze swoim siostrzeńcem, Andrzejem Krzyckim, podówczas biskupem płockim, w sprawie napisu na nagrobek. Po wymianie listów

Praca niniejsza była czytana na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Polskiej Akademii Umiejętności dnia 10 grudnia 1936 r. Cf. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń P. A. U., XLI/10, 1936.

1) Cf. aneks na końcu niniejszej pracy.

2) Napis na cokole nagrobka brzmi: GAMRATV REGINA POTENS BONA SFORTIA PETRV || CRACOVIAE ET GNESNAE PONTIFICĒ STATVIT. || SARMATICI DV VIXIT ERAT PATER ILLE SENATVS || HOC VITA FVNCTO PVBLICA RES TEPVIT || EXTINCTO AC VIVO FAVIT PIA BONA. VIDETE || QVAE TITVLOS DEDERAT HAEC DEDIT ET TVMVLV. Na małych tabliczkach, umieszczonych na impostach pod kolumnami, widnieje data M. D. XLVII.

3) Ks. I. Polkowski, Spadek po prymasie arcybiskupie gnieźnieńskim a biskupie krakowskim Piotrze Gamracie. Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności, XXI. Kraków 1888, pp. XXXVIII—XXXIX. Ibidem, p. XXXVIII, podano w polskim języku streszczenie wspomnianej umowy z Padovanem.

4) Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Prace Komisji Historii Sztuki, 1/3. Poznań 1933, pp. 53—54.

5) Pomniki Krakowa M. i S. Cerchów z tekstem F. Koperzy, II. Kraków-Warszawa 1904.



1. Nagrobek biskupa Piotra Gambrata w katedrze krakowskiej.
Fot. S. Kolowiec.

Eckhardtówna⁴⁾), że w czasie, w którym ten nagrobek powstaje, a ma na myśli chyba rok 1532, Padovana najprawdopodobniej w Krakowie nie było. Oczywiście zaszło tu jakieś nieporozumienie, bo w cytowanym miejscu Ko-

ustalono napis, identyczny z wykutym na cokole¹⁾, z tą tylko różnicą, że zamiast daty wykonania nagrobka, 1532²⁾, czytamy dokładną datę śmierci biskupa, 29 października 1535. Jerzy Kieszkowski opierając się na korespondencji między Tomickim a Krzyckim w sprawie napisu przyjął rok 1532 za datę wykonania nagrobka, a zmianę w zakończeniu napisu tłumaczył wolą Tomickiego, który polecił zostawić wolne miejsce na pomieszczenie daty swego zgonu³⁾. Kto wie jednak, czy powodem zmiany w napisie nie było przewleczenie się robót aż do śmierci Tomickiego. Jakkolwiek było, wykonanie nagrobka przypada na czas od roku 1532 (lub nieco wcześniej) do 1535.

Powołując się na Komornickiego pisze

¹⁾ Napis na nagrobku Tomickiego brzmi: PETRVS TOMICIVS, PRIMVM PREMI|SLIENSIS, DEINDE POZNANIENSIS, POSTREMO || CRACOVIENSIS EPISCOPVS, REGNI VICECAN|CELLARIVS, MORTALITATIS MEMOR, IPSE SIBI || POSVIT. MORITVR ANNO AETATIS SVE LXXI, || XXIX OCTOBRIS, A CHRISTO NATO || M. D. XXXV.

²⁾ Zakończenie napisu w liście Krzyckiego brzmi: «...sibi posuit anno Salutis millesimo quingentesimo trigesimo secundo».

³⁾ J. Kieszkowski, Przyczynek do kulturalnej działalności Piotra Tomickiego. Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce (= Spraw. K. H. S.), VII. Kraków 1906, pp. CCLXXVIII—CCLXXIX.

⁴⁾ Eckhardtówna, o. c., p. 54 odsyłacz 1.

mornicki podaje tylko, że rzeźbiarz Zuan, Ioannes alter¹⁾, w rachunkach budowy kaplicy nie występuje od końca października 1527 aż do końca marca 1531 roku, przy czym zaznacza, że rachunki na tej dacie się urywają²⁾. Następny tom, obejmujący rachunki od kwietnia 1531 i z r. 1532, zaginął. Archiwaia nie potwierdzają więc nieobecności Padovana w Krakowie w r. 1532, ale też jej nie przeczą. Istnieje jednak innego rodzaju dowód, że Padovano był w tym roku w Krakowie, a mianowicie medale Zygmunta Staroego, Bony, Zygmunta Augusta i Izabeli Jagiellonki, opatrzone jego nazwiskiem i datą 1532³⁾. W roku następnym Boner imieniem biskupa Tomickiego zawarł z Padovanem umowę o wykonanie cyborium do katedry, za co biskup dziękuje listem z dnia 17 czerwca 1533 r.⁴⁾



2. Nagrobek biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej.
Fot. S. Kolowiec.

Przed wszystkim trzeba się zastanowić nad tym, czy między nagrobkiem Gamrata (fig. 1) a pomnikiem Tomickiego (fig. 2) zachodzą tak zasadnicze różnice stylistyczne, że autorstwo Padovana odnośnie do nagrobka Tomickiego

¹⁾ Sprawę, czy ów Zuan, Ioannes alter, jest czy nie jest identyczny z Janem Marią Padovanem, zostawiamy na boku, jako nie mającą znaczenia dla niniejszej pracy.

²⁾ S. S. Komornicki, Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu. Rocznik Krakowski, XXIII. Kraków 1932, p. 78.

³⁾ M. Gumowski, Medale Jagiellonów. Kraków 1906, pp. 62—69 i tabl. XVI, XVII, XVIII, XVIII b.

⁴⁾ Kieszkowski, o. c., p. CCLXXX.

byłoby nie do przyjęcia¹⁾. Architektura, przynajmniej o ile idzie o schemat, jest powtórzona wiernie. Rozmieszczenie ornamentów jest identyczne. Na odchylenia natrafiamy dopiero w szczegółach ornamentacyjnych. I tak, różnią się ornamenty na trzonach kolumn oraz kapitele. Kolumny nagrobka Gamrata pokryte są ornamentem rzadszym, o rysunku innym, choć pokrewnym. To samo dotyczy kapiteli. Analogiczny jest stosunek zwieńczeń: w ogólnej sylwecie zgodność, w szczegółach różnice. Podobnie rzecz się ma z wszystkimi innymi ornamentami. Wszystkie te odchylenia są drobne, tak że ujawnia je dopiero dokładne zestawienie fotografii. W ornamentacji nie robił więc Padovano niewolniczej kopii, lecz artystyczny odpowiednik.

Jakże przedstawia się wzajemny stosunek obu figur biskupich (fig. 3, 4)? Oczywiście replika nie mogła tu wchodzić w rachubę. Już w kontrakcie Bona zażądała, by postać Gamrata była większa «propter maioritatem corporis R^{mi} domini archiepiscopi» oraz by w następstwie tego cały nagrobek był proporcjonalnie nieco większy niż nagrobek Tomickiego. W obydwóch wypadkach żywe, pełne wyrazu głowy (fig. 5, 6) są portretowe, jak to widać z porównania z wizerunkami zachowanymi w krużgankach franciszkańskich w Krakowie²⁾. Szczupły Tomicki (fig. 6) miał też szczupłą, rzec można ascetyczną twarz o rysach delikatnych, szlachetnych. Oblicze wielkiego, opasłego Gamrata (fig. 5) było pulchne, o rysach rozlanych z powodu dużej podściółki tłuszczu. Te różnice utrudniają porównanie, bo głowa Gamrata z natury rzeczy musiała być modelowana szerzej, Tomickiego szczegółowiej. Przy tych nieuniknionych różnicach stopień realizmu jest jednak w obydwóch figurach ten sam. Artysta nie miał tu wdzięcznego zadania. Już samo ułożenie niezgrabnej, wydętej postaci Gamrata na sarkofagu i estetyczne związanie jej z nim nastęrczało niemałe trudności. Modelunek szat Gamrata jest trochę szerszy i twardszy. Odnosi się to także do draperii płaskorzeźbionej Madonny oraz śś. Wojciecha i Stanisława w tle niszy Gamrata, które również nieco szerzej i twardziej są traktowane, niż draperie Madonny (fig. 7) oraz św. Piotra i klęczącego Tomickiego na pomniku tego biskupa. Ornamenty na ornatach Gamrata i Tomickiego oraz w obramieniu płaskorzeźb nie są takie same. Aniołki z herbem na sarkofagu Gamrata, tylko minimalnie różniące się w sylwetkach od aniołków na nagrobku Tomickiego, modelowane są tak samo. Matka Boska z Dzieciątkiem wśród główek anielskich w zaplecku niszy nagrobka Gamrata to nie kopia niewolnicza, lecz replika Madonny z pomnika Tomickiego.

Podniesione wyżej różnice w traktowaniu draperii, zresztą bardzo nieznaczne, mogą się tłumaczyć różnicą lat kilkunastu, 1532—1545/47, jaka dzieli czas powstania pomnika Gamrata od pomnika Tomickiego. Zaznaczyć warto, że Padovano modelując głowę ulubieńca Bony upiększył ją, a ściśle mówiąc zrobił ją mniej odrażającą, niż była w rzeczywistości, bo pominął

1) W obu nagrobkach wykonano z czerwonego marmuru węgierskiego figury biskupie z sarkofagami, płaskorzeźby wraz z ich obramieniem w zapleckach nisz oraz tablice z napisem na cokole, z piaskowca natomiast resztę.

2) S. Tomkowicz, Galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru oo. franciszkańców w Krakowie. Biblioteka Krakowska, 28. Kraków 1905, fig. 2 i 4.

wszystkie brodawki i nierówności obwisłej skóry, uwydatnione przez nieznanego malarza krakowskiego na portrecie w krużgankach franciszkańskich. Znamienna to różnica między obiektywnym naturalizmem Północy a umiarkowanym realizmem Włocha z epoki cinquecenta. Podkreślić należy z naciskiem, że zarówno ornamentacja jak i figury w obydwóch pomnikach stoją na tym samym, wysokim poziomie wartości artystycznej i nie wykazują różnic istotnych, które by się dwiema indywidualnościami twórczymi tłumaczyć musiały. Stwierdzone różnice są za małe, by na ich podstawie można Padovanowi odmówić autorstwa pomnika Tomickiego. Wyszłyby wyraźnie, gdyby Padovano był kuł nagrobek Gamrata nie podług własnego, lecz podług cudzego dzieła.

Z faktu, że w umowie zawartej z Padovanem nie wymieniono autora nagrobka Tomickiego, żadnych wniosków ani pro, ani contra wysnuwać nie można, bo w naszych źródłach nazwiska artystów są najczęściej pomijane. Ceniono dzieło, ale nie troszczono się o przekazanie nazwiska jego twórcy, bo artysta u nas był uważany za rzemieślnika i w XVI wieku nie miał jeszcze wyższej pozycji społecznej¹⁾.

Bona poleciła Padovanowi wzorować się na nagrobku Tomickiego, jeżeli zaś ten nagrobek nie wyszedł spod dłuta Padovana, to dlaczegóż nie zwróciła się do owego drugiego rzeźbiarza. Chyba ów artysta w r. 1545 już nie żył, lub przed tym rokiem z Krakowa na stałe wyjechał. Kaplicę dla Tomickiego przebudowywał Berrecci, który został zamordowany w r. 1537. Można by mniemać, że to on kuł pomnik Tomickiego i że Bona, nie mogąc się już zwrócić do niego, powierzyła robotę Padovanowi. Berrecci był przede wszystkim architektem, ale podejmował się także robót rzeźbiarskich. Zupełnie pewnym dziełem rzeźbiarskim Berrecciego są medaliony czterech ewangelistów w kaplicy Zygmuntońskiej²⁾, ale styl ich jest tak uderzająco inny, że Berrecciego od autorstwa pomnika Tomickiego musi się stanowczo wyłączyć. Włosi, którzy współpracowali z Berreccim w kaplicy Zygmuntońskiej, wymarli z małymi wyjątkami przed datą kontraktu między Boną a Padovanem (29 września 1545 r.), toteż wśród nich można by szukać autora pomnika Tomickiego. I tak, Guglielmo da Firenze zmarł przed rokiem 1540, Filippo da Fiesole w r. 1540, Bernardino de Gianotis (Zanobi, Romanus) w r. 1541, Antonio da Fiesole w r. 1542, a Niccolo da Castiglione w lecie 1545 r.³⁾. Ale z wyjątkiem jednego chyba Bernardina de Gianotis [który w r. 1535 zawarł kontrakt

¹⁾ Tak np. w Acta actorum Capit. Cathedr. Crac. (w Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej), tom V z lat 1551—64, fol. 338 v., gdzie zanotowano uchwałę kapituły z dnia 17 marca 1559 r., aby nagrobka Piotra Boratyńskiego który jest dziełem znakomitym i wspaniałym, nie umieszczać nad grobem koło kaplicy Olbrachta, bo to kął ciasny, lecz szukać dlań innego miejsca. Rzecz charakterystyczna, że mimo tych zachwytów i troskliwości o dzieło, nie wymieniono nazwiska rzeźbiarza, który je wykonał. Nawiasem mówiąc, powyższa zapiska daje ściśłą datę nagrobka Boratyńskiego.

²⁾ Komornicki, o. c., p. 117: kontrakt z dnia 6 lutego 1529 r.: «...imagines Evangelistarum 4 ad eandem capellam hic ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsitque». — Reprodukcje w książce S. Cerchy i F. Kopyry p. t. Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sjeny i jego dzieła w Polsce. Kraków, fig. 37, 39, 40 i 41.

³⁾ Cf. W. J. W d o w i s z e w s k i, Gabriel Stoński, architekt krakowski XVI wieku. Spraw. K. H. S., V, 1896, p. 2, podług zacytowanych tamże zapisek w krakowskich aktach radzieckich.



3. Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.



4. Część środkowa nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej. Fot. S. Kolowiec.

o wykonanie pomnika Stanisława Lasockiego w Brzezinach¹⁾, a który to pomnik można utożsamiać z zachowaną w brzezińskim kościele parafialnym płytą z postacią rycerza²⁾, pochodzącą — sądząc po stylu — z tego właśnie czasu], dzieł rzeźbiarskich żadnego z tych Włochów nie znamy, a nawet z archiwaliów nie wiemy o żadnych nie zachowanych ich rzeźbach. Jeżeli płyta brzezińska (w dodatku słaba) jest istotnie częścią nagrobka Stanisława Lasockiego, a zatem pracą Bernardina, to rzeźbiarz ten ze względów stylistycznych nie może być brany pod uwagę jako twórca pomnika Tomickiego.

Z włoskich artystów, którzy współpracowali z Berreccim w kaplicy Zygmutowskiej, żyli jeszcze w r. 1545, t. j. w chwili gdy Bona zawierała kontrakt o pomnik Gamrata, dwaj: Giovanni Cini i Gianmaria Padovano. Sjeneńczyk Cini działał w Krakowie do roku 1564³⁾, ale gdyby on był twórcą pomnika Tomickiego, to Bona chyba u niego, a nie u Padovana byłaby zamówiła pomnik Gamrata. A zresztą styl ornamentacji nagrobka Tomickiego nie ma nic wspólnego z ornamentacją sjeneńskiego typu, jakiej oczekivalibyśmy po Cinim, ani w ogóle z żadną partią dekoracji kaplicy Zygmutowskiej i baldachimu nad grobowcem Jagielly⁴⁾, w których to dziełach Cini współpracował. Jedynie ornament na trzonach kolumn pomnika Tomickiego jest podobny do ornamentu na kolumnach ołtarzyka w Zatorze, niegdyś w katedrze krakowskiej, przypisywanego, i nie bez podstaw, Ciniemu⁵⁾. Ale właśnie ornamentacja tych kolumn — mało indywidualna — nie zgadza się ze stylem Ciniego. Faktem jest, że te partie ołtarzyka, których styl jest zgodny ze stylem dających się z Cinim związać części dekoracji kaplicy Zygmutowskiej, nie znalazły oddźwięku w ornamentacji pomnika Tomickiego. O ile nie wchodzi tu w rachubę wspólny włoski pierwowzór, to ornament na kolumnach nagrobka Tomickiego mógł być przejęty z kolumn ołtarzyka, bo w owym czasie nie miano w takich wypadkach skrupułów.

1) Komunikat F. Piekosińskiego w Spraw. K. H. S., VIII, 1912, p. CCCCLXIV; cf. S. Cercha, Miasto Brzeziny i jego niektóre zabytki. Sprawozdanie i Wydawnictwo Towarzystwa Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1911. Kraków 1912, p. 19; cf. Eckhardtówna, o. c., p. 55, gdzie w dacie kontraktu omyłka druku: 1553 zamiast 1535.

2) Reprodukcję podają Cercha i Kopera, o. c., fig. 86, uważając to dzieło przez jakieś nieporozumienie za utwór Ciniego (ibidem, p. 86). Eckhardtówna, o. c., pp. 54—55, złączyła w grupę następujące nagrobki: 1. trzech Janów Tarnowskich w Tarnowie, 2. Kościeleckich w Kościelcu, 3. Sobockiego w Sobocie, 4. Piotra Przeclawskiego w Chojnicy koło Poznania, 5. Stanisława Gabriela Tenczyńskiego w Kraśniku, 6. Mikołaja Szydłowieckiego w Szydłowcu, 7. Kotwicza w kościele Bożego Ciała w Krakowie, 8. Gasztołda w Wilnie, 9. Lasockiego w Brzezinach i na podstawie umowy z Bernardinem o pomnik Stanisława Lasockiego przyniósł hipotetycznie całą grupę temu rzeźbiarzowi. Przeoczyła, że skoro Bernardino zmarł w r. 1541, to pomniki: Kościeleckich, wykonany podług napisu w r. 1559 (J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, IV. Berlin 1897, p. 35), Sobockiego, zmarłego w r. 1548, Przeclawskiego, wykonany w r. 1555 (Kohte, o. c., III, p. 8), S. G. Tenczyńskiego, zmarłego w r. 1550 i Kotwicza, zmarłego w r. 1550, już choćby ze względu na czas powstania z tym rzeźbiarzem wiązane być nie mogą.

3) Cercha i Kopera, o. c., p. 24.

4) J. Pagaczewski, Jan Michałowicz z Urzędowa. Rocznik Krakowski, XXVIII, 1937, p. 66 odsyłać 1.

5) S. Komornicki, Ołtarz renesansowy w Zatorze. Spraw. K. H. S., IX, 1915, pp. XLV—LII i fig. 16—19.

Przez przyjęcie autorstwa Padovana, czemu, jak widzieliśmy, styl nie stoi na przeszkodzie, cała sprawa się upraszcza: świetne dzieło sztuki wiąże się z nazwiskiem znakomitego rzeźbiarza, Bona zamawiając pomnik Gamrata zwraca się do twórcy nagrobka Tomickiego, Padovano robi więc replikę z własnego dzieła. Znaczna różnica czasu, a także niechęć do dosłownego kopiowania ornamentów ze swego dzieła, to dostateczny powód drobnych różnic i odchyień, znamiennych zresztą dla wszystkich własnoręcznych replik wybitnych artystów. Co więcej, Tomicki powierza wykonanie swojego nagrobka temuż Padovanowi, u którego mniej więcej równocześnie, bo na wiosnę 1533 r., zamawia cyborium dla katedry¹⁾, z czego widać, że z tym artystą jest w stosunkach i ma do niego zaufanie.

Gdyby zresztą wśród współpracowników Berrecciego był rzeźbiarz kwalifikujący się do wykonania posągu naprawdę niezwykłej wartości artystycznej, jakim jest pomnik Tomickiego, to nie sprowadzono by Padovana do wykucia posągu Zygmunta Starego.

O powołaniu Padovana do Polski w celu wykonania nagrobka Zygmunta Starego dowiadujemy się od Bernardina Scardeonego, który w swoim dziele p. t. *De antiquitate urbis Pataviae et claris Patavinis libri tres*, wydanym w Bazylei w roku 1560, pisze na stronie 377 co następuje: «*De Ioanne Maria Musca. — Vivere dicitur adhuc huius discipulus (t. j. Agostina Zotto) Jannes Maria Musca, marmorarius insignis, cuius opus extat Venetijs statua magna divi Rochi, et alibi privatim publiceque multa laudatissima opera. Is modo (ut fertur) a rege Poloniae magnis pollicitationibus accitus est et magno stipendio donatus pro sepulchro regio illic magnificentissime construendo: ex eoque regi reginaeque quam gratissimus*»²⁾). Zapiszę tę odnośzono powszechnie do nagrobka Zygmunta Starego i uważano ten pomnik za utwór Padovana z czasu około roku 1530. Jedynie Z. Hornung³⁾ postawił sprawę zupełnie inaczej. Oparł się na kontrakcie zawartym dnia 6 lutego 1529 roku przez Seweryna Bonera z Berreccim⁴⁾ i przyjął treść jego dosłownie t. j. przypisał Berrecciemu wszystkie tą umową objęte figuralne rzeźby kaplicy Zygmuntońskiej, a mianowicie nie tylko cztery medaliony z ewangelistami, o których kontrakt wspomina jako o już przez Berrecciego własnoręcznie wykonanych⁵⁾, lecz także medaliony Dawida i Salomona⁶⁾, sześć posągów do nisz⁷⁾ oraz figury Dawida i Judyty z piaskowca, do ustawienia na zewnątrz kaplicy, a co wszystko dopiero w myśl kontraktu miało być wykonane. Tym

¹⁾ Kieszkowski, o. c., p. CCLXXX.

²⁾ Tekst Scardeonego przytaczamy za L. Planiscigiem (*Venezianische Bildhauer der Renaissance*. Wien 1921, p. 273), ponieważ w żadnej krakowskiej bibliotece nie ma oryginału Scardeonego. Przytaczamy wiernie, z jedną tylko zmianą: trzeci od końca wyraz brzmi u Planisciga «reginoque», my zaś czytamy go «reginaeque».

³⁾ Z. Hornung, *Pomnik ostatnich Jagiellonów w kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu*. Księga pamiątkowa ku czci Leona Pinińskiego, I. Lwów 1936, pp. 379—402.

⁴⁾ Kontrakt ten ogłosił Komornicki, *Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu*. I. c., pp. 117—118. ⁵⁾ *Ibidem*, p. 117.

⁶⁾ *Reprod. Cercha i Kopera*, o. c., fig. 42, 43.

⁷⁾ *Reprod. ibidem*, fig. 33, 34, 35, 36, 38.



5. Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Gamrata w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

kontraktem zobowiązuje się Berrecci wykonać także i figurę nagrobną króla. Widocznie jednak pomnik Zygmunta Starego miał i dla Hornunga tak wyraźnie Padovanowskie cechy, że nie podobna go było uważać za utwór Berrecciego. Logicznym następstwem takiego postawienia rzeczy było przyjęcie, że dzisiejszą figurę króla poprzedzała inna, którą Berrecci wykonał na mocy kontraktu, figura dawnego, wczesnorenesansowego typu, a więc nie ożywiona, i że ta figura została przy sposobności stawiania nagrobka Zygmuntowi Augustowi w latach 1571—1574 usunięta i zastąpiona nową, Padovanowską, zachowaną do dziś dnia. Zarówno posąg Zygmunta Augusta, jak i Zygmunta Starego uważa Hornung za równoczesne, słabe, z lat 1571—73 względnie 1574 pochodzące dzieła bardzo już starego Padovana, któremu pomagali uczniowie lub pomocnicy, wśród nich może i Gucci¹⁾. Nie bierze pod uwagę przepaści, jaka pod względem stylu i wartości artystycznej dzieli od siebie te posągi.

Przesuwając na tak późny czas wykonanie przez Padovana posągu Zygmunta Starego i przyjmując, że pierwotny posąg króla wyszedł spod dłuta Berrecciego, musiał Hornung przyjąć, że Padovana nie sprowadzono do wykucia figury tego monarchy, że Scardeone «wspominając w kronice swej, wydanej w r. 1560, o wspaniałym nagrobku królewskim Padovana, miał niewątpliwie na myśli niedawno ukończony pomnik Zygmunta Augusta

¹⁾ Hornung, o. c., pp. 390—402.



6. Szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej. Fot. A. Bochnak.

w Wilnie, a nie przed trzydziestu laty wystawiony monument Zygmunta I w katedrze krakowskiej»¹⁾). Przeciwno tej tezie przemawia tekst Scardeonego, przytoczony przez Hornunga nie w całości²⁾). Mówią o tym jasno słowa «vivere dicitur adhuc» oraz «is modo (ut fertur) a rege Poloniae magnis pollicitationibus accitus est». Wyrażenia «dicitur» i «ut fertur», przez Hornunga opuszczone, wskazują na sprawy dawne, tylko zasłyszane. «Accitus est» znaczy «został sprowadzony», «przywołany», «przyjęony», co przecież nie może być rozumiane w ten sposób, że Padovano, przebywający w Polsce już w każdym razie od roku 1532, jeżeli nie od 1529, i w latach 1545/47 pracujący dla dworu (pomnik Gamrata), został w pięćdziesiątych latach XVI w. przez Zygmunta Augusta przyjęony wielkimi obietnicami do... Wilna. Wyrażenie «magnis pollicitationibus accitus est» mówi, rzecz jasna, o sprowadzeniu go z Padwy do Polski, a więc przez Zygmunta Starego około roku 1530. Scardeone pisze w roku 1560, że Padovano jest w łaskach także u królowej. Ale u której? Ówczesna, trzecia żona Zygmunta Augusta, królowa Katarzyna, źle z mężem żyjąca, nie miała powodu obsypywać Padovana łaskami za wileńskie mauzoleum swych dwóch poprzedniczek i niezgodnego, a żyjącego jeszcze małżonka, mauzoleum, które zresztą nigdy nie zostało zrealizowane. Inaczej Bona: ta miała tytuł do okazywania artyście łaski, bo, nie mówiąc

¹⁾ Hornung, o. c., p. 387.

²⁾ Hornung, o. c., p. 383, przytacza tekst Scardeonego dopiero od «Is modo», przy czym opuszcza «(ut fertur)».

już o tym, że rzeźbił jej medal, na jej zamówienie wykonał nagrobek Gamrata, jakkolwiek koszta tych łask pokryła kapituła krakowska.

Wspomniany kontrakt z Berreccim nie upoważniał do tak śmiałych twierdzeń, bo wobec rażącej niezgodności między swoistym, bardzo wyraźnym stylem medalionów czterech ewangelistów, które «ipse Bartholomaeus effinxit exsculpsitque», a stylem medalionów z Dawidem i Salomonem, musi się przyjąć, że tych dwóch medalionów Berrecci stanowczo nie robił, tak jak nie kuł figur w niszach, zresztą uderzająco między sobą się różniących, a także i dzisiejszego posągu Zygmunta Starego. Posągi kaplicy Zygmuntońskiej nie mają piętna jednej indywidualności artystycznej. Różnice między nimi są tak rażące, że nie dadzą się wytłumaczyć udziałem pomocników czy uczniów Berrecciego, pracujących podług jego modeli. Wystarczy porównać choćby tylko dwie rycerskie figury, śś. Wacława i Zygmunta ¹⁾. Właśnie te różnice były i ciągle są powodem przypisywania poszczególnych posągów to tym, to owym rzeźbiarzom i tworzenia różnych kombinacji (Cini, Padovano, nieznanymi uczniami Minella i t. p.). A zatem jasne jest, że Berrecci zawarł w r. 1529 kontrakt jako przedsiębiorca, że zobowiązał się dostarczyć wymienione w umowie rzeźby. Dostarczył je też, ale ich nie wykonał (z wyjątkiem już poprzednio wykonanych czterech medalionów ewangelistów), ani nawet nie projektował, lecz przekazał tę robotę różnym artystom. Najważniejszą, najodpowiedzialniejszą pracę, bo figurę królewską, powierzył Janowi Marii Padovanowi, który właśnie w okresie zawarcia kontraktu między Bonerem a Berreccim znikł z Padwy, nie ukończywszy w Santo płaskorzeźby «Cud z pucharkiem». Musiał z Padwy wyjechać. Ogłoszony dopiero przez Komornickiego kontrakt z Berreccim pochodzi z dnia 6 lutego 1529 roku, Padovano zaś jedzie z Padwy do Wenecji dnia 2 kwietnia tegoż roku, aby sprowadzić rzeźbiarza, który by ukończył za niego płaskorzeźbę «Cud z pucharkiem» ²⁾. Widocznie zaraz po kontrakcie Berrecci zwrócił się do Padovana z propozycją przyjazdu do Polski, a Padovano bez ociągania się propozycję przyjął. Zgodność dat jest uderzająca. Berrecci sprowadził Padovana w imieniu Zygmunta Starego do Polski, bo widocznie ani on, ani jego dotychczasowi współpracownicy nie zdołali zaspokoić wymagań króla co do figury nagrobnej ³⁾. Brak Padovana w rachunkach od roku 1529/30 do 31 marca 1531 niczemu nie przeczy, bo jego honorarium mogło się mieścić w owych 900 flor., które otrzymał Berrecci w dwóch ratach: 600 flor. do końca 1530 r. i 300 flor. przed 31 marca 1531 ⁴⁾.

Padovanowi można przyznać tylko samą figurę królewską bez sarkofagu, bo sarkofag był gotowy już wcześniej. Dnia 11 czerwca 1526 r. Berrecci otrzymał wosk na formy do odlania łap niedźwiedzi oraz liści do sarkofagu, a przed dniem 2 lutego 1528 czytamy o «pedes leonum in quibus cista regia est posita» ⁵⁾.

¹⁾ Cercha i Kopera, o. c., fig. 34 i 36.

²⁾ Planiscig, o. c., p. 260.

³⁾ Podzielamy tu zapatrywanie Cerchy i Kopery, o. c., p. 18.

⁴⁾ Komornicki, Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu, I. c., pp. 77, 118.

⁵⁾ P. Popiel, Czynności artystyczne na dworze Zygmunta I wedle zapisów Seweryna Bonera. Spraw. K. H. S., I, 1879, p. 68 oraz Komornicki, o. c., p. 72. Już J. Bołoz Antoniewicz



7. Matka Boska z Dzieciątkiem, szczegół z nagrobka biskupa Piotra Tomickiego w katedrze krakowskiej, podług odlewu gipsowego. Fot. A. Pawlikowski.

Sarkofag i dziś stoi na lwich łapach, z brązu lanych, a narożniki jego ujęte są w brązowe liście.

Dla Hornunga figura Zygmunta I jak na rok 1530 jest w układzie zanadto twarda i kanciasta, te zaś właściwości mają występować w naszej plastyce dopiero po r. 1570¹⁾. Na taką właśnie kanciastą figurę rycerza z nogą ostro w kolanie zgiętą, a mianowicie na pomnik hrabiego Gaspere di Comiso († 1536) dłuta Antonella Gaginię w kościele św. Franciszka w Comiso koło Raguzy sycylijskiej²⁾, zwrócił uwagę ks. T. Kruszyński w dyskusji nad

(O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu. Prace Komisji Historii Sztuki, I. Kraków 1919, p. XXV) przyjmował, że Berrecci, jako przedsiębiorca i kierownik robót, «odbierał pieniądze za robotników i artystów, których sobie dobierał i sprowadzał».

¹⁾ Hornung, o. c., p. 391.

²⁾ B. Pace, *Restauri in Sicilia. La chiesa di S. Francesco e il castello medioevale di Comiso. Bolletino d'Arte, Roma 1932, nr II, agosto, p. 67, fig. 12.*

rozprawą Hornunga o Padovanie na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki P.A.U. dnia 14 listopada 1935 r. Jeżeli idzie o polskie stosunki, to w nagrobku Mikołaja Szydłowieckiego († 1532) w Szydłowcu¹⁾ widzimy w wadliwie narysowanej figurze wpływ ożywionej pozy Zygmunta Starego, z czego wynika, że pomnik wawelski już wtedy istniał. Fakt, że biskup Izdbieński na nagrobku dłuta Michałowicza w katedrze poznańskiej²⁾, wykonanym wnet po roku 1553, ma pozę we wszystkich szczegółach bardzo podobną do pozy Zygmunta i wyraźnie na niej wzorowaną, dowodzi również istnienia figury krakowskiej w każdym razie dwadzieścia lat przed czasem wyznaczonym jej przez Hornunga. Dotyczy to również figury Jana Stanisława Tarnowskiego na jego nagrobku w kościele parafialnym w Chrobrzu³⁾, postawionym przez wdowę w r. 1569, a więc także wcześniej, niż — zdaniem Hornunga — powstała figura Zygmunta I. W drugiej połowie XVI wieku, gdy się zaczęły mnożyć posągi rycerskie i gdy odtwarzanie postaci zmarłego w pozie ożywionej stało się regułą, figura Zygmunta I, jako królewska, oddziaływała silniej niż dawniej.

Mimo że figura Zygmunta Starego została w następstwie podsunęcia pomnika Zygmunta Augusta dźwignięta tak wysoko, że nie obserwuje się jej z właściwego punktu, to jednak i w tych niekorzystnych warunkach efekt tego znakomitego dzieła jest bardzo silny. Wartością artystyczną posąg ten góruje nad wszystkim, co w zakresie rzeźby figuralnej w kaplicy Zygmuntońskiej istnieje, z wyjątkiem medalionów Dawida i Salomona oraz posągu św. Zygmunta. Doskonałe opanowanie formy, wyborny modelunek portretowej, pełnej wyrazu głowy króla, świetny rysunek rąk, swobodne przerzucenie przez zbroję płaszcza królewskiego, który jako cienki, jedwabny, układa się w drobne fałdy — wszystko to razem daje utwór godny rzeźbiarza sprowadzonego z Włoch specjalnie do rozwiązania najważniejszego zagadnienia w mauzoleum monarszym, do wykucia nagrobnej figury króla fundatora. Twórcą tej rzeźby był istotnie marmorarius insignis. A jeżeli porównamy z tą figurą postać Tomickiego, to mimo iż zestawienie utrudnia okoliczność, że w jednym wypadku mamy przed oczyma twardą zbroję, a w drugim miękkie szaty biskupie, uderza nas to samo poczucie formy, ta sama pewność dłuta, ten sam modelunek głowy, ten sam świetny rysunek rąk, słowem ten sam wysoki poziom artyzmu całości. Są to niewątpliwie dzieła jednego i tego samego rzeźbiarza, wykonane w tym samym mniej więcej czasie. Wiedząc, że Tomickiego rzeźbił Padovano około roku 1532, możemy śmiało przyjąć czas powstania posągu Zygmunta I na lata 1529/30, a więc zgodnie z datą kontraktu (6 lutego 1529) zgodnie z ostatnią wypłatą dokonaną na mocy tego kontraktu (najpóźniej do 31 marca 1531), wreszcie zgodnie z czasem, w którym gubią się ślady Padovana w Padwie.

Tak więc dwiema drogami dochodzimy do stwierdzenia autorstwa Padovana odnośnie do pomnika Tomickiego: poprzez pomnik Gamrata, kontraktem potwierdzone dzieło tego rzeźbiarza, i poprzez figurę Zygmunta Starego, na której autorstwo rzuca światło tekst Scardeonego.

¹⁾ Cercha i Kopera, o. c., fig. 85.

²⁾ Pagaczewski, o. c., fig. 2.

³⁾ Reprod. W. Kieszkowski, Nagrobki w Chrobrzu i przypuszczalny ich autor Jan Michałowicz z Urzędowa. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury, II/2. Warszawa 1933, tabl. XXVI fig. 1.

Dłuto Padovana w kaplicy Zygmuntowskiej widzimy poza figurą królewską jeszcze w posągu św. Zygmunta oraz w medalionach Dawida i Salomona — zgodnie z atrybucją Antoniewicza ¹⁾, który jednak, nie wiedząc o kontrakcie z 1529 r., datował je na rok 1525 ²⁾.

Skoro więc Padovana w r. 1529 do Polski sprowadzono, to wniosek stąd, że wśród wymienionych wyżej artystów-współpracowników Berrecciego, których dzieła nie są nam znane, nie było takiego, który by mógł wykuć nagrobek na poziomie artyzmu pomnika króla, względnie Tomickiego.

Czy nagrobek Tomickiego jest zupełnie oryginalnym pomysłem? Trafnie zauważyła Eckhardtówna ³⁾, że ten pomnik łączy się ze sztuką nagrobkową florencko-rzymską. Możemy dodać, że właśnie w Rzymie znajduje się jego wzór. W starochrześcijańskim, nastrojowym kościele św. Klemensa, który odwiedza każdy, kto pragnie poznać Rzym dokładniej i głębiej, istnieje z boku prezbiterium niewielka kaplica Różańcowa, a w niej pomnik przyścienny kardynała Antoniego Jakuba Venerio, zmarłego w r. 1479 (fig. 8). Grobowiec ten, przypominający dzieła warsztatu Bregna, wiąże się z pokrewnymi nagrobkami w Ankonie i okolicy ⁴⁾.



8. Nagrobek kardynała Antoniego Jakuba Venerio w kościele S. Clemente w Rzymie. Fot. Anderson.

¹⁾ Bołoz Antoniewicz, o. c., p. XXIV. Reprod. Cercha i Kopera, o. c., fig. 36, 42, 43.

²⁾ Bołoz Antoniewicz, o. c., p. XXVI. Antoniewicz przyznał Padovanowi jeszcze figurę św. Pawła, tej jednak atrybucji nie podzielamy. Posąg św. Pawła reprodukowali Cercha i Kopera, o. c., fig. 35, jako posąg św. Mateusza.

³⁾ Eckhardtówna, o. c., p. 53.

⁴⁾ G. S. Davies, *Renaissance the sculptured tombs of the fifteenth century in Rome*. London 1910, pp. 215—216.

Rzut oka na pomnik Veneria wystarczy, by dojść do przeświadczenia, że Padovano komponując pomnik Tomickiego (fig. 2) dopomagał sobie nagrobkiem z S. Clemente (fig. 8). Grobowiec Veneria ma podobnie zestawione elementy architektoniczne. Na stylobatach, ujmujących po bokach napis, stoją dwie kolumny (starochrześcijańskiego zresztą pochodzenia — z dawnego cyborium kościoła) o trzonach w całości pokrytych rzeźbionymi liśćmi, obok kolumn widać cofnięte pilastry, również gęsto ozdobione rzeźbą. Na kolumnach i pilastrach spoczywa regularne belkowanie. Tło prostokątnej niszy podzielone na trzy części: w polu środkowym Matka Boska z Dzieciątkiem, w bocznych zaś święci: Antoni Pustelnik, patron Veneria, i Klemens, patron kościoła, którego Venerio był kardynałem. Na szczycie zakończyła całość medalion z herbem zmarłego, trzymany przez anioły. Przedłużenie linii kolumn stanowiły dawniej dwa wazy z płomieniami.

Schemat architektoniczny grobowca Tomickiego (i Gamrata) jest w zasadzie taki sam, jak w nagrobku rzymskim, natomiast w szczegółach stwierdzić oczywiście przychodzi różnice. Na Wawelu belkowanie jest przełamane nad kolumnami, pilastry zaś są więcej schowane za kolumny. Pomijając zupełnie inną, dawnego jeszcze typu postać kardynała Venerio, są to różnice mało istotne, i dlatego pomnik rzymski uznać należy za wzór pomnika Tomickiego.

W postaciach Tomickiego i Gamrata, spoczywających na sarkofagach, których kształt jest bardzo podobny do sarkofagu Veneria, Padovano zastosował jednak wzory młodsze, bliższe mu najwidoczniej. Występuje w nich typ figury wprowadzony przez Andrzeja Sansovina w nagrobku Piotra da Vicenza z r. 1504 w S. Maria in Aracoeli (fig. 12) oraz w sławnych i właściwie dopiero — dzięki swej okazałości — przełomowych pod tym względem pomnikach kardynałów: Askaniusza Sforzy (1505) i Hieronima Basso Rovere (1507—09) w chórze kościoła S. Maria del Popolo w Rzymie¹⁾. Postacie to żywe, jakby w półśnie pogrążone, a nie zwłoki, jak to było dotychczas.

Tomicki był w Rzymie²⁾, a grobowce, które tam widział, musiały zwrócić uwagę tego znawcy i mecenasa sztuki. Wiemy, że za pośrednictwem przebywającego w Rzymie dra Stanisława z Rzeczyicy robił zamówienia na artystyczne hafty, przy czym zależało mu, ażeby były projektowane przez pierwszorzędnego artystę³⁾. Nie jest więc wyłączone, że od Padovana zażądał nagrobka na wzór rzymski, a spełnienie życzenia biskupa nie było dla artysty trudne, bo — jak widać z powyższych podobieństw — musiał mieć w Krakowie notatnik z rysunkami nagrobków rzymskich, biskup mógł więc wybierać w przedłożonym mu materiale.

Ale dlaczego nagrobek Tomickiego w przeciwieństwie do podpisanych, względnie archiwaliami stwierdzonych prac Padovana, jak cyborium Mariackie, nagrobek hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana Krzysztofa w Tarnowie

¹⁾ W. Bode, *Denkmäler der Renaissance-Sculptur Toscanas*. München 1892—1905, tabl. 533, 534.

²⁾ Vita Petri Tomicki Episcopi Cracoviensis et Regni Poloniae Vicecancellarii Hosio (Episcopo Varmiensi) auctore. Kardynała Hozjusza korespondencje tom I z lat 1525—1550 w *Acta historica res gestas Poloniae illustrantia*, IV. Kraków 1879, p. CLIV.

³⁾ J. Kieszkowski, o. c., p. CCLXXXIII.

oraz Jana Kamienieckiego w Krośnie, jest tak bardzo ozdobny, dlatego Padovano sięgnął do tak ozdobnego wzoru. Zdecydował o tym niewątpliwie smak artystyczny samego Tomickiego, który wszystkim, co sztuki dotyczyło, a zwłaszcza swymi fundacjami, tak żywo się interesował. Tomicki był najściślej związany z dworem królewskim, na którym w zakresie rzeźby właśnie «moda» ozdobności panowała. Renesansowa nisza pomnika Olbrachta, wykusz i portale zamku wawelskiego, baldachim grobowca Jagiełły, a przede wszystkim kaplica Zygmuntońska, w r. 1532 jeszcze niezupełnie ukończona — wszystkie te dzieła, powstałe dzięki Zygmuntowi Staremu, dowodzą zamiłowania do ozdobności na krakowskim dworze królewskim. Z pewnością też dlatego wybór Tomickiego padł na ozdobny pomnik Veneria, należący jeszcze do schyłkowego quattrocenta, które cechuje ozdobność. Z pomnika Tomickiego mimo zmodernizowania figury technicznie jeszcze duch quattrocenta.

Królowa Bona polecając Padovanowi powtórzyć w pomniku Gamrata ozdobny pomnik Tomickiego także uległa tej atmosferze ozdobności, aczkolwiek mógł tu wejść w grę jeszcze inny powód. Znane są w Polsce wypadki kopiowania nagrobków z małymi odchyleniami, ale nie kopiowano nigdy do tego samego kościoła. Tak np. w katedrze poznańskiej, w nagrobku biskupa Lubrańskiego¹⁾ mamy replikę nagrobka Konarskiego z katedry na Wawelu²⁾; w katedrze plockiej płyta, dziś włączona w nagrobek biskupa Buczackiego³⁾, jest powtórzeniem płyty biskupa Choińskiego w katedrze krakowskiej⁴⁾; Sobocki w Sobocie⁵⁾ to kopia Stanisława Gabriela Tenczyńskiego w Kraśniku⁶⁾ — ze zmienioną głową. Ale Bonie szło widocznie o stworzenie w pomniku Gamrata odpowiednika nagrobka Tomickiego, na co wskazuje umieszczenie obu tych dzieł symetrycznie względem podłużnej osi katedry w dwóch odpowiadających sobie narożnych kaplicach obejścia. Oko wprawdzie obydwóch nagrobków nie może objąć równocześnie, ale są one umieszczone w każdym razie tak blisko — rozdziela je tylko kaplica Mariacka (t. zw. Batorego) — że gdy się zwiedza kolejno kaplice, musi uderzyć intencja odpowiednikowego traktowania tych pomników. Przychodzą na myśl owe dwa słynne, niemal identyczne, naprzeciwko siebie stojące grobowce Sansovinowskie w S. Maria del Popolo, o których już wyżej była mowa — kardynała Hieronima Basso Rovere i kardynała Askaniusza Sforzy, krewnego królowej Bony. Nagrobki te były chyba znane królowej Bonie i bodaj czy refleksu tego odpowiednikowego ich ustawienia nie mamy w Krakowie.

Wzór pomnika Tomickiego znalazł się więc w Rzymie, w nagrobku kardynała Veneria. Do Rzymu sprowadzano w drugiej połowie XV wieku dużo artystów florenckich, bo sztuka miejscowa nie miała jeszcze wtedy większego znaczenia. Środowiskiem artystycznym o znaczeniu ogólnowłoskim przez cały

¹⁾ Eckhardtówna, o. c., fig. 1.

²⁾ Spraw. K. H. S., IX, 1915, p. 102 fig. 56.

³⁾ Cercha i Kopera, o. c., fig. 101.

⁴⁾ Pomniki Krakowa M. i S. Cerchów z tekstem F. Koperzy, II. Kraków-Warszawa 1904.

⁵⁾ O ile nam wiadomo, nie publikowany.

⁶⁾ Spraw. K. H. S., IX, p. 199 fig. 49.



9. Nagrobek Barbary Tarnowskiej w katedrze w Tarnowie.
Fot. T. Mroczkowski.

pomnik Veneria i w ślad za nim pomnik Tomickiego wraz z jego repliką, pomnikami Gamrata, jak również — co z naciskiem podkreślić należy — oba nie ulegające wątpliwości, bo podpisane dzieła Padovana: nagrobek Jana i Jana Krzysztofa Tarnowskich w Tarnowie oraz Kamienieckiego w Krośnie. Padovanowski posąg Zygmunta Starego, mimo że umieszczony w niszy półkolistej, nie może być uważany za wyjątek, bo nisza ta należy do archi-

wiek XV była Florencja. Artyści florenccy swoim udziałem w rzymskiej rzeźbie nagrobkowej silnie ją zabarwili. W latach 1471—73 powstaje nagrobek papieża Pawła II, dzieło florentczyka Mina da Fiesole i Giovanniego Dalmaty, niegdyś w kościele św. Piotra na Watykanie¹⁾. Motyw środkowy tego tylko w części zachowanego nagrobka, a mianowicie sarkofag w prostokątnej niszy, ujętej po bokach w dwie w całości ornamentami pokryte kolumny i z płaskorzeźbą w zapleckach, powraca niebawem w pomniku kardynała Veneria, gdzie stał się właściwie schematem całego nagrobka. Kolumny jako ujęcie środkowej niszy wprowadził na grunt rzymski dopiero Mino da Fiesole. Nisza prostokątna to motyw nie florencki (tam przeważa półkolista), ale rzymski²⁾. Taką właśnie prostokątną niszę ma

¹⁾ F. Burger, *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*. Strassburg 1904, p. 245 i tabl. XXIV.

²⁾ Cf. Davies, o. c., fig. 8, 9, 14, 15, 19, 21, 35, 39, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 52, 56, 57, 58, 63, 64, 66, 69, 73, 74.

tektury kaplicy, którą Padovano zastał i do której dostosować się musiał. Jedynym wypadkiem umieszczenia przez Padovana figury nagrobnej w niszy półkolem zakreślonej byłby nagrobek G. B. Bonziego z r. 1525 w SS. Giovanni e Paolo w Wenecji, przypisany temu rzeźbiarzowi przez Planisciga ¹⁾.

Mówiąc o nagrobkach Tomickiego i Gamrata nie podobna nie wziąć pod uwagę nagrobka Barbary z Tenczyńskich Tarnowskiej († 1521) w katedrze w Tarnowie (fig. 9). Tym najpiękniejszym w Polsce pomnikiem kobiecym, jakiemu równy nawet we Włoszech niełatwo byłoby znaleźć, uczcił hetman Jan Tarnowski pamięć swojej młodej, w 31 roku życia zmarłej żony ²⁾. Data tego pomnika nie jest znana. W każdym razie powstał on po r. 1536, t. j. po uzyskaniu



10. Nagrobek biskupa Piotra da Vicenza w kościele S. Maria in Araucoeli w Rzymie. Podług F. M. Tosi'ego ³⁾.

przez Jana Tarnowskiego godności kasztelana krakowskiego. Tytuł hrabiego (comes in Tharnow) widniejący w napisie ⁴⁾ obok tytułu kasztelana krakowskiego, a uzyskany przez Tarnowskiego od cesarza Karola V dnia 24 gru-

¹⁾ Planiscig, o. c., p. 276 i fig. 285.

²⁾ Pomnik wykonany jest z piaskowca i inkrustowany czerwonym marmurem.

³⁾ F. M. Tosi, Raccolta di monumenti sacri e sepolcrali scolpiti in Roma nei secoli XV e XVI. Roma 1853, tabl. LXIV.

⁴⁾ Napis ten brzmi: BARBARAE DE THANCZYN · NICOLAI RV[S]IAE PALLATINI FILIAE · FAEMINAE MORIBUS || PUDICITIAQ INSIGNI · IOANNES COMES IN || THARNOW CASTELLANVS CRACOVIEÑ || CONIVGI SVAVISSIME MAESTVS POSVIT · VIXIT ANNIS XXXI · OBYT ANNO · 1521.



11 Figura Barbary Tarnowskiej w jej nagrobku w katedrze w Tarnowie. Fot. T. Mroczkowski.

dnia 1547 r.¹⁾, nie może być argumentem do datowania pomnika na czas po tej dacie, gdyż Tarnowski używał tytułu hrabiowskiego już wcześniej²⁾.

Kopera³⁾ i Dutkiewicz⁴⁾ przypisali pomnik Tarnowskiej Padovanowi. Zdaniem Eckhardtówny «różnice w koncepcji i w charakterze nagrobka Barbary Tarnowskiej i Tomickiego są tak znaczne, że trudno jest przypisać oba te nagrobki jednemu artyście, a Padovanowi w szczególności»⁵⁾. Różnice są, i to nawet zasadnicze, ale dotyczą tylko architektury nagrobka i jego dekoracji. Pomnik Tarnowskiej jest nagrobkiem wiszącym, z ujętą w pilastry i trójkątnym tympanonem nakrytą niszą, a w przeciwieństwie do suto ornamentowanego nagrobka Tomickiego, ornamentacji właściwie pozbawionym. Ale

¹⁾ Dokument nadający hetmanowi Tarnowskiemu tytuł hrabiowski («.Tharnoviae comitem creamus...») publikuje T. Żychliński, *Złota księga szlachty polskiej*, VI. Poznań 1884, pp. 386–388.

²⁾ W dokumencie z dnia 9 marca 1541 r. Cf. Archiwum Ks. Sanguszków w Sławucie, wydane przez B. Górczaka, V Lwów 1897, p. 330. Poprzednio niejednokrotnie dawano mu ten tytuł, np. w roku 1526 (ibidem, p. 175), w r. 1530 (ibidem, p. 234). — Tym samym należy sprostować w pracy J. Pa-gaczewskiego, Jan Michałowicz z Urzędowa. *Rocznik Krakowski*, XXVIII, 1937, pp. 50 i 63, przyjęcie za Hornungiem dla nagrobka Barbary Tarnowskiej i nagrobka trzech Tarnowskich w Tarnowie daty 1547 jako terminu a quo.

³⁾ F. Kopera, *Rzeźba epoki Odrodzenia w dziele zbiorowym p. t. Polska, jej dzieje i kultura*, I. Warszawa (1928), p. 464 oraz Jan Maria Padovano i jego działalność w Polsce. *Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń P. A. U.*, XL/9, 1935, p. 272.

⁴⁾ J. Dutkiewicz, *Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie*. Tarnów 1932, p. 31.

⁵⁾ Eckhardtówna, o. c., p. 53. Z. Hornung, Jan Maria zwany il Mosca albo Padovano. *Próba charakterystyki. Sprawozdania z Czynności etc.*, XL/9, pp. 274–277, nie wymienia nagrobka Tarnowskiej wśród dzieł Padovana.



12. Figura biskupa Piotra da Vicenza w jego nagrobku w kościele S. Maria in Aracoeli w Rzymie.
Fot. Anderson.

śluszenie zwrócił uwagę Dutkiewicz na powtórzenie w grobowcu Tarnowskiej płaskorzeźby Madonny (dodajmy jednak, że nie wierne, lecz swobodne)¹⁾ oraz rysunku kasetonów w stropie niszy z pomnika Tomickiego, dalej na pozę Tarnowskiej przypominającą układ postaci Tomickiego, a wreszcie na związek między schematem architektonicznym, proporcjami oraz powściągliwością w używaniu ornamentów w pomniku Tarnowskiej i w Padovanowskim cyborium w kościele Mariackim w Krakowie²⁾, w którym to cyborium medalion z Madonną ma typ zbliżony do Matki Boskiej w pomnikach Tomickiego (Gamrata) i Tarnowskiej, nie będąc jednak repliką ani kopią. Wszystkie te Madonny są bardzo piękne i nie wykazują istotnych różnic w poczuciu formy³⁾. Figury Tomickiego i Tarnowskiej należą do szczytowych dzieł naszej rzeźby renesansowej. Nie podobna przyjąć, by te dwie tak z sobą harmonizujące rzeźby, tak sobie bliskie formą, pokrewne nastrojem, mogły być utworami dwóch różnych artystów. Przy swoich związkach z figurą Tomickiego pomnik Tarnowskiej wysuwa się na tak czołowe miejsce w naszej plastyce nagrobkowej, że tylko koryfeuszowi rzeźby renesansowej w Polsce, Padowanowi, może być przypisany.

Dodatkowego argumentu za autorstwem Padovana dostarcza bardzo trafne spostrzeżenie Eckhardtówny, nie wyzyskane jednak przez nią w tym kierunku. Pomnik Tarnowskiej (fig. 9) jest mianowicie wzorowany na wspom-

1) Szaty Madonny w Tarnowie są obfitsze i więcej sfałdowane, ale styl, wyraz artystyczny całości jest ten sam, jak w pomniku Tomickiego.

2) Dutkiewicz, o. c., p. 31.

3) Dzieciątko w medalionie na cyborium jest zwrócone do wewnątrz, a cały relief nieco wypuklejszy.

nianym już nagrobku Piotra da Vicenza w S. Maria in Aracoeli w Rzymie (fig. 10), dziele Andrzeja Sansovina¹). A więc znowu związek z Rzymem, w tym wypadku z Sansovinem. Padovano przejął do pomnika Tarnowskiej schemat nagrobka w Aracoeli, główna zaś różnica — pominąwszy odchylenie w proporcjach — polega na niemal zupełnym odrzuceniu ornamentów, a wprowadzeniu w ich miejsce inkrustacji. Co więcej, figury Tomickiego (fig. 4) oraz Tarnowskiej (fig. 11) łączy z figurą Piotra da Vicenza (fig. 12), obok uderzająco podobnego układu, spokój, wdzięk i wprost wyrafinowana wytworność konturu. Wpływ stylu Sansovina jest w figurach Tomickiego i Tarnowskiej widoczny. Dziwny byłoby to zbieg okoliczności, gdyby pomnik Tomickiego i pomnik Tarnowskiej, przy wykazanych wyżej punktach stycznych między nimi a stwierdzonymi dziełami Padovana, były utworami dwóch równie świetnych rzeźbiarzy, sięgających po wzory do Rzymu. O wiele prostszą rzeczą jest przyjąć autorstwo Padovana odnośnie do pomników Tomickiego i Tarnowskiej oraz jego czasowy pobyt w Rzymie przed przesiedleniem się do Polski. Nadmienić jeszcze warto, że w figurze Sprawiedliwości w bocznym skrzydle pomnika hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna w Tarnowie, a więc w podpisanym utworze Padovana, przy całym klasycyzmie wiążącym ją z Padovanowskim reliefem w Santo (Cud z pucharciem)²), natrafia się na takie samo spokojne zamknięcie zwartej sylwety charakterystyczną linią biegnącą od ramienia poprzez opuszczoną rękę aż do stopy, jak w alegorycznej postaci z klepsydrą w jednym ze skrzydeł Sansovinowskiego pomnika kardynała Hieronima Basso Rovere w S. Maria del Popolo³). W przypisanym Padovanowi przez Antoniewicza posągu św. Zygmunta w kaplicy Zygmuntowskiej⁴), powraca takie samo zamknięcie sylwety tak samo upozowaną ręką⁵). Naśladował to również twórca słabszego posągu św. Wacława⁶). Pokrewny układ ręki występuje w medalionach Dawida i Salomona, w których Antoniewicz widzi dłuto Padovana⁷).

Ale dlaczego Padovano odrzucił ornamentację w pomniku Tarnowskiej, dlaczego dał tu dzieło o umiarze klasycznym i mimo małych rozmiarów monumentalne? Bardzo słaby, cudaczny i jeszcze gotycyzujący nagrobek matki hetmana Tarnowskiego, Barbary z Rożnowa⁸) i piękny pomnik trzech Tarnowskich⁹), oba fundowane przez hetmana, tak różnią się między sobą i od grobowca żony hetmana, że jasną jest rzeczą, iż hetman nie miał własnego, wyrobionego smaku artystycznego, lecz polegał na artystach, u których dzieła te pozamawiał. Podczas gdy w nagrobkach Tomickiego i Gamrata Padovano był krępowany wolą zamawiających, to w pomniku Barbary Tarnowskiej najwidoczniej zostawiono mu swobodę, tak że mógł odsłonić właściwe oblicze,

¹) Eckhardtówna, o. c., p. 53.

²) Dutkiewicz, o. c., p. 49. Reprodukcję «Cudu z pucharciem» podaje Planiscig, o. c. fig. 271.

³) Bode, o. c., tabl. 533.

⁴) Bołoz Antoniewicz, o. c., p. XXIV.

⁵) Cercha i Kopera, o. c., fig. 36. ⁶) Ibidem, fig. 34.

⁷) Bołoz Antoniewicz, l. sc.; Cercha i Kopera, o. c., fig. 42, 43.

⁸) Dutkiewicz, o. c., fig. 1. ⁹) Ibidem, fig. 4.

pofołgować swoim skłonnościom do umiaru, prostoty form, ekonomii w ornamentacji — słowem do klasycyzmu, a co widać także w cyborium Mariackim, w pomniku Kamienieckiego w Krośnie oraz w wielkim grobowcu hetmana Tarnowskiego w Tarnowie¹⁾, a także w spokojnym, klasycznym nagrobku Bonziego w Wenecji, również barwnie inkrustowanym (jak oba pomniki w Tarnowie), który Planiscig przypisał Padovanowi.

Nie podnoszony dotychczas w literaturze naukowej pobyt Padovana w Rzymie nie może zadziwiać. Przypada on na czas największego rozkwitu renesansu w Wiecznym Mieście przed Sacco di Roma z r. 1527. Do Rzymu Juliusza II i Leona X, największych humanistów na tronie papieskim, do Rzymu Bramanta i Rafaela zjeżdżają artyści z całych Włoch i spoza Włoch. Wprost trudno przypuścić, aby tak wybitny rzeźbiarz, jak Padovano, mógł nie być w Rzymie. Tam to zapoznał się on bezpośrednio z figurami Sansovinowskimi i ten typ przeszczepił do Polski. Elementy rzymskie związały się więc w twórczości Padovana ze sztuką północno-włoską, na której on się wykształcił, i nie muszą — jak chce Eckhardtówna — świadczyć przeciwko jego autorstwu w odniesieniu do pomników Tomickiego i Tarnowskiej. Zapewne, że jest w tym pewien eklektyzm, zresztą w najlepszym tego słowa znaczeniu, nie zapominajmy jednak o tym, że do nas przybywali za zarobkiem artyści o słabszej indywidualności, niż wielcy koryfeusze sztuki włoskiej, i że niewątpliwie ze swej ojczyzny przywozili w notatnikach zapas form i motywów, zaczerpniętych z różnych źródeł, by móc tym łatwiej zastosować się do smaku i do życzeń swej nowej klienteli. Przychodziło im to tym łatwiej, że podówczas nie istniało pojęcie plagiatu. Czerpiąc poszczególne motywy i ornamenty z nagrobków włoskich, zapożyczali się też u siebie nawzajem. Wszystko to nastęrcza historykowi sztuki o wiele większe trudności do pokonania, aniżeli przy badaniu sztuki włoskiej we Włoszech. Źródła archiwalne dotyczące rzeźby renesansowej na naszej ziemi są bardzo skąpe, pozostaje więc droga analizy stylistycznej, w tych warunkach szczególnie uciążliwa. Stąd też płyną tak liczne rozbieżności sądów. W nauce dąży się do prawdy, ale najczęściej musi się poprzestać jedynie na prawdopodobieństwie. Idzie tylko o to, ażeby stopień prawdopodobieństwa był dostatecznie duży. Czy tak jest w naszym wypadku, niech osądzą czytelnicy.

Kraków, dnia 14 stycznia 1937 r.

¹⁾ Pomnik ten był pierwotnie skromniejszy i miał kompozycję więcej zwartą. Przerobił go sam Padovano podsuwając figurę syna hetmańskiego, zmarłego w r. 1567, w następstwie czego pomnik się wzbogacił. Powtórnie wzbogacono go w w. XVII, dodając szereg płaskorzeźb z epizodami z życia hetmana.

UMOWA MIĘDZY KRÓLOWĄ BONĄ A JANEM MARIĄ PADOVANEM O WYKONANIE NAGROBKA BISKUPA PIOTRA GAMRATA

Archiwum Kapituły Metropolitalnej Krakowskiej.

Acta actorum R^{mi} capituli cathedralis Cracoviensis, vol. IV (ab anno 1543 ab annum 1551), fol. 105—106, posiedzenie kapituły z dnia 5 X 1545, z nagłówkami na marginesie tą samą ręką: De extruendo sacello R^{mo} Gamrato contractus (fol. 105⁷) i Contractus cum muratore super capella Gamrati (fol. 106)¹.

Sacra reginalis maiestas per medium R^{di} domini Stanislai Borek decani et Benedicti Isdbiensi cantoris Cracouiensis exhibita certa scheda contractus super construenda sepultura sepulchri R^{mi} olim domini Petri de Gamratis archiepiscopi Gnezniensis et episcopi Cracouiensis cum honesto Ioanne Maria Paduano statuario et lapicida insigni, incola Cracouiensi, facti, petiit illius sacra M^{tas} eandem sigillo capitulari sigillari et communiri, ac in acta capitularia ingrossari et manu mei notarii capitularis subscribi. Et domini praemissis deliberationibus solitis, etsi debita omnia prius persolvenda censerent, tamen bonam [105⁷] spem haben(tes), possibile fore ex collectis omnibus proventibus utriusque episcopatus et debita omnia persolvi posse et sepulchrum honestum pro dignitate defuncti comparari, voluntati suae sacrae reginalis M^{tis} sese conforman(tes), contractum predictum ad acta presentia ingrossari decreverunt, originaleque eius sigillo capitulari communiri et manu mei notarii capitularis subscribi mandaverunt. Cuius quidem contractus tenor sequitur estque talis:

Anno domini millesimo quingentesimo quadragésimo quinto, die Martis, penultima alias vigesima nona septembris, factus est contractus per sacram reginalem M^{tem} velut executricem et delegatos utriusque capituli, tam Gnesniensis quam Cracouiensis ecclesiarum, R^{mi} in Cristo patris (et) domini, domini olim Petri a Gamratis, Dei gratia archiepiscopi Gnesniensis, legati nati et primatis ac episcopi Cracouiensis, suae M^{tis} et aliorum exequutorum nomine, cum honesto Ioanne Maria Paduano statuario seu muratore de extruenda sepultura praefati R^{mi} domini archiepiscopi et ornanda capella, in qua corpus illius humatum est, modo infrascripto et id quidem per suam M^{tem} reginalem presentem, in presentia magnifici et reverendorum ac venerabilium dominorum Seuerini Bonner castellani Biezensis, Oświęczimensis et Zatoriensis etc. capitanei, Stanislai Borek decani, Bartholomei Gąthkowski archidiaconi, Benedicti Isbienski cantoris ecclesiae Cracouiensis et Alexandri Veronensis de Pesenti canonici Vilnensis et Sandomiriensis: Imprimis Ioannes Maria debet extruere sepulchrum seu sepulturam in capella sepulturae circa parietem, versus capellam mansionariorum, eo modo et forma ac omni similitudine, quoad maxime fieri poterit, instar sepulturae R^{mi} olim domini Petri Thomicii episcopi Cracouiensis, hoc uno adiecto, quia figura corporis R^{mi} domini archiepiscopi longior esse debet una palma manus transversa seu quattuor digittis, quam sit figura R^{mi} domini Tomitii, propter maioritatem corporis R^{mi} domini archiepiscopi, et deinde,

¹) Ś. p. ks. prof. Fijałek umożliwił nam dokonanie niniejszego odpisu z oryginału.

secundum proportionem figure corporis maioris, arcus et tota sepulture structura debet esse aliquantulum maior ad retinendam structure debitam proportionem. In ea ipsa sepulture structura figura corporis debet esse ex lapide marmoreo excellentissimo, qui haberi poterit. Tabule eciam debent esse marmoreae in iisdem locis, prout sunt in ea ipsa sepultura R^{mi} domini Thomicii posite. Imagines sex ponere debet in structura sepulture hoc modo: imaginem Beatae Virginis instar imaginis in sepulchro R^{mi} domini Thomicii et aliae due imagines SS. Adalberti et Stanislai martirum de lapide marmoreo; aliae tres imagines supra fornicem, videlicet S. Caterine in medio et SS. Petri et Pauli apostolorum ab utraque parte, de lapide Pinczouiensi albo, tamen debet illis imaginibus colorem dare marmoreum, ut appareant esse marmoreae. Reliqua tota machina sepulchri fieri debet ex lapide Pinczouiensi instar et ad imitationem sepulture R^{mi} domini Thomicii et pulchrius quoad fieri poterit. Preterea supra orificium sepulture in pavimento capellae ponere debet lapidem quadrum griseum cum armis R^{mi} domini archiepiscopi instar lapidis positi in capella R^{mi} domini Thomicii. Fornicem, que boga dicitur, in ingressu capelle, ad quam crates applicari debet, faciet eo modo, forma et similitudine, [106] prout est facta in capella R^{mi} domini Thomicii et de lapide simili. Altare eciam facere tenetur de lapide cum armis R^{mi} domini archiepiscopi instar altaris facti in sacello R^{mi} domini Thomicii, et in summa per omnia debet perficere opus sepulture et capelle, ut est suprascriptum, ad instar et similitudinem sepulture capellae R^{mi} domini Thomicii. Et quod pulchrius et excellentius faciet, in hoc ostendet ingenium suum et faciet rem gratam suae M^{ti} reginali. Pro eo omni labore et pro omni materia ac lapidibus omnibus marmoreis, albis et griseis ad id opus, ut est supra expressum, necessariis, que idem Ioannes Maria sumptu, impensa et opera sua ordinare, emere, solvere et conducere debet, et opus totum hinc ad duorum annorum decursu(m), si celerius non poterit, debite et plene, completum et perfectum tradere et consignare debet, habere debet a sacra M^{te} reginali florenos in moneta Polona, per grossos triginta computatos, novingentos quadraginta. Ut autem habeat sumptum et impensam pro emendis lapidibus et solvendis operariis, debet habere de presenti florenos quadringentos ad rationem summe suprascripte. Quos quidem quadringentos florenos sua M^{tas} reginalis dare dignata est in mutuum ad effectum solvendi Ioanni Mariae ut supra; eos vero quadringentos florenos sua M^{tas} reginalis rehabere debet ex rebus et proventibus R^{mi} domini archiepiscopi defuncti pro festo Pasche proximo per dominos capitulares utriusque capituli Gnesnensis et Cracouiensis. Reliquum vero summe illi solvetur secundum quod visum fuerit suae M^{ti} cum utroque venerabili capitulo, visa eius diligentia circa laborem impendenda.

Quam quidem schedam contractus ego notarius capituli subscripsi his verbis: Valentinus Brzostowski venerabilis capituli Cracouiensis notarius de speciali mandato eiusdem capituli praesentem contractum manu mea subscripsi et in acta capitularia ingrossavi.

È STATO GIOVANNI MARIA PADOVANO A ROMA?

(RENDICONTO)

Il monumento del vescovo di Cracovia Pietro Tomicki nella cattedrale di Wawel eseguito nell'anno 1532 circa (fig. 2, 4, 6, 7), passa generalmente per essere opera di Giovanni Maria Mosca, detto il Padovano, e ciò per la sua somiglianza col monumento dell'arcivescovo di Gniezno e vescovo di Cracovia Pietro Gamrat, del 1545—47, nella medesima cattedrale, che è documentata per archivio come opera di questo scultore (fig. 1, 3, 5). Questa somiglianza sorse dal fatto, che la regina Bona Sforza, la quale ordinò il monumento di Gamrat, raccomandò al Padovano di prendere per modello il monumento sepolcrale di Tomicki. Un confronto accurato di ambedue i monumenti conferma che l'autore del sepolcro di Tomicki è pure il Padovano. Giovanna Eckhardt¹⁾ ha fatto una giusta osservazione, che il monumento di Tomicki si riallaccia all'arte romano-florentina, ma proprio su questa base — unica fra gli storici dell'arte — negò che il Padovano, come proveniente dalla scuola italo-settentrionale, fosse l'autore di quest'opera.

Gli autori di questo lavoro indicano perfino il primo modello del monumento cracoviano e precisamente il monumento sepolcrale del cardinale Antonio Jacopo Venerio (1479) nella chiesa di San Clemente a Roma (fig. 8). La differenza essenziale fra queste opere si basa su questo, che la figura del cardinale Venerio appartiene al tipo quattrocentesco, mentre la figura di Tomicki al tipo nuovo, cinquecentesco introdotto in Roma da Andrea Sansovino, prima nel monumento del vescovo Pietro da Vicenza (1504) nella chiesa di S. Maria in Aracoeli e poi negli splendidi monumenti sepolcrali del cardinale Ascanio Sforza (1505) e del cardinale Girolamo Basso Rovere (1507—09) nella chiesa di S. Maria del Popolo.

L'ornamentazione del monumento di Tomicki, che non si accorda colle opere del Padovano, poco ornate, classicizzanti, così come il monumento sepolcrale di Giovanni Tarnowski e di suo figlio Giovanni Christoforo nella cattedrale di Tarnów²⁾, del Kamieniecki a Krosno e il ciborio della chiesa di Nostra Signora di Cracovia, vengano spiegati da gli autori col gusto di Tomicki, corrispondente del resto al carattere dell'ornamentazione, che dominava allora alla corte reale. Il Padovano doveva avere un taccuino con disegni di vari monumenti sepolcrali italiani e da questo il vescovo, che conosceva Roma, scelse l'ornato monumento di Venerio, come modello per la sua

¹⁾ J. Eckhardtówna, Nagrobek «biskupa Czarnkowskiego» w katedrze poznańskiej. Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk: Prace Komisji Historii Sztuki, 1/3. Poznań 1933.

²⁾ J. Dutkiewicz, Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932, fig. 10.

tomba. E così gli autori ammettono, che il Padovano prima della sua venuta in Polonia, fosse stato qualche tempo a Roma.

Il più bel monumento sepolcrale femminile in Polonia, col quale Giovanni Tarnowski onorò la memoria della sua giovane moglie Barbara, nella cattedrale di Tarnów (fig. 9, 11), e che mostra quanto alla figura concordanza stilistica col monumento di Tomicki e quanto all'architettura colle opere classicizzanti del Padovano, deve essere ascritto a quel artista. L'architettura di questo monumento è presa (come ha notato la Eckhardt) dal monumento sepolcrale del vescovo Pietro da Vicenza, opera del Sansovino, a S. Maria in Aracoeli (fig. 10, 12), e nella concezione della figura della Tarnowska è visibile l'influenza della figura sepolcrale di questa tomba romana. Si ricade quindi di nuovo su Roma e in questo caso su Andrea Sansovino. L'affermazione del modello romano di questo monumento inclinò la Eckhardt di negare al Padovano la paternità del monumento sepolcrale della Tarnowska. Gli autori invece ammettano, che il monumento della Tarnowska è uscito dalle mani del Padovano, e vi vedono un appoggio della loro ipotesi sul soggiorno di quest'artista a Roma e con ciò anche sulla penetrazione di elementi romani sull'arte italo-settentrionale del Padovano.

TADEUSZ MAŃKOWSKI

JAN BIAŁY

LWOWSKI UCZEŃ JANA MICHAŁOWICZA Z URZĘDOWA

Wpływy Krakowa w zakresie kultury i sztuki sięgają na terenie lwowskim czasów niemal samego założenia Lwowa przez Kazimierza Wielkiego. Kraków oddziaływał na kresowe miasto na wschodzie zarówno jako stolica państwa i jako znaczne centrum artystyczne. Wprawdzie w XVI wieku nawiązuje Lwów bezpośredni kontakt z zagranicą przez licznych przybywających doń budowniczych i kamieniarzy włoskich, jednak nie ustaje przez to wpływ Krakowa w dziedzinie architektury i plastyki. Sztuka i kultura artystyczna krakowskiego środowiska w czasach renesansu nadal promieniuje na kresy. Z Krakowa nie przestają przybywać do Lwowa artyści, przynosząc ze sobą formy wykształcone na terenie stolicy; są między nimi Włosi, są Niemcy, są i Polacy. Do rzędu tych ostatnich należy Jan Biały, niesłusznie dotąd uważany za Włocha¹⁾.

Z jego osobą kojarzą się na terenie Lwowa te elementy plastyki, jakie w Krakowie stworzył warsztat Jana Michałowicza z Urzędowa, pierwszego wybitnego Polaka, który przyswoił sobie włoskie renesansowe formy artystycznego wypowiedzenia się. Jak stwierdza cenna praca prof. Pagaczewskiego, w sztuce Michałowicza odnajdujemy wpływy pracujących w Krakowie Włochów, ornamentalnych form Ciniego i figuralnych Padovana. Z materiałów źródłowych zebranych przez prof. Pagaczewskiego dowiadujemy się też, że z warsztatu Michałowicza wyszli, wyzwoleni przez niego w dniu 8 kwietnia 1576, dwaj czeladnicy²⁾. Jednym z nich był Mikołaj Goczał z Pińczowa³⁾, drugim Jan Biały (Byały), którego pochodzenia akta nie wymieniają, zaznaczając tylko, że jest synem Piotra Białego⁴⁾. Rodzina Białych osiadła była zapewne w Krakowie, przy czym stwierdzić należy, że «Biały» było istotnie nazwiskiem, nie zaś, jak przypuszczał Łoziński, przemiankiem

1) W. Łoziński, *Sztuka lwowska w XVI i XVII wieku*, wyd. 2. Lwów 1901, p. 129.

2) J. Pagaczewski, *Jan Michałowicz z Urzędowa*. *Rocznik Krakowski*, XXVIII, 1937, p. 57. podług *Regestrum seu liber actorum contubernii muratorum et stameciorum clarissimae urbis Cracoviensis* (rkps A/D 480 w Archiwum Aktów Dawnych M. Krakowa, p. 57).

3) Pagaczewski l. c.; cf. *Regestrum etc.* p. 26 (9 VIII 1573).

4) Notatka ta, której odpis zawdzięczam prof. Pagaczewskiemu, brzmi jak następuje: «Magister Joannes Michalowicz stans in presentia dominorum magistrorum seniorum et iuniorum et etiam sociorum seniorum et iuniorum liberos fecit duos discipulos Nicolaum Goczał, Joannem Byały, filium Petri Byali, recognovitque sibi satis esse factum a supradictis discipulis in omnibus punctis artificii eosque dominis magistris et sociis comendavit, ut bonos et probos adolescentes».



1. Jan Biały, ołtarz alabastrowy w katedrze lwowskiej. Fot. inż. F. Haczewski.

Wiemy jedynie, że po wyzwoleniu i przebyтым okresie t. zw. ceytowania, jako uprawniony do wykonywania rzemiosła majster, Jan Biały osiedlił się we Lwowie, lecz znów nie wiemy kiedy. Źródła lwowskie, w szczególności akta miejskie, milczą o nim, a jedynie podpis, który Jan Biały w 16 lat po wyzwoleniu położył na jednym z ołtarzy w katedrze lwowskiej, stwierdza niezbicie jego działalność w tym mieście.

¹⁾ K. Sinko, Hieronim Canavesi. Rocznik Krakowski, XXVI, 1936, p. 169, aneks 8.

cechowym, nadanym rzeźbiarzowi Włochowi przy sposobności przyjęcia go do cechu. Świadczy o tym fakt, że nosił je już ojciec Jana, Piotr Biały. Czy to był ten sam Piotr, który wymieniony jest jako towarzysz murarski w aktach cechowych pod rokiem 1574¹⁾, tego na podstawie dotychczas znanych źródeł rozstrzygnąć nie można. Poza tą jedyną wzmianką, z której wiemy, że Jan Biały wykształcił się w pracowni Jana Michałowicza i że był synem jakiegoś Piotra Białego, dotychczas nie wypłynęły żadne inne o nim wiadomości.

Ołtarz ten, niegdyś umieszczony w prezbiterium katedry «a latere sinistro ante stallum canonicorum», ufundował pierwotnie, po r. 1548, Mikołaj Odnowski Herburt, kasztelan przemyski i starosta lwowski, uposażając przy nim mansjonarzy¹⁾. Ale pierwotna struktura tego ołtarza, poświęconego N. P. Marii, nie przetrwała długo. Według relacji Pirawskiego «alabastrinam eius structuram et imaginem deiparae Virginis... Joannes Demetrius Solikowski suis impensis posuit»²⁾. Ta wiadomość pozwala nam zidentyfikować ołtarz opisany przez Pirawskiego z jednym z dzisiejszych w katedrze lwowskiej. Nie jest on dziś poświęcony czci N. P. Marii, lecz był nim niewątpliwie dawniej, jak o tym świadczy popiersie Matki Boskiej w owalnym zagłębieniu, znajdujące się w górnej części struktury ołtarzowej ponad belkowaniem, oraz scena Zwiastowania, podzielona na dwie części, zamieszczona w stylobatkach dolnej części ołtarza. Domyślać się też można, że miejsce dzisiejszego obrazu św. Józefa



2. Jan Michałowicz z Urzędowa, pomnik biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej. Fot. St. Kolowiec.

¹⁾ T. Pirawski, *Relatio status Almae Archidioecesis Leopoliensis*, ed. C. J. Heck. Lwów, 1893, p. 74. — Według K. Niesieckiego, *Herbarz Polski*, wyd. Bobrowicza, t. IV, p. 349 Mikołaj Herburt Odnowski został w r. 1536 podkomorzym lwowskim, w r. 1548 kasztelanem przemyskim i starostą lwowskim.

²⁾ Pirawski l. c.

z Dziecięciem zajmował niegdyś obraz lub płaskorzeźba odnosząca się do czci Matki Boskiej. Miernego pędzla dzisiejszy obraz wstawiony został dopiero w XIX w.

Dziwne losy przechodził ten ołtarz. Usunięty z katedry w czasie przeistoczenia jej na rokokową przez arcybiskupa Wacława Hieronima Sierakowskiego w drugiej połowie XVIII w., rozłożony na części, przetrwał w podziemiach katedry wiek cały i nie zniszczał, jak wiele innych ołtarzy katedralnych, lecz około r. 1870 czy 1872 został przez ówczesnego konserwatora krajowego Mieczysława Potockiego złożony i umieszczony w kaplicy arcybiskupa Zamoyskiego ¹⁾.

Podpis i data: R. Jan Biali R. S. 1592, zamieszczone na samym ołtarzu, zgodne są z przekazaną przez Pirawskiego wiadomością, że ołtarz ten fundował arcybp Jan Dymitr Solikowski, który archidiecezją lwowską rządził od r. 1583 do 1603.

Wystarczy rzut oka na ołtarz Jana Białego w katedrze lwowskiej (fig. 1) i porównanie jego architektury z nagrobkiem biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w katedrze krakowskiej (fig. 2), dziełem dłuta Jana Michałowicza z Urzędowa, by stwierdzić analogie obu tych prac. Sama koncepcja jest identyczna, wykonanie odmienne. Inny jest materiał, marmur w nagrobku krakowskim i alabaster w ołtarzu lwowskim, inne przeznaczenie obu dzieł dla celów od siebie różnych i stąd wynikają konsekwencje, jak cofnięcie bocznych skrzydeł z edykułami i stojącymi w nich figurkami świętych w grobowcu Zebrzydowskiego, a wysunięcie ich ku przodowi w ołtarzu, który bliższy jest płaszczyzny ściany. Ołtarz w porównaniu z grobowcem w ogólnym wrażeniu i w wielu szczegółach jest jakby jego uproszczeniem. W ołtarzu odpadł klucz archiwolty, w grobowcu w niezwykle sposób rozbudowany, podtrzymujący gzyms górny, odpadło też tempietto w szczycie.

Mimo to, wzorowanie się Białego na dziele Michałowicza jest aż nadto widoczne. W czasach praktyki swej w Krakowie miał Biały sposobność widzieć nieraz głośne dzieło Michałowicza w katedrze na Wawelu. Powstało ono wprawdzie w okresie wcześniejszym (1560—1563), aniżeli czas na który przypada pobyt Białego w warsztacie Michałowicza przed jego wyzwoleniem w r. 1576, jednakże Michałowicz słusznie mógł się tym nagrobkiem chlubić, a dzieło jego musiało budzić zainteresowanie jego uczniów i czeladników jego warsztatu. Jest też prawdopodobne, iż Jan Biały przywieźć mógł do Lwowa szkice czy rysunki grobowca Zebrzydowskiego, dzieła mistrza, u którego się kształcił i któremu zawdzięczał swą umiejętność.

¹⁾ M. Potocki, Sprawozdanie z czynności konserwatorskich co do utrzymania i restauracji dawnych pomników w części wschodniej Galicyi za czas od 1870—1874 roku, p. 16. Potocki sądzi, że ołtarz ten, oraz inne znalezione przez niego w podziemiach katedry ułamki wykonane są w marmurze, wydobywanym w dobrach arcybiskupich w ґąkolnikach. Różnica w określeniu materiału ołtarza z r. 1592 przez Pirawskiego w XVII w. i Potockiego w XIX w. spowodowała mię do zwrócenia się w tej kwestii do Zakładu Mineralogii i Petrografii Uniw. J. K. Ekspertyza dokonana przez prof. dra Juliana Tokarskiego stwierdziła, że słuszność miał Pirawski i że ołtarz wykonany jest z alabastru, w którym nie ma wapnia t. j. charakterystycznego składnika marmuru. Prof. J. Tokarski chcehce przyjąć me szczerę podziękowanie za łaskawe zbadanie tego zagadnienia i wyrażenie opinii.

Lecz wiele też dzieli lwowski ołtarz Jana Białego od grobowca dłuta Michałowicza w Krakowie. Dzieli różnica czasu powstania blisko lat 30, dzielą zmiany stylu, jakie w tym czasie nastąpiły, a zarazem działające na Jana Białego w czasie dłuższego już podówczas pobytu we Lwowie wpływy lokalne. Wyniesione ze środowiska krakowskiego reminiscencje dzieł Padovana i Ciniego zbladły i oddaliły się we wspomnieniach Białego, przestał też działać wpływ jego mistrza i nauczyciela, Jana Michałowicza, przejętego wzorami włoskiej sztuki. Pozostał tylko ogólny kierunek nabyty w jego warsztacie z czasów wcześniejszego okresu twórczości Michałowicza¹⁾, o przewadze dekoratywnych tendencji nad architektonicznymi. Może rysunki szkicowe zdjęte w czasie krakowskich studiów z grobowca biskupa Zebrzydowskiego dopomogły pamięci Białego.

Jeżeli prof. Pagaczewski²⁾ podnosi słusznie w dziełach Michałowicza stapiające się pierwiastki sztuki włoskiej z północnymi motywami ornamentalnymi sztuki Cornelisa Florisa, które razem harmonijnie zespolone stwarzają właściwy Michałowiczowi jego styl osobisty, to w ołtarzu Jana Białego podkreślić należy bardziej jeszcze zaznaczające się elementy sztuki dekoracyjnej północnej, flamandzko-niemieckiej, a ponadto jeszcze wpływy lokalne środowiska lwowskiego.

Na tle włosko-renesansowego schematu architektonicznego, wziętego z grobowca Zebrzydowskiego, Jan Biały zamieścił dekorację ornamentalną (fig. 3), poczętą częściowo z ducha flamandzko-niemieckiego, częściowo specyficjnie lwowską, która zużytkowuje motywy ornamentalne sztuki Islamu. Do umieszczonych po bokach ołtarza edykułów z posązkami w niszach, charakte-



3. Jan Biały, ołtarz alabastrowy w katedrze lwowskiej, szczegół.
Fot. inż. F. Haczewski.

¹⁾ Pagaczewski, o. c., p. 52. ²⁾ Ibidem.

rystycznych dla sztuki północnego renesansu, dodał Biały ponad belkowaniem u góry, również z ducha północnej sztuki poczęty szczyt z obeliskami i wazonami (fig. 1), zgoła odmienny od tempietta, którym Michałowicz zakończył u góry szczyt grobowca Zebrzydowskiego (fig. 2).

Grobowiec biskupa Zebrzydowskiego stoi też pod względem artystycznym niewątpliwie znacznie wyżej od ołtarza wykonanego przez ucznia Michałowicza, Jana Białego. Toteż nie poziom sztuki Białego budzi nasze zainteresowanie w ołtarzu lwowskim, lecz drogi, jakimi kroczy ewolucja sztuki, której etapy na ziemiach polskich znaczy kaplica Zygmuntowska i dzieła w niej zawarte mistrzów włoskich, Padovana i Ciniego, dalej pochodne od nich nagrobki polskiego ucznia włoskich plastyków, Jana Michałowicza, i — jako ostatnie ogniwo, a zarazem refleks sztuki Michałowicza we Lwowie — ołtarz Jana Białego z r. 1592. Ewolucja w tym szeregu zabytków biegnie od tektoniczności ku dekoracyjności, od elementów sztuki włoskiej ku sztuce północnej, by skończyć na przymieszce wpływów orientalnych, sztuki Islamu.

Te ostatnie stanowią odrębną cechę charakterystyczną lwowskiego środowiska. Nie wybijają się one na plan pierwszy, ustępują dyskretnie miejsca ornamentowi północnemu, wkradają się jakby chyłkiem, by stanąć obok niego na kolumnach ołtarza Jana Białego, w dolnej ich części, w postaci przypominającej ornament niektórych tkanin tureckich, dalej we fryzie poniżej dolnego gzymsu w szeregu żłobionych rynienek¹⁾, lub na krótkich pilastrach w szczycie ołtarza w kształcie ornamentu składającego się z łęków t. zw. oślego grzbietu, umieszczonych jedne nad drugimi. Jeżeli na innym miejscu²⁾ stwierdziłem dawniej, że kolporterami ornamentu sztuki Islamu na terenie Lwowa byli ormiańscy rzemieślnicy, kamieniarze i rzeźbiarze, to mając na myśli obecność analogicznych ornamentów w ołtarzu alabastrowym Jana Białego, w stwierdzeniach moich i wysnuciu z nich wniosków pójść muszę jeszcze o krok dalej. Te z muzułmańskiego Wschodu na teren polski za pośrednictwem ormiańskich rzemieślników przeszczepione formy dekoracji ornamentalnej rozpowszechniły się szerzej, aniżeli to można było przypuszczać, przyswojone zostały nawet przez tych artystów, którzy, jak Jan Biały, przybyli do Lwowa ze stołecznego Krakowa, a wykształceniem i praktyką zawiśli byli od włoskich wzorów i włoskiej kultury artystycznej, do której ciążył także mistrz Białego, Jan Michałowicz z Urzędowa.

Nie same tylko ornamenty zapożyczone z repertuaru form sztuki dekoracyjnej Islamu stanowią o lwowskich lokalnych cechach w ołtarzu wykonanym przez Jana Białego. Znajdziemy w nim także inne motywy, które widzimy wspólnie w różnych dziełach sztuki we Lwowie. Północ i Południe składają się na zasób form, jakimi operowali w XVI w. lwowscy rzeźbiarze i kamieniarze. Nie odznacжали się oni szczególnym bogactwem pomysłów, lecz ograniczoną na ogół ilość motywów powtarzali w różnych wariantach. Do nich należy w ołtarzu Białego jakby z blachy wycinany, płasko nałożony na

¹⁾ Ornament ten spotykamy także w portalach dawnego budynku sądu ormiańskiego we Lwowie; cf. T. Mańkowski, *Sztuka Ormian lwowskich*. Prace K. H. S., VI, p. 113.

²⁾ *Ibidem*, p. 91.

górną część kolumn ornament, często spotykany zwłaszcza u Cornelisa Florisa. Do tego samego rodzaju flamandzkiego pochodzenia dekoracji ornamentalnej zaliczyć należy wydłużone kartusze ponad niszami edykułów w bocznych skrzydłach ołtarzowych. Do rozet w podłuczcu niszy nagrobka biskupa Izbieńskiego w katedrze poznańskiej¹⁾, dzieła Michałowicza, zbliżają się znów rozety w archiwolcie i pod belkowaniem ołtarza lwowskiego. Za Michałowiczowskie mogłyby uchodzić także włoskie w zasadzie pochodzenia girlandy owoców i kwiatów w attyce szczytowej ołtarza oraz w kilku miejscach zamieszczone, wypełniające puste przestrzenie, uskrzydłone główki aniołków, motyw aż nadto często używany i nadużywany w lwowskiej sztuce dekoracyjnej XVI i XVII w. Motyw to w zasadzie włoski, lecz rozpowszechniony również w sztuce flamandzkiej i innych krajów północnych.

Jeżeli dekoracyjność była cechą charakterystyczną dzieł Michałowicza w obrębie jego włoskiego na ogół pojmowania form, z pewną tylko przymieszką Florisowskich elementów²⁾, to w ołtarzu Białego odczuwamy spotęgowanie tendencji do dekoracyjności. Tendencje te polegają z jednej strony na cechującym sztukę flamandzką «horror vacui», na dążności do wypełnienia każdej wolnej przestrzeni jakimś elementem dekoracji plastycznej. Z drugiej strony nie będzie to paradoksem, jeśli stwierdzimy, że te flamandzkie tendencje były na ogół zgodne z tymi, które reprezentowała rozpowszechniona i umiłowana na terenie Lwowa sztuka zdobnicza Islamu. Dekoracyjność flamandzka i dekoracyjność orientalna podały sobie ręce we Lwowie. Z ich połączenia na tle architektonicznego schematu, wynikłego z naśladownictwa dzieła krakowskiego mistrza, Jana Michałowicza, powstał ołtarz lwowski Jana Białego, dzieło sztuki dekoracyjnej, pokrywającej formy architektoniczne. Architektura schodzi w tym wypadku na plan drugi, mniej samoistnie traktowana przez Białego i nie stanowiąca istoty jego sztuki, którą jest raczej dekoracja ornamentalna.

Dekoracja oramentalna tego typu ma jeszcze jedną szczególną cechę, godną podkreślenia, na którą już zwrócił był swego czasu uwagę Łoziński. Jest nią, jak się w przerośni wyraża Łoziński³⁾, polichromia, polegająca na wydobyciu z kamienia, t. j. alabastru, barwnych walorów tego materiału przez odpowiednie jego obrobienie. Barwa biała, siwa, czy szara i czarna, traktowane matowo lub przy nadaniu im połysku, dają płaskiemu ornamentowi ołtarza Jana Białego większą skalę tonów, działają jakby walorami barwy lub też na sposób inkrustacji. Wszystko to osiąga rzeźbiarz samym tylko dłutem, przez odmienny każdym razem sposób obróbki materiału.

Ołtarz Białego w katedrze lwowskiej może służyć jako klasyczny przykład lwowskiego stylu dekoracyjnego XVI w. Wyżej przytoczyliśmy elementy, które się na ten styl złożyły i określiliśmy tym samym jego genezę. Ołtarzy tego typu było niegdyś więcej w lwowskich kościołach, lecz zniszczały wy-

¹⁾ Pagaczewski, o. c., fig. 8.

²⁾ Ibidem, p. 52.

³⁾ Łoziński, o. c., p. 132

zrucone z nich w czasach restauracji i rokokowego najczęściej kościołów przestawiania, jak katedry, kościoła jezuitów i t. d. Inne ołtarze i nagrobki zniszczały wraz ze zburzonymi kościołami franciszkanów, dominikanów i tylu innymi, które znikły w ostatniej ćwierci XVIII w., w czasach kasat józefińskich. Niekorzystnym dla zachowania ołtarzy był zwłaszcza kruchy materiał alabastrowy, w którym w znacznej części je wykonano. Sprawozdanie konserwatora Mieczysława Potockiego z r. 1874¹⁾ wymienia drugi jeszcze, równocześnie z ołtarzem Białego złożony przez Potockiego z poszczególnych części, odnalezionych w podziemiach katedry lwowskiej ołtarz alabastrowy, który według Łozińskiego²⁾ miał się dostać w nieznane nam ręce prywatne. Między tymi zaginionymi ołtarzami może znajdowały się inne jeszcze dzieła dłuta Jana Białego, które jego twórczość artystyczną i jego styl przedstawiłyby w pełniejszym świetle. Prócz ołtarza w katedrze lwowskiej innych jego dzieł mimo poszukiwań odnaleźć nie zdołałem.

Jan Biały nie stworzył sam lwowskiego stylu dekoracyjnego w architekturze późnego renesansu. Poprzednikiem jego na terenie Lwowa był twórca kaplicy «Trech Świątyteli» obok cerkwi Wołoskiej, zbudowanej w r. 1578³⁾, oraz fasady kamienicy Tomasza Albertiego w Rynku lwowskim, powstałej zapewne w latach 1588—1589⁴⁾. Obie te fasady łączą wspólne cechy ornamentu i wspólny odcień dekoracyjnego jego pojmowania, w którym nie znaczą jeszcze wpływy sztuki Islamu, lecz jedynie złączone ze sobą włoskie i flamandzkie elementy zdobnicze. Według wszelkiego prawdopodobieństwa autorem tych fasad był Włoch, Piotr zwany Krasowskim.

Natomiast obok Jana Białego postawić należy anonimowego autora ornamentальной dekoracji kamiennych międzyścieży okiennych⁵⁾ domu w lwowskim Rynku pod l. 2, którego znaczniejsza część wchodzi już w ul. Dominikańską. Podczas gdy w jedynej znanej nam dotąd pracy Jana Białego, ołtarzu katedry lwowskiej, ornamenty wschodnie mieszają się i łączą z zachodnimi, to dekorator międzyścieży w kamienicy narożnej Rynku i ul. Dominikańskiej oddziela je od siebie. Pilastry, kolumny i półkolumny pokryte są ornamentem, w którym przeważa element flamandzki, podłucza nadokiienne pokrywają skrzyńce (kasetony), natomiast nisza pod łukiem nadokiennym i powierzchnia muru pomiędzy tym murem a fryzem stropowym pokryte są rzeźbionymi w kamieniu ornamentami o charakterze wybitnie wschodnim. Autor ich używa przy tym motywów ornamentalnych perskich, a nie — jak Biały — tureckich.

Lwowski styl dekoracyjny XVI w., wchłaniający zarówno zachodnie jak i wschodnie elementy, ma swe własne, oryginalne oblicze. Na tym też tle rysuje się wyraźniej postać Jana Białego, który, przynosząc z Krakowa wzory sztuki Jana Michałowicza, uległ sam tym prądom, które mu narzucał lwowski

1) Potocki, o. c., p. 16.

2) Łoziński, o. c., p. 132.

3) Ibidem, p. 34.

4) E. Charewiczowa, Czarna kamienica i jej mieszkańcy. Lwów 1935, p. 57.

5) Na międzyścieża te nie zwrócono dotąd w ogóle uwagi w literaturze naukowej.

genius loci, wschodnie położenie miasta i jego związki ze sztuką muzułmańskiego Orientu. W dekoracyjny kierunek Michałowicza wprowadził Biały przyjęte we Lwowie formy ornamentu, wiążąc je z tradycjami krakowskiego środowiska, z którego sam był wyszedł.

Sztuka Jana Białego, prócz dekoracyjnej, ma jeszcze drugą stronę. Jedyne znane nam jego dzieło, ołtarz w katedrze lwowskiej, nie jest pozbawiony także prób rzeźby figuralnej. Są to figurki niewielkie rozmiarami, które nie mają samoistnego znaczenia, lecz służą raczej do uzupełnienia dekoracyjnego zespołu całości ołtarza. Być może, że miejsce dzisiejszego obrazu św. Józefa, wstawionego w ołtarz dopiero w XIX wieku, zajmowała niegdyś płaskorzeźba dłuta Jana Białego z przedstawieniem jakiejś nieznaney nam bliżej sceny z życia Najśw. Panny Marii, której ołtarz ten był poświęcony. Mimo poszukiwań w podziemiach katedry, wśród złożonych tam ułamków pochodzących z czasów przed rokokowym przeistoczeniem katedry, nie znalazłem jednak żadnego, w którym by można upatrywać dzieło rąk Jana Białego. W ołtarzu dzisiejszym zachowane zostały: w górnej jego części nad belkowaniem, w owalnej wnęce popiersie Matki Boskiej, — w edykułach po obu stronach ołtarza wstawione we wnęki figurki «en pied» św. Jacka i jakiegoś świętego biskupa; wreszcie w stylobatach pod gzymsem w dolnej części ołtarza znajduje się, rozdzielona na dwie części odrębne, płaskorzeźba przedstawiająca Zwiastowanie.

Ta ostatnia jest najślabsza. Robi ona wrażenie dzieła ręki mało wprawnej i zgoła nie wytwornej. Widocznie mniej przywiązywano do niej wagi, jako do szczegółu dekoracyjnego mającego jedynie wypełnić płaszczyznę, a dowodem tego jest także rozdzielenie sceny Zwiastowania na dwie części, umieszczenie archanioła zwiastującego po jednej i Madonny po drugiej stronie. Wykonanie płaskorzeźb powierzono zapewne podrzędnemu pracownikowi warsztatowemu, który może także rzeźbił główki aniołków nad tą płaskorzeźbą i inne szczegóły dekoracyjne.

Prawdopodobnie dziełem ręki samego Jana Białego są inne, wymienione wyżej rzeźby figuralne w tym ołtarzu. Otoczona draperią rąbka szaty głowa Madonny we wklęsłym owalu w szczycie ołtarzowym nie jest pozbawiona wdzięku w wyrazie twarzy. Zaznaczają się w niej wpływy włoskie, przychodzą na myśl na jej widok twarze Madonn piastujących Dziecię w nagrobkach krakowskich Padovana. Nie są też pozbawione walorów plastyki dwie postacie «en pied» w niszach edykułów po bokach ołtarza. Dobrze uchwycone jest pochylenie głowy i ruch całej postaci kroczącego naprzód św. Jacka, unoszącego jedną ręką w górę połę szaty tworzącej długi fałd, a trzymającego figurkę Matki Boskiej z Dzieciąciem, wyniesioną według legendy z Kijowa. Druga figurka — to postać biskupa ze złożonymi do modlitwy rękami, przedstawiająca może św. Augustyna. Rzeźby te nie robią wrażenia wykończonych, zwłaszcza rysy twarzy są tylko z grubsza zaznaczone. Widocznie rzeźbiarz traktował je jako dekoracyjne części składowe ołtarza, a oglądane z daleka miały one uzupełniać wrażenie całości, nie stanowiąc dzieł plastyki samych dla siebie.

W rzeźbie figuralnej Jan Biały zdaje się hołdować wzorom włoskim, a kierunek ten nadał mu warsztat Jana Michałowicza oraz widok i przykład dzieł rzeźby krakowskiej czasów renesansu. Dziwną musi się wydawać rola Jana Białego jako propagatora włoskich wpływów w lwowskiej plastyce, podległej w XVI w. raczej wpływom flamandzko - niemieckim. Podczas gdy działalność licznych włoskich przybyszów nie sięga w tym samym czasie we Lwowie poza zakres architektury i architektonicznej dekoracji, to przybyły z Krakowa w osobie Jana Białego Polak, uczeń Jana Michałowicza z Urzędowa, zdaje się być na terenie ówczesnego Lwowa jedynym w plastyce reprezentantem kierunku włoskiego. Italianizująca plastyka dekoracyjno-figuralna, zachowana niestety w drobnych tylko dziełach małych rozmiarów, jednoczy się w ołtarzu Jana Białego z r. 1592 z naśladownictwem nagrobkowych form Jana Michałowicza oraz z ornamentem o wpływach sztuki flamandzkiej i równocześnie sztuki Islamu, charakterystycznych dla środowiska lwowskiego.

JEAN BIAŁY, ÉLÈVE DE JEAN MICHAŁOWICZ D'URZĘDÓW ARTISTE DU XVI^E SIÈCLE À LÉOPOL

(RÉSUMÉ)

L'auteur de «L'art à Léopol aux XVI^e et XVII^e siècles», Ladislas Łoziński¹⁾, a porté un jugement inexacte en considérant Jean Biały, sculpteur vivant à Léopol dans la seconde moitié du XVI^e siècle, comme un artiste italien et en prenant son nom de famille polonais «Biały» pour un sobriquet que cet artiste aurait reçu dans la corporation officielle des artisans de Léopol. D'autre part, dans son précieux ouvrage sur Jean Michałowicz, le prof. Julien Pagaczewski²⁾ a pu constater que Biały avait étudié à Cracovie dans l'atelier de ce sculpteur, et qu'il avait quitté l'atelier de son maître en 1576.

Issu d'une famille installée à Cracovie, Jean Biały s'établit à Léopol. Cependant, il existe dans cette ville un seul travail, dont il fut l'auteur, notamment un autel en pierre, signé par lui en 1592, érigé dans la Cathédrale. Sculpté en albâtre gris foncé, cet autel était autrefois consacré à la Sainte Vierge. En traitant d'une manière inégale les différentes parties de son travail l'artiste a accentué les valeurs plastiques et celles coloristiques de cette oeuvre. Quant à la construction architectonique de l'autel, Biały a suivi l'exemple de son maître Michałowicz en imitant une oeuvre de celui-ci, le tombeau de l'évêque André Zebrzydowski qui se trouve dans la Cathédrale de Cracovie.

Bien que l'influence du milieu artistique de Cracovie apparaisse dans ce travail de Biały à Léopol, on y trouve aussi l'empreinte caractéristique de l'école de Léopol,

¹⁾ W. Łoziński, Sztuka lwowska XVI i XVII wieku, architektura i rzeźba, 2^e édition. Lwów 1901, p. 129.

²⁾ J. Pagaczewski, Jan Michałowicz z Urzędowa. Rocznik Krakowski, XXVIII, 1937, p. 57.

ville située à la frontière sud-est de la Pologne, et centre artistique par lequel passaient les courants de l'art du Proche-Orient en général, et ceux de l'art islamique en particulier. Ainsi, dans la décoration de l'autel, Biały, agissant selon ce goût spécifique de Léopol, à réuni les motifs ornementaux italiens et flamands et ceux de l'art turc.

On sait que le style purement italien, introduit en Pologne par François de Florence dans le tombeau du roi Jean-Albert († 1501) et dans quelques parties du Château royal de Cracovie, évolua en s'associant aux formes flamandes dans les travaux de Jean Michałowicz; c'est enfin justement Jean Biały qui ajouta aux formes de son maître des éléments de la décoration islamique. En même temps, l'évolution des formes menait du style tectonique à celui décoratif.

Jean Biały peut être considéré comme un représentant typique d'un style décoratif propre à l'architecture de Léopol du XVI^e siècle, n'étant pas, d'autre part, son créateur. Son précurseur réel fut l'auteur de la Chapelle des Trois Saints (1578), sise près de l'Église gréco-catholique, dite Valaque, ainsi que de la maison de Thomas Alberti (1588—89) sur la Grande Place de Léopol, notamment l'architecte Pierre, dit Krasowski d'origine italienne. C'est lui qui sut lier les formes ornementales italiennes avec des formes flamandes, mais en n'utilisant pas encore des éléments islamiques. Le mérite d'avoir introduit cette nouveauté est partagé par Biały et plusieurs artistes, anonymes, de Léopol.

KRYSTYNA PIERADZKA

KRAKÓW W RELACJACH CUDZOZIEMCÓW
X—XVII WIEKU

I

OD IBRÂHÎMA IBN JAQÛBA DO KOSMOGRAFÓW XVI WIEKU

W dotychczasowej literaturze o Krakowie powyższy temat stanowi poważną lukę. Nikt bowiem nie sięgnął do skarbnicy relacji, jakie pozostawili przeróżni cudzoziemcy o naszym mieście; ubocznie tylko, przykładowo cytowano ich opinie przy opisie zabytków. A przecież są one ciekawe z dwojakiego względu: przez swą treść merytoryczną (opisy Krakowa z różnych epok) oraz przez wyrażanie poglądów o stolicy dawnego państwa polskiego, niejednokrotnie generalizowanych i uogólnianych na cały kraj. Jak dziś jest Kraków przedmiotem licznych odwiedzin turystów, tak niegdyś gościł zagraniczne poselstwa, dyplomatów, agentów, uczonych, podróżników, duchownych i obieżyswiatów. Opinie o Krakowie będą w zupełności zależne od środowiska, narodowości danej osoby, jej zainteresowań, wreszcie ducha epoki i nastawienia a priori do Polski i jej spraw. Nie brak też ciekawszych opisów pióra autorów, którzy nigdy Krakowa nie oglądali, ale pisząc ważne dzieła geograficzno-historycznej treści urabiali nam opinię w społeczeństwach zachodnio-europejskich. Łączymy ważniejsze relacje w całość, ujawniając pewną ewolucję opinii obcych o stolicy Polski w ciągu wieków, tak aby ten krótki rzut oka na powyższą kwestię, nawet przy nowych odkryciach źródłowych, nie uległ zasadniczej zmianie ¹⁾.

W chwili gdy państwo polskie było dopiero w zaraniu swych dziejów, a Kraków nie wchodził jeszcze w obręb jego granic, już pisze o nim pierwszy znany ze źródeł podróżnik. Najdawniejszą relacją o Krakowie jest potrójna o nim wzmianka Ibrâhîma ibn Jaqûba, kupca Żyda, który zdążył najprawdopodobniej z poselstwem bułgarskim na dwór cesarza Ottona III, wiosną 973 r. ²⁾. Ibrâhîm był handlarzem, sądząc z towaru na jakim się zna, —

¹⁾ Wszystkim, którzy swymi radami i wskazówkami przyczynili się do zestawienia materiału źródłowego do niniejszego artykułu, składam najserdeczniejsze podziękowania: przede wszystkim za prof. J. Dąbrowskiemu, prezesowi J. Muczkowskiemu, prof. St. Kotowi; tłumaczenia ułatwił mi dr J. Garbacik.

²⁾ G. Jacob, Arabische Berichte von Gesandten an germanische Fürstenhöfe aus dem 10 Jahrh. w Quellen zur deutschen Volkskunde, zes. 1, Leipzig 1927, zawiera najnowsze poglądy na tę kwestię,

niewolników, zwiedził zaś Czechy, Saksonię, widział zdaje się Italię. O Krakowie (Krkwá, Trkwa), mówi trzy razy: przytaczając Bûisláwa króla Czech, Pragi i Krakowa, informując, że droga z Pragi do Krakowa trwa trzy tygodnie, i że do Pragi przybywają Rusowie z niewolnikami i towarami. Najbardziej uderzającym w opowiadaniu Ibrâhîma jest, że na zachód od Germanii, na północ od Czech wymienia jako najważniejsze miasto właśnie Kraków.

Swemu handlowi i dogodnemu położeniu na traktach średniowiecznych zawdzięcza Kraków, że obcy często go zwiedzali. Z drugiej jednak strony daje się zauważyć fakt, że choć stolica ustala się w Krakowie już od końca w. XI, przecież dwór książęcy przebywa stale na rozjazdach po kraju, a poselstwa zagraniczne jadące na dwór nie zawsze mogą zbaczać do Krakowa.

Wystąpienie na forum europejskim przypada na rok 1364, gdy Kraków gościł najprzedniejszych monarchów Europy, przybyłych na zjazd polityczny (plany krucjaty antytureckiej). Opis zjazdu zawdzięczamy współczesnym przekazom: polskiemu Janka z Czarnkowa i słynnej kronice rymowanej p. t. *La prise d'Alexandre*¹⁾ Guillaume de Machaut'a, naoczego świadka uroczystości. Opowiada on, jak nasze miasto przyjmowało pięciu królów i dziewięciu książąt, nie mówiąc już o komesach i panach różnych nacji. Kronikarz poświadcza wprawdzie, że przyjęcie wypadło wspaniale, opowiada o różnych ucztach i zabawach w Krakowie, wszelako najciekawsza rzecz z naszego punktu widzenia, t.j. opis miasta, została całkowicie pominięta. Skąd to milczenie autora? — Otóż na podstawie analizy tekstu całej kroniki należy stwierdzić, że żadne miasto nie jest w niej dokładnie opisane, dalej że najwięcej stosunkowo spotyka się wzmianek o Pradze. Fakt to zrozumiały wobec osobistych zainteresowań autora, który w latach 1316—46 był na dworze Jana Luksemburczyka w służbie królewskiej. W innym dziele (*Confort d'ami*) wspomina Guillaume, że brał udział przy boku króla w ważnych sprawach rozstrzyganych pomiędzy Polską a Czechami. Tu jest przyczyna nieprzyjaznego, a już co najmniej obojętnego stanowiska wobec Krakowa, któremu daje wyraz w odpowiednich ustępach swej niezmiernie ciekawej kroniki.

w odróżnieniu od dawniejszego, bardzo szczegółowego opracowania F. Westberga, Ibrahim - ibn - Jacobs *Reisebericht...* w *Memoires de l'Académie des Sciences de St. Petersburg*, ser. 8, vol. 3, nr 4, 1898. Dopiero mające się ukazać w druku nowe wydanie prof. Kowalskiego ostatecznie wyjaśni znaczenie relacji. Najważniejszym jest wyznaczenie daty powstania relacji Ibrâhîma. Przechowała się ona, jak wiadomo, pośrednio, w dziele poety arabskiego z Kordowy, Abû Obaid 'Abdallâh al-Bekrî († 1094) w jego *«Księdze dróg i krajów»* (*Kitâb ab-masâlik mal-mamâlik*).

¹⁾ Guillaume de Machaut, *La prise d'Alexandre ou Chronique du roi Pierre I...* Soc. de l'Orient Latin par M. Latrie, Genève 1877. Sama kronika została napisana niebawem po r. 1369, a obejmuje całe życie Piotra, króla Cypru. O zjeździe dokładnie pisze St. Kutrzeba, *Historia rodziny Wierzyńków* (Roczn. Krak., II), ustalając itinerarium zjazdu, osoby obecne i t. p. Nie powtarzamy tu rezultatów rozprawki St. Kutrzeby, lecz tylko przytaczamy nie objęte nią szczegóły na podstawie samej kroniki; wyjątki dotyczące Krakowa znajdują się wniernie przedrukowane w rozprawce Kutrzeby. Guillaume de Machaut (ur. przed r. 1295) był z zawodu poetą, muzykiem, potem dworzaninem, administratorem, w r. 1307 «valet de chambre» Ludwika Pięknego, następnie na służbie króla Czech, po którego śmierci wrócił do Francji i został kanonikiem w Reims.

Po roku 1364 nastąpiło długie, prawie 200 lat trwające milczenie o Krakowie. Przejeżdżali przez Polskę włoscy dyplomaci, jak Ambroglio Contarini ¹⁾ i Wincenty de Dominico ²⁾, zaś za czasów Władysława Jagiełły słynny błędny rycerz, Gilbert de Lannoy ³⁾. W połowie w. XV na Rynku krakowskim głosił płomienne kazania św. Jan da Capistrano ⁴⁾, który prawie rok cały przebywał w stolicy. Ale żaden z nich nie zostawił wiadomości o naszym mieście. Dyplomaci śpieszyli się, by jak najszybciej sprawić swe poselstwa i wrócić do Italii, zresztą zarówno oni, jak i Gilbert de Lannoy zetknęli się z dworem i osobą króla w Wielkopolsce, na Litwie, wreszcie — jak Dominico — w Lublinie. Nie mieli więc po co jechać do Krakowa. Jan da Capistrano rok był w Krakowie i nie wspomniał o mieście w swej korespondencji, gdy już o parę lat wcześniej wie o nas, ba nawet pisze, słynny humanista Eneaszy Sylwiusz Piccolomini, późniejszy papież Pius II. Pierwszy to spotykany w źródłach konkretny fakt informacji o Polsce na odległość przesłanych, a znajdujących miejsce w pismach człowieka tak niechętnie dla nas usposobionego, jak wspomniany wybitny poeta i humanista. Wiadomo, że Eneaszy Sylwiusz nigdy w Polsce nie był, choć kandydował na biskupstwo warmińskie, niemniej znamy dokładnie osoby, które go o naszym kraju informowały ⁵⁾. O Krakowie pisze Eneaszy dwukrotnie: raz w geograficzno-historycznym dziele *De Europa...* (cap. XXV) ⁶⁾, powtórnie w rzadkim dziełku: *De ritu, situ, moribus et conditione Theutoniae descriptio* ⁷⁾. Uważając Polskę za kraj dziki, autor nie zadawał sobie więcej trudu i nie zbierał już dalszych wiadomości historycznych, poprzestając na całkiem ogólnej ocenie. Pisze np. o miastach w Polsce, że są nader nędzne z wyjątkiem Krakowa, domy w nich budowane z drzewa («*ex maceria*») ⁸⁾. Tylko Kraków jest naj-

¹⁾ Cf. artykuł o nim w *Enciclopedia Italiana*. Amb. Contarini, *Itinerario nel a. 1472* (da Venezia) ad *Usuncasan Re de Persia*, nel qual se contien tutte le citta, castelli, ville et lochi posti videlicet Alemagna Pologna... druk 1534 i 1574; nadto odpis w zbiorach Komisji Historycznej Polskiej Akademii Umiejętności w Krakowie, dział *Varia*, teka 12.

²⁾ Wincentego de Dominico *Listy o Polsce pisane do Senatu geneueńskiego 1483—4*. Bibl. Ossolińskich, II, 1863, p. 338 sq.

³⁾ J. Lelewel, *Gilbert de Lannoy i jego podróże*, Poznań 1844, daje tekst i przekład z dzieła: *Voyages et ambasades de messire G. de L. chevalier de la toison d'or etc.* 1399—1450, Mons 1840. O tej relacji i jej autorze dokładnie traktuje art. O Haleckiego, *Początki stosunków politycznych między Polską a Francją*. Księga pamiątkowa ku czci W. Sobieskiego, I.

⁴⁾ Ks. K. Kantak, *Bernardyni w Polsce*, I, Lwów 1933, w rozdz. I omawia bardzo obszernie pobyt świętego w Krakowie. Cf. też korespondencję Anicetto Chiapini w *Reliquie letterarie Capistranensi*, Aquila 1927.

⁵⁾ Z Polakami zetknął się pierwszy raz na soborze bazylejskim, mianowicie z ks. Aleksandrem mazowieckim. Poza tym znał osobiście Jana Długosza, dalej Lutka z Brzezia, posła polskiego na zjeździe w Ratybonie 1454. Najcelniejszym źródłem informacji o Polsce była jednak zażyła przyjaźń ze Zbigniewem Oleśnickim, którego (jak sam pisze), osobiście nie znał, ale z którym długi czas korespondował. Cf. korespondencję Eneasza u Wolkana w *Fontes rerum Austriacarum*, t. 61—62, 67—68.

⁶⁾ Aeneae S. Piccolomini *Opera*. Basileae 1551 i 1571, *Frankfurti et Lipsiae* 1702.

⁷⁾ *De ritu, situ, moribus et conditione Theutoniae descriptio*. Leypzig 1496.

⁸⁾ «*Civitates Poloniae praeter Cracoviam parum nitidae. Ex maceria domus fere omnes componunt, pleraque luto linunt, plaga regionis nemorosa est...*» (z *De Europa*). Eneaszy nie wie jeszcze o położeniu Krakowa nad Wisłą, lecz za Wisłą: «*Cracovia quamvis Polonici iuris est trans Viscellam (!) condita flu-*

celniejszym z miast dzięki Uniwersytetowi, «urbs litterarum studiis ornatis-sima», «civitas in qua liberalium artium schola floret». Jeden ze sławniejszych profesorów Wszechnicy Jagiellońskiej w w. XVI Jan ze Stobnicy¹⁾ wtrąca do swego dziełka o wprowadzeniu do kosmografii Ptolemeusza skrót odpowiedniego ustępu «Europy» i dodaje ze swej strony specjalną pochwałę studium matematycznego naszego Uniwersytetu. Pierwszy humanista piszący o Krakowie dał o wiele mniej informacji, jak np. o Pradze, Wiedniu, miastach czeskich, potraktował nas jako kraj pierwotny i mało znany.

Tymczasem druga połowa w. XV sprowadza do stolicy liczne obce elementy, niemieckie i włoskie; zwłaszcza wśród mieszczaństwa krakowskiego te wpływy są bardzo silne, przybywa wiele rodzin zamożnych, wykształconych, które w ciągu następnego wieku stopią się niejako w całość z polskim społeczeństwem. Bonerowie, Decjuszowie, Turzonowie, bogaci mieszczaństwo z Alzacji, Niemiec, Węgier osiedlają się w Krakowie. Wszak wtedy żyje i pracuje wielki Wit Stwosz. Lecz dotychczas nie udało się odnaleźć żadnych śladów relacji o Krakowie ze środowiska tak bardzo do tego rodzaju przekazów uprawnionego. Oprócz mieszczan i kupców inni jeszcze obcy z Zachodu zaczynają tłumnie nawiedzać Kraków. To humaniści, uczeni, poeci, wagabundy, z którymi będziemy mieć styczność przez cały wiek następny, i im to właśnie zawdzięczamy wcześniejsze relacje o Krakowie. A ściągając ich do nadwiślańskiej stolicy Uniwersytet Krakowski, będący przy schyłku wieku «wielką przystanią duchowego ruchu, ogniskiem myśli dla Zachodu i Wschodu»²⁾. Dystansując pod tym względem Pragę, Uniwersytet w drugiej połowie w. XV jest w pełni rozkwitu, a równocześnie znajdują już w nim miejsce humaniści walczący o uznanie dla swych nowych kierunków i idei. Kwitnie astronomia i studia geograficzne znajdują się na drodze szybkiego rozwoju.

A cóż wiedzieli o «Sarmacji» humaniści przybywający w. w XV do Polski i Krakowa? Można powiedzieć, że nic zgoła, poza tym, co im dały studia starożytnych autorów z Pliniuszem, Strabonem, Pomponiuszem Melą, a przede wszystkim ze słynnym Ptolemeuszem na czele. Autorytet Ptolemeusza z jego mapą Sarmacji i słynnym Carrodunum stanowi podstawę wiadomości cudzoziemców przybywających z Zachodu³⁾ i choć na miejscu

vium» (De ritu, situ etc.). Słowo «maceria» wyjaśnia Du Cange (Glossarium) jako drzewo lub płoty do ogradzania winnic. W klasycznej łacinie znaczy szaniec.

¹⁾ Jan ze Stobnicy, *Introductio in Ptholomei Cosmographiam*. Cracoviae 1512.

²⁾ K. Morawski, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, II. Kraków 1900, s. 127.

³⁾ Wzrost studiów geograficznych w Europie w połowie XV w. łączy się chronologicznie z «poznawaniem» Krakowa przez napływających tu humanistów. Podstawą zaś wiadomości geograficznych stał się Ptolemeusz, pierwszorzędny autorytet doby humanizmu, przetłumaczony już w r. 1405, na łacinę przez Angelo, florentczyka, i rozpowszechniony w ośmiu wydaniach w ciągu w. XV, a około trzydziestu w wieku następnym. Wszak i u nas jeszcze w połowie XVI w. opisywano Polskę za Ptolemeuszem. F. Bujak, *Studia geograficzno-historyczne*, Kraków 1925, rozdz. IV. — Przyjmowano go bezkrytycznie, stanowił on podstawę rozwoju kartografii i wzór dla dzieł opisowo-geograficznych. Na podstawie Ptolemeusza powstaje np. traktat anonimowy z początku w. XVI oraz w r. 1530 wydane przez Jana Hontera z Siedmiogrodu *Rudimenta cosmographiae*. Kwestia, jak Kraków jest uwzględniony w dawniejszych kosmografiach, wymaga specjalnych i uciążliwych studiów, pozostających na uboczu od celu niniejszej rozprawki.

mają sposobność skorygowania poglądów starożytnych, przeciw niektóre szczegóły położenia Krakowa czyta się w ich pismach jako powtarzane niewolniczo za Ptolomeuszem (np. że Wisła jest granicą pomiędzy Sarmacją a Germanią). Przez cały XVI, ba, nawet XVII w. dzieła geograficzno-historyczne, kosmografie i t. p. będą się powoływać na Ptolomeusza, Strabona i na Carrodunum — jak wiadomo niezgodne zupełnie z położeniem Krakowa wedle dokładnych pomiarów geograficznych. Przy okazji bliższego poznania owego Carrodunum humaniści stwierdzali, że jest to wcale ładne miasto, i pisali na jego cześć pochwalne wiersze. Wśród młodszej braci humanistycznej, znalazł się ktoś, kto nawiązał właśnie do Ptolomeuszowego dzieła, ale zarazem dał jeden z pierwszych pochwalnych utworów na cześć Krakowa. Był to Wawrzyniec Corvinus ¹⁾ (Rabe) Ślązak, pochodzący z Neumarkt pod Wrocławiem, nieomal najwdzięczniejszy z uczniów krakowskiej Wszechnicy. Tu odbywał swe studia, tu wykładał następnie wraz Fusiliusem w latach 1488—94 Wergilego i Arystotelesa. Corvinus jest autorem pierwszej polskiej kosmografii ²⁾ czyli podręcznika geograficzno-opisowego (Europy i całego świata), w którym umieścił wiersz pochwalny na cześć Polski i Krakowa p. t. *Ode saphica endecasyllaba... de Polonia et... Cracovia* ³⁾ oraz panegyryk na cześć Akademii. Sławi on Kraków w stylu charakterystycznym dla humanistów w górnolotnych przenośniach i zwrotach, wspomina też o pobliskich kopalniach soli i kruszców. Albowiem od początku XVI w. nieodłącznym od wizyty w Krakowie jest zwiedzanie Wieliczki i jej kopalni soli, stanowiących niezwykle atrakcję dla obcych.

Na Korwina i cały Uniwersytet Krakowski wywarł decydujący wpływ słynny niemiecki humanista Konrad Celtes. Ukoronowanego laurem, sytego sławy poetę ściągnął do Krakowa — jak sądzi Morawski — wielki rozgłos stolicy i jej żywe stosunki z Norymbergą. Sam wciągnął w orbitę swych wpływów wielu młodszych profesorów Wszechnicy, założył w Krakowie Societas Vistulana, musiał więc znać doskonale miasto, nadto zwiedzał saliny wielickie ⁴⁾. Uniwersytet sławi Celtes w wierszu: *Ad Gymnasium Cracoviense dum orare vellet* ⁵⁾. W innym znów utworze w szczególniejszy sposób opiewa Wisłę, mówiąc: «*Inde citus triplicem Cracoviam tendit ad urbem, Sarmatici regis moenia celsa rigans...*» ⁶⁾. Poza tym niewiele pozostawił wiadomości o mieście, w którym znalazł przyjazne środowisko, towarzyskie życie, — nawet mi-

¹⁾ O nim szczegółowo pisze G. Bauch, *Deutsche Scholaren in Krakau...* 1460—1520. Breslau 1901, pp. 31—32, również Morawski, o. c., II, wedle indeksu.

²⁾ *Cosmographia dans manuductionem in tabulas Ptholomei ostendens omnes regiones terrae.* etc. Basileae 1496, jak pisze Bauch, o. c. K. Estreicher, Bibliografia polska, XIV.

³⁾ Przedrukowana nadto w jego *Hortulus elegantiarum Magistri Laurentii Corvini*, b. m. i r. wyd. (1512). Na wstępie Hortulusa pisze Corvinus o Krakowie «*Has tibi Sarmaticum doctissima Croca sub arcem, Corvinus leto mittit ab orbe notas, Hinc ubi Bresla potens et in aedibus inclyta sacris, Moenia praeruptis tollit ad castra iugis...*»

⁴⁾ *Quattuor libri amorum*, 1806: *De salisfodinis Sarmatiae.*

⁵⁾ Morawski, o. c., II, p. 180.

⁶⁾ Przedrukował Pistorius, *Historiae Polonicae corpus...* I, p. 168: *Libri odarum quattuor*, I, 8 (Ad Ursum medicum... de situ Cracoviae) oraz I, 15 (Ad Vistulam fluvium et exitum eius...).

łość... Wiadomo, że w roku 1490 Celtes opuścił Kraków, być może w niezbyt przyjemnych okolicznościach, dość nagle, toteż narzeka później na stolicę Polski, dumny Kraków, i na jego... krakowskie błoto¹⁾). Już w trzy lata po odjeździe Celtesa, w r. 1493, w tak bardzo związanej z Krakowem węzłami handlowymi i kulturalnymi Norymberdze powstało dzieło, zawierające pierwszy bardzo dokładny opis Krakowa. Jest to *Liber Chronicarum Hartmann a Schedla*²⁾). Żadne z miast niemieckich, znanych tak dobrze Schedlowi, nie doczekało się w ramach jego Kroniki tak dokładnego opisu, jak właśnie nasz Kraków. Opisy innych miast zilustrowano odpowiednio, toteż autor postarał się o widok Krakowa, wprawdzie dość fantastyczny, niemniej pierwszy, jakim rozporządzamy w dziejach miasta. Czyż nie jest zastanawiający fakt, że w tak krótkim czasie po opuszczeniu Krakowa przez Celtesa ukazał się opis miasta u Schedla, który ze swej strony musiał zasięgać o Polsce częstych informacji, ułatwionych dzięki stosunkom pomiędzy Krakowem a Norymbergą. Bliższe i dokładniejsze wczytanie się w tekst Schedlowego opisu Krakowa nasuwa jeszcze inne wnioski, wskutek faktu niezmiernej dokładności opisu i żywości przedstawienia ówczesnego stanu miasta. Tak można pisać tylko na podstawie autopsji, a wiadomo, że Schedel nigdy w Polsce nie był i Krakowa nie widział. Więc może ktoś z współpracowników dał mu gotowy po prostu opis stolicy Polski, włączony przezeń do tekstu, podobnie jak są w kronice dwa różne fakturą opisy Śląska. Istnieje hipoteza³⁾, że właśnie Konrad Celtes przesłał autorowi gotowy tekst przez siebie opracowany, a tak różniący się barwnością przedstawienia od suchych relacji o miastach u Schedla⁴⁾). Nie wdając się w szczegółową analizę tekstu, którego opracowaniem zajmie się specjalista, przyjrzyjmy się piętnastowiecznemu Krakowowi, oglądanemu oczyma cudzoziemca.

U Schedla po raz pierwszy czytamy, że Kraków to starożytne Ptolemeuszowe *Carrodunum*, co — jak wspomniano — jest «wynałazkiem» humanistów, utrzymującym się przynajmniej przez trzy wieki we wszelkich relacjach o Krakowie. A że stare legendy, ślady dawnej przeszłości historycznej były u humanistów chętnie widziane i skrupulatnie poszukiwane, więc nie omieszkał Schedel (Celtes) zamieścić wiadomości o Krakowie (Cracco), pierwszym

¹⁾ Cytuje Morawski, o. c., II, p. 189.

²⁾ Cf. *Allgem. Deutsche Biographie*. H. Schedel ur. 13 II 1440 w Norymberdze, tamże umarł w r. 1514; był prawnikiem, potem humanistą, wędrował aż do Italii, na północ aż do Flandrii, odwiedzając po drodze wszystkie niemieckie miasta. Miał liczne stosunki z uczonymi i artystami, bogatym patrycjatem mieszczańskim. Dwaj patrycjusze norymberscy postarali się o wydanie jego kroniki. Kronikę drukowano w Norymberdze w r. 1493 u Kobergera.

³⁾ W świeżo przygotowywanej do druku pracy dr Wanda Konczyńska rozpatruje problem stosunku Konrada Celtesa do Hartmann Schedla na podstawie szczegółowej analizy dzieł obu autorów. Za cenne uwagi dotyczące tej kwestii składam autorce serdeczne podziękowanie.

⁴⁾ Sam Schedel pisze w ustępie o Uniwersytecie Krakowskim, że wie o tym z informacji wielu ludzi («ut ex multorum relatione satis mihi cognitum est»), zapewne również na tej podstawie podaje wiadomości o pamiątkach zwycięstwa Jagiełły nad Prusakami (sic). Mówi też, że Kraków gościnnie przyjmuje cudzoziemców, co jest zdaniem bardzo znamienne. Cf. W. Konczyńska, *List Sebastiana Münstera do Stanisława Łaskiego*. Kraków 1935, p. 18, odsyłacz 4.

książęciu Słowian, który założył miasto i otoczył murami, tymi samymi, co dziś istnieją, lecz mocno zrujnowane. Należy przypuszczać, że ówczesne obwarowania Krakowa, które się Celtosowi nie podobały, były za jego czasów poprawiane i przebudowywane, i może stąd odniósł ich pochodzenie do czasów tak odległych («ob vetustatem ruituro similis»). Topografia miasta przedstawia się nam tak, jakbyśmy je własnymi oczami oglądali: a więc Schedel pisze, że Kraków leży nad Wisłą, niedaleko jej źródła, że miasto otaczają wały i fosy, a za nimi widzimy drzewa owocowe i łąny zboża. Poza wałem płynie Rudawa («Rudys») która otacza całe miasto, obraca młyny mielące zboże, a przez podziemne rury i rynny dostarcza wody mieszkańcom. Bram posiada miasto siedem, wewnątrz murów wspaniałe domy mieszkańskie. Z kościołów wymieniono Mariacki o dwu wyniosłych wieżach i dominikański, gdzie leży św. Jacek, który za życia trzech zmarłych wskrzesił; dwukrotnie wspomina Schedel kościół franciszkanów, poza tym wie o klaryskach, o kościele św. Anny położonym niedaleko ulicy Wiślnej. W specjalnym ustępie opisuje autor Uniwersytet «multis clarissimis doctissimisque viris pollens, ubi plurimae ingenue artes recitantur», mianowicie obok poezji i in. «astronomicae tamen studium maxime viret», tak że w całych Niemczech nie znajdziesz sławniejszego. Wzniósł Uniwersytet Jagiełło po odniesieniu zwycięstwa nad Prusakami (sic). Osobno pomieszczono Collegium Iuridicum pod zamkiem. Nie jest obcy Schedlowi Jan Kanty, który był mężem uczonym i wiele cudów zdziałał, choć nie jest zaliczony w poczet świętych.

Na wzgórzu wawelskim najpierw zwraca uwagę katedra pod wezwaniem św. Wacława, w której znajduje się wiele nagrobków sławnych mężów, dziwną sztuką wykonanych z marmuru, alabastru i kamienia. Przy opisie katedry uderza notatka, że na środku spoczywa «clarissimus Christi miles Florianus», a nie ma ani słowa o św. Stanisławie. Wiemy, że istotnie ołtarz był stawiany dla relikwii św. Floriana, a później dopiero przeniesiono tu patrona Polski, więc notatka Schedla będzie cennym przyczynkiem do dziejów kultu św. Floriana, a opóźnionej czci św. Stanisława¹⁾. Oprócz katedry znane są autorowi dwa kościoły na Wawelu: św. Michała i św. Jerzego i domy dla księży, którzy dniem i nocą modlą się w kościele. A wreszcie zamek królewski, nazwany przez kronikarza «totius regni capitolium», gdzie jest pilnie strzeżona korona państwowa i gdzie się koronują królowie.

Przedmieścia zna kronikarz dwa. Kleparz, o którym pisze, że jest jakoby małym miastem nie otoczonym murami. Jest tu kościół św. Floriana, któremu Władysław Jagiełło wyświadczył wiele dobrodziejstw, a pieczę nad nim powierzył doktorom Wszechnicy. Drugim przedmieściem jest Kazimierz, stanowiący jakby wyspę oblaną wodą, gdzie znajdują się kościoły: św. Katarzyny w posiadaniu oo. augustianów i Bożego Ciała, pod pieczę kanoników regularnych. W kronice znajdziemy również parę słów o Stradomiu (nie wymienionym z nazwy), gdzie znajduje się obszerny szpital św. Jadwigi i kościół pod tymże wezwaniem w pobliżu mostu²⁾.

¹⁾ Cf. T. Wojciechowski, Kościół katedralny w Krakowie. Kraków 1900, p. 94—5.

²⁾ Opis Krakowa Schedla możemy zestawzić z inną współczesną, z końca w. XV pochodzącą relacją Tomasza z Krakowa, kanonika krakowskiego, przez pewien czas profesora Uniwersytetu Pa-

Związły a zarazem dokładny opis w kronice Schedla ze szczególnym uwzględnieniem Wszechnicy Jagiellońskiej służył następnie innym autorom-kosmografom przy pisaniu ich dzieł. Gdy w w. XV w związku z rozwojem geografii, wzrastającym zainteresowaniem dla krajów dotychczas nieznanymi poczęto opracowywać geograficzno-historyczne dzieła, t. zw. kosmografie, autorzy sięgali niejednemu raz do kroniki Schedlowej. Do napisania kosmografii użytkowywano geografów starożytnych z dodatkiem ustępów skompilowanych z autorów współczesnych, całość zaś była ułożona wedle pewnego stale powtarzającego się z małymi odmianami planu ¹⁾. Takich kosmografii stworzył wiek XVI bardzo wiele, a jeśli która z nich zawierała charakterystykę danego narodu, opis jego obyczajów, ciekawsze dane z przeszłości, wtedy urabiała mu opinię na najmniej 100 lat w całym wykształconym świecie ówczesnym. Bywały tu obok pożytecznych wiadomości *curiosa* i anegdoty, fantastyczne ryciny (jak u Schedla, Münsterera). Kosmografowie rzadko bywali podróżnikami, najczęściej prace swe pisali według relacji innych lub ściągali informacje drogą korespondencji z wybitnymi osobami danego kraju. Zebranie relacji o Krakowie na podstawie licznych kosmografii i dzieł geograficzno-historycznych w. XVI jest rzeczą trudną, a przy tym mało instruktywną z wymienionych już wyżej względów. Dla przykładu podajemy takiego A. Sabellicusa ²⁾, bardzo poczytnego w dobie renesansu, mianowicie jego dzieło *Rapsodiae historiarum* ³⁾, zawierające całkiem nieciekawym, kilkunastowerszowy opis Krakowa ⁴⁾. Wszystko tu pomieszane: i nazwa Polski od pola, i Krakowa od Kraka, wiadomości o św. Jacku, Janie Kantym, Uniwersytecie, przedmieściu Kazimierz i t. p., dalej o murach starością zniszczonych, które zawsze przecież w Krakowie są z kamienia, a gdzieindziej z drzewa.

Typem innej kosmografii, pisanej wprawdzie nie na podstawie własnych

ryskiego, który studiował również w Pradze, potem w Anglii w Oxfordzie. W ten sposób przepędził on 30 lat na studiach i podróżach poza ojczyznę. Na starość zwrócił się do króla Władysława Jagiełły, w pięknym liście prosząc o udzielenie mu kanonii przy kościele św. Stanisława w Krakowie, gdyż chciałby tu osiąść i życia dokonać, najmilej bowiem wspomina to miasto. Tomasz pisze komplement za komplementem pod adresem naszego miasta. Notuje np. jako ciekawy szczegół, że Kraków przedstawiał z daleka widok ściśniętych domów i dachów (*tectis scissura... petrarum densissima*), nad którymi górował zamek królewski «wieżyczkami dziurawiącymi chmury». Z zamku tego spogląda król na miasto leżące u stóp słucha szumu Wisły, która odcina Kazimierz od Krakowa i nawadnia pobliskie łaski. Kraków jest pełen skarbów, ksiąg... (*munda studiis... mundi rosa, balsamum orbis...*) i t. d. — Ale czy te komplementy Tomasza nie miały na celu rychlejszego zyskania łaski królewskiej w postaci jakiej tłustej prebendy? (*Codex epistolaris Vitoldi* ed. A. Prochaska, Cracoviae 1882, nr XXVIII, pp. 1056—1057). Słynny jest również panegiryk na cześć Krakowa pisany przez Stanisława Ciołka, odnaleziony w kodeksie Uniwersytetu Praskiego (*ibidem*, pp. 1057—8).

¹⁾ Bujak, o. c., pp. 23—24.

²⁾ Właściwe nazwisko tego historyka brzmi: Marcantonio Coccio, humanistyczne Sabellico od czasu jego studiów w Akademii Rzymskiej. Uczył retoryki w Udine i Wenecji (*Encicl. Italiana*). Ur. około 1436, zm. 1506.

³⁾ *Rapsodiae historiarum enneadum Marci Antonii Sabellici ab orbe condito etc... in Parrhisiorum Academia ab Joanne Parus, 1509*. Jest to obszerna historia od rzymskiej począwszy, podzielona na eneady, z krótkimi opisami niektórych krajów.

⁴⁾ Opis Krakowa w eneadzie X, lib. IV, fol. CCCIII i v., jest kompilacją z innych autorów.

obserwacji, niemniej jednak starannie i sumiennie, jest Sebastiana Münster a Cosmographia ¹⁾, o której wyjątkowo dokładnie wiemy, jak powstawała. Autor wysyłał mianowicie szereg listów do osób wybitnych i uczonych różnych krajów, prosząc o dostarczenie materiału historycznego i opisowego oraz ilustracji. Pozostawał też w stosunku zażyłej przyjaźni z Szymonem Grynäusem, autorem *Novus orbis regionum...*, który już w bazylejskim wydaniu swego dzieła w r. 1537 zamieszcza w całości traktat Miechowity o dwóch Sarmacjach. Münster w różnych wydaniach swojej kosmografii poprawiał pewne szczegóły, niestety nie do Krakowa ciekawszego nie dodając. A przecież zwracał się o dane z dziejów i opisu Polski do wybitnych osób, Stanisława Łaskiego, hetmana Jana Tarnowskiego, do Łukasza Górki, o czym informuje nas fragmentaryczna, zachowana w źródłach korespondencja. Tylko że wymienieni z powodu sytuacji w kraju niewiele przysłali mu wiadomości. W historycznej części wyzyskał Münster, jak wielu innych autorów, Miechowitę, Wapowskiego, łącznie z nieistniejącą dziś mapą Polski. Kosmografia Münster a była niezwykle poczytna nie tylko za granicą, lecz i u nas, czego dowodem jest przepis cechowy introligatorów krakowskich, nakazujący oprawę dzieła Münster a jako wykonanie «sztuki» do wyzwolin czeladnika ²⁾. Jakie zatem szczegóły o Krakowie urabiały o nim opinię i służyły za podstawę wiedzy o naszym mieście, informuje opis, w którym przeważają legendarne dzieje ³⁾. Znajdziemy tu najdokładniej opisane, jak Lechici byli sądzeni przez wojewodów, jak potem wybrali Kraka, założyciela Wawelu nad Wisłą, do którego potem «przydano» miasto nazwane od imienia wodza. Smok wawelski, składanie mu ofiar w ludziach oraz zabicie go przy pomocy skóry z siarką stanowi prawie połowę opisu miasta. Wiadomości o Wiśle, a zwłaszcza Rudawie, o siedmiu bramach (sic), o przedmieściu Kazimierz wykazują duże pokrewieństwo z opisem w kronice Schedla; znajdują się też zdania żywcem wyjęte z Eneasza Sylwiusza ⁴⁾. Całość może wydać się nieciekawa, ale weźmy tylko pod uwagę wysiłek podjęty w celu zebrania informacji o Polsce i próbę «organizacji pracy naukowej», jaką podjął śmiało humanistyczny pisarz. Za tego rodzaju metodę pracy zasłużył sobie Münster na srogą krytykę u podróżnika Theveta, autora wielkiej kosmografii, opartej wszakże na własnych spostrzeżeniach i obserwacjach zebranych w czasie licznych i dalekich podróży, — krytykę nie koniecznie słuszną.

Ważnym momentem jest, że Münster ze swoją kosmografią stanowił źródło informacji o Polsce przez cały w. XVI. Dopiero z końcem stulecia wychodzi w Kolonii inna, olbrzymia praca: Jerzego Brauna *Civitates or-*

1) Korzystamy z wydania bazylejskiego z r. 1554. Szczegóły opracowała W. Konczyńska, *List Sebastiana Münster a do Stanisława Łaskiego*, Kraków 1935.

2) Konczyńska, o. c., p. 21.

3) *Cosmographia*, wyd. bazylejskie 1554, p. 888 sq.

4) Zdanie o Rudawie, która porusza koła młynów, jest prawie dosłownie wzięte z Schedla — zdanie o innych miastach Polski, mających domy «ex maceria», z Eneasza Sylwiusza. Ustęp ten ozdabia Münster ciekawym drzeworytem przedstawiającym smoka wawelskiego i drugim ze sceną wykładu na Wszechnicy oraz ryciną potworka rzekomo urodzonego w Krakowie.

bis terrarum (1577, rozszerzone w wydaniach z 1597 i 1618). W wydaniu z r. 1618 poświęcono Krakowowi dłuższy ustęp o charakterze kompilacyjnym, zaopatrzony pięknym widokiem Krakowa. Dalsze wydania rozszerzono wedle dzieł (Cellarego), jakie się później ukazywały. U Brauna czytamy mianowicie po raz pierwszy o przedmieściu Garbary przy Krakowie, zaludnionym niegdyś przez Niemców, którzy mieli tu swój magistrat, a spalonym w czasie oblężenia miasta przez arcyksięcia Maksymiliana, czego ślady dotąd są widoczne. Braun wymienia (w wydaniu 1618) wszystkie pomniejsze kościoły Krakowa: św. Agnieszki, św. Leonarda, klasztor i oratorium Emaus, kościół św. Małgorzaty, u św. Andrzeja zaś prześliczne stalle, jakich się nigdzie nie spotyka. Jak Münster dla XVI, tak Braun przez w. XVII i XVIII jest podstawową, dokładną informacją o naszym mieście w literaturze zagranicznej.

Tymczasem do Polski przybywa coraz większa ilość cudzoziemców i u nich znajdujemy najwłaściwsze, najpełniejsze źródło relacji o Krakowie. W pewnych epokach mieliśmy więcej tych wizyt, np. w czasie przybycia Bony do Polski, elekcji Henryka Walezego, koronacji Zygmunta III i przybycia Anny Austriaczki. Wtedy niektórzy wybitniejsi cudzoziemcy notują uwagi o Krakowie i Polsce lub korzystając z okazji zbliżenia międzynarodowego wydają niewielkie podręczniki informacyjne dla rodaków, o tym jakie są warunki życia w Polsce i jakie tu można robić interesy handlowe. Otóż w tego rodzaju materiale nie znajduje się zazwyczaj pełnych opisów Krakowa, lecz urywki, impresje, przy przewadze wiadomości o handlu wiślanym, obcych kupcach w Krakowie i t. p. O ile Niemcy i Francuzi przeważają jako autorzy kosmografii, o tyle najwięcej cudzoziemskich wiadomości o szesnastowiecznym Krakowie posiadamy dzięki Włochom. Tu i ówdzie trafi się podróżnik angielski, którego informacje ze względu na rzadkość angielskich relacji w ogólności będą miały duże znaczenie. Poza tym chcę zwrócić uwagę na dwa jeszcze czynniki, które decydują o «reklamowaniu» nas za granicą. Tu w pierwszym rzędzie należy wymienić Uniwersytet Jagielloński, który ściąga tysiące scholarów z Węgier, Śląska, z Niemiec, — gdzie przebywają humaniści, gdzie ścierają się i walczą z sobą nowe prądy nauki i wiedzy z dawnym programem scholastycznym. Już w ciągu w. XV dało się zauważyć, że przez Uniwersytet i dzięki Uniwersytetowi pojawiły się o nas w ogóle jakieś informacje za granicą. To samo można powiedzieć i o wieku XVI, przynajmniej do czasu, dopóki nowopowstające uniwersytety niemieckie nie odciągnęły nam znacznej liczby scholarów i nie zwróciły naszej młodzieży szlacheckiej do studiów zagranicznych.

Wreszcie wydania dzieł naszych historyków, rozchodząc się za granicą, stanowiły poważne źródło informacji o Polsce. Decius wychodzi w r. 1521 w druku; Kromera opis Polski, wydanie bazylejskie z połowy w. XVI było takim źródłem, z którego obcy autorzy czerpali pełną dłoń¹⁾. Tenże opis w r. 1588 ukazał się w hiszpańskim tłumaczeniu i w niemieckim jeszcze

¹⁾ St. Kot, Rzeczpospolita polska w literaturze politycznej Zachodu. Kraków 1919, pp. 19—20.

w r. 1577 i 1578, Miechowity Tractatus de duabus Sarmatiis był drukowany w Wenecji w r. 1561, a już w r. 1518, 1519 w Augsburgu. Właśnie od polskich autorów wzięli kosmografowie (a nieraz i podróżnicy) legendy o Kraku i 12 wojewodach (z Kromera) o Wandzie która rzuciła się z mostu do Wisły i została pochowana koło Mogiły (Miechowita). O tym ostatnim musimy zawsze pamiętać przy lekturze obcych relacji.

II

UCZENI I PODRÓŻNICY NIEMIECCY, WŁOSCY I FRANCUSCY W KRAKOWIE W XVI WIEKU

Uczeni i podróżnicy nawiedzali Kraków szesnastowieczny albo w związku z wykładami i studiami na Wszechnicy Jagiellońskiej, albo przybywając na specjalne uroczystości: koronacyjne, elekcje królów, śluby i t. p. Początek w. XVI ściągnął wielu uczonych humanistów z Zachodu, jak Rudolfa Agrykolę Młodszeo, Szwajcara ¹⁾, Walentyna Ecka z Lindau ²⁾, grono humanistów wiedeńskich, wreszcie w r. 1519 Joachima Wadiana, uprzednio profesora Uniwersytetu Wiedeńskiego. Ów Wadian, zaproszony przez Decjusza a może i Agrykolę Młodszeo, przebywał — jak się zdaje — dość krótko w Krakowie, pozostawił przecież o tym wiadomość w komentarzach do Pomponiusza Meli ³⁾ Descriptio Sarmatiae, połączoną przede wszystkim z pierwszym znanym opisem Wieliczki. Z miast najprzedniejsze w Polsce są wedle Wadiana Kraków i Poznań, na Litwie Wilno, dalej niektóre miasta ruskie. W stolicy uderzyły go tylko pewne szczegóły, t. j. — Tatarzy na dworze królewskim, którzy czynią różne posługi i mają swe pomieszczenia na zamku. Wadian widział w Wiedniu Tatarów tylko jako jeńców wojennych w łańcuchach, toteż Tatarzy na zamku stanowili nielada sensację. «Gdy byłem w Krakowie — pisze Wadian — Tatarzy w mojej obecności wypatroszyli lwa, który niespodziewanie zdechl w zwierzynku zamkowym i pospiesznie urządzili sobie ucztę».

Nie wszyscy humaniści wynieśli z Krakowa sympatyczne wspomnienia. Taki np. Jan Hadus lub Hadelius ⁴⁾, wędrowny humanista i poeta niemiecki, którego nie tylko prześladowała tu bieda, lecz i choroba, żegnając Kraków, nazywa go miastem barbarzyńskim, nieokrzesanym, pysznym, w którym był wygnańcem ⁵⁾. Aż w Krakowie przygotowywano jakąś replikę na te

¹⁾ H. Barycz, Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kraków 1935, p. 3.

²⁾ Ibidem, p. 32—33.

³⁾ Joachimi Vadiani Commentariolus in Pomponium Melam u Pistoriusa, Historiae Polonicae corpus I. Basileae 1582.

⁴⁾ O nim szczegółowo H. Barycz, o. c., pp. 42—45 i G. Bauch, Deutsche Scholaren in Krakau. Breslau 1901, pp. 77—78.

⁵⁾ P. Jani Hadelii, Liber elegantiarum primus. Wien 1518, d. 2: «barbara, rudis, dura, superba» oto jest «brevissima magna urbis descriptio».

jego zarzuty. Ciekawym źródłem poznania wzajemnych stosunków krakowsko-wrocławskich jest kroniczka spisana około r. 1530 przez Sebalda Adloff'a, wrocławianina. Zasadniczo zbierał on wiadomości lekarskie, później wplótł do swej pracy zapiski o królach polskich, wreszcie (fol. 46—61) o miastach śląskich i Krakowie. W r. 1516 Kraków był mocno poruszony procesem i inkwizycją w sprawie wizytatora Włocha przybyłego do franciszkanów. Jak już poświadczają nuncjusze apostołscy, klasztory krakowskie odznaczały się nie-subordynacją w stosunku do obcych wizytatorów, w tym wypadku mnisi mieli podobno zamordować przybysza, który zamierzał reformować klasztor. Magistrat krakowski doprowadził do uwięzienia winnych, ci znów spowodowali rzucenie ekskomuniki na miasto. Wiadomość ta wydaje się być podaną przez innowiercę w mocno stronniczym oświeceniu; w każdym razie jest ciekawym przyczynkiem do obyczajów Krakowa w. XVI¹⁾ i do współżycia miast śląskich z Krakowem. Ktoś tam przypłacił głową tę sprawę, nie wiadomo jednak, czy więcej osób, gdyż o tym Kronika nic już nie wspomina.

Powracając do licznych wzmianek o Krakowie przekazanych przez humanistów, czy to obszerniejszych, czy bardziej lakonicznych, zawsze obserwujemy w nich wspólną cechę: ozdobniki, przerośnięcie, superlatywy w duchu epoki pisane, w których przeważa nadmiar słów przy niezbyt bogatej i ciekawej treści. Np. w drugiej połowie wieku XVI Iter salinarum Sarmaticum pióra Ślązaka Adama Schrotera²⁾ razi napuszonymi przerośnięciami, rozważając przy Krakowie legendę o Kraku i piękne położenie miasta. W ogóle, humaniści lubią legendy starego Krakowa, a kosmografowie chętnie je powtarzają. A właśnie przewinęło się przez Kraków wielu humanistów w dobie rozkwitu Uniwersytetu, czyli w latach 1480—1535, niemniej nie pozostawili oni żadnej dokładniejszej relacji, jako rezultatu zwiedzania grodu Kraka. Dostojni cudzoziemcy bywali oprowadzani po Collegium Maius, po bibliotecę Wszechnicy, gdzie wpisywali się do księgi pamiątkowej, można więc wnosić, że do programu przyjęcia należało i zwiedzanie miasta.

Okres przybycia do Polski królowej Bony spowodował większy niż dotychczas napływ Włochów w związanych z jej dworem, a wspaniałe uroczystości ślubne i koronacyjne nie pozostały bez echa w literaturze panegirycznej. Jednym z zaproszonych na wesele Bony był Caelius Calcagnini³⁾, kanonik z Ferrary, protonotariusz apostołski, doktor obojga praw, poeta i mowca,

¹⁾ Kroniczka Sebalda Adloff'a znajduje się w Oxfordzie w Bibl. Bodlejany, Douce 85, datowana 1530. Wiadomość o niej dał St. Kot, *Anglo-polonica...* w *Nauce Polskiej*, XX, p. 64. Zamordowany wizytator nazywał się Albertus Fontinus.

²⁾ Wyd. Pistorius, *Hist. Pol. corpus*, I, p. 168.

³⁾ Ur. 1479, zm. 1541, bywał na usługach kardynała Hipolita d'Este, przy końcu życia wykładał literaturę w Ferrarze, interesował się nowymi zdobyczami w ówczesnym świecie kulturalnym, był przyjacielem Erazma z Rotterdamu. Innym zainteresowaniem Caeliusa była astronomia i niedawne odkrycia Kopernika, przy czym — jak wykazuje A. L. Birkenmajer (*M. Kopernik, Kraków 1900, wedle indeksu*) nasz Włoch miał zamiar przez wcześniejsze opublikowanie rezultatu odkrycia przywłaszczyć sobie część zasługi polskiego uczonego. Jak wśród najwykształceńszych ludzi przeważał autorytet starożytnych w geograficznych poglądach, dowodem, że Kraków umieszcza Caelius *in extrema Germanicae ipsiusque Vistulae ripa...* (*Caelii Calcagnini... Opera aliquot... Basileae 1554, p. 51*).

którego pobyt w Krakowie przypada na rok 1518. Oprowadzał go po mieście Jakub Staszkowski, kanonik krakowski, pokazując gościowi szczegółowo kościoły, budynki miejskie, sadzawki («piscinas admirabilis artificii»), wspinała bibliotekę («bibliothecas instructissimas»), wreszcie jakieś ciekawe «equestres decursiones in ripis Vistulae» (może zabawy ludowe) oraz zapoznając go przy okazji z wybitnymi humanistami polskimi wśród duchowieństwa¹⁾.

Współcześnie z Caeliusem inny Włoch, również naoczny świadek uroczystości na dworze polskim, pozostawił dokładny opis dekoracji komnat wawelskich i ich rozmieszczenia, zapewniając, że podobnych bogactw, świetności ubiorów i t. d. nie widział w życiu. Suavio Partenopeo (czy — jak przypuszcza Darowski — Spinetto Ventura baron de Palmerici)²⁾ daje pierwszy wiadomości o arasach na Wawelu. Mianowicie izby z lewej strony na I piętrze zamku były przybrane arasami i kobiercami, mieszkanie króla miało ściany pokryte złotogłowiem. Na II piętrze widział Suavio salę wyłożoną drzewem rzeźbionym i złożonym, a za nią w rzędzie inne z arasami, brokatami na ścianach, suknem czerwonym i makatami. Na tymże II piętrze były cztery komnaty odpowiednio bogato przybrane, przeznaczone dla królowej. Widział i kominy złożone i inne bogactwa, które stanowić miały reprezentacyjny przepych, najwidoczniej obliczony dla zagranicznych gości, wciąż mających mylne przekonania o «dzikiej» Sarmacji. Np. w sali koronacyjnej zaimponował Włochowi kredens ze srebrami stołowymi, w drugiej sali podręczny magazyn srebra na półkach, jako świadczące o bogactwie królewskiej rezydencji.

A wreszcie w nowelistyce włoskiej współczesnej odnajdziemy ślady anegdotek z czasów wielkiego zjazdu Włochów z królową Boną do Krakowa, a to osób nie umiejących po polsku. Matteo Bandello³⁾ przytacza opowiadanie o pewnym Włochu, Girolamo de la Penna z Perugii, który zjechał do Krakowa i tu ciężko zaniemógł. Wezwano medyka kardynała d'Este, podówczas również bawiącego w stolicy, który zapisał kawalerowi Girolamo jeden proszek tygodniowo do zażycia. Mieszkał ów Girolamo w domu polskim na kwarterze, przy czym ani on, ani jego towarzysze nie rozumieli słowa po polsku, prócz wyrazów «chleb», «mięso», «wino». Każę służącemu przynieść opłatek do zażycia proszka (un ostia). Ten zrozumiawszy, że chory woła księdza, pobiegł do proboszcza, biadając, że umiera Włoch z dworu królowej i pragnie się komunikować. Gdy ksiądz zjawił się w domu z asystą, Włoch zerwał się z łoża, składa cześć Najświętszemu Sakramentowi, ale go nie chce przyjąć, bo się nie spowiadał. Gdy już w żaden sposób nie mogli się porozumieć,

¹⁾ Odnośny ustęp z Epistolae 6, lib. VII Caeliusa Calcagniniego (list do Jakuba Staszkowskiego) umieszcza M. Wiszniewski w swej Historii literatury polskiej, VI, p. 17. Na znaczenie Caeliusa jako cudzoziemca w Krakowie zwrócił mi uwagę dr Wł. Pocięcha.

²⁾ Viaggio della serenissima Bona drukowany w Operette del Partenopeo Suavio. Bari 1535. Egzemplarz tego Polska nie posiada. Przedruków dokonali: S. Tomkiewicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 306 i w dodatku oraz A. Darowski, Bona Sforza. Rzym 1904.

³⁾ Na tę anegdotkę, najpewniej autentyczną zwrócił mi uwagę dr Wł. Pocięcha; znajduje się ona w zbiorze nowel Bandello: Le novelle, IV, Bari 1911, nowela 34.

przyszedł im z pomocą jakiś ksiądz umiejący po włosku i wyjaśnił wreszcie nieporozumienie z powodu słowa «ostia» włoskiego, zrozumianego jako łacińskie «hostia». Że jeszcze niejedna taka przyгода zdarzyła się Włochom — to pewne.

Drugim takim okresem zjazdu obcych, zwłaszcza Francuzów, do Krakowa była elekcja Henryka Walezego na króla Polski. Kręcili się tu i Włosi, a rzadko który z nich poznał tak dokładnie całą Polskę, jak Aleksander Gwagnin z Werony¹⁾. Wiemy, że zwiedził on z okazji wypraw wojennych Litwę, stąd tak obszerny jej opis czytamy w Sarmacji europejskiej. Znaną jest historia sporu o plagiat pomiędzy Gwagninem a Maciejem Strykowskiem, z którego kronik sprytny Włoch wiele szczegółów przeniósł do opisu Sarmacji. Plagiat ten specjalnie mało jest aktualny w kwestii relacji o Małopolsce i Krakowie, ponieważ dotyczy jedynie Litwy i jej dziejów. Ale znów przyznać trzeba, że Gwagnin po macoszemu obszedł się z Małopolską i jej stolicą Krakowem. W swej Chorografii, wydanej w Krakowie w r. 1578, oprócz znanych szczegółów (piękne położenie Krakowa, Wawel górujący nad miastem, Wisła), zauważa jeszcze pewne odmiennie zjawiska. Gwagnina zainteresowała spławność Wisły i możliwość jej użytkowania w handlu z Gdańskiem. Pisząc o murach miejskich podkreśla autor niezwykle silne zabezpieczenie Krakowa, jakie stanowi podwójny mur, wał i fosa, którą płynie Rudawka. Zamiłowania historyczne poniosły Gwagnina dalej, tak że zaniechawszy opisu Krakowa, udziela czytelnikowi różnych dziejowych wiadomości nie zawsze zgodnych z prawdą. I tak: krakowianie nie mają wójta najwyższego («advocato supremo carent»), gdyż w r. 1312 (sic) za Władysława Łokietka («cubitalli») pewien wójt krakowski, Niemiec, chciał jako zdrajca wydać miasto w ręce Bolesława ks. opolskiego, za co otrzymał zasłużoną karę, a od tego czasu król sam trzyma zwierzchnią władzę nad Krakowem («praetura», sic); Wojewoda krakowski ustępuje w pierwszeństwie kasztelanowi, a to również z powodu zdrady i ucieczki z pola bitwy, jakiej się dopuścił jeden z wojewodów jeszcze za czasów wojny Bolesława Krzywoustego z Rusią. Wiadomość ta, często powtarzająca się w relacjach cudzoziemców, ma swe źródło — jak wiemy — u autorów polskich; jeszcze raz powtarza ją Gwagnin w Opisanii Polski²⁾. Drugi opis Krakowa u Gwagnina we wspomnianym Opisanii jest niewiele obszerniejszy od poprzedniego, z dodatkiem wiadomości o herbie miejskim i Leszku Czarnym, który wszystkich mieszczan nobilitował, nadał im specjalne przywileje (sic) i specjalnie miasto ozdobił.

¹⁾ Gwagnin był ciekawą postacią dyplomaty, żołnierza, kupca, który dla wzbogacenia się założył spółkę handlową z kupcami weneckimi i chciał nawiązać handel ze Szwecją. Cf. C. Cipolla, *Un Italiano nella Polonia e nella Svezia tra il XVI e il XVII sec.* Torino 1877, nie objaśnia jednak bliżej pobytu Gwagnina w Polsce. Gwagnin wiele tu dzieł drukował: *Exactissima et diligentissima chorographia totius Poloniae...* dedykowana Stefanowi Batoremu 20 VI 1578 w Krakowie, *Compendium chronicorum Poloniae i De celeberrimo ingressu Cracoviam et coronatione ... Henrici Valesii...* nie zawierają opisu Krakowa. Innym miastom, z wyjątkiem Poznania, nie poświęca autor tyle miejsca, co stolicy. Wydania cytuje Bibliografia polska *Estreichera*, XVII, p. 480 i sq.

²⁾ Z *Kroniki Sarmacji europejskiej Aleksandra Gwagnina*, wyd. J. Turowskiego. Kraków 1860, pp. 7—8.

Inni Włosi w epoce elekcji Walezego spełniali ważną rolę dyplomatów, wybitnych dworzan i doradców króla przybywającego do mało znanej zachodowi Europy Sarmacji. Wszak najdokładniejszych wiadomości o Polsce, jej ustroju, warunkach wewnętrznych miał dostarczyć Walezemu Włoch, Ludwik Gonzaga ks. de Nevers, który przez sześć tygodni przebywał w Krakowie na Wawelu, zbierając od wybitnych osób konieczne dla siebie informacje. Ze względu jednak na treść i cel tej relacji zajmiemy się nią przy francuskich opisach Polski. Ażeby dać rodakom bliższe informacje o warunkach handlu i bogactwach Polski, napisał Emil Maria Manolesso, dr praw i teologii, rodzaj informatora z okazji elekcji Henryka Walezego i w związku z uroczystościami w Krakowie ¹⁾. Znajdziemy tam również opis Krakowa z nieodłączną stereotypową wzmianką o położeniu i legendą o Kraku. Wisła rozdzielająca Kraków od Kazimierza przypomina autorowi — Konstantynopol. Zna tylko dwa kościoły: katedrę i dominikański; domy w Krakowie są, jak zaznacza, z kamienia budowane. Najwięcej uwagi poświęcił Manolesso pałacowi królewskiemu na Wawelu, zdobnemu w malowidła, marmury, różne posągi. W tej prowincji (Małopolsce) główną rzeką jest Wisła, którą liczne towary idą na Mazowsze. Szlachta nie mieszka w Krakowie, gdyż ma swe zamczki i wsie na prowincji, tutaj spotyka się jedynie kupców, rzemieślników i mnichów.

O ucieczce Henryka Walezego z zamku zachowała się nader ciekawa relacja Włocha, najprawdopodobniej dworzanina i powiernika królewskiego. Pietro Buccio ²⁾ w swej drobiazgowej relacji opowiada, jak król zeszedłszy ze schodów głównych pałacowych przeszedł przez dziedziniec, a następnie furta wydobyl się na zewnątrz. Opowiadanie to, które posłużyło Tomkowiczowi ³⁾ jako materiał porównawczy do poznania rozkładu sal pałacu królewskiego na Wawelu, pokrywa się jak wiadomo z relacją historyka Orzelskiego o ucieczce królewskiej.

Liczne są wzmianki w korespondencji współczesnej osób prywatnych o tym, jaki był nastrój w Krakowie z chwilą ujawnienia ucieczki króla. Noc była, wszelako Rynek krakowski natłoczony był ludźmi i oświecony pochodniami, co chwila przynoszono sprzeczne wieści, to że król uciekł, to że ukrywa się w domu Soderinich. Wiadomości te wszakże znane już są dostatecznie i nie przedstawiają dla nas specjalnego interesu ⁴⁾.

Również w ciągu panowania Zygmunta III zdarzały się uroczystości w Krakowie ściągające wielu cudzoziemców. Kto chce np. poznać, jak wyglądał Kraków udekorowany na przyjęcie Anny Austriaczki, przyszłej żony Zygmunta III, jakie bramy tryumfalne ustawiono na Kleparzu i Rynku oraz w ulicy Grodzkiej, jakie były «alegorie», muzyki, szpalery, napisy, gwardie,

¹⁾ E. M. Manolesso, *La fausta et felice elettione in re di Polonia del serenissimo et valorosissimo Henrico de Valois...* in Venetia 1573.

²⁾ P. Buccio, *Le coronationi di Polonia et di Francia del re Henrico III.* Padova 1576.

³⁾ Tomkowicz, *Wawel*, pp. 160—1.

⁴⁾ Korespondencja w dodatku do dzieła J. Krasieńskiego p. t. *Polska czyli opisanie topograficzno-polityczne Polski w w. XVI* oraz materiały do panowania Henryka Walezego. Warszawa 1852.

ten sięgnąć musi do mało znanego dziełka Romano Morlupina¹⁾ Włocha, opisującego ten wielki zjazd do Krakowa. Opis samego miasta zatracił się niemal w opowiadaniu Włocha zachwyconego bogactwami stolicy Polski. Duże na nim wrażenie zrobiła również procesja Bożego Ciała, odprawiona z wielką pompą nazajutrz po przybyciu Anny, i wspaniała dekoracja wnętrza katedry na uroczystości ślubne i koronacyjne. Zdaje się, że samo miasto, w przeciwieństwie do wspaniałych dekoracji, nie podobało się Włochowi, gdyż mówi np. że nie jest zbyt rozległe, ma zwykłe mury («semplici muraglie») z mnóstwem okrągłych wież, otoczone fosą wąską, łatwą do przebycia, która jest wprawdzie wypełniona wodą, ale chyba nie do umocnienia obrony, ale do wygodniejszego płókania sukien (sic). Poza uwagami o wielkim znaczeniu jezuitów w stolicy, o pobożności, uderza dokładny opis Rynku krakowskiego z jego drewnianymi kramami i budami, rozdzielonymi przez zawile uliczki, gdzie dostać można najróżnorodniejsze rodzaje towaru, a wszystko w największym porządku. Oprócz skór i futer sobolich, wilczych, lamparcich, gronostajów, jest tu «infinita quantita di piume» pierza (a może ozdobnych piór do końskich rzędów), przygotowanego na sposób rzymski i kartagiński, dalej moc win z Moraw, Węgier, Armenii, Hiszpanii. Natomiast na Kleparzu po raz pierwszy już w XVI w. mamy zanotowane słynne targi na konie.

Nie można pominąć pobytu w stolicy w r. 1592 innego jeszcze Włocha: Piotra Duodo²⁾, posła weneckiego, który napisał o Polsce bardzo obszerną relację, niestety o Krakowie nic w niej nie znajdujemy poza nazwą. A przecież dla Duoda zbierał wiadomości o Polsce Marek Ottoboni w związku ze swą misją handlową, notując — ceny w Krakowie na znaczną ilość towarów. Niestety, relacja Ottoboniego nie jest dotychczas znana poza nielicznymi wzmiankami w literaturze³⁾.

Z tego czasu pochodzi słynne dzieło Jana Botero, *Le relazioni universali*⁴⁾, wydane w Wenecji w r. 1596, które przez swe uwagi nad ustrojem Polski urabiało nam opinię za granicą przez w. XVII. Polska wśród opisów wszystkich krajów zyskała poczesne miejsce, choć niezbyt szczególnie uznanie⁵⁾. Krakowowi poświęcił Botero mało miejsca, nazwał go tylko «citta grossissima», która składa się z trzech miast, posiada wspaniały zamek i sławny

1) Romano Morlupino, *Il successo delle Nozze di Sigismundo III re di Polonia con la principessa Anna...* In Udine 1592. Zwrócił mi na niego uwagę p. Zygmunt Wolff.

2) Piotr Duodo pochodził z weneckiej patrycjuszowskiej rodziny, znanej od w. XI (Enc. Italiana nie zna nawet Piotra i jego poselstwa do Polski). J. U. Niemcewicz przedrukował jego relację w sposób bardzo niedokładny w Zbiorze pamiątek o dawnej Polsce IV, p. 72 sq. Kopia znajduje się w zbiorach P. A. U. w dziale Varia, tece 5, wraz polskim (nieściśłym) tłumaczeniem.

3) Wiadomość o Marku Ottobonim daje L. Boratyński w studium o stosunkach handlowych Gdańska z Włochami (Rozprawy P. A. U. Wydz. Hist.-Fil., t. 52, p. 223 sq.), a w szczególności o transakcjach w obrocie zbożem dla Włoch.

4) Jan Botero, ur. w r. 1533, humanista, polityk, pisarz katolicki, sekretarz kard. Karola Borneusza, podróżnik, miał możność w czasie podróży po Europie zaznajomić się z Polską i jej urządzeniami. Wiele druków Botera ukazało się w Polsce (cf. Bibl. pol. Estreicher, XIII, pp. 291—2); o popularności jego *Relazioni* świadczy fakt, że w r. 1609 były na język polski tłumaczone (cf. S. Kot, *Rzeczpospolita polska w literaturze politycznej Zachodu*, Kraków 1919, p. 13).

5) *Le relazioni universali*, wyd. 1596, pp. 107—8.

Uniwersytet. Pierwszy Botero szczegółowo zanotował, że około roku 1252 (!) odkryto saliny bocheńskie, a potem wielickie.

Zapewne wśród rozlicznej korespondencji obcych znalazłyby się jeszcze drobniejsze wzmianki o Krakowie, nie dadzą one jednak obrazu całości. Punkt ciężkości relacji włoskich leży w korespondencji, depeszach i opisach Polski nuncjuszów apostolskich, którymi zajmujemy się osobno.

O wiele później niż u Włochów, zbudziło się zainteresowanie Polską we Francji, a to w związku z analizą ustrojów politycznych różnych państw Europy. Francuzom Polska była jeszcze mniej znana niż Włochom, którzy mieli od średniowiecza częste związki z naszą ojczyzną i jej sprawami, czy to polityczne czy to handlowe. St. Kot ¹⁾ cytuje dzieło Klaudiusza de Seyssel z r. 1519, w którym nie ma jeszcze wzmianki o Polsce, choć jest mowa o ustrojach różnych państw europejskich; podobnie Karol de Grassailles znał tylko herb Polski.

Decydujące dla rozszerzenia informacji o Polsce było wydanie w r. 1555 Kromerowej Historii Polski, już bowiem w r. 1566 Jean Bodin w *Methodus ad facilem historiarum cognitionem* zużytkował Kromera, Miechowitę, Kalimacha i Zamoyskiego ²⁾, a nie brak śladów, że od posłów polskich brał informacje.

Okresem najżywszych prawie stosunków dyplomatycznych pomiędzy Polską a Francją była elekcja Henryka Walezego na króla polskiego. Lecz zanim nowy monarcha zawitał do granic Polski, już wygotowano dlań dwie bardzo ciekawe relacje: jedną włoską, drugą polską, które miały go pouczyć o dalekim kraju, oczekującym jego przybycia.

Wśród ludzi, którzy zjawiali się w Krakowie właśnie przed przybyciem elekta, zasługuje na uwagę Ludwik Gonzaga ks. de Nevers i Rhetel, Włoch z pochodzenia, słynny polityk na dworze francuskim, zwolennik jezuitów, uczestnik Nocy św. Bartłomieja. Przybył on na sześć tygodni do Krakowa ³⁾ i zbierał informacje od różnych osób, jak biskup kujawski Karnkowski, Krzysztof Warszewicki i Aleksander Gwagnin. Został odwołany zanim wykończył swą relację, gdyż obecność jego i rady drażniły panów polskich. Jego opis Polski pełen jest złości i w najczarniejszych kolorach przedstawia nasze społeczeństwo, system gospodarczy i fiskalny. Nawiasem mówiąc, podał szereg śmiałych i zbawiennych rad uzdrowienia naszych stosunków finansowych. Opis nie zawiera wzmianki o Krakowie, zapewne z tego powodu, że autor źle się tu czuł, poza tym jest zdania, że nie ma ani jednej twierdzy w królestwie, która by była coś warta.

¹⁾ Kot, o. c., pp. 18—19.

²⁾ Kot, o. c., pp. 20—22 i bardzo obszernie w rozdziale IV o surowej krytyce władzy państwowej i ustroju Polski. Bodin i Botero również w w. XVII stanowią podstawę informacji o Polsce i jej ustroju na Zachodzie.

³⁾ L. Finkel, Opis Rzeczypospolitej Polskiej z r. 1574 wedle relacji L. Gonzagi ks. de Nevers i Rhetel. Bibl. Warszawska, 1887, 4. Dziwnym zbiegiem okoliczności syn wymienionego, Karol, przebywał w r. 1602 około dwu tygodni w Krakowie, dla celów politycznych; cf. W. Sobieski, Henryk IV wobec Polski i Szwecji. Kraków 1907, pp. 37 sq.

Jakby dla zaprzeczenia tej niesprawiedliwej oceny Polski powstaje — niezależnie zresztą od Gonzagi — relacja Jana Krasieńskiego, przeznaczona również dla przyszłego króla, ażeby go przekonać, że nie nad barbarzyńską będzie panował krainą, ale nad obszerną ziemią sarmacką, znaną już starożytnym¹⁾. Krasieński wiele bywał za granicą, studiował we Włoszech i tu mistrz jego Sygoniusz, jak sam mówi, nakłonił go, aby skreślił opis Polski przeznaczony dla cudzoziemców. Krasieński daje informacje o Sarmacji od podstaw, o zakresie jej granic i t. p., a specjalnie czwarty rozdział poświęca znakomitym miastom w Polsce. Autor jest dla nas o tyle interesujący, o ile chodzi o zakres wiadomości, jakie chce dać o Polsce cudzoziemcowi. Więc pisze, jak to Gniezno było stolicą Polski, jak dopiero Łokietek (sic) przeniósł ją do Krakowa, który uczynił miejscem koronacji królów. Zamiast szczegółowego opisu podaje autor dokładnie, jakich ma Kraków świętych, jakie relikwie w skarbcu wawelskim. Obecność tak wielu i sławnych relikwii przyczynia się do podniesienia ducha pobożności wśród mieszkańców. Najwięcej czytamy o biskupstwie krakowskim, kanonikach, kapitule, oraz krótkie żywoty biskupów krakowskich od Oleśnickiego począwszy. Stryj Jana był podówczas biskupem krakowskim i tu jest źródło tak obfitych we wspomnianym zakresie wiadomości. Sam Kraków z Kazimierzem, Kleparzem i Stradomiem przedstawia znaczną liczbę ludności; z tego ludność żydowska mieszka w żydowskim mieście. Żydzi przenieśli się tutaj dla częstych rozruchów i ozdobili swą część wspaniałymi domami. Pomiędzy Krakowem a Kazimierzem istnieje most znacznej wielkości na Wiśle, która dzieli oba miasta. W samym środku Krakowa znajduje się Rynek obszerny, mający w centrum ratusz z bogatymi i wspaniałymi sklepami (sic). Dalszej okazji do wzmianki o roli duchowieństwa w Krakowie dostarczył autorowi Uniwersytet (założony dopiero przez Jagiełłę w r. 1401!), gdyż tu studiują różne nauki z przewagą teologii i prawa kanonicznego. Wiele jest młodzieży mieszkającej w kolegiach i małym kosztem opędzającej swe potrzeby, gdyż żywność w Krakowie jest bardzo tania. Kraków, znakomity handlem, rzemiosłem, obfitością ludności krajowej i cudzoziemskiej, we wszystko opływa, co należy do potrzeb i wygod życia. Kupcy są bogaci, mają rozległe stosunki i znajomości. Tu po raz pierwszy w relacjach o Krakowie powołuje się Krasieński na — Wierzyńka, który tytuł królów gościł w r. 1363 (sic), a potem ich hojnie obdarował, samemu królowi polskiemu ofiarowując sto tysięcy złotych. Po Krakowie najpierwszym miastem jest Poznań, potem Włocławek, z innych wspomniano tylko Gdańsk. Polska — jak przyznaje autor — nie ma silnych twierdz, a te, które są, wytrzymają pierwszy atak, lecz nie dłuższe oblężenie. Czy i jaki skutek wywarł na dworze francuskim ten opis Polski skreślony przez Polaka, nie wiadomo.

Francuzi na ogół mało interesowali się Polską. Pisali o nas niejednokrotnie opinie ujemne, złośliwe i szydercze, oceniając niestety trafnie wady narodowe²⁾. Zupełnie to inna platforma oceny i przekonań, niż u Włochów.

¹⁾ J. Krasieński, o. c. Inny Polak, Próchnicki, opracował opis Polski wydany w r. 1600 w Rzymie.

²⁾ H. Kutrzebianka, Opinie Francuzów o Polakach z czasów elekcji Henryka Walezego. Przegląd Współczesny, 1936, listopad—grudzień, i odtbitka.

Brak Francuzom szczegółowych zainteresowań Polską i jej miastami, gdyż nawet najobszerniejszy opis Polski, Vigenère de Blaise'a¹⁾, daje raczej ogólny podział administracyjny Rzeczypospolitej, a «Cracovie, chef de tout le royaume» to wszystko, co możemy wyczytać o naszej stolicy. Ponieważ jednak Francuzi chcieli z nami nawiązać porozumienie w celach handlowo-eksportowych, więc musieli mieć o nas bliższe informacje. Typem takiego informatora jest Benoist Rigaud, autor Briefve description²⁾ pisanej — jak sam autor wyjaśnia — celem zaznajomienia się z polskim krajem i nawiązania porozumienia handlowego. Jest to kompilacja z Münstera i innych kosmografów, która na samym końcu uwzględnia osobny, obszerniejszy opis Krakowa, rozpoczynający się od bajecznych dziejów Polski. Krak buduje zamek Venal i zaraz potem miasto noszące od niego nazwę, jak Rzym od Romulusa, a Paryż od Parysa. Kraków jest dobrze zaludniony, ufortyfikowany murami, beluardami, fosą, w której płynie «la riviere de Rudys», na niej młyny zbożowe mielą ziarno. Uniwersytet, przedmieścia są również wspomniane, ale łatwo dostrzec szczegóły znane już z Eneasza Sylwiusza (o domach murowanych) i z Hartmanna Schedla (mury, Rudawa). Podobny cel miało również francuskie tłumaczenie dziełka Manolesa³⁾ wspomnianego wyżej, gdzie, jak wiemy, znajduje się opis Krakowa.

Spośród dyplomatów, dworaków, jak Jan de Montluc, Jan Choisin, G. de Schomberg, Jan de la Jessé, A. Languet, Guy de Pibrac i inni, żaden nie pozostawił relacji uwzględniającej w szerszej mierze Kraków. U Francuzów spotykamy się na ogół z zupełną obojętnością wobec stolicy Polski, podczas gdy Włosi i Niemcy już ją dawno opisywali. Toteż za chlubny wyjątek możemy uważać kosmografa króla Henryka III, André Thevet⁴⁾, który swe olbrzymie dzieło pisał o tyle rzetelniej od wielu innych kosmografów, że sam odbywał dalekie podróże, w czasie których nie omieszkiał odwiedzić i Polski. Jego niezmiernie ciekawa relacja o Krakowie, jakkolwiek rozrzucana w wielu miejscach przydługiego ustępu o Sarmacji, wskazuje, że niewiele miast polskich było mu znanych, wymienia je bowiem ogólnie i wciąż wraca do opisu stolicy. Jak dokładnie zwiedził Kraków kosmograf królewski,

¹⁾ V. de Blaise, *La description du Royaume de Poloigne et Pays adiacents*. Paris 1573, chez J. Richer.

²⁾ B. Rigaud, *Briefve description du pays et royaume de Poloigne contenant la situation du lieu, les moeurs et façon de vivre des Polonnois*. Lyon 1573.

³⁾ *Discours fait sur le Royaume de Pologne auquel sont contenus l'origine du peuple...* Cf. Kutrzebianka, o. c., p. 13.

⁴⁾ *La cosmographie universelle d'Andrée Thevet cosmographe du roy...* t. II. A Paris, chez G. Chaudière... 1575. Thevet był kosmografem Henryka Walezego, do którego zwraca się w przedmowie do swego dzieła. Sam zresztą pisze: «Ce que nous avons veu quasi advenir de notre temps et l'an 1573», kiedy był podczas elekcji w Polsce. Wie np. dokładnie o kandydaturze cara moskiewskiego na tron Polski. Thevet, ur. 1502, zm. 1590, był początkowo teologiem, potem uzyskał od swych przełożonych pozwolenie podróżowania, w r. 1558 sekularyzował się i przyjął wyznanie kalwińskie (stad jego zainteresowanie dla gminy kalwińskiej w Krakowie). Był potem jałmużnikiem Katarzyny Medycejskiej, historiografem i kosmografem królewskim. Zwiedził prawie cały ówczesny świat (*Bibliographie universelle*, t. 45).

świadczą różne ciekawostki, np. owa informacja o handlu i kruszczach, których wiele kopią w okolicach Krakowa. Mianowicie olkuskie srebro można zawsze widzieć na Rynku krakowskim wystawione na sprzedaż w wielkich kawałach («a tout heure de grans loppin a vendre au marche de Cracovie»), zaś w górach ku granicy węgierskiej ma być jeszcze więcej tego kruszcu. Sól z Wieliczki daje królowi takie dochody, jak srebro i złoto. Znaczne zainteresowanie okazał kosmograf dla Uniwersytetu Krakowskiego, chwalać jego uczonych, doktorów, matematyków i filozofów; słyszał mianowicie o Joachimie Rhetyku. Interesująca jest uwaga autora, że na krakowskiej Wszechnicy bywało do 5.000 (sic) studentów i więcej, zanim powstały niemieckie uniwersytety we Frankurcie, Wittemberdze, Lipsku, które odciągnęły scholarów od polskiej szkoły. Jedynie «les lecteurs n'ont pas grand gages pour que tous vivres a vil pris». Jest mianowicie w Krakowie pewien dom zwany Bursą Jeruzalem, gdzie można jeść i pić dobrze za 12 soldów tygodniowo, a jeszcze taniej żyje się w Bursie Ubogich. W innych miastach Polski są też kolegia dla młodzieży, gdyż w Polsce żaden człowiek nie ma znaczenia, jeśli nie umie po łacinie, a przez tę umiejętność Polacy są tak mili («aimable») dla cudzoziemców. W samym Krakowie prócz kolegium publicznego jest sześć innych. Drugi Uniwersytet jest w Poznaniu (sic). Miasto Kraków leży nad Wisłą i ma w herbie trzy korony (sic). Legenda o Kraku tak dalece zainteresowała Theveta, że wspominał nawet dokładniej o smoczey jamie, niezbyt zdaniem autora obszernej («Smokowa iama avec plus de alles et garderobes...»). Na górze Lasoty jest pogrzebany Krakus w tym miejscu, gdzie teraz znajduje się klasztor benedyktynów (autor ma na myśli kościółek św. Benedykta). Co tam za czasów pobytu Theveta pokazywano, trudno doprawdy dociec, gdy opowiada on o grobie Kraka, który widział na własne oczy («et on voit encor hors ledit lieu et pourpris de l'Eglise, le tombeau ou reposit les ossements de ce prince...»).

Kalwini zasłużyli sobie u Theveta na osobną wzmiankę z racji jego wyznania. Mogą wprowadzić urządzić w Krakowie kazania i zbierać się, ale po domach prywatnych. Żydzi zamieszkują osobne miasto nad Wisłą i mają tam wcale ładne budynki. Przy opisie obyczajów wspomina Thevet dość obszernie o ceremoniale pogrzebów królewskich, a opis koronacji Walezego kończy w ogóle skrócone dzieje Polski, zamieszczone u kosmografa. Zdaje się, że Thevet robił wycieczki w okolice Krakowa, wspomina bowiem o Prądniku, gdzie znajduje się pałac biskupi. Ciekawe a życzliwe dla Polaków uwagi, którymi ich charakteryzuje (np. o pobożności), dopełniają całości tej interesującej relacji, opartej na autopsji autora. Thevet krytykował, jak wiadomo, Sebastana Münstera¹⁾ właśnie z powodu błędów, jakie tenże popełnił, nie kierując się własnymi spostrzeżeniami i nie zwiedzając opisywanych krajów.

Poza w. XVI spotykamy się jeszcze z relacjami francuskimi w wieku XVII, jako zasadniczym materiałem do poznania Krakowa, tak jak niemieccy podróżnicy będą górować swymi opiniami w wieku XIX.

¹⁾ W. Konczyńska, List Sebastiana Münstera, p. 9.

OBRAZ KRAKOWA W RELACJACH NUNCJUSZÓW
APOSTOLSKICH XVI—XVII W.

W dobie reformacji papieże dbali bardziej niż kiedykolwiek o łączność z krajami katolickimi zagrożonymi herezją, wysyłając na dwory monarchów europejskich swych nuncjuszków i posłów¹⁾. Porozumienie pomiędzy Watykanem, względnie dworem któregoś z książąt włoskich, a nuncjuszem przebywającym w odległym kraju istniało nieprzerwanie za pośrednictwem depesz wysyłanych zazwyczaj dwa razy w miesiącu. Nadto nuncjusze, a raczej ich sekretarze, oprócz ścisłych raportów w sprawach wiary i rozprzestrzeniania się herezji, przygotowywali obszernie geograficzno-historyczne opisy i relacje, charakteryzując w nich ustrój, władzę, oświatę, rządy szlachty. Te właśnie relacje nuncjuszków, zachowane w znacznej liczbie, stanowią niewyczerpane źródło wiadomości o Polsce i Krakowie wieku XVI i XVII. Zarazem są to opisy o innym charakterze, niż dotychczas poznane. Tu nie ma już miejsca na humanistyczne ozdobniki czy powtarzanie zdań z Eneasz Sylwiusza i Münstera, lecz opis jest jaknajbardziej realny, zaprawiony jedynie subiektywnymi zapatrywaniami autora. Chodzi w nim o prawdę, rzeczywistość i dobre informacje dla Watykanu. Nuncjusze opisywali Polskę jako kraj nieznaną zachodowi Europy, wyrażając niejednokrotnie zdziwienie z powodu kultury w miastach Polski i wspaniałości dworu, czego bynajmniej się nie spodziewali w dzikiej Sarmacji. Relacje ich urabiały nam w kołach wyższych dostojników niejednokrotnie korzystną opinię i spełniały rolę skutecznej propagandy na rzecz państwa polskiego. Nie wszystkie relacje zawierają opis Krakowa, owszem znajduje się w nich przeważnie luźne wzmianki rozrzucone wśród innych interesujących momentów opisowych, podobnie jak w korespondencji nuncjuszków, depeszach i t. p. Trzy zasadnicze relacje, t. j. Fulwiusza Ruggieri z r. 1565, Pawła Mucantego, sekretarza kardynała Gaetano z r. 1598 i Erminiusza Valentiego z r. 1604, dają pełnowartościowy obraz Krakowa z uzupełnieniami wedle Spanociego, Malaspiny, Torresa i innych²⁾

1) S. Bodniak, Polska w relacji włoskiej roku 1604. Pam. Bibl. Kórnickiej, zesz. 2, 1930, wstęp.

2) Dla skrócenia tekstu i uniknięcia rozwlekłości podajemy syntetyczny opis Krakowa na podstawie ściągniętych razem relacji nuncjuszków, uzupełniających się wzajemnie szczegółami. Są to mianowicie relacje:

1. Fulwiusza Ruggieri b. obszerna, wedle Rykaczewskiego Relacje nuncjuszy apostolskich, I, porównana z kopią w Komisji Hist. P. A. U., teka modeńska VII. Kot, o. c., p. 3 wyraża twierdzenie, że autorem relacji jest kto inny, że możliwy jest w tym znaczny udział Kromera. Dla uproszczenia cytujemy relację jako Ruggieriego, choć bawił on w Polsce bardzo krótko i nie miał prawdopodobnie czasu na wygotowanie tak dokładnego opisu.

2. Pawła Mucante, który był sekretarzem legata Henryka Gaetano w r. 1596 i pozostawił olbrzymi dziarski podróży po Polsce, w którym znajdują się rozrzucone opisy Krakowa i Warszawy, nader dokładne opisy uczt i przyjęć nuncjusza. Cytujemy wedle kopii w Komisji Hist. P. A. U., teki

Legaci na ogół dość krótko zatrzymywali się w Polsce, lecz najdłużej zawsze w Krakowie. Zazwyczaj ostatni postój legata wraz z dworem następował w klasztorze mogińskim lub w Tyńcu. Stamtąd następnego dnia rano odbywał legat uroczysty wjazd do Krakowa¹⁾. Nuncjusze zatrzymywali się w Krakowie w klasztorze oo. franciszkanów (Spanocchi) ze względu na powagę swej osoby i urzędu, lub też w jakimś pałacu. Kardynał Aldobrandini ocenia pałac prywatny jako trochę za szczupły dla niego i służby i pozbawiony tych wygód, do jakich są przyzwyczajeni wyżsi duchowni we Włoszech²⁾. Za to pierwsze audyencje na dworze i wjazd uroczysty na Wawel zyskiwały w relacjach nuncjuszy oddźwięki prawdziwego zachwytu i uznania dla wielkości i potęgi Polski. Dalszy ich pobyt w Krakowie był połączony ze zwiedzaniem, jak dowodzi świadectwo późniejszej, z w. XVII pochodzącej relacji Galeazza Marescottiego³⁾ o zwiedzaniu Biblioteki Jagiellońskiej. Nuncjusz bywał przy tym proszony o złożenie podpisu w księdze pamiątkowej. Możemy przypuszczać, że dostojnym gościom pokazywano i inne obiekty w mieście. Toteż ogólna ocena Krakowa jest zawsze entuzjastyczna: np. Ruggieri nazywa Kraków największym i najpiękniejszym z miast Polski, bo ma domy z cegły i wspaniały zamek, gdy inne miasta są drewniane. Dla Valentiego jest Kraków «citta grande», «metropolia» i t. d., po nim idą dopiero Lublin, Lwów, Kamieniec (Ruggieri). Marescotti (1670—1) najwyraźniej zaznaczył, że Kraków nie jest już stolicą, ale pozostał najpierwszym z miast z powodu koronacji i pogrzebów królewskich, Uniwersytetu, zamku. Na ogół Kraków wydawał się miastem dużym i zawsze jakoby połączonym z trzech miast, Krakowa, Kazimierza i Kleparza, jedynie Mucante pisze, że Kraków w obrębie murów nie jest większy jak Witerbo: można go za godzinę obejść. Położenie ma bardzo ładne, świetne powietrze, Wisła daje miastu niezwykleży pożytek dla handlu i żeglugi (Valenti), oprócz tego, że płynie w fosie miejskiej (sic).

rzymskiej nr 118. M. Smolarski, *Dawna Polska w opisach podróżników*, Lwów 1936, dał bardzo niedokładne streszczenie Mucantego. O samym autorze brak wiadomości.

3. Erminiusza Valentiego, kardynała, *Relatione del Regno di Polonia...* datowana 20 lipca 1604, jest w rękopisie Bibl. Kórnickiej nr 311 i III 180. Valenti pisze najdokładniej z nich wszystkich o Krakowie, z innych miast uwzględniając tylko Lublin i Warszawę. Bodniak, o. c., udowadnia, że nie Valenti, podpisany jako autor, lecz Klaudiusz Rangoni był autorem relacji. Niemniej cytuję wszędzie Valentiego, którego autorstwo udowodni niebawem w nowej publikacji dr J. Garbacik na podstawie szczegółowych studiów w archiwach włoskich.

Nadto Kraków występuje w diariuszu legacji kard. Hipolita Aldobrandiniego z lat 1588—89 (Rykaczewski, o. c., II), nuncjusza Malaspiny z r. 1598 (ibidem, II), w instrukcji dla Simonetty, biskupa z Foligno z r. 1606 (ibidem, II), w instrukcji dla monsignora Ruini z r. 1612 (ibidem, II), nuncjusza Torresa o herezji w Polsce (ibidem, II). Poza relacjami nuncjuszów wspomina o Krakowie anonimowy opis Polski z połowy w. XVI (*Scriptores rerum Polonicarum*, XV, p. 169 sq.) i Horacego Spanocchi, sekretarza kardynała Bolognettiego (ibidem, p. 277, 1586).

¹⁾ Wjazd najlepiej opisuje Aldobrandini, wspominając jakie wrażenie czyni Kraków widziany z daleka, potem Kazimierz, przejazd przez most na Wiśle, przybycie na Wawel. Uroczystości najobszerniej traktuje Mucante.

²⁾ Nie wiadomo, co by to był za pałac przeznaczony dla nuncjuszów, gdyż w tym miejscu u Aldobrandiniego jest luka na nazwę. Spanocchi (*Script. rer. Pol.*, XV, p. 28) pisze o gościnie u franciszkanów.

³⁾ Cf. Barycz, o. c., pp. 722—23.

Legendy starego Krakowa, będące ulubionym przedmiotem zainteresowań kosmografów, nie występują na ogół w relacjach nuncjuszów. Wyjątkowo Valenti, jako bardzo dokładny, zanotował przy okazji wzmianki o Stradomiu, że Wanda (Vonda) nie chcąc Rytygora rzuciła się do Wisły — z mostu łączącego przedmieście z Krakowem i że pochowano ją następnie w Mogile¹⁾. Wie też o św. Stanisławie, że został zabity przez króla Bolesława, a ciała strzegły kruki (!).

Szczegółowe opisy Krakowa warto zacząć od obwarowań i murów miejskich. Wszak wiemy, że z końcem w. XVI były one przestarzałej struktury wobec rozwoju sztuki wojennej na Zachodzie. Otóż wedle nieznanej dotychczas depešy Soranza, ambasadora weneckiego w Pradze, z 25 lipca 1588 r.²⁾, istniał zamiar generalnego ufortyfikowania miasta, a do przedsięwzięcia tego miał być powołany inżynier Bindari, weneccjanin. Mucante widział snąc jakieś odnowione partie murów, pisze bowiem, że są «nove porte non molto discoste», nadto wszystkie są z kamienia cegły, wapna i piasku, pokryte po większej części «di zavolette»; zapewne miał na myśli hurdyce, będące w ogólnym użyciu w Polsce. Nikt prawie nie wie o Rudawie płynącej w fosie miejskiej, jedynie Valenti słyszał coś niecoś o tym, że podziemnymi przewodami woda z tej rzeczki przechodzi do pewnych miejsc w mieście. Uznania i plastycznego przedstawienia doczekał się Rynek krakowski, opisany przez Mucante jako «grandissima piazza» w formie kwadratu, która, gdyby nie była zapchana kramami, byłaby większa od Piazza Navona. Są tu bowiem różne kramy murowane i drewniane, a kupcy sprzedają wszelkie towary, zaś w rogu Rynku stoi malutki kościółek św. Wojciecha, gdzie odbywały się uprzednio niemieckie kazania (sic). Zresztą Rynek nasz na ogół Włochom nie zaimponował. Za kościołem jest długi plac, gdzie sprzedają mięso różnego gatunku. Mucante pisząc o nim chwali nadzwyczajny porządek, jaki utrzymuje miasto, gdyż do kramów przywozi się wyłącznie było bite.

Najpocześniejsze miejsce zajął we wszystkich relacjach opis kościołów krakowskich z farą miejską Najśw. Panny Marii³⁾ na czele. Mucante zauważył, że kościół ten posiada dzwonnice («un altissimo campanile») z zegarem bijącym godziny, a co godzinę płatni trębacze dniem i nocą wytrębiają melodię (hejnał), tak ażeby go usłyszeli wszyscy mieszkańcy miasta. Chwalebny ten zwyczaj, ustalony — jak sądzi Mucante — ze względu na częste pożary, spotyka się również Niemczech i w innych krajach; w każdym razie przypomina on ludziom, że godziny życia uciekają ku wieczności. Wnętrze kościoła Mariackiego nikogo wtedy nie zainteresowało. Sławny jest

¹⁾ «Moghela»; autor, jak wynika z tekstu, łączy mylnie kopiec Wandy z opactwem mogińskim.

²⁾ Wenecja, Archivio di Stato, Disp. Germ. 14, pod 5 VII 1588. Wiadomości tej udzielił mi łaskawie dr J. Garbaciak.

³⁾ Valenti nazywa ją świątynią «grandissima et molto bella», gdzie proboszcz ma tytuł archiprezbitera, a obok znajduje się kościół św. Barbary, oddany jezuitom. Najwięcej o kościołach pisał Valenti, najmniej Ruggieri. Mucante zanotował jeszcze, że wielkie nabożeństwa odbywają się w kościele bernardynów na Stradomiu i że lud licznie się tu gromadzi.

w Krakowie kościół dominikanów, gdzie spoczywa św. Jacek i franciszkanów, w którym leży św. Salomea, królowa włoska (sic), i Bolesław Wstydlivy. Szczególnie u franciszkanów bywają wielkie zgromadzenia ludu w oratorium N. P. Marii, wystawionym przez biskupa Szyszkowskiego (Valenti). Bracia od św. Marka, odziani biało z krzyżem na piersi, w obecnym stanie organizacji potrzebują reformy, gdyż nie mają władzy zwierzchniej. Św. Anna ma bractwo pobożne i relikwie Jana Kantego, profesora Wszehnicy. Pewnego dnia przyszedli do nuncjusza Valentiego «questi academici», prosząc go o poparcie w sprawie starań o kanonizację Jana Kantego. Wszelako na specjalną uwagę zasłużyła katedra na Wawelu, jej uposażenie i dochody, wreszcie owo dziwne uprawnienie biskupów krakowskich do noszenia w czasie uroczystości ozdoby imitującej paliusz arcybiskupi. Jest to z punktu widzenia władzy kościelnej nieprawne, wszelako zwyczaj zachowuje się na pamiątkę metropolii, która była niegdyś w Krakowie. Kościół ma bogate aparaty, a nabożeństwo, jakie się tu odprawia, nie ustępuje żadnemu innemu w chrześcijaństwie (Ruggieri). Ma też biskup niebyłe dochody, oceniane przez nuncjuszów raz na 21 tysięcy, to znów na 50 tysięcy talarów, tak że w bogactwie ustępuje tylko prymasowi. Skrupulatnie zanotowano ilu jest kanoników przy katedrze oraz, że wszyscy z wyjątkiem pięciu muszą wykazać się szlachectwem. Sama katedra wydawała się kościołem zbyt małym na taką ilość nagrobków, pomników, jej formy architektoniczne nie zasłużyły na uznanie (Valenti). Do katedry prowadzą dwa wejścia; koło bocznego, na środku kościoła, przed kratą kleru znajduje się kaplica w całości otoczona kratą żelazną, z bardzo pięknym ołtarzem, wewnątrz zawierającym relikwie św. Stanisława. Nad ołtarzem był wielki obraz, cały robiony wypukło w srebrze, przedstawiający życie i męczeństwo świętego (Mucante). Relikwie znajdują się w trumnie podtrzymywanej przez czterech aniołów ze srebra (Mucante), a w osobnej marmurowej trumience są jeszcze pomieszczone kości św. Floriana, będące w wielkiej czci u ludu, gdyż, jak mówią, ukazuje się on w czasie niektórych pożarów z wiadrem w ręku i gasi płomień. Taką cześć św. Floriana notuje Valenti jeszcze w r. 1604. Atrakcją dla obcych przez wszystkie wieki była kaplica Zygmuntowska, która stanowi również przedmiot podziwu nuncjuszów dzięki swemu ołtarzowi ze srebra, kopule krytej złotem (sic) oraz specjalnemu wyposażeniu księży śpiewających tu każdego dnia roraty. Tylko Valenti, jedyny spośród wszystkich cudzoziemców, zwrócił uwagę na dzieło Piotra Vischera, nagrobek Fryderyka Jagiellończyka przed wielkim ołtarzem katedry. Szkoda, że tak nieciekawie opowiadają nam nuncjusze o skarbcu katedralnym jako o miejscu przechowania wielkiej ilości bogatych paramentów i szat kościelnych, relikwii w rodzaju drzewa Krzyża św. i t. d. Za to przy wejściu do zakrystii pokazano Valentiemu krucyfiks królowej Jadwigi, która była «moglie di Enrico principe di Polonia e Bohemia» (sic). Mucante dodatkowo opisał widok wnętrza katedry w czasie uroczystości, zachwycając się bogatym baldachimem królewskim i biskupim tronem oraz wspaniałą asystą kleru. Od dość powierzchownego i nie zawsze dokładnego opisu katedry odbija entuzjastyczna ocena z a m k u

królewskiego na Wawelu. Nie jest on już dla nas nowością po zwiedzaniu przez tyłu Włochów i Francuzów, począwszy od r. 1518. Niemniej uwaga Mucantego wskazuje, że pałac, «un bellissimo e comodo palazzo», posiadał inną niż dziś topografię otoczenia, stał mianowicie na pagórku koło katedry, gdy dziś grunt uwydatnia tylko niewielkie wzniesienie. Widać z zamku całe miasto z przedmieściami, a dalej wieś i miasteczka aż do gór węgierskich. Dokładny, jak zawsze, Valenti nie poprzestał na tej ogólnej impresji, lecz zainteresował się wewnętrznym urządzeniem pałacu, zbudowanego w formie kwadratu, z dziedzińcem w środku, mającym nie tylko od fasady, lecz i z boków «loggie» otwarte jedną nad drugą, podtrzymane okrągłymi kolumnami. Jest to wielka wygoda dla tych, którzy przechodzą krużgankami. Główne schody pałacowe posiadają wyjątkowo piękną formę, ładniejszą niż schody dawniejsze, odnowił je bowiem obecny król (Zygmunt III) wraz z niektórymi zniszczonymi pokojami. W pokojach sprawiono nowe malowidła, stropy drewniane zdobne misterną rzeźbą i hojnie złożone. Tu mieszka król, o ile w lecie nie jest zmuszony uciekać do letniej rezydencji, oddalonej o milę włoską od Krakowa we wsi Łobzów. W Łobzowie są włoskie ogrody, obecnie zaś zaczęto powiększać pałac, zbudowany niegdyś przez króla Stefana Batorego. (Valenti). Pod zamkiem we wnętrzu góry znajduje się straszliwa piwnica, we wnętrzu której przebywał smok, unieszkodliwiony dopiero przez Kraka.

W samym mieście na obszerniejszą wzmiankę zasłużył Uniwersytet, zresztą tylko u Valentiego, gdyż Mucante i Ruggieri zupełnie się nim nie zainteresowali. Jest to tym dziwniejsze, że nuncjusze z obowiązku zwiedzali zbiór Biblioteki Jagiellońskiej, mogli więc coś wiedzieć i o samym Uniwersytecie. Jakoś w w. XVI na XVII w. poszła w niepamięć Kazimierzowska fundacja, gdyż nie znajdziemy nigdzie innej wiadomości jak ta, że Jagiełło założył Wszechnicę Krakowską. W Kolegium Mniejszym i Większym znajduje się schronienie dla około tysiąca scholarów, i to uboższych, bogatsi bowiem studiują we Włoszech. Żacy w wielkiej liczbie czynią rozruchy przeciw heretykom i Żydom. Przy Akademii jest konfraternia Najśw. Panny Marii, utrzymywana i popierana przez jezuitów, którzy pod pozorem pobożności powoli dążą do utworzenia szkoły, celem umniejszenia władzy Akademii. O władzy biskupa w stosunku do Wszechnicy i o władzy rektora czytamy zgodne z prawdą wiadomości.

O ile u kosmografów i podróżników nie spotyka się żadnych uwag na temat ustroju miejskiego, to nuncjusze i w tym zakresie poczynili ciekawe spostrzeżenia. Ruggieri wie, że w miastach rządzi kolegium radzieckie w liczbie 24 rajców dla samego Krakowa, wie, jaką ma władzę burmistrz i co to jest wójt (nazwany starszym) z siedmiu ławnikami tworzącymi sąd prawa magdeburskiego na zamku krakowskim. Anonimowy opis Polski w. XVI¹⁾

¹⁾ *Scriptores rerum Polonicarum*, XV, p. 169. Mucante i Valenti nic o sądach i ustroju Krakowa nie piszą. Natomiast szeroko ujął system sądownictwa w Polsce Horacy Spanocchi w *Relatione delle cose di Polonia*. (*Scriptores rer. Polon.*, XV, p. 259), w czym jednak tylko jedno zdanie odnosi się do sądów miejskich.

jest lepiej obeznany z systemem sądownictwa w Polsce, niż z jego nazwami, czytamy w nim bowiem o asesorach zwanych ławnikami, sądzących lud (sic). Od sądu prawa wyższego nie ma już apelacji, chyba że król dla siebie daną sprawę i wyrok zastrzeże. Jedyńy spośród cudzoziemców, wie ów anonim w. XVI, że z miast polskich tylko Kraków wysyła posłów na sejm Rzeczypospolitej.

Więcej niż sądownictwo, interesował Włochów handel wiślany i lądowy, związany z licznymi rodami włoskimi, osiadłymi w Polsce. Ruggieri zauważa, że Kraków prowadzi handel z Niemcami, Węgrami, Włochami oraz wymienia Jana Tedaldi, florentczyka, który podjął się uczynić Dniestr spławnym dla towarów, o ile król zwolni go na osiem lat od podatku na tej rzece. Oto byłaby najpiękniejsza droga dla handlu Włoch ze Wschodem. Mucante (bez górnolotnych zamierzeń) zachwycą się, że w Krakowie tak wszystkiego dostanie («tutte le cose necessarie al rito humano»), nawet towarów z daleka sprowadzanych, nie licząc owych pięknych skór i futer, w które obfituje handel krajowy. Np. są w Krakowie drogie i najlepsze wina w cenie 9—10 skudów baryła, są figi, kasztany. W całym królestwie spotyka się wyłącznie obcych kupców, gdyż Polakom nie wolno zajmować się ręczną pracą, lecz jedynie umysłową (sic).

Z urzędzeń miejskich szpitale krakowskie zasłużyły sobie na smutną opinię w instrukcji dla Simonetty (1606)¹⁾. W Krakowie jest wprowadzie wiele zakładów dobroczynnych, lecz najgorszym z nich jest szpital miejski, w którym ubodzy nie mają należytego pomieszczenia, a niektórzy, co nie mogą znaleźć noclegu, umierają z zimna i głodu. Kardynał Borghese radzi w swej instrukcji, aby następca jego wpłynął na biskupa i kanoników krakowskich w kierunku akcji na rzecz miejscowej nędzy.

Poza Krakowem, t. zn. śródmieściem w obrębie murów, nuncjusze niewiele więcej zwiedzali. Świadczą o tym ogólnikowe opisy przedmieść i częste omyłki w topografii kościołów (np. Valenti umieszcza kościoły św. Floriana i N. P. Marii na Piasku razem). Coś tam wiadomo o św. Florianie, o szpitalu na Stradomiu, nawet o św. Agnieszce, ale gdzie się te obiekty znajdują, trudno byłoby się dowiedzieć od pana Mucantego, który najprawdopodobniej oglądał przedmieścia z murów zamkowych. Wyjątkowo Valenti rozpisał się o kościele karmelitów piaskowych i cudownym obrazie M. Boskiej, podobnej do Santa Maria Maggiore w Rzymie. Do «żydowskiego miasta» nikt oczywiście nie zajrzał.

«Kiedybii Rzym nye byl Rzymem tedyby Craków byl Rzymem» pisze Paweł Mucante rozpoczynając swe opowiadanie o pobożności krakowian, sprawach wiary i herezji. Kraków jako «mały Rzym» jest więc znany od w. XVI, a wszyscy nuncjusze sprawom wiary i religii poświęcili niemało miejsca w swych relacjach. W Krakowie istnieje zwyczaj, że z brzaskiem dnia odzywa się słodka muzyka fletów i różnych instrumentów z wyższej wieży kościoła Mariackiego, a wtedy mieszkańcy idą do kościołów na najwcześniejszą mszę (Mucante). Za to w klasztorach krakowskich władze duchowne miewały nieraz trudności z powodu niesubordynacji zakonników.

¹⁾ Rykaczewski, o. c., II, p. 99.

W r. 1598 nie chcieli zakonnicy przyjmować włoskich prowincjałów do klasztorów, a pierwsi, którzy wypowiedzieli posłuszeństwo, byli augustianie kazimierscy¹⁾; koadiutor od Bożego Ciała również zasłużył na surowe napomnienia, w opactwie tynieckim panowała niezgoda z powodu dwóch kandydatów na opactwo (Simonetta). W r. 1606 król wyznaczył plac pod budowę nowego klasztoru oo. karmelitów bosych, a rzeczą nowego nuncjusza, Simonetty, miało być dopilnowanie ukończenia budowy i sprowadzenia mnichów. Malaspina notuje, że w klasztorach krakowskich przyjmują zakonników z Niemiec i Czech, w czym tkwi niebezpieczeństwo przenikania herezji (1598). O herezji i heretykach podano ogólne informacje, odnoszące się do całej Polski, a mniej do Krakowa. Wyjątkowo nuncjusz Malaspina w r. 1598²⁾ pisze, że są w Krakowie heretycy księgarze, zwłaszcza jeden, wybitnie szkodliwa jednostka³⁾. Mówił już nuncjusz z królem, aby zarządzić rewizję w jego księgarni przy poparciu władz duchownych, a winnego zaraz wypędzić z miasta. W Krakowie znajduje się specjalnie wielu mnichów i księży włoskich, którzy się sekularyzowali, a następnie pożenili. Jako najlepszy sposób zwalczania herezji na terenie naszego miasta poleca nuncjusz Torres (za Zygmunta III) opiekę nad Uniwersytetem, który staje silnie w obronie wiary katolickiej. Cóż kiedy Uniwersytet podupadł, uczniowie mało korzystają z nauki, gdy nie ma ludzi biegłych na stanowiskach profesorów, w dodatku źle wynagradzanych. Znalazło się parę ciekawych świadectw napadu na zbór przy ul. św. Jana w korespondencji Hieronima Lippomano do doży weneckiego Alojzego Mocenigo⁴⁾. Relacje nuncjuszy są jakby otwartą księgą dawnych dziejów Krakowa, podającą ze wszystkimi szczegółami obrazy życia codziennego, wesołymi i smutnymi. Znajdziemy nawet opis zarazy, w czasie pobytu kardynała Aldobrandiniego⁵⁾ w Krakowie. Kończąc ten przydługi rozdział, konstatujemy, że nuncjusze na ogół wiernie przedstawiali faktyczny stan rzeczy, nie bez pewnej jednak stronniczości i wyłączości poglądów.

¹⁾ Rykaczewski, Relacje nuncjuszy... II, p. 90 sq.

²⁾ Ibidem, II, pp. 87, 88.

³⁾ Nieznany bliżej księgarz krakowski.

⁴⁾ Fontes rerum Polonicarum e tabulario reipubl. Venetae... ed. A. Cieszkowski, ser. II, fasc. I, pp. 188—9, list z 14 X 1574. Hieronim Lippomano pisze, że trzy dni temu jacyś scholarzy w wielkiej liczbie, z przewagą szlachty naszli zbrojnie dom luterski zwany zborem, gdzie się właśnie odbywał chrzest, zabilili trzy osoby i zrabowali 10 tysięcy florenów. Powstał taki krzyk, że bramy w mieście zamknięto i dotychczas się ich nie otwiera. Wicewojewoda przybył z wojskiem, aby skarcić scholarów, ale nie tylko nie dali oni satysfakcji z powodu tumultu i szkód, lecz przeciwnie, stawili opór władzy, zabijając znowu kilku ludzi. W drugiej depeшы z 6 (prawdopodobnie listopada) 1574 jest mowa o tym, że wojewoda z 500 szlachty czyni porządek z tumultem, że ścięto już pięciu winnych, a trzydziestu jest uwięzionych. Sprawa ma być przedłożona sejmowi z projektem, aby miasto odbudowało własnym kosztem zbór niszczone przez trzy dni i trzy noce, dlatego że nie potrafiło powstrzymać szalejącego tłumu. — W związku z życiem klasztornym mamy zanotowaną szczegółowo u Ruiniego (1612) sprawę Zofii Dembińskiej, «porwanej z klasztoru».

⁵⁾ Rykaczewski, o. c., II, pp. 17—18, r. 1589. Król właśnie wyjechał z całym dworem z Krakowa w obawie przed zarazą, ale legat pozostał, nie komunikując się o ile możności z światem zewnętrznym. W mieście zdarzały się nagłe wypadki śmierci, np. w kościele oo. dominikanów w czasie kazania, po mieście kręcili się grabarze w czarnych płaszczach z białymi krzyżami, życie zamarło. Sprawozdawca nie omieszkał zanotować, że za łaską Bożą sam legat i jego włoski dwór nie ponieśli żadnej straty.

ANGLICY W KRAKOWIE

Już Niemcy, Włosi i Francuzi dawno nawiązali bliższy kontakt z «Sarmacją» i jej stolicą Krakowem, gdy w odległej Anglii dopiero zaczynały się budzić zainteresowania dla Polski. To co wiedziało o nas Anglia średnio-wieczna, musiało być znikome, miarą zaś wyobrażeń o naszym kraju jest dziełko z r. 1542 Andrew'a Borde, kartuza, lekarza królewskiego i podróżnika¹⁾, przedstawiające Polskę jako kraj zupełnie dziki, o pierwotnych obyczajach. Jeśli kto informował Anglików o Polsce, to chyba studenci jadący na naukę do Cambridge czy Oxfordu, tak że dopiero wiek XVI stworzył wspólne interesy dla obu narodów na tle polityczno-dyplomatycznym (poselstwo Olbrachta Łaskiego), a przede wszystkim handlowym. Już w tym samym stuleciu spotykamy wiadomości o Polsce w dwu historyczno-geograficznych opisach świata, zebrane z punktu widzenia korzyści handlowych²⁾.

W tym samym roku 1518, który zaznaczył się tak znacznym zjazdem Włochów na wesele królowej Bony, gdy humaniści niemieccy nawiedzali Kraków i Wieliczkę, pojawił się gość z dalekich stron: Leonard Coxe³⁾, słynny angielski erudyta, retoryk i gramatyk, który wykładał następnie na Wszechnicy Jagiellońskiej w latach 1518—1519. Możliwymi jego protektorami byli: Jost Ludwik Decjusz, biskup Andrzej Krzycki i rodzina Zebrzydowskich, którzy ułatwili mu pobyt w Krakowie i wykłady uniwersyteckie. We wspaniałej mowie, wygłoszonej 6 grudnia 1518 w Akademii Krakowskiej, Coxe wysławia Uniwersytet⁴⁾, szczegółowo opiewając jego fakultety i sławniejszych profesorów. Przy tej okazji pochwały Uniwersytetu nie mogło braknąć miejsca na typowo humanistyczną pochwałę Krakowa, jako «urbs maxima, celeberrima, omnium gentium et artium emporium», źródła wiedzy i t. p., które swym przyjemnym położeniem i wspaniałą architekturą gmachów o wiele wyprzedziło inne miasta. Dopiero po dłuższej przerwie, u schyłku w. XVI znowu nawiedza Kraków kilku Anglików, przede wszystkim zaś Fynes Moryson⁵⁾, bakałarz i stypendysta kolegium w Cambridge. znany podróżnik i autor

¹⁾ The fyrst Boke of the Introduction of Know-ledge... rozdział XVIII. Cf. S. Kot, *Anglo-polonica*. Nauka Polska, XX, p. 84.

²⁾ Ibidem pp. 87—88, jest nawet wiadomość o Szkotach w Krakowie, którzy doskonale zarabiają domokrąstwem i kramarstwem.

³⁾ Leonard Coxe z Moumonthire studiował w Cambridge, potem w Oxfordzie, następnie przedsięwziął podróż po Europie: do Paryża, Wittembergi, Pragi i Krakowa. Był przyjacielem Erazma z Rotterdamu, autorem wielu prac retorycznych, zmarł w r. 1549 (cf. Morawski, o. c. II, p. 241).

⁴⁾ De laudibus celeberrimae Crac. Academiae Leonardi Coci Britannii... octavo Idus Decembris habita oratio... Anno 1518.

⁵⁾ An Itinerary of Fynes Moryson, 4 vol., Glasgow 1907, zawiera szczegółowy opis podróży po Europie; Shakespeare Europe (Europa Szekspira), ed. London 1903, z przedmową Charles Hughes. Za wypisy z tych dzieł oraz poszukiwania biblioteczne w Londynie i Oxfordzie składam najserdeczniejsze podziękowanie prof. Wiliamowi Rosemu w Londynie.

dwóch dzieł opisujących Europę: *An Itinerary...* oraz *Shakespeare Europe...* zawierających sporo informacji o Polsce. Podróż Morysona przez Polskę w r. 1593 dylizansem na cztery osoby pozwoliła mu zatrzymać się dłużej tylko w dwóch miastach: Gdańsku i Krakowie¹⁾.

W stolicy wyszukał sobie Moryson i jego towarzysz Flemming jakąś kwaterę i zjadł «duński» obiad, po czym rozejrzawszy się po mieście zauważył różne szczegóły, natury przeważnie obyczajowej. Podaje np. jako zwyczaj krakowski, iż państwo młodzi (zapewne z najzamożniejszych rodów mieszczańskich) wyprawiają ucztę na ratuszu, a później w uroczystym pochodzie z muzyką bywają odprowadzani do domu. Znaczne niebezpieczeństwo, zwłaszcza dla narodu kłótliwego i tak używającego trunków, jak Polacy, przedstawia zwyczaj, obecnie wykorzeniany w Niemczech, powszechnego noszenia broni²⁾. — Kraków jest obwarowany podwójnym murem i suchą fosą («dry ditch») ma piękne domy z piaskowca («free stone») pokryte gontami, a przede wszystkim wspaniały pałac z galeriami arkadowymi, gdzie odbywają się zabawy. Autor wie wprawdzie, którądy wykradał się Henryk Walezy uciekając do Francji, ale nie orientuje się zupełnie w kierunkach stron świata przy rozplanowaniu Krakowa. Przedmieścia są: «Cagmen» (Kazimierz) małe miasto żydowskie, «Steves» (Stradom) należące do miasta, które nie ma własnego magistratu, «Garbatz» (Garbary) spalone w czasie wojny domowej, w części północnej Biskupie i Kleparz, mające osobne władze miejskie³⁾. Najgorsza jest u Morysona ocena Uniwersytetu, jako mającego tylko dwa kolegia, gdzie uczęszczają biedni scholarzy w nieznaczej liczbie, a profesorowie są wszyscy księżmi. Szlachta wysyła swych synów za granicę⁴⁾.

W parę lat później powstał ważny historyczno-statystyczny opis Polski nieznanego dotąd autora, przypisywany George Carewowi, posłowi angielskiemu w Polsce⁵⁾ dla uregulowania spraw handlowych kupców brytyjskich,

¹⁾ Fynes Moryson studia swe rozpoczął w Cambridge, został bakałarzem, potem stypendystą kolegium z mandatu królowej Elżbiety na dalsze studia z zakresu prawa cywilnego. Ażeby się kształcić w podróży, skorzystał z przywileju przysługującego dwu stypendystom i otrzymał pozwolenie na wyjazd z Anglii. Studiował jeszcze dwa lata w Oxfordzie, w r. 1591 wyjechał do Niemiec, potem przez Gdańsk przybył do Krakowa, nie opisując prawie miast po drodze. Dalsza jego droga wypadła przez Szwajcarię i Włochy, zwiedził też Danię i Austrię. Zmarł w r. 1629. *Shakespeare Europe*, pp. 72 i 73, powtarza legendy krakowskie według polskich autorów.

²⁾ *Ibidem*, pp. 394, 396. Polacy wydawali mu się początkowo niegościnni, potem przekonał się o ich hojności. Narzeka niejedną raz na powszechnie w Polsce panujące pijaństwo. Ciekawe są uwagi Morysona o rodzaju sądów w Polsce (p. 87), o podatkach na rzecz króla, jakie płacą miasta, o pompie przy koronacjach królewskich, o wspaniałe przystrojonych pocztach rycerskich, jakich nigdzie nie widział. Za to miasta w Polsce rzadko są obwarowane (sic), gdyż główną obronę kraju stanowi konnica, szable i szpady rycerstwa. Wreszcie autor notuje skrętnie ceny w Krakowie, opowiadając ile wydał, iak kupić konia na dalszą podróż i t. d.

³⁾ Szczegóły opisu Krakowa znajdują się w *An Itinerary*, I, pp. 132—136.

⁴⁾ A. Kraushar, *Notatki Anglika Morysona z podróży...* w *Przewodniku Nauk. i Liter.*, 1891, daje bardzo pobieżne streszczenie relacji.

⁵⁾ Rkps w Londynie, *British Museum*, *King's 18 B. 1*, z którego odnośnie do miast w Polsce korzystaliśmy na podstawie fotografii przesłanych dzięki staraniu prof. W. Rosego. Tytuł relacji brzmi: *A Relation of that Crowne Anno 1598*. W. Borowy, *Angielska relacja o Polsce z r. 1598*. Przegląd

szczególniej w Elblągu. Nowsze poglądy (Wacława Borowego) idą po linii odnalezienia innego autora relacji, gdyż pobyt posła Carewa trwał zbyt krótko i nie pozwoliłby mu na zebranie tak obszernego materiału geograficzno-statystycznego. Opis Polski jest u Carewa tak dokładny i tak prawdziwe zawiera informacje, jakgdyby go pisał nie cudzoziemiec, lecz Polak. Mianowicie w tym, co dotyczy ustroju, władzy królewskiej, szlachty, systemu sądownictwa, życia wsi i miasteczek, dokładność jest zastanawiająca. Same miasta nie zasłużyły na pozytywną ocenę, z wyjątkiem Gdańska, który jest nazwany najbogatszym z miast Polski; inne potraktowano pobieżnie w związku z omawianiem organizacji państwowej. O Krakowie wie autor niezbyt wiele, ale za to rzeczy tak zgodne z prawdą, jak żaden z podróżników dotychczas wymienionych. Miarą może być ocena dochodów biskupstwa krakowskiego, dalej właściwe oświetlenie dziejów fundacji Uniwersytetu, wzmianki o udziale papieża Urbana V i Bonifacego IX w nadawaniu przywilejów uniwersyteckich, czego dotychczas nigdzie nie czytaliśmy, o władzy sądowej rektora dla spraw cywilnych i kryminalnych. W senacie Krakowa zasiada «some gentleman», rajcy są podlegli wojewodzie krakowskiemu, a rajcy miast Wieliczki i Bochni — staroście.

Jak Moryson poświęcił w swej pracy ustęp Żydom, tak Carew podaje, że głównym ich siedliskiem w Polsce są miasta Kraków, Lwów i Troki. Nikt w Polsce nie został w tej relacji entuzjastycznie przedstawiony, (chyba Krzysztof Radziwiłł), o urządzeniach zaś Rzeczypospolitej nie zamieszczono wprawdzie krytyki, niemniej daje się wyczuwać pomiędzy wierszami, co autor o nich myśli. Opis Polski, taki jaki jest u Carewa, przez długi czas był typowy dla wiadomości i opinii o naszym kraju.

Nie zawsze Anglicy jeździli do Polski w celach naukowych lub dyplomatycznych, owszem z dwoma przybyszami brytyjskimi łączy się ciekawy rys dziejów naszej astrologii na dworze królewskim. Oto Jan Dee¹⁾, najgłośniejszy w Europie astrolog, i czarnoksiężnik Edward Kelley z Worcester w r. 1583 zostali przez Olbrachta Łaskiego zabrani do Polski na dwór Stefana Batorego i bawili w Krakowie w r. 1584 przez rok, z kilkumiesięczną przerwą na wyjazd do Pragi. Mieszkali przy ul. Szczepańskiej w nieoznaczonym bliżej domu, przy czym nie obeszło się bez pewnych nieprzyjemności z mieszkaniem opuszczonym czasowo wobec wyjazdu do Pragi. Obaj zwiedzali również Bibliotekę Jagiellońską, w której Jan Dee pozostawił jako pamiątkę ciekawy kodeks grecki²⁾.

Późniejsze relacje o Krakowie podróżników w XVII dają bardzo lakoniczne wzmianki o samym mieście³⁾, z wyjątkiem wielkiej wartości dzieła Bernarda Connora, lekarza londyńskiego i przybocznego medyka króla

Współczesny, 1936, nr 9, przypuszcza, że autor był w stosunkach z Carewem. Odnalazła się analogiczna rozprawa o Francji, podobnego układu jak o Polsce. Kto jest autorem, rozstrzygnie dopiero krytyczne wydanie, przygotowywane przez min. Franciszka Pułaskiego w Paryżu.

¹⁾ A. Kraushar, Czary na dworze Batorego. Kraków 1888, p. 116 i nast.

²⁾ Barycz, o. c., pp. 726—27.

³⁾ Kot, Anglo-polonica... I. c.

Jana III¹⁾). Poznał on Polskę dokładnie i opisał ją, jak sam mówi, nie na podstawie tego, co inni pisali, ale na podstawie własnych obserwacji. Biskupstwo, katedra, Uniwersytet zasłużyły na baczną uwagę Connora, przy czym kolegia należące do Wszechnicy wymienia on wedle nazw; samych szkół kolegialnych liczy w Krakowie czternaście. Domy w Krakowie są cztero- i pięciopiętrowe, wysokie, kryte gontami zamiast dachówki lub cegieł. O kościołach niewiele czytamy, a sądząc z tak lakonicznej oceny spraw religijnych możemy przypuszczać, że autor był anglikańskiego wyznania. Zainteresowały go jedynie bractwa żebracze i pobożne, uczestniczące w wielkiej liczbie w procesjach, każde w innego koloru ubiorach²⁾).

Kończąc te mało entuzjastyczne relacje Anglików o Krakowie musimy stwierdzić, że nawet w okresie największego swego rozkwitu stolica nie znalazła u nich uznania. Chłód i wyrachowanie, względ wyłącznie na korzyści handlowe daleko odbiegają od entuzjazmu Włochów w ocenie Krakowa i jego przeszłości, z drugiej zaś strony nie odczuwa się jeszcze zniszczenia i zubożenia Krakowa takiego, jakiego można by oczekiwać po szwedzkiej inwazji. Zobaczymy zresztą, co o nas jeszcze powiedzą podróżnicy wieku XVII.

V

PODRÓŻNICY W KRAKOWIE W XVII WIEKU

Z chwilą przeniesienia stolicy państwa polskiego do Warszawy okres wielkiej sławy i świetności renesansowego Krakowa zaczął z wolna przemijać, a dla podróżników i dyplomatów, posłów obcych mocarstw nie było już rzeczą nieodzowną odwiedzać dawną stolicę. Wytworzyła się sytuacja podobna do tej, jaką widzieliśmy w wieku XV, gdy włoscy dyplomaci dążący na Wschód nie zatrzymywali się wcale w Krakowie. Miarą omijania Krakowa, nawet w drodze z południa Polski na północ, jest fakt, że nie rozporządzamy wcale relacjami Węgrów o naszym mieście, taki bowiem Marcin Csombor, podróżujący przez Polskę do Gdańska w r. 1616, jechał na Sandomierz i Warszawę, drugi, znacznie później występujący Adam Király (1711—17), również Kraków ominął³⁾.

Przeważna część siedemnastowiecznych relacji podróżniczych opisuje Gdańsk, Pomorze, Warszawę, Litwę, Ruś i południowe województwa Rzeczypospolitej, prócz tego charakterystycznym momentem jest, że nie czytamy w ogóle o Krakowie w najcelniejszych opisach Polski tego czasu. A więc

¹⁾ Bescheybung des Konigreichs Polen... durch D. Bernard Connor aus dem englischen übersetzt, Leipzig 1700, wiele daje z dziejów Polski: opisy życia dworu, dokładny opis Warszawy Wilanowa.

²⁾ Connor, o. c., p. 288. Bractwo różańcowe nosi ubiory czerwone, miłosierdzia — zielone, «des Mantels» (?) — niebieskie, Męki Pańskiej — czarne, Bożego Ciała — białe, św. Zofii — purpurowe, św. Anny — szare, św. Moniki — karmazynowe.

³⁾ A. Diveky, Z podróży Węgrów po Polsce. Ziemia, 1911. Prywatnie udzielił mi autor informacji, że relacje Węgrów o Krakowie w ogóle nie są znane.

kawaler de Beaujeu ¹⁾ nie był w naszym mieście mimo dwukrotnego przejazdu przez Polskę, Karol Ogier ²⁾, towarzysz posła francuskiego Klaudiusza de Mesmes hr. d'Avaux, jadącego do Polski z gratulacjami dla Władysława IV, nie zna Krakowa, a wreszcie Kaspar Tende, który aż 25 lat bawił w Polsce przy boku wpływowych osób i pozostawił niezmiernie ciekawe jej opisy, do nas nie zawitał ³⁾. Jeśli ciekawy czytelnik sięgnie wzorem w. XVI do opisów uroczystości, koronacji królewskich publikowanych zazwyczaj w okolicznościowych broszurach ⁴⁾, — i tu zawiedzie się srodze, albowiem drobne druki nie zawierają nic więcej, jak porządek pochodzenia koronacyjnego i dekorację miasta. Przestał być atrakcją dla obcych Uniwersytet, który po okresie świetności w w. XV i XVI — w dobie kontrreformacji i baroku przeżywa okres upadku, wysilając się na jałowe spory z jezuitami. W Krakowie XVI wieku już imponują przeważnie tylko skarby, pamiątki, zabytki świetności epoki Jagiellonów, mniej zaś życie współczesne, atrakcje, dobrobyt — oto ogólna impresja, jaką odnosimy, przeglądając relacje obcych. Inna sprawa, że w omawianym okresie czasu nawiedzały Kraków zupełnie odmienne typy ludzi: zamiast podróżników, dyplomatów, uczonych, spotyka się przygodnie bawiących posłów, znużonych turystów, nawet jednego tajnego agenta partii francuskiej — jednym słowem ludzi, którzy o wiele mniej umieli ocenić walory historyczne i artystyczne miasta, aniżeli osobistości wieku ubiegłego. Tak np. w r. 1602 bawili przez krótki czas w Krakowie Stefan Kakasz, możny szlachcic z Siedmiogrodu, poseł cesarski, i jego towarzysz Jan Tektander z Budziszyna, dążąc w sprawach dyplomatycznych do Persji przez Polskę i Moskwę ⁴⁾. Parowierszowa wiadomość o Krakowie w opisie ich podróży nie należy do ciekawych. Nie na więcej zdobył się też Francesco Olmo w r. 1628: Kraków jest wprawdzie dawną rezydencją królewską, ale zawsze jeszcze odbywają się tu wielkie zjazdy szlachty i panów, miasto jest sławne ze względu na handel i przeróżne rzemiosła, bardzo ludne i bardzo piękne ⁵⁾.

Koroną, rzec można, opisów Krakowa z w. XVII są dwie bardzo szczegółowe i obszerne relacje, jedna z okresu przed inwazją szwedzką, druga bezpośrednio po niej: pani de Guébriant marszałkowej francuskiej, która przewiozła Marię Ludwikę Gonzagę do Warszawy jako przyszłą królową polską, — i nieznanego bliżej Włocha, duchownego Antoniego de Sociis, być może franciszkanina, który w związku z pracami misyjnymi czy wizytacjami zwiedzał dokładnie Polskę i Litwę, opisując szczególnie dokładnie kościoły (i to

¹⁾ Mémoires du chevalier de Beaujeu contenant ses divers voyages tant en Pologne, en Allemagne... depuis l'année 1679... Amsterdam 1700, są ważnym źródłem do dziejów Polski w. XVII.

²⁾ Caroli Ogierii Ephemerides sive iter Danicum, Suecicum... Polonicum cum esset in comitatu... Claudii Memmi... etc. Lutetiae Parisiorum 1656; bardzo to ważna relacja o Polsce.

³⁾ Pseudonim Hauteville. Relation historique de la Pologne contenant le pouvoir de ses Rois... par le sieur de Hauteville. A Paris 1687, tłumaczone wielokrotnie na język niemiecki, angielski.

⁴⁾ Np. Relation... aus Krakaw... wydana 9 II 1633 na koronację Władysława IV, lub Relation wydana w r. 1697 na uroczysty wjazd królewski do Krakowa.

⁵⁾ Iter Persicum. Kurze doch auszfuerliche und warhaffliche Beschreibung des Persianischen Reiss... 1609 zu Altenburg in Meissen.

⁶⁾ Giovanni Francesco Olmo, Relationi della Republica di Polonia. Venetiae 1628.

franciszkańskie), stan wiary i religii ¹⁾). Przy osobie pani de Guébriant, ochmistrzyni i posłowej nadzwyczajnej, występował «gentilhomme servant» Jean de Laboureur sieur de Bleranval, który spisał i wydał opis podróży do Polski ²⁾), zamieszczając w swym dziele sporo wiadomości historycznych, heraldycznych, do rodów szlacheckich i ich pochodzenia. Podróż przez Polskę wypadła częściowo na miesiące zimowe, częściowo zaś, z powodu opóźnienia się uroczystości zaślubin królewskich, na okres wiosenny, kwiecień 1646 roku. Żegnana przez króla i królową, ruszyła pani de Guébriant w otoczeniu orszaku i gwardii z Warszawy przez Rawę, Kruszyńkę do Częstochowy, Olkusza, Krakowa. Tu została przyjęta z honorami i umieszczona na zamku krakowskim na czas ośmiodniowego pobytu, wypełnionego ściśle różnymi oficjalnymi zajęciami. Już w czasie wjazdu zauważył le Laboureur piękne położenie miasta jakby z czterech miast złączonego, z których każde posiada odrębną jurysdykcję. Całość przedmieść przedstawia się jako teren rozległy i pięknie zadrzewiony. Tylko na Kazimierzu Żydzi tak się rozmnożyli, że są tam w liczbie 20 tysięcy (sic), widać ich wszędzie w zabłoconych, czarnych sukniach, targujących się, biegających i handlujących. Tę mnogość Żydów Krakowie podkreśla również wspomniany de Sociis. Stradom określa autor jako drugie miasto po Krakowie, trzecie Kazimierz, wreszcie Kleparz długie, wąskie przedmieście. Obwarowań nie ma szczególnych ani naokoło miasta, ani na zamku. Jakkolwiek król niedawno kazał budować bastiony i robić ziemne roboty fortyfikacyjne, przecież jest to raczej na pokaz, niż dla użytku ³⁾). Sam zamek dzięki swej doskonałej piękności przypominał autorowi zamek św. Anioła w Rzymie, a co do szczegółów zanotowano ważną i skądinąd mało znaną wiadomość, że galerie czyli krużganki arkadowe mają, jak i komnaty, posadzkę z czarno-białego marmuru, zdobne są malowidłami, posągami cesarów rzymskich. Zaimponowały też pani marszałkowej fryzy w komnatach drugiego piętra, malowane i złoczone, oraz nieznanne nam bliżej trofea, orły srebrne i ozdoby, niemniej jak dokładne zwiedzenie katedry. Wprawdzie katedra wydała się jej nieco ciasną jak na taką ilość nagrobków i kaplic, ale pokazano jej tutaj sporo osobliwości. Widziała więc pani marszałkowa statuetkę srebrną św. Stanisława z postacią wskrzeszonego Piotrowina, a opodal w kaplicy (dziśszej kaplicy Wazów) grób z ciosowego kamienia, gdzie pierwotnie święty był pochowany. W skarbcu znajduje się krzyż złoty, cztery stopy wysoki, z częstką Krzyża św., osiem ozdobnych infuł, paliusze (?) tak naszywane drogimi kamieniami, że ledwo je dźwignąć można. Istotnie, był to skarbiec

¹⁾ Breve ravaglio del Regno di Polonia e suo distrett con l'origine de Missioni e Missionarii della Religione serafica de min. Conventi — per Antonio de Sociis. Odpis z Bibl. Watykańskiej ms. Ottobon., Roma 28 X 1657, nr 2477, znajduje się w zbiorach Polskiej Akademii Umiejętności. O autorze na razie brak bliższej wiadomości. Opis jest bardzo obszerny, zwłaszcza dla Litwy i Żmudzi, mniej dla Małopolski. Ściągamy obie relacje razem, aby się nie powtarzać.

²⁾ Histoire et relation du voyage de la Roynie de Pologne et du retour de Madame la Marechal de Guébriant... par Jean de Laboureur... Paris, chez Toussainet Quinet, 1648. Tłumaczenie zamieszczone przez J. U. Niemcewicza, Zbiór Pamiątek o dawnej Polsce, IV, pokrywa się dokładnie z tekstem francuskim.

³⁾ Cf. Tomkowicz, o. c., p. 174.

wawelski jeszcze przed złupieniem przez Szwedów, ale z tym większym zdziwieniem czytamy u Antoniego de Sociis ogólnikową tylko relację o skarbach w katedrze i niezmiernie bogatych skarbcach kościołów krakowskich, np. karmelitów ¹⁾. Duch baroku ujawnia się w guście pani marszałkowej i Labourea, gdy zapamiętali jako rzecz godną widzenia krucyfiks królowej Jadwigi, któremu — wedle podania — włosy wyrastają, a w kościele Mariackim Loreto, jako najpiękniejszą kaplicę. Inne kościoły o tyle zasłużyły na wzmiankę, o ile zawierały relikwie świętych i błogosławionych. De Sociis zajął się bliżej franciszkanami, kościołem nie tyle znacznym co do wielkości, ile pięknym co do architektury, przede wszystkim posiadającym chór cudnie inkrustowany masą perłową, jakiego drugiego w całej Europie nie widział. Znajdziemy wiadomości również o Wszechnicy Krakowskiej i jej bibliotece, która znajdowała się w połowie w. XVII w jednej sali zaopatrzonej silnymi żelaznymi drzwiami, gdzie książki spoczywały na pulpitych, przymocowane na sposób średniowieczny łańcuszkami. W ogóle Kraków wywarł wrażenie korzystne, jako miasto wprawdzie nie większe niż Orlean, ale ludniejsze i handlowe (Laboureur), gdzie większa część rzemieślników rekrutuje się z Niemców i Włochów ²⁾. Obok pięknych pałaców i domów z kamienia jest przecież pewna niewygoda w Krakowie, t. j. błota nieznośne na środku ulic. Wśród błota sterczą tylko tu i ówdzie wyższe kamienie do przechodzenia. Możemy przypuszczać, że byłaby się zdziwiła pani marszałkowa i jej towarzyszy, ujrzawszy w parę lat później Kraków w jakże nędznym stanie po szwedzkiej inwazji. Wspaniałe przedmieście Stradom (jak opowiadają późniejsi podróżnicy) właściwie nie istniało, spalone do gruntu, reszta miasta musiała przedstawiać opłakany widok upadku, z którego Kraków w zupełności już się nie miał podźwignąć ³⁾. Jakby na uragowisko zwiedzało go wtedy dwóch możliwych najjeźdźców: król szwedzki Karol Gustaw, a potem Jerzy Rakoczy, z jednakim mniej więcej rezultatem, jeśli chodzi o katedrę: złupienia i zrabowania skarbow. Śmiała odpowiedź kanonika Starowolskiego dana królowi szwedzkiemu przeszła wtedy nie tylko do historii, lecz i do anegdoty. Tymczasem pewien oddźwięk oblężenia Krakowa przez Szwedów znajdziemy w nieznanym dziś w całości pamiętnikach generała Gordona ⁴⁾, który krótko brał udział w oblężeniu, zanim pociągnął z wojskiem pod Sącz. Bardzo ładne świadectwo dał o Kra-

¹⁾ Nie wiadomo więc dokładnie, czy de Sociis był w Krakowie po inwazji szwedzkiej, czy przed nią, bo ani słowa nie ma u niego o zniszczeniu miasta. Możliwe, że data na relacji jest późniejsza, lub później ją spisano.

²⁾ De Sociis twierdzi, że kupcy w Krakowie to przeważnie Włosi, jako dowód wymienia szereg sławniejszych rodów: Orsetti (przy których zanotował nawet anegdotkę), Zacherlów, Succesich, Penedocchich, Donatic; jest nawet w Krakowie «*strada d' Italia*», ulica włoska, nieznana dotychczas ze źródeł.

³⁾ L. Sikora, Szwedzi i Siedmiogrodzianie w Krakowie. Biblioteka Krak. nr 39.

⁴⁾ W. Łoziński, Jenerała Gordona pamiętniki o pobycie w Polsce 1635—1698 (z lukami w latach 1667—77 i 1678—1684). Patrick Gordon, Szkot z pochodzenia, był doradcą Piotra W., najpierwszym mężem stanu Rosji; pamiętniki jego, wydane w lichym skrócie w r. 1849 po niemiecku, nie wiadomo gdzie się obecnie znajdują.

kowe markiz Maiolino Bissaccioni ¹⁾. Czy wiele osób czytało markiza, możemy wątpić, za to inna książeczka stanowiła podręcznik historyczno-statystyczny o państwie polskim: Marcina Zeillera *Neue Beschreybung des Königreichs Polen* ²⁾, z licznymi błędami skompilowana na podstawie różnych autorów. Tymczasem zawitało do Krakowa dwóch Francuzów, którym warto poświęcić nieco uwagi. Pierwszy — to Payen ³⁾, namiestnik królewski w Meaux, podróżujący po Europie trochę w misji dyplomatycznej, trochę jako turysta, który po licznych przygodach na morzu i w Gdańsku przyjrzał się okiem znawcy Krakowowi — i zaraz znalazł różne rzeczy, które mu się nie podobały. Więc zamek nad Wisłą jest bez kształtu nie reprezentacyjny, ale wewnętrzne urządzenie, wygoda świadczą, że mieszkał tu najpotężniejszy książę Europy. Zresztą potwierdza nam to w zupełności inny Francuz, Jouvin de Rochefort, w swym ciekawym opisie obwarowań zamkowych ⁴⁾. Zaimponował natomiast Payenowi Rynek krakowski, ogromny, który — jak pisze — jest otoczony czterema rzędami pałaców w stylu włoskim, zamykanych na żelazne drzwi, a każdy pomieściłby wygodnie księcia ze świtą. Są jednak dzielnice Krakowa o wiele mniej entuzjastycznie opisane — niezależnie od tego, że autor nazywa Kraków polskim Rzymem, a Wszechnicę córką Uniwersytetu Paryskiego. Miasto żydowskie na Kazimierzu można by — zdaniem autora — uważać za przedsiónek piekła, tak jest brudne, cuchnące, zarażone; ulice bez bruku, domy jednopiętrowe, wyglądające raczej na stajnie, są pomieszczeniem ludzi śpiących częstokroć wraz ze zwierzętami. Mieszkańcy noszą włosy długie, nigdy nie czesane, jak las stary, zamieszkały przez liczną zwierzynę..., są zawsze niechlujni, mimo znacznego nieraz majątku. Ten dosadny obraz przypomina relacje Niemców o Kazimierzu w w. XIX.

Zupełnie innego pokroju człowiekiem był Niemiec Ulryk Werdum, podróżnik-spieg ⁵⁾ pochodzący z Fryzji, który nawiązał w drodze do Kró-

¹⁾ M. Bissaccioni, *Le descrittioni universali et patricolari del mondo et delle republiche, Venetiis* 1660. Cf. «Czas», 1913, nr 193. Bissaccioni porównywa dawny Kraków z Atenami, chwaliąc niezwykłą uprzejmość, kulturę mieszkańców oraz dworski polor, którego nie stracili, choć stolica państwa dawno przeniesiona do Warszawy. Kraków jest znany z przywiązania do religii, jednakowoż ma dużo Żydów, którzy tu bez przeszkody uczęszczają do swych bożnic.

²⁾ Wyd. w Ulmie w latach 1652, 1657, po łącznie w r. 1663; są też inne wydania. Nie brak tu różnych błędów, bzdur i osobliwości, wypisywanych — jak sam autor powiada — za Andrzejem z Pilczy Korycińskim (prawdopodobnie z dziełka *Perspectiva politica regno Poloniae elaborata...*, wydanie I z r. 1652).

³⁾ *Les voyages de Monsieur Payen, lieutenant general de Meaux, ou sont contenues les descriptions... etc.*, II ed. Paris, chez Estienne Loyson, 1667. O nim A. Kraushar, *Przygody Francuza Payena z podróży z Gdańska do Krakowa*. Tygodnik Ilustr., 1891. Autor poświęcił swe podróże msgr. de Lionne, sekretarzowi stanu za Ludwika XIV, życzliwemu protektorowi.

⁴⁾ J. de Rochefort, *Le voyageur d'Europe*, Paris 1672, pp. 294—5, pomieścił w opisie kościoły św. Michała na Zamku i na Skałce. W ciekawej jego relacji, z której omawiamy tylko zamek, daje się zauważyć wzmianka o kaplicy św. Władysława, wspomnianej jedynie przez Zeillera i Brauna, a najprawdopodobniej pomieszczonej z kryptą św. Leonarda. Autorowi podobało się położenie zamku i strategiczna obrona od strony miasta. Jedynej drogi wiodącej na Wawel pomiędzy dwoma murami strzegą dwie bramy i polska milicja, nadto wielka okrągła wieża, na platformie której stoją armaty.

⁵⁾ K. Liske, *Cudzoziemcy w Polsce*, Lwów 1876, streszcza Werduma z dodaniem jego życiorysu

lewca znajomość z niejakim p. de Beauval, jak się potem okazało agentem francuskim w Polsce, pozostającym w służbie partii wrogiej Michałowi Wiśniowieckiemu. Werdum przystał do Beauvala na służbę, toteż dziennik, jaki pozostawił z czasów pobytu w Polsce, jest pierwszorzędnym źródłem historycznym do dziejów intrygi francuskiej na dworze i wśród możnowładców. Ubocznie tylko traktuje o miastach. Kraków zasłużył u niego na bardzo dokładny opis, z opuszczeniem o ile możności kościołów (nie interesujących protestanta), których wszakże wymienia 75 wraz z klasztorami. Obwarowania miejskie są mocne i masywne, zwłaszcza przy siedmiu bramach, naokoło biegnie sucha fosa. Kazimierz jest również obwarowany, lecz zarazem podzielony na dwie części murem. Pomiędzy Kazimierzem a Krakowem znajdowało się przedmieście wielkie i piękne, łączące oba miasta, spalone do gruntu w wojnie szwedzkiej. Oprócz wielkiego mostu pomiędzy Krakowem a Kazimierzem wymienia autor jakieś pływające mosty z drugiej strony Kazimierza na korycie Wisły. Podobał się Werdumowi ratusz włoski z pięknymi kramami, sukienice i owe krakowskie zegary bijące 24 godzin od zachodu słońca poczawszy. Pomiędzy innymi narodami jest tu wielka ilość włoskich kupców. Kraków doczekał się u Werduma uznania, ale jeszcze bardziej Wieliczka.

Im dalej w wiek XVII, tym częściej trafiają się wzmianki o zubożeniu naszego miasta, np. owego dworzanina ks. Michała Czartoryskiego, Franciszka Tannera, Czecha¹⁾, który przebywał w Krakowie dwa miesiące. W sposób wybitnie nieprzychylny miastu zauważa, że są tu błotniste i odrażające ulice przy kościołach siedzi wielu opętanych. Z domu ks. Radziwiłła, w którym stało poselstwo i towarzysze Tannera, widział autor krwawe sceny bitek ulicznych, dowody bezprawia szlachty.

Rok 1683, rok wiktorii wiedeńskiej sprowadził do Krakowa jeszcze jednego podróżnika, słynnego poetę francuskiego Jean-François Regnarda²⁾, zamożnego turystę poszukującego przygód, a sądząc z portretów, mężczyznę niezwyklej piękności. Polska w jego podróżach nie zajmuje tyle miejsca w opisie, jak Szwecja i Laponia, a na Kraków patrzy autor oczyma pewnego Włocha, który udzielił mu kwatery, gdy sam nie mógł znaleźć żadnej gospody. Po Gdańsku i Warszawie wydał się Kraków Regnardowi nieskończenie większym i piękniejszym miastem, jedynie zamek ma nieciekawym, bez żadnej architektury (sic) i formy, w izbach wewnątrz uderzają złocone sufity. Mało jest miast w Europie, gdzie by było tylu księży i tyle kościołów, co w Krakowie, zresztą kościoły to punkt honoru Polaków, znajdzie się je złocone wewnątrz od posadzki do sklepienia nawet w tak małej mieścinie, gdzie nie dostanie zazwyczaj

¹⁾ Niemcewicz, o. c., V. — F. Tanner, *Legatio Polono-Lithuanica in Moscoviam... etc. Norimbergae 1689*. Miarą poglądów autora jest zdanie, że w Polsce dlatego jest tylu opętanych, że lud mówi często «bodajżeś 100 diabłów zjadł».

²⁾ *Oeuvres de J.-F. Regnard, Paris 1810*, znane także w wielu innych wydaniach, zawierają w tomie V opisy podróży, p. 236 sq. opis Krakowa. Autor, ur. w 1656, zmarły w r. 1710, był synem zamożnych rodziców i po śmierci ojca i ukończeniu studiów zaczął podróżować po Europie. Miał liczne przygody z piratami, a najwięcej frapującą była dla niego wyprawa do Italii. Przez Polskę przejeżdżał od Gdańska po granicę węgierską w drodze powrotnej do Paryża.

chleba... Kapitalnym przykładem informacji o zwyczajach w Polsce jest tłumaczenie autora, że Polacy dlatego nie jedzą masła w piątek, czasem i w sobotę, oraz noszą głowę ogoloną, iż taką pokutę zadał im pewien papież za zabójstwo św. Stanisława na 100 lat i tak już zostało w zwyczaju. Zajął się też Regnard Żydami, mówiąc, że tu w Polsce nie są więcej prześladowani niż w innych krajach, ale płacą podatki, np. w Krakowie podatek od Żydów daje dochód 20 tysięcy skudów. Najbardziej zaimponowała znużonemu poecie — niezwykła uczta u wojewody krakowskiego, wydana na cześć zagranicznych gości, oraz wizyta w Wieliczce.

W zupełnie innym duchu przybywał do Polski «abbé F. de S.»¹⁾, anonim podróżnik, osobistość znaczna i wpływowa — sądząc z opisów, jak go ugaszczano na dworze królewskim. Nie chciał on poznawać, jak inni, osobliwości krajów czy ruiny starożytności, lecz «pour rapporter principalement les humeurs des nations et... pour froter la cervelle contre celle d'autrui». Jego dziennik, najciekawszy dla opisu życia dworu, Warszawy, Wilanowa, nie jest pozbawiony cennych wiadomości o Krakowie. Kraków wydał się owemu księdzu bardzo piękny, z domami często z zewnątrz malowanymi. Domy w Rynku są prawie wszystkie podtrzymane arkadami, gdzie sprzedaje się różne środki żywności, podczas gdy sam Rynek bywa zawsze błotnisty. Przy zwiedzaniu zamku widział jeszcze autor (jak *Laboureur*) posadzki marmurowe («*les labris*?»), pokoje zdobne rzezbami, malowaniami, złoceniami, przy których są meble dość dobrze odpowiadające tej dekoracji. I dziedziniec zamku był jeszcze w r. 1688 zdobny posągami i tarczami herbowymi wszystkich królów oraz trofeami zwycięstw.

Nieco więcej wiadomości niż o anonimowym księdzu podróżniku zachowało się o Aleksandrze Pacichellim²⁾, doktorze praw i teologii, autorze wielu prac, między innymi słynnego opisu Neapolu. Jest on autorem najobszerniejszej chyba relacji o Krakowie w w. XVII za czasów Michała Korybuta Wiśniowieckiego, zawartej w opisie Polski wraz z Litwą, oraz z uwagami o formie rządu Rzeczypospolitej. Gród wawelski zachwyił Pacichelliego, katedra wraz z malowidłami, pomnikami, skarbcem, uroczystymi nabożeństwami doczekała się jeszcze raz opisu. Zamek przewyższa wspaniałością warszawski, a oprócz powtarzanych już wielokrotnie szczegółów o sufitach i marmurach, autor dodał uwagę, że i rzeczy ruchome są tu wielkiej wartości, jest też jedna sala «*delle maggiori framezzate dall' Aquile stanno le teste di marmo di molti imperatori e re con trofei di Sigismundo, con effigie di altri, cominciando da Gracco (Krakus) fino al presente, e i segni delle loro vittorie*». Oprócz opisu kościołów św. Jerzego i Michała, w Mariackim na Rynku pierwszy Pacichelli zwraca uwagę na wielki ołtarz bardzo delikatnej roboty, przedstawiający Ma-

¹⁾ L'abbé F. de S., *Relation d'un voyage de Pologne fait dans les années 1688 et 1689*. Bibliothèque russe et polonaise, III, Paris 1858. Cf. J. Bartoszewicz, *Podróż bezimiennego księdza do Polski za Jana Sobieskiego*. Biblioteka Warszawska, I, 1859, pp. 1—31. Między innymi pisze autor, jakoby przedmieścia krakowskie były pełne «*maisons de plaisance*».

²⁾ Wiadomości o A. Pacichellim i jego opisie Krakowa udzielił mi łaskawie prof. St. Kot, któremu na tym miejscu składam serdeczne podziękowanie.

donnę i apostołów, oraz na stalle rzadkiej piękności. W Rynku opisuje ile, jakie są kramy z towarami oraz zauważa, że targ rybi i ławy z mlekiem, masłem, solą powodują ciągłe błoto i zły zapach na całym placu. Można powiedzieć, że wszystkie ważniejsze zabytki Krakowa doczekały się u Pacichelliego starannej i rzeczowej, a bez uprzedzeń przekazanej relacji, która zapewne niejednokrotnie będzie przedmiotem analizy specjalnych opracowań.

Już na samym schyłku w. XVII mamy do zanotowania diariusz podróży do Polski Jana Chrzciciela Faggiuoli, Włocha ¹⁾ (1690—1), sekretarza nuncjusza papieskiego Jędrzeja Santacroce. W podróży z Warszawy do Wiednia, bardzo trudnej i uciążliwej (nocowano przeważnie w stajniach), dnia 12 czerwca 1691 zawitał nuncjusz do Krakowa. Jak pisze Faggiuoli, pomienne miasto jest nierównie piękniejsze i warowniejsze od Warszawy. Poza znanymi już szczegółami ciekawy jest opis procesji Bożego Ciała, jaką widział sekretarz nuncjatury z winiarni w Rynku krakowskim, dokąd go zaprowadził znajomy ks. de la Pugliese. W owym czasie wedle zwyczaju muzykanci poprzedzali Przenajświętszy Sakrament, grając i śpiewając «symfonie» w czasie procesji. Zarówno Rynek, jak i ulice były na ten czas przybrane zielonymi gałęziami, obyczajem — jak mówi autor — niemieckim.

Zbliżając się do końca relacji o Krakowie, jakie się udało odnaleźć i zgromadzić, zatrzymamy się jeszcze przy literaturze, dziełach i wydaniach ogólnych informujących Zachód o naszych miastach. W w. XVII wielkie wzięcie miało wydawnictwo *Respublica sive status regni Poloniae* ²⁾, którego podstawą były dawne, bezkrytyczne opisy Polski. Możliwe, że celem wyrugowania z użytku tego dzieła opracował Starowolski swą «Polskę», która oddała propagandzie Polski za granicą takie usługi, jak w w. XVI opis Kromera ³⁾. Liczne relacje o Polsce (zwłaszcza niemieckie) w wysokim stopniu stronnicze i wrogie dla Polski, wyszydzały nasz kraj w opinii Europy. Dobrze musiały być znane przedruki Brauna z uzupełnieniami Andrzeja Cellarego ⁴⁾, przy czym ten ostatni został w r. 1660 przetłumaczony na język szwedzki. Słynna kronika Samuela Puffendorffa, dając wiele wiadomości co do Polski, nie wspomina o Krakowie nic takiego, co by wskazywało na spostrzeżenia autora, podaje np. zupełnie suchy opis oblężenia. Istnieje wreszcie Abrahama Saura *Städte-Buch*, wydany we Frankfurcie nad Menem w r. 1658, który daje wiele dodatnich wiadomości o naszym mieście, wiele też błędów i nieścisłości skompilowanych na podstawie polskich autorów i Jerzego Brauna. Nie ma tu miejsca na szczegółowe roztrząsanie, co przynosi każde z wymienionych dzieł, których zresztą jest bardzo wiele, licząc z przedrukami jeszcze z wieku XVI. W każdym razie w relacjach i literaturze mało jeszcze znać

¹⁾ Diariusz podróży do Polski wyjęty z pamiętników Jana Chrzciciela Faggiuoli, przekład z włoskiego wedle rkpsu we Florencji w bibl. pałacu Medyceuszów, wydany w skrócie w «Czasie», w dodatku miesięcznym z r. 1858, t. XI, pp. 237—306.

²⁾ Kot, o. c., p. 98.

³⁾ Ibidem.

⁴⁾ *Regni Poloniae, Magni Ducatus Lithuaniae novissima descriptio*. Amstoledami, apud J. Valckenier, 1659.

upadek Krakowa w w. XVII, owszem słyhać raz za razem głosy entuzjazmu i podziwu dla tego wciąż jeszcze najpiękniejszego i największego polskiego miasta. Tylko od wieku XVII zaczęło ono dość zdecydowanie przybierać charakter miasta pamiątek, koronacji i miejsca wiecznego spoczynku królów polskich i mężów zasłużonych. Nie zawsze w w. XVII umiano ocenić artystyczne walory zabytków Krakowa, niemniej cudzoziemcy zachowali dla miasta pełne uznanie, jako dla dawnej stolicy Polski. Dopiero wiek «oświecenia» oceni pogardą i kpinami upadek nieszczęsnej stolicy, której zabytki zaliczy już tylko do «niemodnego» lamusa przeszłości.

KRAKAU IN DEN BERICHTEN DER AUSLÄNDER VOM X. BIS ZUM XVII. JAHRHUNDERT

(ZUSAMMENFASSUNG)

Krakau, seit dem XI. Jhdt Polens Hauptstadt, war im Auslande, ungeachtet seiner günstigen Lage an den Handelswegen, im Mittelalter wenig bekannt. Die Ursache dessen war der Umstand, dass der Hof der Piasten im fortwährenden Herumziehen im Lande begriffen, seinen ständigen Wohnsitz in Krakau nur selten aufschlug. Die Diplomaten und fremde Gesandten, welche an den Fürstenhof ihre Reise unternahmen, blieben aus diesem Grunde sehr oft fern von Krakau. Die erste Nachricht über Krakau gibt uns im X. Jhdt der jüdische Kaufmann Ibrâhim ibn Jaqûb. Eine genauere Kunde über unsere Stadt ist aber erst bei dem französischen Chronisten Guillaume de Machaut in seiner Beschreibung der Tagung fremder Monarchen, die in Polens Hauptstadt im J. 1364 statt gefunden hatte, zu finden. Erst der grosse Aufschwung der Jagellonischen Universität und die im XV. Jhdt blühenden geographischen Forschungen haben nach Krakau deutsche und schlesische Humanisten zugeführt, was die bessere Bekanntschaft Europas mit der Hauptstadt «Sarmatiens» zur Folge hatte, von welcher sie bisher nur einen wagen Begriff auf Grund der altertümlichen Kosmographien, insbesondere derjenigen von Ptolomäus, haben könnten. Die erste umfangreiche Beschreibung von Krakau bei Hartmann Schedel in seinem Liber chronicarum verdanken wir dem bekannten Humanisten Konrad Celtis, welcher Schedel in einer sehr lebhaften und prägnanten Darstellung eine umfangreiche Beschreibung Krakaus lieferte. Sowohl die Beschreibung bei Schedel, wie auch die Erwähnungen über Polen und Krakau in den Werken von Aeneas Silvius Piccolomini bilden die Grundlage der Informationen für die allgemeinen geographischen und historischen Beschreibungen im XVI. Jhdt, die sogenannten Kosmographien. Ausserdem bilden eine wichtige informierende und propagandistische Rolle die seit 1521 nicht nur in Polen, sondern auch im Auslande erscheinenden Werke der polnischen Historiker, und zwar des Martin Kromer, Justus Decius und Matthias Miechowita.

Das XVI. Jhdt zeichnet sich in Krakau durch eine Invasion fremdländischer Reisenden aus. Es kommen insbesondere viele Italiener im J. 1518 aus Anlass der Hochzeit des Königs Sigismund I. mit der italienischen Prinzessin Bona Sforza, dann mehrere deutsche und schlesische Humanisten Studien halber an der Jagellonischen Akademie, und auch manche Franzosen, die in den Jahren 1572—74 als Hofleute des

Königs Heinrichs von Valois mit demselben hierher kamen. Recht interessante Episode, Abenteuer der Italiener in Krakau, gelegentliche Beschreibungen des königlichen Schlosses sind bei Vadianus, Caelius Calcagnini, Partenopeo Suavio, Alexander Gwagnin, M. Manolesso, J. Botero, M. Bandello zu finden. Besonders wichtig sind die Berichte von Andréé, Thevet (grosse Kosmographie), Informationen von Vigenère de Blaise, Benoist Rigaud wie auch die für den König Heinrich von Valois verfasste Relation des Ludwig Gonzaga Herzog von Nevers. Aber die wichtigste Quelle zur Kenntnis der Stadt im XVI. und XVII. Jhdt sind die Berichte der Apostolischen Gesandten: Fulvio Ruggieri (1565) und Erminio Valenti (1604), sowie des Sekretärs Paolo Mucante (1596). Die am Turme der Liebfrauenkirche geblasene Fanfare, der Ringplatz, die Domkirche am Wawel und die Befestigungen haben dort eine eingehende Beschreibung gefunden. Es fehlen unten den Verfassern der Berichte über Krakau auch keine Engländer: unsere Stadt besuchten Leonhard Coxe, Fynes Moryson, Carew, Bernhard Connor.

Das XVII. Jhdt hat wiederum eine andere Gattung von Menschen nach Krakau gebracht: es sind Agenten, gelangweilte Touristen, Diplomaten, die kein Verständnis für die glorreiche Vergangenheit der alten Hauptstadt und für deren historische und Kunstdenkmäler besaßen, im Gegenteil zu den Gelehrten, die im vorigen Jhdt Krakau besuchten. Die Verlegung der Residenz nach Warschau am Anfang des XVII. Jhdts hat auch das Meiden Krakaus durch Fremde zur Folge gehabt: sie wenden sich jetzt in der Richtung nach Warschau. Die wichtigeren Berichte aus dem XVII. Jhdt sind diejenigen des Le Laboureur, eines Gefährten der Frau Marschall de Guébriant, des Geistlichen Antonio de Sociis, des Agenten Ulrich Werdum, zweier Franzosen Payen und Rochefort, eines anonymen l'abbé F. de S. Die von der schwedischen Invasion arg beschädigte Stadt Krakau tritt zu Ende des XVII. und im XVIII. Jhdt in der Zeitpunkt ihres grössten Verfalls ein.

M I S C E L L A N E A



Leon Wyczółkowski, autoportret z roku 1897.
Kraków, Muzeum Narodowe.

LEON WYCZÓŁKOWSKI

(1852—1936)

Nie tu wielkiego artysty, ani też na charakterystykę całej jego tak bogatej i wszechstronnej twórczości. Posłuży ona za temat do różnych specjalnych monografi, bo Wyczółkowski ma w historii polskiej sztuki świetną kartę. W Roczniku Krakowskim podkreślić nam należy tę stronę twórczości Wyczółkowskiego, która mu w r. 1921 przyniosła tak słusznie godność członka honorowego Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.

Jako kolorystę pociągały Wyczółkowskiego stare, patyną wieków pokryte mury, rzeźby, witraże, arasy. Jak mało który z artystów, odczuwał bryłę i statykę dzieł architektury. Nie było to zimne, obiektywne odtwarzanie zabytków — każdy jego obraz przepojony jest subiektywizmem, silną indywidualnością malarską. Tak nastrojowy obraz jak «Sarkofagi» mógł powstać tylko w Krakowie, mieście grobów królewskich, pod wpływem wielkiej przeszłości i historycznej dostojności tego grodu. Wyczółkowski wydobywał cały czar z dzieł sztuki krakowskiej, swoimi wysoce poetycznymi utworami działał na

uczucie, uczył kochać zabytki, był świetnym, ciłność może mimowolnym propagatorem miłośnictwa Krakowa. Dzięki jasności i zrozumiałości swoich obrazów czy litografii o mistrzowskiej formie i wirtuozyjnej wprost technice dźwigał kulturę artystyczną najszerzych sfer społeczeństwa.

Miłośnik przyrody, ukochał tak bliskie Krakowa Tatry; odtwarzał też wielokrotnie pełną poezji grozę tych polskich gór, rozkoszował się grą barw, światła i cieni na ich skalnych turniach i zielonych hałkach. Spojrzał na Tatry zupełnie inaczej niż wszyscy jego poprzednicy, odkrył nowe ich piękno.

Potomności przekazał rysy szeregu wybitnych krakowian: dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej Karola Estreichera, zbieracza dzieł sztuki Feliksa Jasińskiego, rzeźbiarza Konstantego Laszczki, chirurga Ludwika Rydygiera z uczniami, historyka sztuki Mariana Sokołowskiego i wielu innych, a we wszystkich tych portretach nie poprzestał na zewnętrznym tylko podobieństwie, lecz sięgnął w głąb duszy po istotny, duchowy portret.

Zajmując przez szereg lat katedrę w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wydał licznych uczniów, oddziałał na młodszą generację artystów, sam młody mimo 84 lat życia, uczył nie tylko władania pędzlem, piórem czy kredką litograficzną, ale przede wszystkim gorącego umiłowania piękna we wszystkich jego przejawach. Cześć jego pamięci.

DWIE NIEZNANE ARMATKI OSWALDA BALDNERA NA ZAMKU WAWELSKIM

Kiedy niedawno temu, korzystając z uprzejmości kustosza zbiorów Zamku Królewskiego na Wawelu dra Stanisława Świerza - Zaleskiego miałem sposobność bliżej się zaznajomić z ostatnimi nabytkami pięknej zbrojowni wawelskiej, zwróciły moją uwagę dwie armatki, stojące w niedostępnej jeszcze dla publiczności «sali artylerii». Armatki te już na pierwszy rzut oka wydały mi się bardzo zbliżone do armat Oswalda Baldnera, nadwornego odlewnika dział króla Zygmunta Augusta, opublikowanych w moim artykule, wydrukowanym w niniejszym tomie Rocznika jeszcze w lecie 1936 r.¹⁾ Armatki wawelskie zostały nabyte w jesieni 1936 r. w Wiedniu. W r. 1935, jak mię informował dr Świerz-Zaleski, znajdowały się na aukcji w Galerii Fischera w Zurychu i w katalogu aukcyjnym figurowały jako zabytki niemieckie z początku XVII wieku, pochodzące ze zbiorów austriackiej rodziny hrabiów TÜRHEIM.



Armatka Oswalda Baldnera na Zamku wawelskim. Fot. S. Kolowiec.

¹⁾ Z. Bocheński, *Armata Oswalda Baldnera*. Rocznik Krakowski, XXVIII, pp. 85—94.

Brązowe lufy armatek spoczywają na starych lawetach, może jeszcze z XVII wieku, pięknie okutych i pomalowanych szaroniebieską farbą (ob. ilustracje). Na bokach lawet widnieją herby pierwotnych właścicieli. Długość lawet wynosi 128 cm, średnica kół 90 cm. Obie lufy tworzą najwyraźniej parę, pomimo drobnych i na pierwszy rzut oka niezbyt widocznych różnic. Mają gładkie cylindryczne czopy, a grona i uszy w kształcie delfinów; u obu przykrywki zapałowe są oderwane. Wymiary prawie te same: długość jednej lufy wynosi 65 cm, drugiej 65,7 cm, kaliber jednak: 4,5 cm.

Obie lufy pokrywają z wierzchu i boków bogaty renesansowy dekor plastyczny o wysokim poziomie artystycznym. Spody luf pozostawiono gładkie, jako normalnie dla oka ukryte. Na częściach dennych po obu stronach zapału widzimy motywy leżących jeleni, odmienne na obu zabytkach. Z obręczy zapałowej wyrasta po pięć liści akantu, które na jednej lufie są stylizowane całkowicie w duchu renesansu, podczas gdy na drugiej cechuje je pewien jakby jeszcze gotycyzujący charakter. Dolne obręcze czopowe podkreślone są przez girlandy (pięć na jednej lufie, a trzy na drugiej) z owoców i liści, ujmujące uskrzydłone główki puttów. Między girlandami widzimy medaliony trzymane przez koźle głowy, poniżej zaś girland zwieszenia z łuków, kołczanów i strzał. Powyżej dolnych obręczy czopowych dostrzegamy trzy razy powtórzoną postać w pozycji jakby modlitewnej, z rękami złożonymi. Z górnych obręczy wyrastają znowu liście akantu, tylko na jednej z luf występuje zamiast środkowego liścia motyw leżącego jelenia. Na tle gładkich pól poniżej części wylotowych zwracają uwagę figuralne płaskorzeźby, z których jedna wyobraża Herkulesa, zwyciężającego Acheloosa, druga zaś może Herkulesa, lub

raczej Samsona, dźwigającego przełamaną kolumnę. Pod dolnymi obręczami wylotowymi użyty został raz jeszcze ornament z girland, powyżej zaś fryz ze stylizowanych wici roślinnych z maskaronem pośrodku.

Opisany dekor obu luf przypomina najwyżej dekor publikowanych we wspomnianym na początku artykule sygnowanych i datowanych luf Oswalda Baldnera. Na falkonetach z r. 1557 w Muzeum Artylerii w Sztokholmie¹⁾ pojawia się na części wylotowej identyczny fryz z girland, główek puttów i t. d. Te same motywy leżących jeleni znane nam są z działa z r. 1561 w Arsenale berlińskim²⁾, pomijając już liście akantu, występujące we wszystkich prawie znanych dziełach Baldnera. Maskaron wśród stylizowanych wici roślinnych na lufie berlińskiej zwraca uwagę podobieństwem do tegoż motywu na działkach wawelskich. Pomijając już podobieństwo delfinów, które jako uszy armatnie występują powszechnie w ówczesnych i późniejszych analogicznych zabytkach, podkreślić należy użycie ich jako grona przy części dennej tak u działek wawelskich, jak i przy lufie berlińskiej. Widoczna na niej płaskorzeźba z wyobrażeniem Herkulesa pokonującego Acheloosa pokrywa się najzupełniej z płaskorzeźbą na jednym z działek wawelskich.

Zestawienia powyższe są wprost uderzające i wskazują na użycie tych samych modeli ornamentów we wszystkich cytowanych zabytkach, skłaniają też stanowczo do przyjęcia, że działka wawelskie wyszły z odlewni Baldnera, tym bardziej że potraktowanie całości dekoru i rozkład jego na poszczególne polach odpowiada najzupełniej známym sygnowanym lufom znakomitego ludwisarza. Przemawiają także za tym małe wymiary i niewielki kaliber działek wawelskich³⁾.

¹⁾ Bocheński, o. c., fig. 1—4, 9.

²⁾ Ibidem, fig. 5, 6.

³⁾ Cf. ibidem, pp. 88—90, 92—99.

Czas ich powstania wyznaczają mniej więcej daty na falkonetach sztokholmskich (1557) i na lufie w Arsenale berlińskim (1561). Można więc przypuszczać z równym prawdopodobieństwem, że powstały jeszcze w ostatnich latach pobytu Baldnera w Norymberdze, lub też, że odlane zostały już w krakowskiej jego ludwisarni. Nie wyklucza tego fakt, że działka wawelskie były w posiadaniu rodziny austriackiej. Wszakże wiadomo, że Baldner wykonywał w Krakowie także zamówienia na wywóz, jak np. dla księcia pruskiego w latach 1564, 1567 i 1568.

Armatki wawelskie posiadają dla nas szczególnie znaczenie, jako jedyne w dzisiejszej Polsce zabytki tego rodzaju, wyszłe spod ręki znakomitego nadwornego ludwisarza króla Zygmunta Augusta. Jako zabytki sztuki artyleryjskiej należą obecnie do najpiękniejszych i bardzo nie-licznych w naszych zbiorach okazów z XVI w. Nabyte zostały ze składek oficerów artylerii polskiej jako dar dla «sali artylerii» na Zamku.



Armatki Oswalda Baldnera na Zamku wawelskim. Fot. S. Kolowiec.

Nabytku tego można pogratulować Zarządowi Zamku, jak i kustoszowi zbiorów wawelskich drowi Świerzowi-Zaleskiemu.

Kraków, w marcu 1937 r.

GDZIE BYŁ DOM WITA STWOSZA?

Dotychczas nie ustalono stanowczo, gdzie znajdował się dom Wita Stwosza w Krakowie. Niektórzy uczeni potrącali tylko o ten przedmiot mimochodem, wygłaszając zresztą sprzeczne zapatrywania. Marian Sokołowski¹⁾ przypuszczał, że do Wita Stwosza należał dom przy ul. Grodzkiej koło kościoła św. Piotra, na rogu ul. Poselskiej. Dom ten był później własnością syna naszego mistrza, Stanisława, który go sprzedał w r. 1516 złotnikowi Maciejowi Matissekowi²⁾. Przypuszczenie to obalił Jan Ptaśnik³⁾, wykazując, że Stanisław Stwosz kupił wspomniany dom w latach 1510—1511 od dziedziców malarza Jana, syna Janka⁴⁾. Ptaśnik przyjmował jako własność Wita Stwosza dom narożny przy ul. Grodzkiej po drugiej stronie kościoła św. Piotra, który to dom znajdował się w r. 1512 w posiadaniu brata Witowego, złotnika Macieja, zwanego Szwob⁵⁾. Uczony ten nie ustalił jednak, który z dwóch narożnych domów naprzeciw kościoła św. Piotra miał należeć do naszego mistrza. Wreszcie Adam Chmiel, kreśląc dzieje kamienicy

przy ul. Grodzkiej l. 37, zaznaczył, że według tradycji dom ten miał należeć do Wita Stwosza; tradycja ta wszakże nie jest poparta żadnymi dowodami źródłowymi⁶⁾. Sprawa domu Wita Stwosza w Krakowie jest zatem otwarta i wymaga dokładnego rozpatrzenia.

O położeniu domu Wita Stwosza posiadamy trzy wzmianki źródłowe. Najpierw pod r. 1481 dowiadujemy się, że «Meister Veit der bildersnytczer» kupił dom narożny przy ul. Poselskiej od Zofii Leymiterowej za 300 zł. węg. Dom ten miał się znajdować obok drewnianego domu bractwa u św. Barbary. Wiadomość tę podał Ambroży Grabowski⁷⁾, który znalazł ją w zaginionej księdze ławniczej krakowskiej z końca XV stulecia. Tegoż roku 1481, dnia 3 października, rajcy krakowscy pozwolili mistrzowi Witowi zbudować trzy szkarpy dla wzmocnienia murów jego domu narożnego przy ul. Poselskiej, który niegdyś należał do Leymitera⁸⁾. Wreszcie zapiska z księgi radzieckiej pod datą 21 lutego 1483 r. przynosi nam cenną wiadomość, że niejaka Urszula, córka piekarza

¹⁾ M. Sokołowski, *Studia do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Spraw. K.H.S., VII, 1906, pp. 92—93.*

²⁾ J. Ptaśnik — M. Friedberg, *Cracovia artificum 1501—1550, nr 347, 351.* — Była to prawdopodobnie dzisiejsza kamienica przy ul. Grodzkiej l. 36, gdyż dom Stanisława Stwosza stał pomiędzy kościółkiem św. Piotra (dziś Grodzka l. 38) a domem Niclosa Heynesa.

³⁾ J. Ptaśnik, *Ze studii o Vítu Stoszovi a jeho rodině. Sborník věnovaný prof. Jaroslavu Bidlovi. V Praze 1928, p. 272 sq.*

⁴⁾ Ptaśnik — Friedberg, o. c., nr 208, 219.

⁵⁾ *Ibidem*, nr 246.

⁶⁾ A. Chmiel, *Domy krakowskie. Ulica Grodzka, część II. Bibl. Krak. nr 85, 1935, p. 110.* —

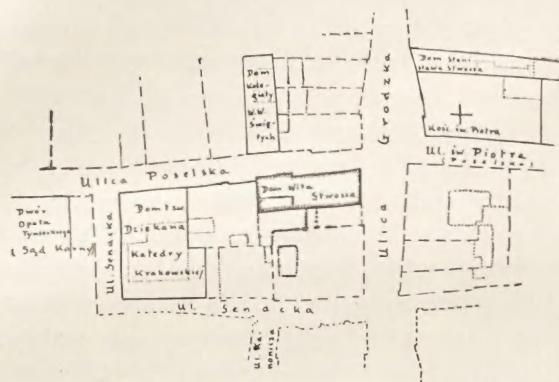
Wyrazem tej tradycji jest artykułik p. t. *Dom Stwosza w Krakowie i w Norymberdze*, zamieszczony w *II. Kurierze Codz. 1922 nr 112*, który podaje gołosłownie jako dom Stwosza kamienicę przy ul. Grodzkiej l. 37.

⁷⁾ A. Grabowski, *Starożytnicze wiadomości o Krakowie, 1852, p. 283.*

⁸⁾ «Dy herren jung und ald haben vorgunt magistro Vito czu bawen und czu machen drey pheiler of der Twergassen, das dy Legaten gasse heysit, an dem echaws, das etwan Leymitirs gewesit ist und das her bawet dorumme, das ym dy mawirn nicht ingeen...» — Ze względu na to pozwolenie miał ten dom opłacać odtąd więcej tytułem szosu miejskiego, mianowicie osiem groszy zamiast dotychczasowych sześciu (Ptaśnik, *Cracovia artificum, 1301—1500, nr 804*).

Stanisława Kiełbasy, miała dom położony między domami dziekana i rzeźbiarza Wita ¹⁾.

Z powyższych danych źródłowych wynika jasno, że dom Wita Stwosza 1) stał na rogu ulic Grodzkiej i Poselskiej; 2) znajdował się w tym samym bloku, co dom dziekana kapituły, przedzielony od niego jedną kamienicą mieszczańską. Dzisiejsza ul. Poselska



Sytuacja domu Wita Stwosza.

ma z ul. Grodzką cztery narożniki. Jeden z nich (obecnie Grodzka l. 38) nie wchodzi w rachubę, gdyż od początku XIV w. do r. 1791 znajdował się tam nie istniejący dziś kościółek św. Piotra ²⁾. Sąsiedni narożnik (Grodzka l. 40) też jest mało prawdopodobny, ponieważ w wiekach średnich nazwa ul. Legackiej obejmowała tylko zachodnią połącz dzisiejszej ul. Poselskiej, podczas gdy wschod-

nia jej część nosi tę nazwę dopiero od XIX w., dawniej zaś nazywano ją rozmaicie, to ulicą za kościołem św. Piotra, to kącikiem czy ulicą św. Piotra i t. p., a po zbudowaniu klasztoru bernardynek — ulicą św. Józefa ³⁾. Zresztą nie wiemy nic o domu dziekana w tej części ulicy Poselskiej. Znajdowała się tam (in postico aediculae s. Petri) wprawdzie w XV w. jedna kamienica kapitulna niedaleko dzisiejszego klasztoru św. Józefa, lecz ona płaciła czynsz (między innymi) wikariuszom katedralnym ⁴⁾.

Co się tyczy dwóch pozostałych narożników, to dom przy ul. Grodzkiej l. 37, który tradycja łączy z osobą Wita Stwosza, również nie wygląda na własność naszego mistrza. Teren w najbliższym jego sąsiedztwie należał do kościoła W. W. Świątych, jak świadczy plan śródmieścia Krakowa, narysowany przez Dominika Pucka (około r. 1787), a przechowany w Archiwum A. D. M. Krakowa ⁵⁾. Zresztą jeszcze do końca XIX w. sąsiednia kamienica (ul. Poselska l. 14) należała do kolegiaty W. W. Świątych ⁶⁾. Po tej samej stronie ul. Poselskiej stała w XV w. kamieniczka, należąca do altarii katedralnej śś. Gerwazego i Protazego ⁷⁾, dalej dwa domy kapitulne. Jeden z nich, zbudowany przez kolektora Kamery Apostolskiej i scholastyka katedralnego Arnalda de Caucina ⁸⁾, płacił czynsz kierownikowi

¹⁾ Ptaśnik, Cracovia artificium 1301—1500, nr 841.

²⁾ S. Tomkowicz, Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów, ich nazwy i zmiany postaci. Bibl. Krak. nr 63—64, 1926, p. 70.

³⁾ Ibidem, pp. 146—147; cf. Długosz, Lib. benef., I, p. 269 oraz rejestry podatkowe w Archiwum A. D. M. Krakowa.

⁴⁾ Długosz, Lib. benef., I, pp. 190—191. — Później, w 2. połowie XVII w., wikariusze zamkowi mieli dom i kamienicę koło klasztoru św. Józefa (Archiwum A. D. M. Krakowa, rkps nr 2684, p. 28).

⁵⁾ Przemawia za tym również podany przez Długosza wykaz licznych domów, należących do obydwóch probostw kościoła W. W. Świątych (Lib. benef., II, pp. 9 i 12).

⁶⁾ Wykaz ulic, placów i właścicieli domów w m. Krakowie... Kraków 1892, p. 22.

⁷⁾ Lib. benef., I, pp. 191, 205.

⁸⁾ Współczesna zapiska z r. 1354 donosi, że brat Arnalda, Reymund de Caucina, nabył wtedy dziedzinę «in vico Castrensi contra domum domini Ierolimiani archiepiscopi... sitam» (F. Piekosiński i J. Szujski, Najstarsze księgi i rachunki m. Krakowa, I, nr 1666). Nie wiadomo wszakże, czy ta dziedzina ma coś wspólnego z domem, wzniesionym wedle Długosza przez Arnalda. Raczej nie, gdyż posiadłość Reymunda miała nadal podlegać ciężarom na rzecz miasta.

szoły katedralnej, drugi, sąsiadujący z ogrodem klasztoru franciszkanów, był obowiązany do czynszu na rzecz kaplicy św. Wawrzyńca w katedrze¹⁾. Obydwa te domy nie mają więc nic wspólnego z dziekanią katedralną.

Pozostawały więc tylko narożnik przy ul. Grodzkiej l. 39 i Poselskiej l. 11. Otóż po tej stronie ulicy Poselskiej leżała istotnie duża realność, należąca dotąd jeszcze do kapituły katedralnej²⁾ (obecnie oznaczona l. 7); posiadłość tą jednym bokiem przytyka do ul. Senackiej, a innym wychodzi niemal na ul. Kanoniczą. Dom ten wymienia Długosz jako czternastą z rzędu kamienicę kapitułną po lewej stronie ulicy Kanoniczej idąc od zamku³⁾; wznosił go dziekan krakowski Zbigniew⁴⁾, który piastował tę najwyższą w kapitule krakowskiej godność w latach 1351—1356⁵⁾. Pamięć o fundatorze przetrwała długo, a dom ten jeszcze za czasów Wita Stwosza nazywano domem dziekana. Świadczy o tym do-

kument z r. 1482, który mówi o dworze opata tynieckiego, położonym «in platea legatorum penes domum domini decani Cracoviensis»⁶⁾. Otóż właśnie ów dwór opata tynieckiego znajdował się według świadectwa Długosza w pobliżu domu zbudowanego przez dziekana Zbigniewa. Mianowicie trzeci dom kapituły na ulicy Poselskiej, stojący «iuxta domum abbatis Thyniciensis», graniczył po jednej stronie z czternastym domem kapitułnym przy ul. Kanoniczej po lewej ręce⁷⁾, t. zn. z domem dziekana Zbigniewa⁸⁾.

Dom powyższy (ul. Poselska l. 7) był i jest dotąd przedzielony tylko jedną kamienicą od narożnika ul. Grodzkiej (l. 39) i Poselskiej (l. 11). Położenie tego narożnika odpowiada więc dokładnie położeniu domu Wita Stwosza wedle podanych wyżej zapisek z lat 1481 i 1483. Możemy tedy śmiało przyjąć, że ta właśnie kamienica (Grodzka l. 39) należała niegdyś do twórcy ołtarza Mariackiego⁹⁾.

¹⁾ Lib. benef., I, p. 191.

²⁾ Wykaz ulic... p. 22; Księga adresowa m. Krakowa, 1933—34, p. 51.

³⁾ Numeracja ta zgadza się z podanym wyżej planem m. Krakowa oraz ze stanem dzisiejszym.

⁴⁾ Lib. benef., I, p. 188.

⁵⁾ Kod. kat. krak., I, nr 191 i Mon. Pol. hist., II, p. 940.

⁶⁾ Kod. tyn., nr 276. — Klasztor tyniecki nabył powyższą posiadłość w r. 1424 od Gniewosza z Dalowic (ibidem, nr 153). Leżała ona prawdopodobnie mniej więcej na miejscu późniejszego klasztoru św. Michała. Przemawia za tym regestr szosu z r. 1573 (Archiwum A. D. M. Krakowa, rkps nr 2526, p. 117), który na ul. Poselskiej wylicza dwór opata tynieckiego obok łaźni «post sanctum Franczyszkum»

i wieży, a właśnie łaźnia ta stała przy wieży z bramą, wznoszącej się u wylotu ul. Poselskiej (Tomkowicz, Ulice..., pp. 145 i 148)

⁷⁾ Lib. benef., I, p. 192.

⁸⁾ Później, od połowy XVI w., nazywano domem dziekana kamienicę przy ul. Kanoniczej l. 21, która dotychczas nosi nazwę kamienicy Dziekańskiej (W. J. Wdowiszewski, Gabriel Słoński, architekt krakowski XVI w. Spraw. K. H. S., V, 1896, p. 4).

⁹⁾ Wobec zidentyfikowania domu Wita Stwosza należało by zbadać dokładniej jego dzieje i strukturę. Dotychczas nie zostały one opracowane, gdyż ś. p. A. Chmiel doprowadził swe studia nad domami ul. Grodzkiej właśnie do tej kamienicy. Czy znajdzie następcę?

TOMASZ ADAMOWICZ

W zapiskach archiwalnych¹⁾ spotykamy wiele nazwisk malarzy, których dzieł nie znamy. Na odwrót istnieje wiele obrazów niepodpisanych, które trudno jest przypisać z całą pewnością znanym z nazwiska malarzom. Do takich malarzy XVII wieku należał Tomasz Adamowicz, znany dotąd tylko z ksiąg cechu malarskiego w Krakowie i z ksiąg tych wprowadzony do odnośnej literatury²⁾, w której jednak nie wszystkie szczegóły zostały zużytkowane, a niektóre mylnie.

Z protokołów posiedzeń Kongregacji malarzy krakowskich dowiadujemy się o Adamowiczu tylko niektórych szczegółów, i to z niewielkiego okresu czasu, bo zaledwie od roku 1655 do 1671. W roku 1655 przyjęto go do cechu na podstawie przedłożonej «sztuki cechowej», którą był obraz przedstawiający Chrystusa na krzyżu: «Anno Domini 1655 die 20 Junii. Żądał Pan Tomasz Adamowicz zostać to iest poszrodku wstępu, którego wszyscy zgodnie mu pozwolili zgodnymi wotami, który tę prośbę wnosił przez ludzi godne, to iest mieszczan krakowskich Pana Stanisława Zatorczyka y Pana Jana Grabkowicza. Ciz Panowie wyżej pomienieni asecurowali zań, iż ma listy okazać iako nairędy od urodzenia, nie zaciągając żadnych kłopotów, a według praw y przywilejów powinien sztukę iedną, Crucifix zrobić y w tym

kwartale oddać, na co się swą ręką własną podpisuie, w tymże roku wzwyż pomienionym, — Tomasz Adamowicz». Dopisek «szolwyt» i przekreślenie całego tego ustępu świadczy, że Adamowicz zobowiązanie wypełnił. W cztery lata później został mistrzem: «A. D. 1659 Die 30 Marcza. Ja Tomasz Adamowicz zostawszy mistrzem kongregaciej Malarskiej Krakowskiej, zapisuję się tymże panom malarzom krakowskim, iż mam z nimi zarówno podług praw ich i przywilejów nadanych od królów ichmościów ss. pamięci, nadanych ichmościom onera regalia civilia contubernalia, a przytym powinien dać złotych dwadziesca y czterci, na co już daie ad rationem złotych dwanaście, ostatek obliguie się dać na prziste suchedni, na co się sam własną ręką podpisuie. Tomasz Adamowicz». Dług ten wyrównał, dopisano bowiem obok: «satis fecit», a ustęp cały przekreślono.

Poza notatkami cechowymi spotykamy się później z nazwiskiem Adamowicza wśród wielu nazwisk obywateli krakowskich w przywileju Jana Kazimierza z r. 1661³⁾.

Jak podaje dalej księga cechowa, wybrano Adamowicza w r. 1662 deputatem, a w r. 1664 starszym cechu: «Anno Dni 1664 die 23 Martii. Z rozkazania Jgo Msci Pana Burmistrza była sessya w cechu naszym malarskim y goltslagierskim na electią

¹⁾ Księga cechowa oznaczona nrem III, obejmująca protokoły posiedzeń Kongregacji malarzy krakowskich od r. 1636 do r. 1735, — w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie.

²⁾ E. Rastawiecki, Słownik malarzów polskich, I, 1850, p. 2 i III, 1857, p. 106; A. Grabowski, Skarbniczka naszej archeologii. Lipsk 1854,

pp. 63—4; W. Gąsiorowski, Cechy krakowskie. Kraków 1860, pp. 6, 7, 12; U. Thieme u. F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, I. Leipzig 1907, p. 72 (artykuł L. Lepszego).

³⁾ F. Piekosiński, Prawa, przywileje i statuta miasta Krakowa (1507—1795), II (1587—1696). Kraków 1890, p. 369.



Obraz Tomasza Adamowicza w Muzeum Narodowym w Krakowie. Fot. A. Pawlikowski.

PP. Starszych, kędy zgodnemi wotami obrali PP. Bracia wszyscy Pana Thomasa Adamowicza prymasem, Pana Jana Porucznika kolegą, P. Walentego Barskiego pisarzem». Przy składaniu rachunków skrzynka cechowa pozostała winna Adamowiczowi 14 złotych, które później mu wypłacono. Ponownie starszym cechu został w r. 1670. Ustępując w rok później z tego stanowiska, nie wyrachował się w zupełności, pozostał mianowicie winien do skrzynki cechowej zł. 7 gr. 8, które wpłacił po ściągnięciu od PP. Braci zaległych poborów. Jeszcze w r. 1671, 21 lipca szacował wraz z malarzem Marcinem Kłossowskim obrazy pozostałe po Gerhardzie Priamim i podpisał się jako starszy cechu.

Oto ważniejsze fakty z życia Adamowicza

na terenie cechu. Poza tym wspomnieć jeszcze można, że 30 stycznia 1662 r. otrzymał pozwolenie przyjęcia chłopca, a w miesiąc później «opowiedział chłopca na naukę malarską, Jacka Żegłowica». W trzy lata później Żegłowicz został towarzyszem kunsztu malarskiego, a na to wyzwolenie pożyczł od magistra Tomasza 10 złotych.

Z cechem i z braćmi Adamowicz zatararów nie miał: jednak w r. 1665 zmuszony był na sesji wnieść skargę na Marcina Szefera, pozłotnika, z powodu odmawiania towarzysza.

A zatem w latach 1655—1671 niemal co roku spotyka się w księgach cechowych nazwisko Adamowicza; poza rokiem 1671 księgi cechowe o nim milczą.

Z twórczości jego pewną datą (poza aktami cechowymi) jest rok 1673, która to data widnieje na obrazie przezeń malowanym i podpisanym. Jest to jedyny znany dotychczas obraz Adamowicza. Udało się go w ostatnich latach pozyskać do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie. Znajdował się przedtem podobno w okolicach Krakowa (na północ).

Obraz ten (ob. ilustrację) malowany jest na blasze miedzianej, wys. 39 cm, szer. 31 cm, prostokątnej, z obciętymi górnymi narożnikami. Przedstawia N. P. Marię z Rodzicami. Kompozycja pojęta tak, jak się widzi na drzewach genealogicznych. Po lewej stronie stoi św. Joachim, siwy, z długą brodą, w sukni niebieskiej i płaszczu czerwonym, po prawej św. Anna w sukni zielonej i płaszczu brunatnoczerwonym, w białej chuście na głowie¹⁾. Z piersi ich wyrastają gałązki, łączące się w środku, a z nich wykwita kwiat lilii. Na tym kwiecie stoi N.P. Maria z rękami złożonymi, w białej sukni i niebieskim płaszczu. Ku Niej zwracają się głowy obojga Rodziców. Te trzy postacie stanowią Rodzinę Matki Boskiej. Jako tło

¹⁾ Św. Anna z reguły przedstawiana bywa w sukni czerwonej, a płaszczu zielonym.

namalowany jest pejzaż z rzeką, nad którą wznoszą się mury zamkowe, a za nimi kościół. Przypomina to Wawel nad Wisłą, widziany jakby od strony dawnego ujścia Rudawy. Powyżej, dokoła postaci N.P. Marii, unoszą się wśród obłoków główki i półpostacie aniołków, u góry Duch Święty. Koloryt pierwotnie był zapewne żywy, o tonach ciepłych, dziś jeszcze widocznych.

Umieszczone na stronie odwrotnej napisy zaznają nas z nazwiskiem artysty i datą: TEN. OBRASZ. POSWIENCANY. || PRZES. X: MIKOŁAJA. OBORSKIEGO. || BISKUPA. LAODICKIEGO. DIE 20 XBRIS || ANO DNI 1673: ||¹⁾ TEN OBRAZ WYMAŁOWANY W KRAKOWIE || PRZES THOMASA ADAMOWICZA MALARZA KRAKOWSKIEGO KOSZTEM IOSEPHA ŁAŃCUCKIEGO || DIE 29 7BRIS A. D. 1673:

Obraz Adamowicza wykazuje cechy wspólne wielu obrazom XVII wieku, co zresztą jest widoczne u malarzy krakowskich prawie całej ówczesnej generacji. Niemal z pewnością możemy twierdzić że Adamowicz nie

był uczniem Dolabelli, bo dopiero w 5 lat po śmierci tego malarza (Dolabella zmarł w r. 1650), to jest w roku 1655, wstąpił do cechu. Nie wiadomo, ile wtedy miał lat i jak długo nauka jego mogła trwać. Okres 5 lat między śmiercią Dolabelli a przyjęciem Adamowicza do cechu zapewne wystarczał do odbycia nauki (która zwykle trwała 3—5 lat) u jednego z mistrzów (zapewne) krakowskich.

Obraz nasz nie stoi wprawdzie na takim poziomie, jak obrazy Jana Triciusa, którego nazwisko w tym samym czasie w księgach cechowych figuruje, ale bądź co bądź go-dzień jest zanotowania. Tricius miał wykształcenie poważne, bo poza nauką w Krakowie, kształcił się także za granicą, studia zaś Adamowicza ograniczały się — można być tego pewnym — do nauki na miejscu.

Tylko ten jeden znany sygnowany obraz reprezentuje, jak dotąd, twórczość Adamowicza. Przypuszczać można, że w przyszłości, choćby drogą porównania, przypisać mu będzie można więcej dzieł.

¹⁾ Mikołaj Oborski, sufragan i archdiakon krakowski, biskup laodycki, zmarł w r. 1689, mając lat 78. Nagrobek jego znajduje się w katedrze na

Wawelu, w pobliżu grobowca Władysława Łokietka; na nagrobku herb Roch II i portret na blasze malowany.

DROGA NA SYBIR GUSTAWA EHRENBERGA

Gustawa Ehrenberga poznałem będąc młodziutkim chłopcem — w czasie, kiedy on był już sędziwym starcem. Przychodziłem do jego domu często, zaprzyjaźniwszy się z jego synem Kazimierzem, późniejszym publicystą w Warszawie. Została mi w pamięci postać mężczyzny barczystego, wiekiem pochylonego, zadumanego i milczącego, ciężko w życiu widocznie doświadczonego. Krążyły legendy o jego udziale w spiskach patriotycznych dawnego Krakowa, o jego przyjaźni z Edmundem Wasilewskim i Franc. Żyglińskim, o jego uwięzieniu w Warszawie i wysłaniu na Sybir, o jego wielkim talencie poetyckim, który przedwcześnie zamilkł. My młodzi znaliśmy go jako autora śpiewu «Hej tam w karczmie za stołem» oraz rewolucyjnej i antyszlacheckiej pieśni «O cześć wam panowie magnaci», którą wówczas wprowadzono właśnie na wszystkie zebrania socjalistyczne. Znaliśmy go także jako tłumacza Dantego i Szekspira, a syn jego deklamował nam w sekrecie jego «elegie», «sonety» i «psalmy» (dotychczas zresztą pozostałe w rękopisie). O życiu, o martyrologii, o swoich dawnych i nowszych poezjach nie pozwalał mówić — nie przyznawał się zwłaszcza nigdy do młodocianej pieśni o «wieszaniu magnatów» (pisał ją mając lat 19), której treść nie odpowiadała dojrzałszemu jego latom.

Ciężkie przejścia życia wyrobiły w nim zamknięcie się w sobie, skłonność do samotności, nastrój duszy religijny w najszlachetniejszym tego słowa znaczeniu. Znalazł on wyraz w owych «sonetach» i «psalmach», które nie są dziś znane, z niezmierną dla literatury szkodą. Gustaw Ehrenberg był bowiem wyższej miary

talentem poetyckim, a przy tym człowiekiem wielkiej kultury serca i umysłu.

Dostały się przypadkiem w ręce moje dwa świadectwa, rzucające bliższe światło na jego wygnanie na Sybir i na jego pobyt tamże. Nigdy o tym nie mówił, nigdy tego nie opisywał, a historyk «Polaków na Sybirze» prof. Michał Janik rozporządzał niewielką tylko ilością wiadomości, odnoszących się do pobytu na tym wygnaniu zarówno Ehrenberga, jak i jego przyjaciół. Może więc będzie rzeczą pożądaną dorzucić choć drobny przyczynek do dziejów wygnania tego utalentowanego poety i długoletniego mieszkańca Krakowa (spędził w Krakowie młodość i ostatnich 35 lat życia).

I

Pierwszym z tych świadectw są ocalone dziwnym przypadkiem dwa szare zeszytiki jego zapisków prowadzonych na Sybirze. Zapisywał tam swoje uwagi o przeczytanych książkach, swoje myśli o literaturze i duszy ludzkiej, wypisywał sentencje, jakie go uderzyły. Takich notatkowych zeszytów, które z grecka nazywał «enchiridion» (każdy po 10 kartek) spisał w ciągu pierwszych lat wygnania na Sybirze (1839—1842) pięćdziesiąt. Dochowały się z nich dwa, które w dniu 1 stycznia 1843 r. darował jednemu z współwygnańców z następującą dedykacją wpisaną na czele:

Kostkowi

na pamiątkę leguję tę cząstkę moich notatek; nie dlatego, żeby w nich co mądrego było, ale że będą mu przypominały tego, który zawsze dla niego chował i chować będzie szczerej przyjaźni uczucia.

Gustaw.

1 stycznia 1843 w Syberii.

Jak wynika z zachowanych notat¹⁾, czytał w Syberii dużo, i to doborowych rzeczy (po polsku, francusku, niemiecku i angielsku). Czytał Szekspira, «Noce» Younga, Skarbka «Teorię bogactw», Villemaina, Lamartine'a, Kraszewskiego «Witoloraudę», Goldsmitha, Mickiewicza, Krasickiego, Woronicza, panią Staël, Schlegla po francusku, Schillera. Uderza zamiłowanie do opisywania charakterów ludzkich, jakby pod wpływem Wiszniewskiego, którego był jednym z cenniejszych uczniów. Jak na dwudziestokilkoletniego młodziana (ur. 1817) okazuje w tych zapiskach dużą dojrzałość sądu i krytycyzm — nawet i wobec siebie. Oto kilka jego sądów:

Filozofia historii, równie jak cała filozofia spekulacyjna, nie jest umiejętnością w ścisłym znaczeniu tego wyrazu, jak gramatyka lub matematyka np. — ale jest polem wykładów, badań, sporów, tak jak historia narracyjna, krytyka literacka, dyskusja polityczna. Coś środkiem między nauką i sztuką, należącego do literatury przez wykonanie, a nawet dążenie.

Rozkiełznanej imaginacji wybryki mienia się być geniuszem — mówi Dantiscus. Ile razy przywodzę sobie na pamięć tę sentencję, czuję jakby wyrzut sumienia; zda się, że de me fabula narratur.

Nazywają to powszechnie hipokryzją, jeżeli kto surowo gani występki, które sam popełnia. Nie sądzę, żeby to zawsze było obłudą. Znajduje się czasem człowiek w takim stanie umysłu, że rozdwojonych skłonności swoich pojednać nie może, a wtedy tym szczerzej będzie się oburzał przeciw występkom, im częściej doświadczył na sobie ich skutków, im częściej były one przedmiotem żalu, gorzkich myśli i daremnych postanowień.

Na czele pierwszego z tych «enchiroidonów» znajduje się zapiska autobiograficzna Ehrenberga, niesłychanie wymowna w swym lakonizmie. Brzmi ona jak następuje:

Niektóre daty pamiętne w moim życiu: 1 sierpnia 1833 przyjechałem do Krakowa. — 20 września 1835 wszedłem do St: Akad: — 21 marca 1836 uwięziony w Krakowie, 22 maja 1836 uwolniony. — 20 lipca 1836 przyjęty do S. L. P. — 30 sierpnia 1836 wróciłem do Warszawy. — 11 marca 1837 uwięziony. — 25 maja 1837 przeniesiony z Ratusza do Cytadelli. — 13 sierpnia 1837 uwolniony. — 13 czerwca 1838 znowu uwięziony. — 11 czerwca 1839 wywieziony na Sybir. — 9 lipca 1839 w Tobolsku. — 13 października 1839 w Tomsku. — 13 listopada 1839 w Krasnojarsku. — 20 stycznia 1840 w Irkutsku. — 14 kwietnia 1840 w Wielkim Zawodzie Nerczyńskim. — 22 kwietnia 1840 w Kłiszkińskim Rudniku, gdzie obecnie jestem. — Dziś 8 maja (1840).

Notatka ta pozwala odtworzyć etapy jego prześladowań, skazań i wygnań, jeśli się ją czyta z należytą uwagą.

Objaśnienia wymaga przede wszystkim tajemniczy zwrot «wszedłem do St: Akad:» i «przyjęty do S. L. P.».

Ehrenberg, przyjechawszy do Krakowa z Warszawy, która była jego rodzinnym miastem, dostał się widocznie do jakiegoś tajnego «Stowarzyszenia Akademickiego», o którym żadna bliższa nie jest mi znana wiadomość. Nie wspomina o nim ani Andrzej Józefczyk w swoich «Wspomnieniach ubiegłych lat» (1881), ani żaden inny historyk spisków ówczesnych. (Może to będzie owa tajemnicza «organizacja», o której wspominał w późniejszych swych zeznaniach Lesław Łukaszewicz?). Stowarzyszenie to nie zostało widocznie ujawnione, skoro po dwumiesięcznym więzieniu Ehrenberga uwolniono. Wyszedłszy z tej sprawy cało, wszedł 20 lipca 1836 do «S. L. P.».

«S. L. P.» — to tajne «Stowarzyszenie Ludu Polskiego», propagowane wówczas (1836) po wszystkich ziemiach polskich przez

¹⁾ Dzisiaj własność Muzeum Sztuki U. J. w Krakowie, nr inw. 11.547. Dostały się tam w r. 1872 jako dar Wł. Kucewicza z Wilna, za pośrednictwem Stanisława Moniuszki. «Kostek», któremu «enchiroidon» I i II zostały ofiarowane, to niezawodnie

Konstanty Sawiczewski, pochodzący z patrycjuszowskiej rodziny krakowskiej, z którym Ehrenberg stykał się w tajnych stowarzyszeniach w Krakowie i który wraz z nim w Warszawie został skazany na wygnanie.

emisariuszy dwóch rywalizujących ze sobą organizacji rewolucyjnych na emigracji: «Młodej Polski» i «Towarzystwa Demokratycznego». Wysłañcy obu tych związków (o bardzo blisko spokrewnionej ideologii) rozpoczęli w początkach r. 1836 energiczną propagandę w kraju. Na Litwie organizował ją Szymon Konarski, w Galicji Seweryn Goszczyński, w Królestwie Aleksander Krajewski, w Wielkopolsce Lesław Łukaszewicz. Podziemna, gorąco patriotyczna, ale zarazem skrajnie demokratyczna działalność «Stowarzyszenia», głoszącego potrzebę wyzwolenia w pierwszej linii stanu chłopskiego, jest już dzisiaj dość dobrze wyjaśniona. Ehrenberg wziął w niej wybitny i czynny udział — a jego dwie pieśni, o Bartoszu Głowackim i o panach, «co cygara palili», były zapewne pisane w r. 1836 pod wpływem haseł rzuconych w kraj przez emisariuszy «Centralizacji Towarzystwa Demokratycznego» i «Młodej Polski». W tym to bowiem roku Seweryn Goszczyński założył naprzód w Krakowie, potem we Lwowie «zbór główny», to jest centralę agitacji, a jako pierwszych pracowników w Krakowie pozyskał Aleksandra Wężyka, Gustawa Ehrenberga, Edmunda Wasilewskiego, Franciszka Żyglińskiego, Karola Podlewskiego i Konstantego Sawiczewskiego.

Z małym wyjątkiem wszyscy przypłacili swój udział w spisku tragicznymi następstwami, gdyż policja austriacka i rosyjska o spisku dobrze wiedziały i uczestników bardzo szybko zdołały «nakryć». Ehrenberg, jak wynika z jego autobiograficznej notatki, wysłany został przez «zbór» — to znaczy

przez Goszczyńskiego i Łukaszewicza — dnia 30 sierpnia 1836 do Warszawy wraz z Aleksandrem Wężykiem i Sawiczewskim. Tutaj pozyskali dla sprawy Aleksandra Krajewskiego i założyli razem t. zw. Świętokrzyżców (których losy opowiedział bliżej przed dwudziestu jeszcze laty Aleksander Kraushar). Pół roku pozwoliły mu władze rosyjskie prowadzić pracę konspiracyjną w Warszawie. W marcu 1837 r. został uwięziony, w sierpniu tegoż roku zwolniony; jednakże już w czerwcu 1838 r. został powtórnie aresztowany. Niebawem wytoczono mu proces o agitację patriotyczną i radykalno-społeczną, o podburzanie ludu przeciw rządowi i panom. Skazany na pozbawienie wszelkich praw stanu, na zesłanie do ciężkich robót na Syberii i na konfiskatę majątku, został wywieziony dnia 11 czerwca 1839 r.¹⁾

Drogę, jaką przebył na Syberii, wyznacza jego autobiograficzna notatka: Tobolsk — Tomsk — Krasnojarsk — Irkuck — kopalnie nerczyńskie — Kliszkiński Rudnik. Jak pracował w miejscu swego ostatecznego pobytu, w Kliszkińskim Rudniku, tego nie opisuje; w każdym razie widać z notatek, że dużo czytał i myślał, a umysł jego i talent dojrzewiały. Poezje pisywał w dalszym ciągu, ale mało co z tego ujrzało światło dzienne (kilka sonetów w «Bluszczu»; wiersz «Zabojowa Mogiła», ogłoszony w «Ateneum»; drugi piękny wiersz «Do braci posieleńców», ogłoszony przez Helleniusza). Pobyt jego w Syberii trwał do r. 1858. Przez parę lat po powrocie mieszkał w Warszawie (pracował m. i. w Bibliotece Zamoyskich). Tu się

¹⁾ Krótkie dzieje tej konspiracji, przeniesionej z Krakowa na grunt Warszawy, opisał Aleksander Kraushar w rozprawie p. t. Świętokrzyżcy, pierwsze tajne towarzystwo demokratyczne w Warszawie (Misc. hist. LXII, 1916). Ogłosił tu w obszernym streszczeniu zeznania Ehrenberga i innych konspiratorów. — Tekst wyroku, nie podany u Kraushara, można odszukać w «Kurierze Warszawskim»,

r. 1839, nr 167. Dodano w wyroku, że Ehrenberg «był rodem z miasta Warszawy, stanu nieszlacheckiego». W rzeczywistości był on synem p. Rautenstrauchowej, rozwiedzionej z mężem generałem Józefem Rautenstrauchem, byłym adiutantem księcia Józefa Poniatowskiego. Opowiada o tym syn poety w odcinku «Kuriera Porannego» z dnia 14 grudnia 1923 r.

też dwukrotnie ożenił. W r. 1870 przesiedlił się do Krakowa i tutaj umarł w r. 1895 w 78 roku życia.

II

Szczupłe są więc wiadomości zarówno o pobycie Ehrenberga na Syberii, jak i o tym, co go na ziemię Anhellego zawiadło. Ale rozporządzamy jeszcze jednym świadectwem odnoszącym się do tej sprawy. Jest to wiersz Ehrenberga, ogłoszony po raz pierwszy w nrze 5 «Pszonki» z r. 1839. «Pszonka» było to czasopismo, wydawane (zrazu w Strasburgu, potem w Paryżu, w latach 1839—1844) przez Leona Zienkowicza, Seweryna Goszczyńskiego, Lucjana Siemieńskiego i Ludwika Mierosławskiego. Wszystko to ci sami ludzie, którzy stali u kolebki «Stowarzyszenia Ludu Polskiego», w usługach którego działał w Warszawie przez rok Ehrenberg.

Wiersz to piękny, niezwykle silny, a można powiedzieć, że zupełnie nieznan. W dzieśnięć lat później przedrukowano go wprawdzie w zbiorze poezji Ehrenberga p. t. «Dźwięki minionych lat» (Paryż 1848) — w zbiorze, który wyszedł w czasie pobytu Ehrenberga na Sybirze i bez jego wiedzy, a zawarł same tylko młodociane jego poezje. Sam autor był z ogłoszenia tego zbioru niezadowolony, gdy po powrocie z Sybiru z nim się zapoznał. Na jego żądanie księgarz Żupański, który miał jeszcze u siebie sporo nierozsprzedanych egzemplarzy, wyciął z tego zbioru pięć ostatnich kart — tak że egzemplarze kompletne prawie że nie istnieją. A właśnie na tych pięciu kartach znajdują się trzy klejnoty poetyckie Ehren-

berga: wiersz «Szlachta w r. 1831» (zaczynający się: «Gdy naród do boju wystąpił z orężem») — wiersz «Szubiennica Zawiszy» — wreszcie «Podróż na Syberię».

Wiersz ten istotnie może być nazwany jedną z pereł naszej syberyjskiej antologii poetyckiej. Bije z niego poczucie krzywdy i boleść — obok pewności swej dobrej sprawy i pogardy dla zwycięskiego Moskala. Ogłoszono go w «Pszonce» w chwili, gdy poeta znajdował się już od paru miesięcy na Sybirze (wywieziony tam 11 czerwca 1839 r.) — a ogłoszono z następującym dopiskiem:

Było to w początkach roku 1836 — w Krakowie na przyjacielskiej schadzce pełnej patriotycznego zapału. Jeden z tego koła młodzieży siedział milczący i zamyślony, jakby się do nich nie liczył. «Gustawie», wołano, «czy cię nudzą nasze rozmowy?» Odpowiedziało tylko oko młodzieńca, — ale takim spojrzeniem, że każdy się zarumienił, jakby sobie wyrzucał to zapytanie. — «Dajcie mu pokój» — ozwie się jeden — «to poeta, buja gdzieś po siódmym niebie, kiedy my chodzimy po ziemi». — «Tak — poeta!» — odpowie jakby zbudzony Gustaw — «jam poeta! mam sen... przeczucie... widzę...» «Co widzisz?» «Śmiejecie się z mego napadu, widzę siebie... długie męki... daleka podróż... podgrobnie życie... Humorystyczna scena». — «Jesteś w zapale — improwizuj!» — wołali koledzy. I on, zasłoniwszy oczy rękoma, wypowiedział wiersze, które przytaczamy poniżej.

Czy Ehrenberg istotnie improwizował w r. 1836 wiersz o przyszłym swym wygnaniu na Sybir, a redaktor «Pszonki» (Goszczyński?) zapoznał się z nim już w r. 1836 i ogłosił dopiero po skazaniu poety? — czy też może wiersz był napi-

1) Syn poety Kazimierz pisząc w odcinku «Kurier Porannego» w r. 1923 (14 grudnia) o autorstwie ojca podkreśla, że tekst tego wiersza śpiewany na zebraniach socjalistycznych nie jest tekstem autentycznym, a nawet i tekst ogłoszony w zbiorze w r. 1848 nie wiadomo, czy był tekstem wiernym, bo przy kopiowaniu nieraz wiersze ulegały przeróbkom. Poeta, od socjalizmu bardzo da-

leki, bolał nad tym, że uznano jego wiersz za hymn «rewolucji społecznej» i że przeciwstawiano go nieraz pieśni «Jeszcze Polska nie zginęła». I to było przyczyną, że owe pięć ostatnich kart zbioru kazał zniszczyć. Egzemplarze z wyciętymi kartami są dzisiaj w handlu antykwarским dość często. Kupiłem świeżo taki egzemplarz za 3 złote.

sany po wywiezieniu i przesłany tajną pocztą do kraju, a redakcja antydatowała go umyślnie, aby zatrzeć ślady i nie szkodzić skazańcowi? Któż dziś rozstrzygnie! W każdym razie wiersz jest piękny, a w setną rocznicę uwiecznienia krakowskiego poety za sprawę wyzwolenia Ojczyzny i ludu polskiego — zasługuje na powtórzenie. Przedrukowuję go wedle pierwodruku, t. j. wedle tekstu «Pszonki»:

PODRÓŻ NA SYBIR

Siadł zwoszczyk na przodzie — koń dzwonkiem
[zadzwoił,

Kibitka leciała, jakby wiatr ją gonił,
I Moskwy szerokie mijała ulice. —
Kacapy z brodami, rozdziawiwszy gęby,
«To Polak buntowszczyk» mruzcili przez zęby
I na mnie zgłupiałe zwracali źrenice.

I ledwie czasami dziewica z uboczy
To na mnie nieśmiało podnosiła oczy,
To znowu je na dół spuszczała w milczeniu;
I ledwie czasami żałośnie a dumnie
Młodzieniec przechodząc zwracał wzrok swój ku
[mnie. —
A wiele słów było w tym jednym spojrzeniu...

Jam siedział rozparty w kibitce wspaniale,
Kapelusz na bakier wsunąłem niedbale
I lulkę-kochankę u mych ust zawiesił —
Rozsiadłem się lepiej, miejsce zajął szersze,
I takie zacząłem komponować wiersze —
Lecz wprzódym kapelusz jeszcze głębiej wmiesił...

Oj, jeszcze nie bieda! choć zima tak skrzące,
Kajdany na nogach — to tylko dla ciepła!
A ta straż z żołnierzy — to przeciw złodziejom!...
Wszak człowiek powinien czoło nawalniczy
Odważnie nadstawić — a na szubienicy
Dopiero pod stryczkiem plunąć w pysk nadziejom!...

Oj, jeszcze nie bieda! póki lulkę palę,
I póki mi tylko pozwolą Moskale
Ugaszać cierpienia w gęstych kłębow tłumie!
Wszak tylko mil tysiąc... droga niedaleka!
Więc jedźmy!... więc jedźmy! bo co mnie tam czeka,
Tego już mój język powiedzieć nie umie!

Oj, jeszcze nie bieda! — kraj pełen uroku!
Tam Włochy są z lodu — tam noc trwa pół roku —
Tam śliczne dziewice, jak klocki dębowe!
Dusze gorejące zawsze niebezpieczne...
Więc lepsze nam lody i śniegi odwieczne
I lepsze pałace podziemne, grobowe!

Oj, jeszcze nie bieda! — kraina to śliczna!
Tam kwitnie szczególnie sztuka dramatyczna —
Tam codzien tragedie, morderstwa i męki —
Muzyką sybirską miły brzęk łańcucha
I razy batogów przyjemne dla ucha
I hurra Kirgizów i Polaków jęki!!

Jam siedział rozparty w kibitce wspaniale,
Kapelusz na bakier wsunąłem niedbale
I lulkę-kochankę u mych ust zawiesił —
Rozsiadłem się lepiej, miejsce zajął szersze —
A kiedy skończyłem komponować wiersze,
Jam na łeb kapelusz jeszcze głębiej wmiesił.

Sądząc po treści wiersza, byłbym raczej skłonny przypuszczać, że Ehrenberg pisał go może nie przed wygnaniem, ale podczas drogi na Sybir. «Improwizując» w r. 1836 nie byłby nadał wierszowi tej plastyczności treści i oryginalności uczucia. A w ogóle cały ten wiersz nie nosi bynajmniej cechy przygodnej improwizacji; pisał go autor widocznie jako «solamen miseris, qui nullam sperant salutem»; ten zaś nastrój wydaje się być w zupełnej niezgodzie z nastrojem zapaleńców 1836 r., wierzących w zbratanie z ludem i w rychłe wskrzeszenie Polski. Ale nawet gdyby legenda dodana w «Pszonce» była prawdziwą, wiersz należy do piękniejszych klejnotów naszej poezji sybirskiej.

Autor tego wiersza miał z pewnością najwięcej talentu spośród dość licznej koła poetów Rzeczypospolitej Krakowskiej. Nikt się nie zajął dotąd zebraniem rozproszonych po czasopismach jego utworów, często drukowanych bezimiennie, lub — co gorsze, marniejących może w rękopisie. Może ta moja notatka zwróci na niego uwagę. Tytu mniej od niego utalentowanych pisarzy uratowano od niepamięci i oddano ich utwory dla użytku kultury narodowej. Może się przeto znajdzie ktoś, kto się zajmie drukowaną i niedrukowaną spuścizną autora śpiewu o Bartoszu Głowackim, zbierze bliższe wiadomości o jego życiu i twórczości i poświęci mu opracowanie, na które ten zapomniany poeta z pewnością zasługuje.

NIEPOROZUMIENIA HERALDYCZNE

(JESZCZE O HERBIE KRAKOWA)

Rozprawa moja o herbie Krakowa, wydana w niniejszym tomie Rocznika Krakowskiego jak również w osobnej odbitce, wywołała trzy artykuły polemiczne¹⁾. Jakkolwiek artykuły te nie są oparte na nowym materiale i badaniach źródłowych, a punktem wyjścia krytyki są subiektywne opinie autorów, mimo to uważam za stosowne dać krótkie wyjaśnienie. W artykułach zakwestionowano (w formie niekiedy wcale ostrej)²⁾ ustalone w mej pracy postać i barwy herbu oraz poruszono sprawę kształtu tarczy i wyglądu estetycznego; trzeba więc przejść je po kolei.

Herb Krakowa przeszedł ewolucję od wieku XIV³⁾ i skryształizował się w postaci ostatecznej dopiero przy końcu wieku XVI i w wieku XVII. Udowadnianie obecnej aktualności godła z wielkich pieczęci wieku XIV i początku wieku XV jest zupełnie bezprzedmiotowym, skoro godło to poza owymi pięcioma pieczęciami (jednego tłoku) i kodeksem Behe-ma (r. 1505) nigdy się potem nie pojawia, mimo bardzo obfitego materiału, obejmującego około trzydzieści tłoków pieczętnych, a mnóstwo drzeworytów, rysun-

¹⁾ L. Puget, Błękit krakowski. I. K. C., 1937, nr 15; M. Gumowski, Nieporozumienia heraldyczne. Tydzień Kultur.-Liter., dod. do Głosu Narodu, 1937, nr 52; J. P. Grosse, Nieporozumienia heraldyczne. Arkady. 1937, nr 3, pp. 164—5. — Dr Gumowski omawia całokształt sprawy herbu i dotychczasowe prace bez cytowania autorów i tytułów, jednakże polemika jego zwrócona jest w znacznej mierze przeciwko mej pracy.

²⁾ Artykuły dyr. Gumowskiego i p. Grossego. Dyr. Gumowski, badacz zasłużony zwłaszcza na polu numizmatyki i sfragistyki, poddał krytyce Konstytucję z 17 III 1921, zatwierdzanie herbów miejskich przez Ministerstwo Spraw Wewnętrznych, «namiętne dyskusje» toczone w Krakowie na temat herbu oraz «niefachowców», którzy zajmowali się tym godłem. W zarzutach jest dużo nieścisłości. Tak np. Konstytucja marcowa nie mówi wcale o herbach miejskich, szlacheckich zaś nie znosi, ale «nie uznaje» (art. 96 o równości obywateli wobec prawa). «Niefachowcy» to chyba autorowie prac o herbie Krakowa: s. p. A. Chmiel, dr Wł. Budka i M. Friedberg... Dyskusję przeprowadzono na posiedzeniu Pol. Twa Histor. 24 X 1936 r., a brali w niej udział prof. Wł. Semkowicz, prof. St. Kutrzeba, dr Wł. Budka i doc. S. Mikucki; była więc niewątpliwie «fachowa». Sta-

nowisko moje zostało w zupełności zaaprobowane, a z dwóch koncepcji przeze mnie wysuniętych (złote i błękitne tło herbu) została przyjęta druga, jako lepiej odpowiadająca tradycji Krakowa; rezultat dyskusji był więc zupełnie inny, niż omawianej tu polemiki.

³⁾ Tezę ewolucji godła krakowskiego przedstawia zarówno moja praca jak i poprzednie A. Chmiela i Wł. Budki. Dr Gumowski przeciwstawił jej własną o równoczesnym istnieniu trzech godeł: dużego (wedł. pieczęci XIV w.), średniego (herb dzisiejszy) i małego (sam mur bez orła), nie poparł jednak swej tezy dostatecznymi argumentami: malowidło w Sukiennicach z r. 1895, z wyobrażeniem wielkiej pieczęci z w. XIV, ma być dowodem, że jest to herb dziś obowiązujący; godło «małe» (sam mur) jest aktualne dziś, ponieważ znajduje się na dzwonie (z w. XIV) w kościele Mariackim. Równie dobrze można by dowodzić, że dzisiejszym godłem Rzeczypospolitej jest orzeł Zygmuntowski lub tarcza z orłem i Pogonią, gdyż widnieją na zabytkach architektury i rzeźby. Nie brak też rażącej omyłki: pierścień burmistrzowski z r. 1590 ma przedstawiać mur bez orła, choć jest przeciwnie, a pierścień winien być dobrze znany, bo reprodukowano go aż trzy razy (w pracach Chmiela i mojej).

ków, superekslibrisów i t. p.¹⁾. Poza tym godło to należy do typowych znaków napieczętych sprzed czasu występowania właściwych herbów miejskich, a pod względem wyrazistości i prostoty heraldycznej ustępuje herbowi późniejszemu²⁾.

Barwy, zarówno jak kształt, są właściwością danego herbu. Prawda, że większość godeł miejskich, znanych jedynie z pieczęci, nie potrafi wykazać swych barw historycznych, tak że chcąc dać wyobrażenie kolorowego herbu trzeba obecnie barwy te kombinować na podstawie ogólnych reguł heraldycznych. Praktyka ta, słuszną dla małych miast, nie może jednak obowiązywać przy tych herbach (z reguły głównych miast), które wykazują barwy historyczne. W tym wypadku barwy te są czymś zasadniczym, zarówno jak barwy herbu państwowego czy szlacheckiego, nie wolno więc ich poprawiać, choćby się sprzeciwiały ogólnym zasadom heraldyki. Czerwony mur krakowski spoczywający w błękitnie łańcuchowej zasadzie o «nienakładaniu barwy na barwę», ale czynią to samo wcale liczne polskie herby szlacheckie³⁾,

a także niektóre miejskie, np. Lwowa, gdzie mur czerwony w błękitnym znany jest już od r. 1586⁴⁾. Dr Gumowski odrzuca historyczne barwy herbu Krakowa, sam jednak nie potrafił zająć w tej sprawie jednolitego stanowiska i podał aż trzy różne koncepcje⁵⁾.

Trzeci moment poruszony w polemikach to artystyczny wygląd godła. Stwierdzam lojalnie, że poniekąd z mej winy zaszło pewne nieporozumienie, a to przez nazwanie barwnych podobizn w mej pracy «projektami». Są to raczej rekonstrukcje czy barwne ilustracje wywodów historycznych i heraldycznych, ściśle oparte co do kształtu na pieczęciach z czasu ustalenia się herbu, a co do barw na odpowiednich przekazach. Zadaniem historyka i heraldyka jest źródłowe wydedukowanie historycznego herbu, nie należy zaś do jego obowiązków opracowanie rysunku artystycznego. T. zw. «projekty» są schematem, który należy artystycznie rozwinąć, np. uplastyczniając rysunek muru, komponując orła do prostokąta bramy, dając tarczy zgrabniejsze proporcje⁶⁾.

¹⁾ Krytycy oświadczają się za godłem z XIV i XV w. jako okresu świetności miasta i wskazują, że w XVII to doba upadku Krakowa. Zapomnieli widocznie o materiale fragistycznym, publikowanym jeszcze przez Chmiela. Materiał wskazuje wyraźnie, że od końca w. XVI do r. 1661 Kraków objawia specjalne zainteresowanie swym godłem, sprawia kilka pieczęci wykonanych starannie i z myślą o podniesieniu powagi miasta. Wyrazem tego jest umieszczenie na tarczy korony królewskiej, a w otoku napisu: Sig. Cracoviae metropolis regni Poloniae.

²⁾ Cf. cytowane w mej pracy dzieła F. Hauptmanna.

³⁾ N. p. Janina, Połukoza, Prawdzic (lew złoty w srebrnym), Przosna, Suchekomnaty, Świnki, Topacz.

⁴⁾ K. Sochaniewicz, Herb m. Lwowa, pp. 31, 61, 66. Sam dr Gumowski (Herbarz Polski, wyd. Kawy Hag) dał «barwę na barwie» w herbach miast Biała, Przemyśl, Kalisz i Brzeziny (w dwu ostatnich czerwony mur w błękitnym).

⁵⁾ W Herbarzu swym podał dr G. podobiznę «długiego» herbu Krakowa, powtórzoną (zresztą błędnie) za pieczęciami z w. XIV, w barwach; biały mur w błę-

kitnym. Zapomniał widać, że barwy tego herbu podał kodeks Behema zgoła inaczej: mur czerwony w białym. W artykule cytowanym poprawił dr G. tę omyłkę. Herbowi w dzisiejszej postaci dał w Herbarzu białe mury a czerwone tło, jednocześnie jednak zamieszczając tamże godło Wol. M. Krakowa o barwach wręcz odmiennych: mur czerwony w białym (!). Za koncepcją białego muru w błękitnym opowiedzieli się pp. Puget i Grosse.

⁶⁾ Ministerstwo Spraw Wewn. zatwierdzając herby miejskie daje im z reguły tarczę prostokątną, t. zw. francuską. Ponieważ pieczęcie krakowskie przedstawiają tarczę renesansową, wydaje się wskazanym, by herb krakowski spoczywał raczej w takiej tarczy niż francuskiej. Proponując tarczę renesansową musiałem podać wzór historycznie uzasadniony, a więc dokładnie tę postać, która figuruje na pieczęciach. — Nasuwa się tu zarazem uwaga nad podanym przy artykule p. Grossego projektem p. Seiferta. Było by rzeczą subiektywną delibrować czy jest on o wiele lepszy od mego «projektu». Ponieważ chodzi o herb historyczny, skryształizowany w epoce późnego renesansu, stylizacją renesansową wydawałaby się stosowniejsza

Zgadając się na artystyczne opracowanie podanego przeze mnie wzoru muszę sprzeciwić się stanowczo heraldycznym uwagom ostatniego polemisty¹⁾. Tarcza z pieczęci krak. r. 1606, powtórzona w mych «projektach», może się nie podobać (rzecz gustu), jest jednak znana z herbarzy XVI i XVII w., a więc odmawianie jej heraldyczności dowodzi słabej znajomości źródeł heraldycznych²⁾. Również prostokątna dzisiejsza tarcza urzędowa może być według czyjegoś smaku nieładną, ale nie można jej nazywać «nieheraldyczną», bo jest znana ze źródeł i podstawowej literatury³⁾.

Na marginesie toczonej dyskusji nasuwa się kilka uwag ogólniejszych. Zagadnieniu herbów miejskich w Polsce nie poświęcono dotąd próby ujęcia syntetycznego, stąd sporo kwestji wątpliwych i spornych⁴⁾. To pewne wszakże, iż powstanie a zwłaszcza ustalenie godeł miejskich wypada na schyłek wieków średnich, a częściej dobę nowożytną, kiedy herb przestaje być jedynie oznaką rycerza

i traci pierwotne znaczenie znaku wojskowego. Dlatego ciągłe powoływanie się na dobę dobrej heraldyki w odniesieniu do herbów miejskich jest pewnego rodzaju anachronizmem⁵⁾. Godła miejskie, jako późniejsze i w pojęciu ubiegłych wieków mniej ważne, pozostawały pod wpływem heraldyki rycerskiej i przejmowały jej zasady; badając godła miast polskich musimy specjalnie pamiętać o praktyce heraldyki polskiej, zawsze zaś o ogólnej metodzie nauki heraldycznej. Chcąc zrekonstruować historyczne godło miejskie, należy trzymać się przede wszystkim przekazów historycznych, a nie można kombinować dowolnie postaci herbowej ani «poprawiać» barw. Jeżeli zaś ktoś chce koniecznie wybierać i kombinować, to może konsekwentniej będzie wymyślić godło zgoła nowe, «ładniejsze» od starego i nie sprzeciwiające się żadnym regułom heraldycznym; nie będzie wówczas wątpliwości, że nie jest to herb historyczny.

Na tym polemikę z mojej strony zamykam.

Kraków, dnia 3 kwietnia 1937 r.

¹⁾ Grosse, o. c.

²⁾ Tarcza ta występuje w dwu ważnych herbarzach szwajcarskich: *Wannenwetschisches Wapenbuch* z 2. poł. XVI w. (Bibl. Uniw. w Bazylei, rkps O/I 11), oraz *Herbarz Hieronima Vischera*, w. XVI/XVII (oryg. posiada rodzina Burckhardt w kantonie Waadt, kopię Archiwum kantonalne w Bazylei). Cf. nadto E. Gevaert, *L'héraldique*. Bruxelles (s. a.), p. 89. W postaciach nieco odmienionych, ale z wycięciami po bokach i zaokrąglonym brzegiem górnym, jest ten typ tarczy spotykany częściej. Występowanie tej tarczy w herbarzach obala domysły Grossego o rzekomej zależności kształtów od okrągłego pola pieczętnego.

³⁾ Gevaert, o. c., p. 220 fig. 327, 293 fig. 407 (herby Filipa II hiszpańskiego i Filipa de Clèves). Wystarczy zresztą zaglądnąć do *Lelewela* (Herbarz Niesieckiego I, p. 472—3).

⁴⁾ Dr Gumowski podał uwagi o zmienności herbów miejskich częściowo słuszne, nie przedstawił ich jednak dość jasno. Niewątpliwie herb podlega przemianom stylistycznym (zależnie od epoki), a więc zmienia wykrój tarczy i ujęcie artystyczne postaci herbowej, może również otrzymać koronę na tarczy, order lub dekoracyjne figury boczne. Tym samym przemianom ulegają jednak także herby szlacheckie, nie widzę więc — wbrew drowi Gu-

mowskiemu — potrzeby innego traktowania tych herbów. Główny punkt zagadnienia leży jednak w tym, czy zmiana może podlegać zasadnicza postać herbu. Znaną jest rzeczą, że wiele godeł ziemskich i szlacheckich przechodziły zmiany w epoce krystalizowania się herbów, przed ich ostatecznym ustaleniem. Herby miast, zwłaszcza małych, podlegały takim zmianom dłużej, czasem nawet w epoce najnowszej. Co do herbu Krakowa, to przyjmując za rzecz dostatecznie udowodnioną, że ustalili się on ostatecznie w w. XVI/XVII. Natomiast nie uważam za dozwolone zmieniać obecnie postaci zasadniczej herbu, gdyż odbierałoby to mu znamię historyczności i tradycji.

⁵⁾ M. Gritzner (*Heraldik. Grundriss der Geschichtswissenschaft*, I/4, 2 Aufl., p. 73) pisze dosłownie: «In der frühen Blütezeit der Heraldik besaßen die Städte keine eigentlichen Wappen». Herbarze średniowieczne nie podają herbów miejskich; rola zurychska (pocz. XIV w.) przeprowadza nawet dystynkcję między godłami kościelnymi a monarszymi i rycerskimi; pierwsze wyobrażono na proporcach, drugie na tarczach. Odpowiada to stanowi faktycznemu: godło biskupie umieszczone na chorągwi prowadziło do boju żołnierzy biskupich, nie było jednak herbem osobistym wojownika (*Die Wappenrolle von Zürich*.. hrsg. von W. Merz u. Fr. Hegi. Zürich 1927)

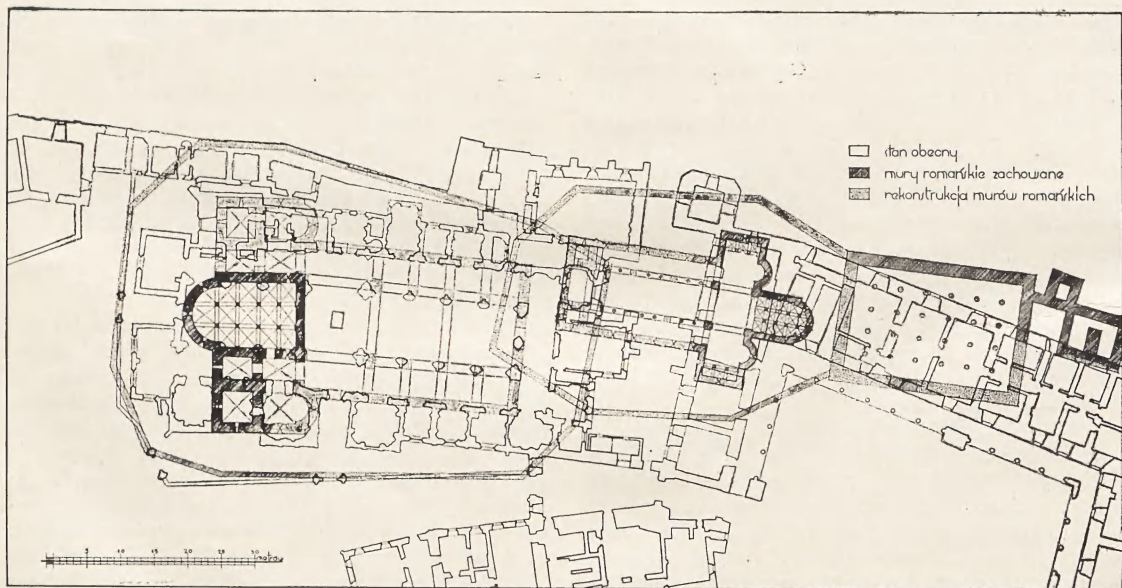
POZOSTAŁOŚCI ROMAŃSKIE W KATEDRZE NA WAWELU

Z końcem roku 1935 podjęte zostały w katedrze na Wawelu prace, związane z urządzeniem krypty Marsz. J. Piłsudskiego. Po zaniechaniu pierwszego planu (umieszczenia krypty pod skarbcem katedralnym) przyjęto drugi mój projekt — zaadaptowania dolnej kondygnacji wieży Srebrnych Dzwonów, pierwotnego w XII i XIII wieku kapitułarza katedralnego, przerobionego z biegiem lat na grób kanoników katedralnych — profesorów Wszechnicy Jagiellońskiej. Tym samym tok prac architektonicznych i poszukiwań z nimi związanych dotknął bezpośrednio murów romańskich, stanowiących pozostałość katedry romańskiej Władysława Hermana.

Prace rozpoczęte z końcem roku 1935 dobiegają już końca. W najciekawszej swej

części (krypta św. Leonarda) są one wprawdzie w stadium początkowym, jednakże już to, co się do dzisiaj odsłoniło z późniejszych nasypów i замуrowań, pozwala nam z dużą dozą prawdopodobieństwa odtworzyć układ i wygląd zachodniej części katedry romańskiej. Rezultaty dotychczasowej pracy odkrywczej reprodukuje w załączonym planie, na którym poza katedrą gotycką (obecną) zaznaczyłem kreskowaną techniką mury romańskie, zarówno w murach zamku jak i w murach katedry odszukane.

Mury romańskie katedry dotychczas zbadane, to znaczy dolne partie wieży Srebrnych Dzwonów, przyległe mury kościoła, krypta św. Leonarda, kaplice św. Piotra i św. Mikołaja, zdaniem moim, o ile na taki wniosek pozwala dotychczasowy stan



Kościół romański na Wawelu. Rys. Adolf Szyszko-Bohusz.

badań, tworzą prezbiterium katedry Władysława Hermana. Wyrzucić należy prawdziwy żal, że przy sposobności odnawiania katedry przed 30 laty, nie zbadano dostatecznie jej części wschodniej w dolnych partiach (pod posadzką obecnego prezbiterium), które w takim razie powinny kryć nawy przednie romańskiej katedry, a przynajmniej fundamenty pod drewnianą może strukturę naw przednich. Nienormalna orientacja ołtarza głównego na zachód nie zmieni mego zapatrywania, dopóki nie znajdzie się jakichś niezawodnych śladów, wskazujących na orientację wschodnią. Tak jak obecnie, powtarzam raz jeszcze, jestem przekonany, że prezbiterium romańskiej katedry, flankowane dwiema wieżami, znajdowało się nad kryptą św. Leonarda, wzniesione około 3 metry nad poziom naw. Ołtarz główny stał w apsydzie zachodniej, nad parą grubszych słupów krypty; wejście do krypty znajdowało

się z boku, wejście do prezbiterium po schodach, prowadzących z transeptu w szerokości środkowej nawy krypty. Kryptę oświetlały nie tylko okna w apsydzie, dające bezpośrednio światło z zewnątrz, lecz ponadto małe okienka w nawach bocznych, dające światło pośrednie. Dwa z tych okienek odkryłem w części wschodniej wnętrza krypty. Transept katedry romańskiej pokrywałby się prawie całkowicie z transeptem obecnej katedry gotyckiej. Budowę tej ostatniej rozpoczęto w ten sposób, że prezbiterium jej postawiono na miejscu naw katedry romańskiej, po skończeniu zaś tej pierwszej serii robót postawiono nawy gotyckiej katedry na miejscu prezbiterium romańskiego,

Może dalsze poszukiwania zmienią te wywody. Jak na razie jednak nic zdaje się nie wskazywać na możliwość tak zasadniczej zmiany moich zapatrywań.

Kraków, dnia 4 kwietnia 1937 r.

NOWE NABYTKI DLA ZBIORÓW WAWELSKICH

Z chwilą urządzenia wewnątrz Zamku na Wawelu, gdy wypełniły je arasy Jagiellońskie, wzbogaciły kolekcje obrazów Jerzego Mycielskiego i Leona Pinińskiego, gdy zrekonstruowano dawny skarbiec koronny — przybyło Krakowowi jeszcze jedno muzeum, i to w niezwyklej oprawie. Energia i wiedza odnowiciela Zamku prof. A. Szyszki-Bohusza, umiejętność i niepospolite znanstwo kustosza zbiorów wawelskich dra St. Świerza-Zaleskiego oraz zapobiegliwość zarządcy Zamku mgra St. Taszakowskiego sprawiły, że w ciągu ostatnich kilku lat nie tylko nie przerwano urządzania sal zamkowych, lecz nawet získano wiele darów, zakupiono szereg dzieł sztuki o wielkiej wartości.

Przede wszystkim udało się w ciągu roku 1936 uzyskać niezwykle kolekcję mebli renesansowych włoskich, które podniosą i podkreślą jeszcze lepiej szesnastowieczny charakter sal zamkowych. Są to wszystko pierwszorzędne okazy, niektóre, jak np. stół z Palazzo Palmieri w Sjenie z czasu około r. 1540, parokrotnie publikowane i opisywane. Stoły, krzesła, zydle, fotele, postumenty, skrzynie renesansowe, kredensy, pulpity na książki — wszystkie te przedmioty mają wysoką wartość artystyczną i mogłyby się znaleźć w każdym poważnym muzeum europejskim. Z powyższą kolekcją zakupiono również stare włoskie majoliki z Urbino, Faenzy, Deruty — oraz rzeźby Benedetta da Majano (św. Jan Chrzyciel) i Luki della Robbia (Madonna), a także dwa obrazy: Filippina Lippi (tondo) i Parmeggianina (portret). Przedmioty te zbierał pewien miłośnik sztuki za granicą przez lat kilkadziesiąt. Fakt, że się udało je kupić na

Wawel, i to za bardzo przystępną cenę, oraz przywieźć do kraju, uznać należy za wielką zasługę kierownictwa zbiorów wawelskich.

Dzięki funduszowi Dawida i Anny Abrahamowiczów galeria portretów królewskich wzbogaciła się nabytkami z Wiednia. Są to portrety: Anny Jagiellonki (kopia zaginionego oryginału) i Michała Wiśniowieckiego. (Równocześnie Ministerstwo Spraw Zagranicznych zakupiło z tego samego źródła portrety Władysława IV i Cecylii Renaty dla swej siedziby w pałacu Brühlowskim).

Wśród nabytków wawelskich wymienić należy jeszcze piękny zegar toruński ze złożonego brązu (2. połowa XVII wieku), roboty Wawrzyńca Wolbrechta. W następstwie mylnej tradycji zegar ten, uchodzący za zdobycz wiedeńską, umieścił Matejko w «Sobieskim pod Wiedniem». Zakupiono go dzięki ofiarności p. Ludwika Holzera, który w imieniu firmy «Omega» pragnął podkreślić łączność między dawnym a nowym zegarmistrzostwem. O pięknych armatkach Baldnera zdaje wyżej sprawę dr Z. Bocheński. Spomiędzy darów na specjalne wyróżnienie zasługuje zbiór broni ofiarowanej przez profesorową R. Łukasiewiczową ze Lwowa (hełmy, cepy bojowe, buzdygany, maska turniejowa, bęben, broń sieczna i t. d.), dalej szereg halabard XVI wieku z daru Banku Gospodarstwa Krajowego. Tarczę wschodnią i złoty łańcuch Zygmunta III zakupiła Polska Akademia Umiejętności z funduszu Anny Ulanowskiej.

W pracowniach konserwatorskich na Wawelu dokonano szeregu ważnych prac restauracyjnych, zarówno w zakresie tkanin, jak mebli, obrazów, rzeźb czy kurdybanów.

Na zakończenie podnieść należy jeszcze jedną sprawę. W skarbcu koronnym razem z insygniami przechowywano stale także chorągwie państwową z czasów Zygmunta III oraz z tychże czasów pochodzące chorągwie wojewódzkie. Podczas rabunku skarbcza w r. 1794 Prusacy zabrali tylko przedmioty materialnie wartościowe, przede wszystkim insygnia, a chorągwie zostawili. Austriacy, którzy przyszli po Prusakach, zabrali owe chorągwie. Chorągiew państwową wyprosiła księżna Izabela Czartoryska od generała Mergelinka do Puław, skąd ją wywieźli Moskale do Petersburga. Po wojnie odzyskano ją do skarbcza koronnego. Natomiast trzy chorągwie wojewódzkie dostały się do Muzeum Wojska (Heeresmuseum) w Wie-

dniu. Odzyskano je stamtąd w drodze wymiany za sztandary pułków austriackich. Są to trzy malowane chorągwie z herbami Pomorza, Prus Królewskich i Inowrocławia. Zdeponowano je w Muzeum Wojska w Warszawie razem z siedmioma sztandarami wojskowymi polskimi, odzyskanymi z Wiednia. O ile dla wspomnianych siedmiu sztandarów istotnie najodpowiedniejszym miejscem jest stołeczne Muzeum Wojska, to nie może ulegać wątpliwości, że trzy chorągwie wojewódzkie, wymieniane w dawnych lustracjach skarbcza koronnego, powinny wrócić na Wawel w myśl dotychczasowych zasad rewindykacyjnych. Przyjęto przecie zasadę, że wszystko, co z Wawelu pochodzi, wraca na Wawel.

Kraków, dnia 16 kwietnia 1937 r.

STANOWISKO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA W SPRAWIE OBRAZÓW AUGUSTIAŃSKICH

Wobec grożącego wywiezienia z Krakowa do Warszawy cennych obrazów późnogotyckich, przedstawiających epizody z Życia i Męki Chrystusa, a będących pozostałością dawnego ołtarza głównego w kościele św. Katarzyny, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa ogłosiło w połowie listopada 1936 ostry protest, który wywołał długotrwałą polemikę prasową. Ostatecznie sprawa skończyła się pomyślnie dla Krakowa: obrazy zostały nabyte przez Zarząd Miejski do Muzeum Narodowego, a poliptyk św. Jana Jałmużnika, który ewentualnie też miał być wywieziony do Warszawy, również wzbogacił zbiory krakowskiego Muzeum Narodowego, w zamian za wysoką pożyczkę, udzieloną oo. augustianom przez Komunalną Kasę Oszczędności Miasta Krakowa i Komunalną Powiatową Kasę Oszczędności. Już pod koniec walki o obrazy augustiańskie, dnia 15 grudnia 1936, wydało Towarzystwo ulotkę, w której wyjaśniło szczegółowo motywy obrony tych zabytków przed wywiezieniem z Krakowa, i rozesłało ją do episkopatu, kapituł katedralnych i starszych klasztorów, do władz centralnych w Warszawie, do wojewodów i wojewódzkich urzędów konserwatorskich, do zarządów ważniejszych miast, dyrekcji muzeów, towarzystw naukowych oraz do szeregu osób interesujących się sprawami kulturalno-artystycznymi. Miło nam zaznaczyć, że Polska Akademia Umiejętności i Uniwersytet Jagielloński w odpowiedziach danych prezydentowi stoł. król. miasta Krakowa na jego zapytanie w sprawie polityki muzealnej, stanęły w zupełności na stanowisku zajęтым przez Towarzystwo Miłośni-

ków Historii i Zabytków Krakowa. Opinie tych dwóch najważniejszych instytucji naukowych zostały przez Zarząd Miejski w Krakowie przesłane ministrowi W. R. i O. P. prof. Wojciechowi Świątosławskiemu.

Ponieważ ulotka Towarzystwa ma znaczenie zasadnicze i treść jej może być stosowana w analogicznych wypadkach, dotyczących bądź Krakowa, bądź któregośkolwiek innego miasta polskiego, przeto tekst jej przedrukowujemy w całości na tym miejscu.

Ruchome zabytki sztuki znajdujące się w kościołach, jak ołtarze, stalle, ambony obrazy i rzeźby, wiążą się ściśle z historią danego kościoła i mają na sobie piętno środowiska artystycznego, w którym powstały. Łącznie z architekturą składają się na artystyczny wyraz całości. Z tego powodu ruchomych zabytków sztuki zasadniczo nie powinno się przenosić do muzeów, gdyż pozbawione tła i właściwego otoczenia nie mogą oddziaływać na widza w tej mierze jak w kościele, gdzie są żywe i z otoczeniem od wieków zrosnięte. Słusznie też pisał dzisiejszy główny konserwator p. Jerzy Remer już w r. 1930 w nrach 15—18 czasopisma «Ziemia» w artykule p. t. Muzealnictwo a konserwatorstwo, co następuje: «Zdajemy sobie sprawę, że wyrwanie jakiegokolwiek przedmiotu (a tym bardziej dzieła sztuki) z właściwego mu środowiska, z naturalnego otoczenia, jest także przewartościowaniem wartości tego dzieła. Tryptyk średniowieczny przeniesiony z kościoła, którego wnętrze, architektura i całe otoczenie jest tym naturalnym miejscem egzystencji i sensu, wynikającego z podłoża kultury

pewnej epoki, do sali muzealnej i umieszczony pośród nawet podobnych dzieł malarzkich na ścianie, nie mającej nic, albo niewiele wspólnego z charakterem i przeznaczeniem takiego dzieła sztuki — traci swą wartość potencjonalną, swą aktywność artystyczną, a więc duchową, nie mówiąc już o innych względach natury formalnoplastycznej». Te same zdrowe i kulturalne zasady konserwatorskie stosował dzisiejszy dyrektor Muzeum Narodowego w Warszawie p. dr Stanisław Lorentz, gdy był konserwatorem wileńskim. Przeprowadził zacieklą i w rezultacie zwycięską walkę o gobeliny katedry wileńskiej, którym groziło wywiezienie z Wilna. Miał za sobą opinię całej kulturalnej Polski, mimo że te gobeliny nie były ani wytworem wileńskim, ani w ogóle polskim. Jakże wobec tego nie bronić przed wywiezieniem cyklu pasyjnego i ołtarza św. Jana Jałmużnika, najcenniejszych okazów malarstwa średniowiecznego w Krakowie, utworów od prawie półtysiąca lat z Krakowem związanych, dla słynnego gotyckiego kościoła św. Katarzyny ufundowanych i specjalnie wykonanych?

Są jednak wypadki, w których od tej zasady niestety odstąpić się musi, a to wtedy, gdy zabytkowi grozi zniszczenie, lub gdy już żadną miarą na miejscu zachowany być nie może. Wtedy jedynym ratunkiem jest zabranie zabytku do muzeum, ale tylko do muzeum znajdującego się w tym środowisku, które to dzieło wydało, a co z naciskiem podkreślić należy. Zrozumiano to już dawno w kulturalnych krajach Zachodu. Przykład Włoch, które są państwem o bardzo znacznych różnicach regionalnych, jest szczególnie pouczający. Wszak Wenecja zbiera przede wszystkim weneckie malarstwo, Bolonia bolońskie, Sjena sjeneńskie, a Florencja florenckie. Nikomu na myśl nie przychodzi robić centrali tego wszystkiego w Rzymie lub też wymieszać galerie tych miast w ten sposób, by każde z nich otrzymało próbki ma-

larstwa włoskiego wszystkich środowisk. Regionalizm jest przestrzegany w zakresie muzealnictwa i w Niemczech, gdzie główne zbiory dotyczące starej kultury narodowej znajdują się nie w młodym stosunkowo Berlinie, lecz w Monachium (Bayerisches National-Museum) i w Norymberdze (Germanisches National-Museum). Analogicznie rzecz się ma też z bibliotekarstwem. Wszak Florencja koncentruje druki starsze, a Rzym młodsze, a w Polsce Biblioteka Jagiellońska ma obowiązek reprezentowania Biblioteki Narodowej w zakresie druków do końca XVIII w., a warszawska Biblioteka Narodowa od od r. 1800. I archiwalia koncentruje się terytorialnie.

Budzi się za granicą zrozumienie faktu, że wyrwanie dzieła sztuki z jego pierwotnego otoczenia celem pomieszczenia go w muzeum jest ostatecznością. Toteż dzieła sztuki niejednokrotnie powracają z muzeów na pierwotne swoje miejsce. Tak np. słynna Assunta Tycjana powróciła z Galerii Akademii Sztuk Pięknych w Wenecji do tamtejszego kościoła dei Frari, a cały szereg obrazów Fra Angelica da Fiesole, rozproszonych po różnych galeriach florenckich, zebrano w dominikańskim klasztorze św. Marka, w którym Fra Angelico jako zakonnik mieszkał i tworzył. W ten sposób powstało jedno z najmilszych, najwięcej nastrojowych i do uczucia zwiedzających najsilniej przemawiających muzeów. Obrazy będące częścią sławnego ołtarza van Eycków, oddane Belgii na mocy traktatu wersalskiego przez Kaiser Friedrich-Museum w Berlinie, umieszczono w kościele św. Bawona w Gandawie, łącząc je z pozostałymi tam częściami. Nikomu na myśl nie przyszło przewozić ten ołtarz do muzeum w stołecznej Brukseli.

Stołeczne warszawskie Muzeum Narodowe ma podług statutu nie tylko prawo, ale i obowiązek zobrazowania kultury artystycznej całego narodu. Zgoda, ale ta dążność nie może być równoznaczna z dążnością do scentrali-

zowania zabytków tej kultury w stołecznym muzeum z krzywdą środowisk prowincjonalnych. Rozsądna polityka muzealna polegać może tylko na zebraniu ograniczonej ilości przykładów w stołecznym muzeum i na pozostawieniu muzeum prowincjonalnym zbierania ogółu zabytków danych prowincji. A już zupełnie niedopuszczalnym jest wrywanie zabytków z kościołów wielkich środowisk prowincjonalnych dla pomieszczenia ich w muzeum stołecznym. Na zaspokajanie szlachetnych ambicji stolicy dość znajdzie się materiału w małych miasteczkach i powsiach, przy czym oczywiście należy starać się o te zabytki, którym z powodu złych warunków miejscowych grozi zniszczenie. Stołeczne muzeum dbać też powinno o dzieła sztuki na miarę ogólnoeuropejską, a tych dość znajdzie się w prywatnym posiadaniu. Świeżo nabyło warszawskie Muzeum Narodowe kolekcję porcelany od p. St. Ryszarda z Krakowa, a nie podniósł się ani jeden głos protestu. Krakowianie smucą się, że ta kolekcja nie pozostanie w Krakowie, równocześnie jednak cieszą się, że nie pójdzie w rozsypkę, lecz jako całość wzbogaci muzeum stolicy.

Z powodu wyjątkowego kompletu zabytków od romanizmu aż po początki XIX w. stał się Kraków miejscem narodzin polskiej historii sztuki. Oddziałał tu genius loci. W Krakowie powstała w r. 1882 pierwsza w Polsce katedra historii sztuki. Studenci jak dawniej, tak i dziś kształcą się na materiale zabytkowym w kościołach i klasztorach krakowskich, a krakowscy uczeni z natury rzeczy opracowują w pierwszym rzędzie materiał krakowski. Tego materiału nie wolno podrywać. Obrazy augustiańskie z czasu ok. 1470 r. i ołtarz św. Jana Jałmużnika (1504) to zabytki z Krakowem od początku związane, powszechnie w Polsce i za granicą znane jako znajdujące się w Krakowie. Ogołacanie Krakowa z takich zabytków jest działaniem na szkodę tutejszego środowiska naukowego.

Kraków to miejsce spoczynku największych mężów Polski dawnej i dzisiejszej. Do tych czcigodnych grobów dążą wycieczki z całej Polski i zza granicy. Przy sposobności zaznajamiają się one z zabytkami miasta i w ten sposób szerzy się po kraju kultura artystyczna.

Ze wszystkich powyższych powodów Kraków musi być traktowany jako nienaruszalny rezerwat zabytkowy. Każdy kulturalny konserwator musi zająć takie, a nie inne stanowisko, takie też zajął główny konserwator p. Jerzy Remer, zgodnie zresztą ze swoimi zasadniczymi, zawsze głoszonymi poglądami.

Cała ta sprawa, a tym samym akcja Towarzystwa Miłośników Krakowa, łączy się z ogólną polityką kulturalną państwa polskiego, którą powinna kierować zasada decentralizacji. Im wyższy poziom kulturalny posiadać będą kresowe miasta Polski — Lwów, Wilno, Poznań i Kraków — tym silniej kultura polska promieniować będzie na ludność tych miast i na ludność całego pogranicza, wytwarzając atmosferę wysokich wartości moralnych i wolę oporu wobec wpływów obcych, szczególnie silnie nacierających na kresy. Kraków jest takim środowiskiem, broniącym siły polskości nie tylko w południowej Małopolsce, ale — i w tym szczególnie ważne jego znaczenie — także na Śląsku, na który w tej chwili działają destruktywne wpływy zewnętrzne. Uszczuplanie dóbr kulturalnych w miastach kresowych, a mianowicie przenoszenie do stolicy szeregu instytucji kulturalnych od dawna w miastach tych działających, obniżanie wartości uniwersytetów prowincjonalnych, centralizowanie ruchu wydawniczego w Warszawie, a mniej wydadne popieranie ruchu naukowego w miastach kresowych, świeżo zaś próby ogołacania rzeczonych miast z zabytków odwiecznie z nimi związanych — wszystko to obniża poczucie wartości u polskiej ludności kresowej i wytwarza urazy do sto-

licy, które w czasach koniecznej konsolidacji narodowej są szczególnie niebezpieczne. Kraków, przez wiele stuleci polityczna i kulturalna stolica Polski, posiada w naszej kulturze tradycje, których podtrzymanie i pielęgnowanie jest zgodne z podstawowymi interesami życia duchowego Polski, a których osłabianie przez własne państwo zostałoby odczute przez całe społeczeństwo małopolskie niezwykle boleśnie. Według naszego najgłębszego przekonania polityka kulturalna idąca po linii centralizacji dóbr kulturalnych w stolicy na niekorzyść prowincji, a w szczególności miast kresowych, jest sprzeczna

z najbardziej kardynalnymi wymogami polskiej racji stanu.

Z powyższych powodów Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, które już od lat 40 stoi na straży nienaruszalności dóbr kulturalnych dawnej stolicy Polski i które może się poszczycić wielką działalnością naukową (28 tomów Rocznika Krakowskiego, 91 tomów Biblioteki Krakowskiej i wydawnictwa specjalne), stanęło w obronie obrazów augustiańskich, gdy im groziło oderwanie od krakowskiego środowiska i nadal bronić będzie stanu posiadania naszego miasta przed zakusami z zewnątrz — skądkolwiek by one pochodziły.

Kraków, dnia 15 grudnia 1936 r.

SPROSTOWANIA

Na str. 50 w wierszu 25 zamiast 1547 powinno być 1536.

» » 63 » » 36 » 1547 » » 1536.

» » 63 odsyłacz 4 powinien brzmieć: Do datowania tego nagrobka na czas po r. 1536 zmusza fakt, że Jan Tarnowski, jego fundator, wymieniony jest na nim jako kasztelan krakowski. Tarnowski uzyskał tę godność w r. 1536. Twierdzenia Z. Hornunga (Prace Komisji Historii Sztuki, VII, 1937, p. 25*, że nagrobek ten należałoby datować na czas po 24 grudnia 1547, t. j. po nadaniu Tarnowskiemu tytułu hrabiowskiego przez cesarza Karola V, nie da się podtrzymać, albowiem Tarnowski używał tytułu hrabiowskiego jeszcze zanim go otrzymał. Cf. K. Estreicher i J. Pągaczewski, Czy Jan Maria Padovano był w Rzymie? Rocznik Krakowski, XXVIII, 1937, p. 160.

Na stronie 61 umieszczono ilustrację 44 odwrotnie.

SPIS RZECZY

	Str.
JULIAN PAGACZEWSKI: JAN MICHAŁOWICZ Z URZĘDOWA	1—84
Wstęp	3
I. Chronologia prac Michałowicza	4
II. Przegląd dzieł, geneza i charakterystyka sztuki Mi- chałowicza	11
Nagrobek biskupa Benedykta Izdbieńskiego w Poznaniu	11
Nagrobek i kaplica biskupa Andrzeja Zebrzydowskiego w Krakowie	16
Portal domu kapitulnego w Krakowie	26
Nagrobek nieznaney damy w Brzezinach	28
Nagrobek i kaplica biskupa Filipa Padniewskiego w Krakowie	30
Nagrobek i kaplica prymasa Jakuba Uchańskiego w Łowiczu	38
Figury nagrobne	42
III. Wiadomości biograficzne	56
IV. Domniemany mistrz Michałowicza	62
V. Warsztat, wpływ Michałowicza, dzieła niewłaściwe temu artyście przypisywane	70
VI. Uwagi ogólne	77
Jan Michałowicz aus Urzędów (Zusammenfassung)	80
ZBIGNIEW BOCHEŃSKI: ARMATY OSWALDA BALDNERA	85—96
Oswald Baldners Geschütze (Zusammenfassung)	94
MARIAN FRIEDBERG: HERB MIASTA KRAKOWA	97—138
I. Stan badań nad herbem Krakowa	99
II. Rozwój godła herbowego	103
III. Barwy herbu Krakowa	119
IV. Jak powinien się dzisiaj przedstawiać herb Krakowa	132
Das krakauer Stadtwappen (Zusammenfassung)	137
KAROL ESTREICHER i JULIAN PAGACZEWSKI: CZY JAN MARIA PA- DOVANO BYŁ W RZYMIE?	139—168
È stato Giovanni Maria Padovano a Roma? (Rendiconto)	166
TADEUSZ MAŃKOWSKI: JAN BIAŁY, LWOWSKI UCZEŃ JANA MICHA- ŁOWICZA Z URZĘDOWA	169—181
Jean Biały, élève de Jean Michałowicz d'Urzędów, ar- tiste du XVI ^e siècle à Léopol (Résumé)	180

KRYSZYNA PIERADZKA: KRAKÓW W RELACJACH CUDZOZIEMCÓW X—XVII WIEKU	183—224
I. Od Ibrâhîma ibn Jaqûba do kosmografów XVI wieku	185
II. Uczeni i podróżnicy niemieccy, włoscy i francuscy w Krakowie w XVI wieku	195
III. Obraz Krakowa w relacjach nuncjuszów apostolskich XVI—XVII wieku	205
IV. Anglicy w Krakowie	212
V. Podróżnicy w Krakowie w XVII wieku	215
Krakau in den Berichten der Ausländer vom X. bis zum XVII. Jahrhundert (Zusammenfassung)	223
MISCELLANEA	225—253
* * * Leon Wyczółkowski (1852—1936)	227
Zbigniew Bocheński: Dwie nieznane armatki Oswalda Baldnera na zamku wawelskim	229
Mieczysław Niwiński: Gdzie był dom Wita Stwosza?	232
Józef Kwiatkowski: Tomasz Adamowicz	235
Stanisław Estreicher: Droga na Sybir Gustawa Ehrenberga	238
Marian Friedberg: Nieporozumienia heraldyczne (Jeszcze o herbie Krakowa)	243
Adolf Szyszko-Bohusz: Pozostałości romańskie w katedrze na Wawelu	246
Karol Estreicher: Nowe nabytki dla zbiorów wawelskich	248
* * * Stanowisko Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Kra- kowska w sprawie obrazów augustiańskich	250
SPROSTOWANIA	254

