

ROCZNIK KRAKOWSKI TOM XXXIII, ZESZYT I

KAROL ESTREICHER

GROBOWIEC WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY

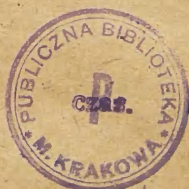


KRAKÓW 1953

NAKŁADEM TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW HISTORII I ZABYTKÓW KRAKOWA
Z ZASILKU MINISTERSTWA SZKOLNICTWA WYŻSZEGO

KAROL ESTREICHER

GROBOWIEC WŁADYSŁAWA JAGIEŁŁY



Rocz.

(95)

197

XXXIII

Leg. ob. 94/53

O grobowcu Jagiełły pisano niewiele. Od czasu, gdy w monografii katedry krakowskiej omówił go Tadeusz Wojciechowski, poświęcono pomnikowi tylko ogólne wzmianki. Podczas drugiej wojny światowej wiedeński profesor Dagobert Frey, znany w Polsce z wrogiej dla naszego narodu działalności w czasie okupacji hitlerowskiej, wspominał o pomniku Jagiełły w artykule w «Panthéonie» z r. 1943, gdy pisał o królewskich grobowcach na Wawelu, ale nie dorzucił wiele nowego poza ogólnikami i wywodzeniem pomnika z Burgundii. Za Freyem poszli niektórzy inni autorowie.

Przyczyną milczenia polskich historyków sztuki był powszechnie wiadomy fakt, że nie podobna było pomnika Jagiełły porównać z czymkolwiek, ograniczano się zatem do wzmianek i nie opublikowano go należycie ani pod względem artystycznym, ani pod heraldycznym. Pomnik zwycięzcy spod Grunwaldu nie został wprowadzony do naszej nauki. Rozprawa niniejsza jest próbą zapalenia tej luki.

I

DZIEJE GROBOWCA

Fundacja ołtarza św. Krzysztofa. — Jagiełło wyznacza miejsce swego grobu. — Wskazówka Długosza. — Data powstania grobowca. — Sprawa baldachimu. — Wygląd okratowanego grobowca-kaplicy. — Napisy. — Ołtarz św. Krzysztofa czyli św. Trójcy. — Przeniesienie grobowca w w. XVIII. — Pozwolenie królewskie. — Odnowienie grobowca.

Pod trzecią od wejścia arkadą, dzielącą nawę główną od bocznej, południowej, stoi w katedrze krakowskiej grobowiec Władysława Jagiełły (fig. 1). Rok śmierci króla, 1434, daje nam w przybliżeniu datę powstania tego pomnika, którego baldachim (fig. 65), jak skądinąd wiadomo, sprawiony został w stuleciu następnym. Już Wojciechowski¹ wysunął hipotezę, że grobowiec powstał w r. 1421, a przypuszczenie to przychodzi nam jedynie podtrzymać i ugruntować. Historia grobowca jest następująca:

Królowa Jadwiga, tworząc w r. 1393 kolegium psalterzystów na Wawelu, ufundowała w katedrze krakowskiej ołtarz pod wezwaniem św. Krzysztofa². Ołtarz ten stanął, jak to z późniejszych wzmianek wynika, opodal grobu św. Stanisława, pod trzecią arkadą nawy głównej, oparty o filar. Po dwudziestu kilku latach wyznaczył Jagiełło przed tym

¹ Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 102 i nast.

² Piekosiński F., *Kodeks dyplomatyczny katedry krakowskiej II*, Kraków 1883, s. 176, nr CCCXIII.

ołtarzem miejsce na grób dla siebie. W nowym uposażeniu dla ołtarza z r. 1421¹ czytamy wyraźnie, co następuje: «pro secundo ministerio altaris S. Christophori, sepulchro nostro contigui». Wymieniono potem w dokumencie hojne opatrzenie ołtarza z dochodu żup wielickich i bocheńskich oraz zobowiązanie do licznych mszy i modłów za duszę króla. Fundacja stała w widocznym związku z grobem, o którym mowa na początku dokumentu. Jest to zarazem najstarsza o grobie królewskim wiadomość.

O grobie, lecz nie o nagrobku. Władysław Jagiełło spoczywa w grobie pod posadzką kościelną. Niestety, podczas restauracji katedry na początku obecnego stulecia nie odzyskano i nie otwarto grobu Jagiełły.

Długosz² wskazuje wyraźnie, iż marmurowy pomnik Jagiełły wystawiono jeszcze za życia króla. Pisze bowiem, że zwłoki Jagiełły pochowano w grobie marmurowym z dawną przygotowanym: «Corpus posthaec, missa finita, sepulchro marmoreo, dudum pro illo praeparato [lub comparato] illatum est atque sepultum». Na tej podstawie domyślił się słusznie Wojciechowski³, iż król za życia kazał sobie wystawić pomnik, zapewne około r. 1421, gdy fundował owo drugie ministerium dla ołtarza św. Krzysztofa. Nie był jednak Wojciechowski całkowicie pewny, czy «marmoreum sepulchrum» rozumieć jako grób, w którym spoczęło ciało, czy też jako pomnik grobowy. Rozstrzygnięcie tej sprawy zostawił przyszłym badaczom grobowca Jagiełły.

W *Historii* Długosza jest jeszcze inne świadectwo, nie cytowane przez Wojciechowskiego, które zdaje się nie pozostawiać wątpliwości, iż grobowiec wykonano za życia króla. Oto w poemacie napisanym z okazji śmierci Jagiełły przez Grzegorza z Sanoka czytamy wyraźnie, iż dzień 18 czerwca zamknął króla w marmurowym grobowcu:

«Maius postremum luxerat ille diem.
Ter sena ac iunii funestus moeste videtur
Oculuisse suo marmoris hoc tumulo».

Czyli: Dzień ostatni maja ostatecznym światłem mu przyświecał. Ale smutniejszym i żałośniejszym zdał się osiemnasty czerwca, który w marmurowym zamknął go grobowcu⁴.

Wynika z tego jasno, iż pochowano Jagiełłę w grobie, na którym postawiono marmurowy pomnik, «tumulus», przygotowany jeszcze za jego życia.

Marmurowy grób nie wydaje się możliwy. Należy przypuszczać, że podobnie jak królowa Jadwiga, Jagiełło leży w grobie wyłożonym kamiennymi ciosami lub ceglami. I podobnie, jak królowa Zofia. Nie znamy w Polsce grobów wyłożonych marmurem. Nie. Wyrażenia Długosza i Grzegorza z Sanoka o marmurowym grobie odnosić się muszą do pomnika.

Rok 1421 zdaje się także wskazywać przyczynę, dla której król pomyślał o wystawieniu sobie grobowca i ufundowaniu nabożeństw za swoją duszę. O rok wcześniej zmarła bowiem królowa Elżbieta, trzecia żona Jagiełły, co zapewne wywarło wrażenie na starym, siedemdziesięcioletnim królu. Pod wpływem tej śmierci pomyślał o grobie dla siebie i zamiar przywiódł do skutku w ciągu najbliższego czasu. Podobnie w sto lat później Zygmunt I, także po śmierci żony, Barbary, rozpoczął stawianie kaplicy grobowej dla siebie.

Możemy również pokusić się o wskazanie, dlaczego na to, a nie na inne miejsce w katedrze padł wybór Jagiełły. Zapewne z dwóch przyczyn: raz dlatego, że stał w tym miejscu

¹ Piekosiński *o. c.* s. 472, nr DCII.

² Długosz, *Hist. Pol.* IV, s. 530.

³ Wojciechowski *o. c.* s. 103.

⁴ Długosz, *Hist. Pol.* IV, s. 533 (tłum. K. Mecherzyńskiego, *Dzieje Polski* IV, s. 493).

ołtarz ufundowany przez Jadwigę, w pobliżu którego zapragnął król spocząć, a po wtóre dlatego, iż miejsce to odpowiadało porządkowi, jaki zaczął się w katedrze ustalać, jeśli szło o królewskie grobowce. Pierwotnie grobowiec Łokietka stał na środku prezbiterium, przed ołtarzem głównym, zapewne na wzór wrocławskiego pomnika Henryka IV¹. Przesunął go jednak Kazimierz Wielki do ambitu i opatrzył baldachimem, a po przeciwnej stronie wyznaczył miejsce dla siebie, gdzie też spoczął w grobowcu marmurowym. Gdy szukano miejsca dla Jagiełły, najodpowiedniejszym zdało się miejsce nieodległe od grobu św. Stanisława, analogiczne zaś do grobów dwóch ostatnich Piastów.

Staął więc grobowiec Jagiełły podobny do tamtych dwóch, baldachimowy jak owe, bo to był już zwyczaj ustalony. U stóp króla stał ołtarz św. Krzysztofa.

Najpierw nieco o baldachimie i o okratowaniu.

Sprawa pierwotnego, gotyckiego baldachimu nad grobowcem Jagiełły nie jest jasna. Ten, który nad nim widzimy obecnie, pełen osobliwego wdzięku w swych łukach i ozdobach, to renesansowe dzieło, wystawione z polecenia Zygmunta I w latach 1519—24². Nakrycie to, mimo renesansowych form, zgadza się doskonale z całością pomnika Jagiełły. Wykorzystano stare gotyckie kolumny; nie ma powodu przypuszczać (skoro one się zachowały), jakoby nad pomnikiem Jagiełły nie było gotyckiego baldachimu. Najprawdopodobniej pomnik łącznie z baldachimem został całkowicie wykończony jeszcze za życia Jagiełły. Raczej mniemać wolno, iż wskutek okoliczności bliżej nam nieznanych gotycki baldachim niszczał. Wobec tego Zygmunt I sprawił nad grobem dziada nowy, całość otoczył kratą i ozdobił napisami.

Jak wyglądał grobowiec Jagiełły przeistoczony w rodzaj kaplicy przez Zygmunta I, jaka otaczała go krata, jakie obrazy i napisy, dowiadujemy się stosunkowo dość dokładnie z rozmaitych źródeł archiwalnych i ikonograficznych oraz dzięki Starowolskiego *Monumenta Sarmatarum*.

Krata była żelazna, kuta. Ponieważ sprawiono ją w czasach Zygmunta I, więc zapewne była podobna do owej żelaznej kraty w kaplicy Zygmuntońskiej (nie brązowej

¹ Wojciechowski o. c. s. 69.

² Że Jan Cini jest współautorem baldachimu nad grobowcem, wynika z zapiski kronikarza sjeneńskiego S. Titiusa, który w roku 1519 zanotował wiadomość o napadzie Tatarów podaną «ex Cracovia... a Joanne Cini, Senensis lapicidae filio, qui in illis oris una cum caeteris sub artifice Florentino sepulchro mortui olim regis instabat...» (Komornicki S. S., *Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu*. Roczn. Krak. XXIII, 1932, s. 62). Odłóżmy pewne wątpliwości, które powstają w związku z tą wzmianką, do ostatniego rozdziału, poświęconego baldachimowi, — tu wystarczy stwierdzić, że w połączeniu z wiadomością z rachunków Bonerowskich o pracy przy grobie Jagiełły mamy wyznaczone dwie daty robót nad baldachimem: początkową, rok 1519, i końcową — 1524. Oto w tomie I rachunków Bonera (Popiel P., *Czynności artystyczne na dworze Zygmunta I*. Spraw. KHS I, 1879, s. 30) znajdują się pod rokiem 1524 (31 X) następujące szczegóły, które cytuję za Popielem, modernizując jednak postać zewnętrzną tekstu zgodnie z *Instrukcją wydawniczą dla nowożytnych źródeł historycznych* z r. 1949:

«Ad sepulchrum regis Jagellonis.

Anno Domini 1524 ad commissionem s. regiae maiestatis dedi Caspari serifici in pluribus vicibus pro cancellis ferreis, quibus cingitur sepulchrum regis Jagellonis, per 30 gr. fl. 250 gr. —

Item pictori a ferramentis in praefato sepulchro minio et zenobrio oblinendis seu depingendis dedi fl. 2 gr. —

Item die 24 septembris solvi Zebaldo pictori a deauratione laminarum cuprearum simulque a pictura literarum maiuscularum, quibus expressum est elogium et titulus regis Jagellonis fl. 10 gr. —

Item die tertia 9^{bris} solvi Caspari serifici pro czopis, cliemris aliisque ferramentis iuxta ipsius scedulam, quibus per Italicos lapicidas compacta est suprema structura sepulchri, per 30 gr. fl. 5 gr. 6½.

H. Vischera !), malowanej częściowo, która zachowała się do dziś, a która — o ile mi wiadomo — zwróciła uwagę jedynie Władysława Łuszczkiewicza¹. Starowolski² podaje tekst trzech napisów z w. XVI; są to owe tytuły Jagiełły, o których jest mowa w rachunkach Bonera.

Następne wiadomości pochodzą z w. XVII. W *Kościółów krakowskich opisaniu*³, omawiając kaplice katedry, powiada autor: «Dwudziesta wtóra Jagiełłowa, (między filarami przeciw krzcielnicy, kratą żelazną zawarta), w której jest grób marmurowy tegoż króla Jagiełła i ołtarz z obrazem starym, na którym namalowano Jagiełła, jako Litwę do chrztu, a Jadwiga do unii z Koroną przywodzi, Akademią krakowską i psalteristy funduje».

Nowe szczegóły dorzuca do tych wiadomości pierwsze wydanie *Klejnotów Krakowa* z r. 1645, przypisane H. Pruszczeni (w następnych wydaniach *Klejnotów* szczegóły te nie zostały zmienione)⁴: «Dwudziesta pierwsza kaplica Władysława Jagiełły, króla polskiego; między filarami, kratą żelazną zawarta; leży tu w grobie ciało tegoż świętobliwego króla. Ołtarz ma nowy, od ks. Jakuba Najmana, J. U. D., kanonika krakowskiego, zbudowany. Namalowano na nim, jako król Jagiełło Litwę przywodzi do chrztu świętego i Jadwigę królową, która także też Litwę do Korony jednoczy, Akademią krakowską i psalterystów funduje» itd.

A teraz jeszcze parę słów o ołtarzu św. Krzysztofa.

Zdaje się, że grobowiec był wysunięty bardziej ku nawie głównej, aby zrobić miejsce ołtarzowi, który stał oparty o filar u stóp króla. Zapewne była to mensa kamienna z w. XIV. Ołtarz nosił wezwanie św. Krzysztofa, ale na nim stał tryptyk św. Trójcy; więc widocznie pierwotne wezwanie ustąpiło miejsca nowszemu.

Sądząc z zachowanych opisów, był to tryptyk z wyobrażeniem Trójcy św. i świętymi Janem Ewangelistą, Janem Chrzcicielem, Piotrem i Pawłem, Wacławem i Florianem. Jak byli rozstawieni w stosunku do głównej grupy, trudno powiedzieć; zapewne na otwartych skrzydłach. Na zamkniętych skrzydłach domalowano później świętych Jacka i Jana Kantego, czczonych od w. XVI. Niżej, być może na predelli, był wymalowany

¹ Łuszczkiewicz W., *O konstruowaniu zawikłanych splotów krat* (Spraw. KHS V, 1896, s. XIX, fig. 17).

² Starowolski S., *Monumenta Sarmatarum*, Kraków 1655, s. 2 i 3. Napisy podane są nie bez widocznych błędów w odczytaniu dat. Oto one, tak jak ich umieszczenie po łacinie opisuje autor:

«In vertice mausolei Jagelloniani:

VLADISLAUS IAGELLO

REX,

cum fide Christi suscepta, gente sua Lithuae conversa,
& summis in Rempub. Religionem, & studia meritis,
tum magna illa victoria Prutenica clarissimus.

Circa mausoleum vero parte ab una:

Vladislaus Iagello Poloniae Rex victoriosissimus,
hic situs est. M. CCCCIII.

Parte ab altera:

Divus Sigismundus Rex avo merentiss. instauravit,
Anno Salutis. M. D. XXIII. Mortuo M. CCCCIII

Regni sui XLVIII».

W związku z umieszczeniem tych napisów ob. dalej s. 43.

³ *Kościółów krakowskich opisanie*, wydane w Krakowie r. 1603, teraz powtórnie przedrukowane (przez J. Lępkowskiego), Kraków 1860, s. 13.

⁴ Cytuję wedle wydania Turowskiego (Kraków 1861, s. 11). Nie tu miejsce na dyskusję co do autorstwa Pruszczy. (Ob. Estreicher, *Bibliografia polska* XIV, s. 135 oraz XXV, s. 332). Dodam tylko uwagę, że ostatnie wydanie *Klejnotów* z r. 1745 sporządził najpewniej ks. Siejkowski.

obraz fundacji Uniwersytetu i chrztu Litwy, obraz, który w XVIII wieku zawieszono osobno przy grobowcu króla.

Z jakiego czasu pochodził ołtarz? Napisy z czasów Zygmunta I, przekazane przez Starowolskiego, zdają się wskazywać, że fundował go ten król wtedy, gdy sprawił nowy baldachim, a więc około r. 1520. Trochę to późno, jak na tego rodzaju tryptyk, ale ostatecznie możliwe. Wydaje się tylko, że obrazy św. Jacka i sługi bożego Jana Kantego zostały na skrzydłach domalowane po roku 1594, w którym Jacek został zaliczony w poczet świętych¹.

Ołtarz św. Krzysztofa nie był chyba nowo sprawiony przez rektora Jakuba Najmana, ale odnowiony w r. 1635. Był to zapewne szafiasty tryptyk, w którego — jak przypuszczam — predelli znajdował się wzmiankowany obraz. Jak ten obraz wyglądał, wiemy z drzeworytu współczesnego (około r. 1630), o którym obszerniej się rozwiódę w rozdziale następnym, przy sposobności omawiania ikonografii Jagiełły². Na kracie otaczającej grobowiec z trzeciej strony Najman umieścił tablicę upamiętniającą odnowienie. Napis znowu podaje Starowolski³.

¹ Oto łaciński opis ołtarza, jak go znajdujemy w księdze dotyczącej cudów św. Jana Kantego pt. *Congregatio Sacrorum Rituum deinde Cracovie, typis Universitatis reimpressum, anno Domini 1676*, s. 48 (ob. Estreicher, *Bibl. Pol.* XVIII, s. 412):

«In eadem ecclesia, in capella serenissimi olim Vladislai Jagellonis regis Poloniae, eiusque sepulchrum a Sigismundo rege, nepote dicti Vladislai, erectum est altare, in quo depicta est imago Crucifixi, Sanctissimae Trinitatis, S. Joannis Evangelistae, Joannis Baptistae, Petri, Pauli, Venceslai et Floriani. Infra praedictas imagines conspicitur typus Academiae Cracoviensis ab eodem fundatae. A parte dextra depicta est effigies S. Stanislai episcopi et martyris; paulo inferius rex Jagello tenens manu dextra vexilla tria coloris diversi, sinistram manum expansam habens; infra eum depictum est baptisterium. Effigies episcopi in habitu suo statui et dignitati consueto, supra illud stantis baptizantisque aliquot homines in ethnicismo natos. A laterē sinistro presbyter stans ante episcopum cum libro aperto, in quo apparet scriptura non bene legibilis. Infra pedes presbyteri depictum est stemma regum P o g o n i a dictum. A parte sinistra depicta est imago, in habitu regali stans, corona regia ornata, manu dextra tenens securim lancea obarmatam, manu sinistra tangens habitum reginae Hedvigis in vestitu regali. Infra imaginem reginae Hedvigis depictae sunt personae quinque flexis genibus et manibus complicatis, devote orantes. Infra dictas imagines depictum est aedificium Academiae Cracoviensis, in quo erecta est cathedra, in qua conspicitur effigies in habitu doctorali theologico, cum aperto libro, pluribus tam saecularibus quam regularibus perlegens theologiam, quam illis ad scribendum tradidit. Infra typum Academiae depicti sunt clerici quatuor superpelliceis induti, ante quos duos libri duo aperti sunt cum scriptura minus legibili. Infra pedes supradictae reginae Hedvigis depictum est stemma eiusdem gentilitium. In clausura eiusdem altaris depictae sunt duae imagines S. Hyacinthi et servi Dei Joannis Cantii, stantis in habitu doctorali theologico, manibus expansis; erecto devote vultu in imaginem B. M. Virginis, e nubibus caeli splendentibus cum puero Iesu apparentis. Supra caput servi Dei Cantii conspicitur effigies angeli e nubibus, volantis instar, porrigentisque coronam rosaceam albam servo Dei. In calce altaris legitur inscriptio talis: D. O. M. et Vladislao Jagelloni, regni et regum Poloniae splendori, Academiae inclytae fundatori, bellorum multorum domitori, patri patriae, monumentum hoc ab antiquitate erectum grata posteritas restituit, ut viveret aeternum bonorum regum recordatio».

² Zob. niżej, s. 13.

³ Starowolski, *Monumenta Sarmatarum*, s. 3:

D. O. M.

et

Vladislao Jagelloni, Regni & Regum Poloniae splendori, Academiae inclytae fundatori, bellorum multorum domitori, Patri Patriae, monumentum hoc ab antiquitate erectum grata posteritas restituit, ut viveret aeternum bonorum Regum recordatio. Anno Incarnati Dei 1635.

Bez większych zmian przetrwał pomnik Jagiełły wraz z ołtarzem św. Krzysztofa wiek XVII. W r. 1703, podczas wichury, która przeszła nad Krakowem czyniąc niezmierne wiele szkód, runął szczyt wieży Zegarowej i zwałił się na kościół, przebijając w kilku miejscach sklepienia. Zdaje się, że został wówczas uszkodzony pomnik Jagiełły. Być może, że ucierpiał nie tyle pomnik, ile tzw. kaplica Jagiełły¹. Za biskupa Łubieńskiego przyszło do odbudowy wieży², a za biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego do restauracji i przyozdobienia katedry. Liczne ślady, przede wszystkim podniesienie sklepień ambitu, są widoczne w kościele. Narzekano na przebudowę z w. XVIII wielokrotnie, w epoce nawrotu do czystości stylowej. Wskutek tego doszło też do owej namiętnej puryfikacyjnej działalności architekta Sławomira Odrzywolskiego sprzed lat pięćdziesięciu. Odrzywolski zatarł w znacznej mierze ślady barokowej przeróbki, usunął wiele ołtarzy i rzeźb, wprowadzając na ich miejsce nowe grobowce i ozdoby.

Dzieje grobowca Jagiełły w czasie tych wszystkich robót w katedrze znamy stosunkowo dokładnie. Dokumenty z Archiwum Kapituły pozwalają odtworzyć losy pomnika w połowie w. XVIII. Wynika z nich, że w r. 1749, za czasów biskupa Andrzeja Stanisława Załuskiego, postanowiono przesunąć pomnik, który zabierał miejsce w ciasnej przestrzeni naw gotyckich, obok grobu św. Stanisława. Zanim przystąpiono do tego, wystarał się biskup o zgodę króla. Interesujący ten dokument publikuję niżej. Świadczy on, że miano już wówczas zrozumienie dla wartości historycznej pomnika i że ani biskup, ani Kapituła nie czuli się upoważnionymi do decyzji w tej sprawie³. Przeniesienia pomnika dokonano, jak na wiek XVIII, z dużym pietyzmem.

Pozwolenie królewskie otrzymano w r. 1749, ale dopiero za lat cztery przystąpiono do usunięcia grobowca. W kaplicy Świętokrzyskiej, inaczej (od początkowych słów mszy wielkoczwartkowej «Nos autem») zwanej Nosalistów, w kącie przeciwnym gro-

¹ Wiadomość powyższą podaje Łętowski L. (*Katedra na Wawelu*, Kraków 1859, s. 53) nie przytaczając bliższych szczegółów. Nie zgadza się ona z wiadomością Mączyńskiego J. (Czas 1856, nr 292, s. 1), wedle której obraz spadł za oblężenia Wawelu w czasie konfederacji barskiej.

² Zob. Archiwum Kapituły Metrop. Krak., Acta Capitularia XX, k. 31—33 (16 V 1716). Odpisu tego ważnego dla odbudowy wieży Zegarowej dokumentu udzielił mi taskawie dr Józef Lepiarczyk.

³ Archiwum Kapituły Metrop. Krak., Liber Archivi XIII, Transactiones 1661—1795, nr 86: «Augustus Tertius, Dei gratia rex Poloniae, magnus dux Lithuaniae, Russiae, Prussiae, Masoviae, Samogitiae, Kijoviae, Volhyniae, Podoliae, Podlachiae, Livoniae, Smolensciae, Severiae, Czerniechoviaeque necnon haereditarius dux Saxoniae et princeps elector. Admodum Reverendo in Christo Patri Andreae Załuski episcopo Cracoviensi, duci Severiae, sincere nobis dilecto gratiam nostram regiam. Admodum Reverende in Christo Pater sincere nobis dilecte. Non absque solatio nostro relatum accepimus Sinceritatem Vestram induxisse in animum pium illud consilium, quo desiderat ecclesiam cathedralem in arce nostra Cracoviensi sitam ornatiorem ab intra ordinationemque efficere, eoque fine pervetusta serenissimorum gloriosae memoriae regum antecessorum nostrorum mausolea inter maioris eiusdem ecclesiae chori columnas posita, in alia sacra loca seu capellas pro meliore praedicti templi et commoditate et decore transferre. Cui quidem religiosae et laudabili cogitationi nos benigniter et devote annuentes, pro nostra parte concedimus et permittimus potestatem talia mausolea, lucem, proportionem et capacitatem loci minuentia, in alia eiusdem ecclesiae sacra loca sive capellas transferendi, Sinceritatem Vestram pie in Domino cohortentes ab eaque requirentes, quatenus circa translationem dictorum tumulorum animae serenissimorum gloriosae memoriae regum antecessorum nostrorum inibi consepulorum sacrificiis sufragiisque fidelium pro more catholico adiuventur, quodquod certe Sinceritati Vestrae sua ipsius pietas et pastoralis zelus multo luculentius persuasura sunt. Datum Dresdae, die III mensis octobris anno Domini 1749, regni vero nostri 16 anno. Augustus Rex» (własnoręcznie). Pieczęć królewska.

Zarówno za wiadomość o tych aktach, jak za ich odpisy kierownictwu Archiwum składam podziękowanie.

bowcowi Kazimierza Jagiellończyka uporządkowano miejsce na pomnik (fig. 2), budując jakieś podmurowanie i zrywając zapewne dawną płytę królowej Elżbiety¹.

Rachunki kapitulne² mówią wyraźnie, iż pracowano około 22 dni przy rozbiórce, przeniesieniu i odmalowaniu (zapewne bieleniu) baldachimu grobowca. Przy tej sposobności poprawiono także grobowiec Kazimierza Jagiellończyka i baldachim jego ozdobiono górą kamiennymi malowanymi kulami. W październiku 1753 sprzedała Kapituła stare żelazo czyli kraty, które od czasów Zygmunta I otaczały mauzoleum Jagiełły, ks. Jackowi Łopackiemu i ks. Janowskiemu. Waga tego żelaza wynosiła zapewne około 500 kg³.

Oba odnowienia katedry krakowskiej, owo z XVIII stulecia i owo sprzed pół wieku, nie ominęły grobowca Jagiełły. Za czasów biskupa Załuskiego rozebrano «kaplicę» Jagiełłową, usunięto kraty oraz ołtarz i obrazy, grobowiec Jagiełły przesunięto do kaplicy Świętokrzyskiej. W drugiej połowie w. XIX naprawiali grobowiec zdaje się rzeźbiarz Henryk Stattler i kamieniarz Edward Stehlik, ale nie były to prace daleko idące. W w. XIX robiono też parę razy odlewy gipsowe z głowy króla (m. in. Franciszek Wysocki), ale grobowiec nieporuszony stał w kaplicy do końca stulecia. Około r. 1900 został przeniesiony z powrotem na dawne miejsce, lecz nie ściśle na to samo, na którym stał

¹ Królowa Elżbieta, pochowana tu w r. 1505, przygotowała sobie grobowiec wcześniej, jak o tym świadczy Miechowita. Była to płyta wzniesiona nad poziom posadzki, w rogu naprzeciw ołtarza św. Trójcy. Czy była położona «na kształt stołu» (co byłoby u nas niezwykle, ale nie wykluczoną formą grobowca), jak chce J. Muczkowski (*Dwie kaplice Jagiellońskie*, Kraków 1859, s. 56), czy też po prostu przetłumaczył on tak wyrażenie «mensa» — trudno dojść. Na grobie królowej składano przybory potrzebne do mszy (Wojciechowski o. c. s. 108).

² Archiwum Kapituły Metrop. Krak., *Expensa pro fabrica ecclesiae cath. Crac. 1731—99*, s. 95:
«30 martii 1753. Za kamienia 2500 orcelu i suchotnika do gruntu pod epitafium króla Władysława 45 florenów.

31 martii 1753. Kamieniarzowi jednemu za dni 3 i pół, drugiemu za dni 2, a fl. 1 gr. 10 od rozbi-
rania epitafium króla Władysława fl. 7 gr. 10.

Za gipsu korczyków 3 do teźże roboty fl. 4.

Mularzom dwiema od gruntu bicia, tegoż zamurowania, mauzoleum królewskiego rozebrania, do
kaplice Nosalistarum przeniesienia, postawienia etc., jednemu za dni 22 a fl. 1 gr. 20, drugiemu za
dni 12 a fl. 1 gr. 10 fl. 52 gr. 20.

Pomocnikom 4, dwiema po dni 22, a dwiema po dni 12, a gr. 15 każdemu płacąc za dzień fl. 34.

31 martii 1753. Kamieniarzom dwiema od teźże roboty w kaplicy Nosalistarum, jednemu za dni 10
a fl. 1 gr. 20, drugiemu za dni 8 a fl. 1 gr. 10 sol[utum] fl. 27 gr. 10.

Kowalowi od przycięcia ankier do tego mauzoleum fl. 2.

Malarzowi od pomalowania i wychodożenia tegoż mauzoleum króla Władysława i pomalowania
gałek nad królem Kazimierzem fl. 18.

Za gałki kamieniarzowi na teź nagrobki fl. 2».

Archiwum Kapituły Metrop. Krak., *Acta Capitularia XXII k. 90—91*.

«1753, Sabbathi, die 22 augusti. Mausoleum seu epitaphium antiquae structurae serenissimi olim Vladislai, regis Poloniae, a cornu epistolae sepulchri S. Stanislai, ante altare quondam S. Christophori ex opposito capellae Psalteristarum locatum, propter commoditatem celebrantium et maius ornamentum ecclesiae ad capellam regiam sub titulo S. Crucis penes valvas maiores de consensu sacrae regiae maiestatis, quod supra inductum, ad partem occidentalem translatum, corpus eiusdem serenissimi regis in suo loco, ubi tumulatum erat, intacte ante altare ad praesens S. Casimiri sub pavimento noviter posito quiescit».

³ Arch. Kap. Metrop. Krak., *Percepta pro fabrica ecclesiae cath. Crac.*, k. 33.

«Die 12 mensis octobris 1753. Od w. imć. ks. kanonika Łopackiego etc. za żelazo stare od mauzo-
leum króla Władysława według wagi i taksy fl. 57 gr. 6.

Od imć. ks. prefekta Janowskiego za takiegoż żelaza starego funtów 1150 a gr. 4 secundum
taxam fl. 153 gr. 10».

(gdyż zdaje się pierwotnie stał nieco ukośnie). Otoczono go brzydką kratą, zbyt gęstą, nie pozwalającą dojrzeć szczegółów.

Tak przedstawiają się dzieje tego jedyne go w swoim rodzaju grobowca polskiego. Znamy je stosunkowo lepiej niż dzieje innych pomników w katedrze krakowskiej.

II

OPIS I IKONOGRAFIA

Wymiary. — Opis tumby. — Płaczkowie i ich ubiory. — Postać króla. — Głowa i jej podobieństwo. — Z ikonografii Jagiełły. — Pogańskie zwyczaje. — Psy myśliwskie.

Grobowiec króla (sama tumba) posiada w metrach wymiary następujące: długość 2,51, szerokość 1,18, wysokość 1,62, mierzone w najbardziej wystających częściach łącznie z postacią króla. Baldachim spoczywa nad tumbą na sześciu kolumnach. Wysokość kolumn po kapitale wynosi 2,15, wysokość baldachimu z kapitelami 1,32.

Grobowiec wykonany jest z marmuru węgierskiego, podobnego do tego, jaki występuje w kaplicy Zygmunto wskiej i w grobowcu Kazimierza Wielkiego. Jedynie baldachim, którego opis odkładam do osobnego rozdziału, wykonany został z białego wapienia.

Sam sarkofag czyli tumbę grobowca złożono z pięciu zasadniczych płyt marmurowych: wierzchniej z postacią królewską oraz czterech płyt bocznych. Zdjęcia sprzed pół wieku, dokonane po rozbiórce a przed złożeniem grobowca, pokazują nam postać Jagiełły na wierzchniej płycie oraz dwie płyty boczne w całej ich długości, nie zasłonięte kolumnami (fig. 4 i 5).

Tumba grobowca spoczywa na podstawie profilowanej za pomocą listew, wgłębień i pierścieni. Z tej podstawy wyrastają lub występują na zewnątrz pewne architektoniczne szczegóły, na które z kolei pragnę zwrócić uwagę, a mianowicie bazy kolumn zarówno narożnych, sześciobocznych, jak środkowych, okrągłych, złączonych z podstawą tumby. Narożne są bardziej oddalone od tumby, okrągłe ustawione są bliżej i jakby częściowo wtopione w podstawę tumby. Spojrzenie na rycinę uzmysławia to lepiej od opisu (fig. 3).

Na podstawie czołgają się sokoły i psy myśliwskie. W rytmie niesymetrycznym dwa sokoły i pies za nimi od strony północnej (od nawy głównej), sokół i dwa psy od strony południowej (od nawy bocznej), sokół i pies pod głową króla (od zachodu). Zwierzęta te mają ruchy jakby zwolnione i pełne żałobnego nastroju (fig. 6—10).

Kolumny mają trzony gładkie. Dwie środkowe kolumny po każdej stronie są okrągłe, narożne zaś sześcioboczne (fig. 20 i 21). W ten sposób stworzył artysta alternację podpór, przerywających, dyskretnie zresztą, widok na królewski sarkofag.

Każdy z dłuższych boków sarkofagu dzieli się na trzy łagodnie wklęsłe pola, zagłębione w powierzchni marmuru. W każdym polu po dwie postacie płaczków trzymają tarcze herbowe. Na krótszych bokach, pod głową i pod nogami króla, znajdują się same tylko tarcze herbowe, bez płaczków. Postacie płaczków ubrane są bez różnicowania strojów w szaty długie, uroczyste, charakterystyczne w tym czasie dla Polski: pod spodem obcisły kaftan, na to suknia, a raczej płaszcz spływający fałdami, jak ornat rozcięty, przez głowę wkładany (fig. 6).

Wśród tarczowników na uwagę zasługują jeszcze dwaj biskupi w ornatach dzwonowych, średniowiecznych, luźnych, mało co się różniących od płaszcza-opończy (fig. 11 i 12).

Na głowach mają oni niskie infuły. Jeden z nich nosi arcybiskupi paliusz, obaj trzymają pastorały, gdzie żabki na kurwaturach raczej nierozwinięte pęki roślinne przypominają. Wewnątrz krzywizn piniowe szyszki jako zakończenie.

Głowy postaci, wysoce między sobą zróżnicowane jeśli idzie o typy psychiczne, na ogół są nienakryte. Z nakrytych głów na uwagę zasługuje płaczek w wielkim kapeluszu futrzanym (fig. 14), jak rozumiem wygniecionym z kożucha, oraz młodzieniec z opaską na włosach, spiętą kwiatkiem (fig. 17 i 51). W pierwszym, który trzyma herb Litwy, domyślać się możemy typu Litwina, drugi nosi częsty w średniowieczu strój głowy, oznaczający, że nie jest żonaty. Był ten strój właśnie w tym czasie używany w Polsce. Zaniął u nas w XVII chyba wieku.

Fryzury proste, długie, na ogół na czoło spadające, tak jak zapewne większość Polaków wówczas chodziła, a wąsy sumiaste, dodające powagi (fig. 13—15).

Na pytanie, czy wśród płaczków trzymających herbowe tarcze możemy rozróżnić stany, odpowiedź wypada ujemnie. W ikonografii grobowca Jagiełły, jak zresztą poprzednio Kazimierza Wielkiego i Łokietka, figury płaczków dają się rozpoznać w sensie ogólnym, lecz nie w szczegółowym. Od płaczków prawdziwych, jacy tarcze i emblemy zmarłego nosili na pogrzebach i zawodzili, odszedł artysta grobowca Jagiełły daleko, tak daleko, że dochodzenie, kto jest kim — kmieciem, szlachcicem czy mieszczaninem — prowadziłoby do fantazji. Nie dotyczy to tylko postaci obu biskupów.

Co do postaci biskupów zachodzi pytanie, czy należy w nich rozpoznać świętych, czy osoby historyczne? Jeśli przypuścić, że przedstawiają świętych to zapewne głównych patronów Królestwa Polskiego: jeden mógłby być Wojciechem, drugi Stanisławem¹. Ale w takim razie powinnyby mieć aureole wokół głów, tych zaś nie posiadają. Jeśli z kolei przypuścić, że są portretami osób historycznych, to biskup w paliuszu mógłby chyba przedstawiać Mikołaja Trąbę lub Wojciecha Jastrzębca, jednego z dwóch arcybiskupów gnieźnieńskich, którzy w tym czasie rządili kolejno tą diecezją, postać drugiego biskupa bez paliusza przedstawiałaby może tegoż Wojciecha Jastrzębca lub Zbigniewa Oleśnickiego, gdy byli biskupami krakowskimi. Ale jakież na to dowody? Podobieństwo? Znamy jedynie podobizny Oleśnickiego, z których ta na tablicy erekcyjnej bursy Jeruzalem niewiele mówi, a druga przedstawia mężczyznę o zupełnie innych rysach². Trudno tu o zdecydowany sąd; wskazaną jest raczej ostrożność. Może dla współczesnych twarze osób na grobowcu coś mówiły, wydaje się jednak, że nam dużo nie powiedzą, chyba że przybędą nowe źródła ikonograficzne.

Na sarkofagu, na gzymsie ostro wyciętym z ogólnego profilu, leży płyta z postacią króla. Jej z kolei należy poświęcić opis może dokładniejszy, bo tu każdy szczegół ważny.

Najpierw jej widok z góry (fig. 24):

Król ubrany w giermak rycerski, ściśle przylegający, w obciste ciżmy spięte w kostce kłamrami ostróg, przepasany wąskim pasem, leży na wznak. Nogi trzyma oparte na smoku — może to symbol przewycięzonego pogaństwa w rozumieniu współczesnych. Rozpłaszczony potwór jest ledwo oderwany od tła. O krokodylich kształtach, z tułowiem pokrytym skrzydłami, ma łeb kunsztownie wygięty i długi ogon zwinięty dwukrotnie, niemal ornamentowo (fig. 28 i 29).

Król ma na ramionach płaszcz z jednej sztuki materii, podbity gronostajem, rozcięty po prawej stronie. Płaszcz jest odrzucony niczym toga przez lewe ramię, gdzie spływa

¹ Ob. niżej str. 18.

² Spraw. KHS V, 1896, s. XLI, fig. 30.

miękkimi fałdami, tworząc tło dla miecza w pochwie owiniętej rzemyskiem i dla ręki królewskiej trzymającej jabłko z krzyżem. W prawej ręce dzierży król berło zwieńczone ciężkim, nierozwiniętym kwiatem gotyckim.

Na poduszce ornamentowanej na narożnikach, którą podpierają dwa leżące lwy, spoczywa głowa Jagielly w koronie (fig. 25). Nie jest to owa korona Łokietkowa, ale ciężka ornamentalnie traktowana, złożona z pasa zdobnego kaboszonami i ze zwieńczenia kwiatowego o pełnych liściastych rozetach. Głowa Jagielly jest niewątpliwie portretowo ujęta. Widzimy twarz wydłużoną o wyniosłym, łysym czole, przeorany kilkoma zmarszczkami. Koło skroni pęki włosów, niżej małżowiny uszu dużych, mięsistych i płaskich. Jest w nich wycucie formy. Łuki brwi obejmując wielkie oczy, z powiekami jakby ledwo co przed chwilą zamkniętymi. Nos posiada garb i opada. Silnie wystają kości policzkowe. Wyraźne fałdy pod policzkami nadają twarzy grymas nieco ironiczny. Warga górna jest płaska, a za to tym silniej występuje odwinięta gwałtownie warga dolna i ostry podbródek, opięty futrzanym kołnierzem płaszcza.

Ale głowa Jagielly, jak cała zresztą postać królewska, nie jest przeznaczona do oglądania na wprost. Komponując pomnik, artysta liczył przede wszystkim na oglądanie go z profilu, i tak trzeba patrzeć na niego (fig. 26 i 27). Wówczas twarz Jagielly nabiera jeszcze więcej wyrazu, zacięcia, mocy, godności. Występują także szczegóły znikające przy spojrzeniu z góry, przede wszystkim uwydatnia się piękna, żywa linia czoła i ręki trzymającej świat, lwy podtrzymujące poduszkę, smok u stóp z dziko rozwartym pyskiem.

Tak jak widzimy Jagiełłę na grobowcu, tak musiał on wyglądać w rzeczywistości, co zresztą i Długosz¹ poświadcza pod r. 1434: «*vir staturae mediocris, faciei oblongae et macrae, et circa mentum coartatae, capite parvo, longo et acuto, a pilis prorsus decalvato, quod ex marmoreo simulacro, busto suo super imposito, licet cerni*».

Portrety Jagielly te, którym można przypisać wiarygodność, potwierdzają jego wygląd i typ przedstawiony w figurze grobowca i przekazany piórem Długosza. Ikonografią Jagielly zajmowano się niewiele, przynajmniej w ostatnich latach pięćdziesięciu, tj. w czasach, gdy jego podobizny można było ocenić posługując się odpowiednio krytycznymi metodami. Najdokładniej zajął się zewnętrznym wyglądem Jagielly starszy Muczkowski, ale było to prawie przed stu laty i autor do błędnych doszedł wniosków². Po nim właściwie nikt tego tematu nie podejmował, a zabytków od czasów Muczkowskiego przybyło niewiele.

Znamy prócz grobowca trzy portrety Jagielly, które prawdopodobnie oddają rysy króla. Wszystkie inne jego przedstawiania na pieczęciach, na freskach, na obrazach bądź są zbyt ogólnikowe, bądź fantastyczne lub zgoła powstałe wskutek fałszywej interpretacji już za naszych czasów. Ale wspomniane trzy portrety wydają się godne opisanie tutaj.

Pierwszy z nich to postać króla w obrazie erekcyjnym na ścianie kaplicy zamkowej w Lublinie. Malowidła lubelskie pochodzą z r. 1418, ze szkoły halickiej, a postać króla powtarza jego rysy dość wiernie i zgodnie z grobowcem. W dobrym przerysie J. Smolińskiego sprzed pół wieku, dokonanym zanim portret przemalowano, widzimy Jagiełłę w pozie oranta (fig. 22). Twarz pociągła, głowa łysa, nos długi, wąski³.

¹ Długosz, *Hist. Pol.* IV, s. 534 (tłum. Mecherzyńskiego, *Dzieje Polski* IV, s. 494).

² Muczkowski J., *Dwie kaplice Jagiellońskie*, Kraków 1859, s. 58 i nast.

³ Walicki M., *Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na zamku w Lublinie* (Studia do Dziejów Sztuki w Polsce III, Warszawa 1930), omawiając polichromię w kaplicy św. Trójcy w Lublinie, dzieło mistrza Andrzeja z r. 1418, podaje (s. 88 i s. 29, fig. 19) opis Smolińskiego z r. 1897: «Głowa jego wykończona

Drugim portretem, bardzo bliskim gdy o typ ogólny idzie, jest olejny portret z Wilna z podpisem (fig. 23). Obraz to malowany zapewne na przełomie w. XVII na XVIII, ale — jak bliższa analiza wskazuje — jest to dość wierna kopia (zwłaszcza twarz) nieznanego dziś ściennego malowidła ruskiego z w. XV, znajdującego się wedle niejasnej wiadomości na Wawelu¹. Oryginał powstać musiał wtedy, gdy wedle świadectwa Długosza król zdobył kościoły w Sandomierzu, Gnieźnie i Wiślicy malowidłami greckich (ruskich) mistrzów, w których bardziej smakował niż w zachodnich². Poza króla na portrecie wileńskim podobna do tej, jaką widzimy w Lublinie.

Trzecim wreszcie portretem Jagiełły, co do którego można mieć zaufanie jeśli o podobieństwo idzie, jest jego wyobrażenie na drzeworycie przedstawiającym obraz nagrobny (może niegdyś predelle), jaki wisiał przy grobowcu na Wawelu (fig. 19). Był ten obraz nagrobny kopiowany w w. XVIII, a miał spaść i rozbić się w r. 1772.

Drzeworyt z tego obrazu, znany nam w dwóch różnych wersjach, powstał około r. 1630³. Sam obraz — jak mówiłem wyżej — fundowany był może przez Zygmunta I, zapewne w początkowych latach jego panowania⁴. W tym czasie, w 70 mniej więcej lat po śmierci Jagiełły, posługiwano się zapewne jakimś portretem wcześniejszym. Otóż na drzeworycie z obrazu (mającym dobrą tradycję za sobą) znowu twarz króla jest wydłużona, w ogólnym zarysie podobna do oglądanej na grobowcu. Możemy zatem twierdzić, że grobowiec oddaje rysy królewskie zgodnie z wiarygodnymi przekazami w tej dziedzinie, więc wiarygodnie.

Skoro o stronie ikonograficznej mowa, należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół, a mianowicie na owe zwierzęta czołgające się rzędem na podstawie pomnika. To jedyne w swoim rodzaju, zupełnie wyjątkowe wyobrażenie nie ma w rzeźbie analogii ani za granicą, ani u nas. Nigdzie, o ile mi wiadomo, nie towarzyszą postaci zmarłego akcesoria jego myśliwskich zamiłowań, które, jak wiemy z Długosza i rachunków dworu, były największą przyjemnością króla. Zdarzają się w rzeźbie średniowiecznej często wyobrażenia zwierząt, ale wplecione w ornament lub rozumiane jako egzotyczne, podziwu godne twory natury czy sztuki. Trafiają się na grobowcach smoki lub psy, lub najczęściej lwy, tworzące oparcie dla nóg. Ale to raczej symbole zwycięstwa, wierności czy męstwa. Zwierząt my-

jest wyjątkowo najlepiej. Jest to łysy ciemny szatyn o rysach wyrazistych: płaszcz jego gronostajowy, futrem podbity, jest purpurowy, suknia czarna podwłazana pasem rycerskim, nabijanym złotymi ornamentacjami». Reprodukcję kolorową tablicy erekcyjnej, wedle kopii Smolińskiego w krakowskim Muzeum Narodowym, podał Podlacha W., *Historia malarstwa polskiego*, Lwów 1914, tablica. Kopię Smolińskiego z oryginałem porównuje Zachwatowicz J., *Zagadnienie kopii barwnej* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury I, 1932/33, s. 16, fig. 1—2).

¹ Peszko S., *Portret Jagiełły* (Sprawozdanie i Wydawnictwo Tow. Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury za rok 1912, Kraków 1913, s. 25 i nast.).

² Długosz, *Hist. Pol.* IV, s. 536.

³ Archiwum U. J. Rationum Universitatis liber ab anno 1625 ad 1677, nr 37, s. 76. «A. D. 1627. — Tabula typi Academiae ad mausoleum fundatoris [fl.] 2. Sculptori [fl.] 41. Pictori [fl.] 8. — [1628]. Ab impresso typo et pro papyro [fl.] 9.

Tamże s. 132. «24 iunii [1632]. Mathiae Andresoviensi pro papyro, typo, compactore [fl.] 48. Pro typo Academiae eidem typographo [fl.] 17.

Tamże s. 360. [1642]. «Ab impressione typi fundatae Academiae pro serenissimo Wladislao Quarto ad requisitionem suae maiestatis Warsaviam transmissi per certos dominos professores inprimis pro papyro regali [fl.] 15. Pro serico albo alias z a h a t l a s pro tribus exemplaribus pro ipsa s. r. maiestate [fl.] 14. Pro labore typographo fl. 9 [gr.] 6. Summa facit fl. 38 gr. 6».

⁴ Ob. wyżej str. 6 i 7.

śliwskich towarzyszących zmarłemu u podstawy grobowca nie znam. Przejrzałem pod tym kątem wielką ilość grobowców, nie znajdując analogii ikonograficznej¹.

Jeśli grobowiec stanął za życia Jagiełły, to król miał chyba wpływ na jego budowę i na pewno za jego wiedzą, a może nawet na jego życzenie owe umiłowane psy i sokoły zostały tam umieszczone. W tym przywiązaniu do zwierząt myśliwskich jest coś pogańskiego, coś niezgodnego z ową symboliką religijnych przedstawień średniowiecza, wyrażającą mistyczne cele życia. Gdy czytamy Długosza opis charakteru Jagiełły, jego zabobonów, przyzwyczajęń, zamiłowań, mocno nieraz prymitywnych, nie dziwi nas, że myśliwstwu więcej czasu poświęcał niż obrządkom kościelnym ten syn pogańskiej Litwy, a wychowaniec bizantyjsko-ruskiej kultury.

Lecz w Długoszu jest inne jeszcze, ciekawsze świadectwo, w ustępie, który opisuje zwyczaje litewskie. Powiada on², że Litwini «ciała umarłych także, co jak wiemy w zwyczaju było nie tylko u Italów i Latynów, ale i u innych narodów, palili. Aczkolwiek zaś Litwini obfitowali w mnogie lasy i bory, każda jednak wieś, każda osada i rodzina miała swój gaj osobny, a w nim własne ognisko, na którym zwłoki swoich zmarłych paliły. Kładziono zwykle na ten stos razem z umarłym najcenniejsze z jego rzeczy, konia, wołu, krówę, siodło, broń, odzież, pas, łańcuch, pierścień i wraz z ciałem palono, bez względu na to, czy rzecz taka była złota lub srebrna. W ten sposób Olgierd, syn Gedymina, wielki książę litewski, ojciec Władysława, króla polskiego, zmarły w ciemnocie pogańskiej, spłonął na stosie w gaju zwanym Kokiwejtos, niedaleko zamku i wsi Mejszagole (Miszeholi), wraz z koniem najlepszym, obuwiem rycerskim (jopula) perłami i kamieniami drogimi wysadzany, szatą strojną złotem i purpurą, i pasem srebrnym wyzłacany».

Czy grobowiec Jagiełły nie powtarza w pewien sposób tego zwyczaju? Czy fakt, że królowi towarzyszą jego ulubione za życia psy i sokoły nie jest echem wiary, której ojciec jego hołdował, którą on jeszcze wyznawał, którą porzucił, ale której całkiem nie zapomnieli? Wydaje się, że tak, że pogański obyczaj Litwy w ten sposób przedostał się do krakowskiej katedry; ostatni może przykład pierwotnych wier w życie pozagrobowe.

III

HERALDYKA

Herby Polski i Litwy. — Herb ziemi dobrzyńskiej i późniejsza pomyłka heraldyczna. — Herb Rusi. — Głowa тура. — Herby ziemi wieluńskiej. — Wybór herbów i kto go mógł dokonać.

Omówienie heraldycznej strony pomnika Jagiełły odłożyłem do niniejszego rozdziału, bo sprawa ta wymaga miejsca sama dla siebie. Z artystyczną stroną grobowca mało ma ona wspólnego, a nie może być pominięta, skoro zajmujemy się całością pomnika.

¹ Pies u stóp zmarłego, jako symbol wierności, to motyw względnie częsty w grobowcach. W sztuce włoskiej najbardziej znany przykład występuje w Quercii w pomniku Ilarii del Caretto. Trafia się (może nawet i częściej) w pomnikach za Alpami, zwłaszcza we Francji, a stamtąd zapewne przedostaje się do rzeźby hiszpańskiej (por. de Contreras J., *Historia del arte hispanico* II, Barcelona 1934, s. 240 i 245, fig. 247 i 253). Jako symbol myśliwskich zamiłowań feudalnego rycerza, pojawia się pies pod nogami zmarłego z końcem w. XIV (Mâle E., *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1925, s. 426 i 427).

² Długosz, *Dzieje Polski* (tłum. K. Mecherzyński) III, s. 444 oraz też po łacinie *Hist. Pol.* III, s. 471—2.

Herby, przedstawione na grobowcu Jagiełły posiadają dla heraldyki polskiej niewątpliwą wartość. Między innymi mamy tu herby, które pozwalają wyjaśnić pewne nieporozumienia, jakie potem w ich przedstawieniach zaszły.

Tarcz herbowych na pomniku, trzymanyh przez płaczków lub wolno umieszczonych, jest osiem. Są to — licząc od prawej (heraldycznie) strony pomnika:

1. Herb Królestwa Polskiego (fig. 30). Orzeł z przepaską na skrzydłach, w koronie na głowie i z wygiętą szyją, z upierzonymi nogami, w proporcjach szeroki. W formie swej cięższy i szerszy od orłów z w. XIV, które znamy z pieczęci i monet, np. z wielkiej pieczęci majestatowej Kazimierza Wielkiego¹, lub z tablicy erekcyjnej zamku w Łobzowie², stanowi dalszą ewolucję tego samego typu.

2. Pogoń, herb Litwy (fig. 31). Rycerz na koniu, w kołpaku, w zbroi, z podniesionym mieczem, z podwójnym krzyżem na tarczy. Wiadomą jest geneza Pogoni³, która staje się herbem Litwy w osiemdziesiątych latach w. XIV, rozwijając się z konnego portretu książęcego. Na pieczęci majestatowej Jagiełły (z lat 1388—1431)⁴ widzimy Pogoń jako odpowiednik herbu Polski. Ale występuje tam pewien motyw, wskazujący, iż nie tylko konny portret książęcy z pieczęci złożył się na powstanie Pogoni, lecz również przedstawienie św. Jerzego: pod nogami konia widzimy smoka. W późniejszych przedstawieniach Pogoni nigdzie smok nie występuje. Nie chcemy iść za daleko i twierdzić, że geneza Pogoni wywodzi się z przedstawienia św. Jerzego, nie — lecz ów smok świadczy o przejściu do konnego portretu księcia motywu z ikonografii religijnej (św. Jerzego). Podobnie znamy pieczęcie z pieszym portretem księcia walczącego ze smokiem⁵. Tu znów wydaje się, że wywarła wpływ ikonografia św. Michała. Pogoń na pieczęci majestatowej Jagiełły dowodzi, że jej formy nie były całkowicie ustalone. Że herb Litwy nie posiadał w czasach Jagiełły ściśle ustalonych i powszechnie przyjętych form, świadczy obok pieczęci jeden jeszcze zabytek, a to portret Jagiełły (względnie Pogoń, bo razem jedno i drugie widzimy tam połączone) wymalowany w kościele św. Trójcy w Lublinie⁶: na rozpędzonym koniu rycerz z tarczą, ze znakiem podwójnego krzyża na niej, któremu anioł nakłada koronę (symbol Królestwa Polskiego), a zarazem wkłada do ręki krzyż procesjonalny (symbol chrztu Litwy). Tak malarz ruski wyinterpretował znak Pogoni — w r. 1418. co świadczy, że herb ten nie był jeszcze powszechnie znany w Polsce, że przedstawiano go dość swobodnie, mimo iż pod znakiem Pogoni występowało rycerstwo litewskie w bitwie grunwaldzkiej, jak świadczy Długosz, o ile to nie jest jego licencja literacka⁷. Co zaś do podwójnego krzyża na tarczy, to był on znakiem Jagiełły⁸, i tak rozumieć wypada ten herb osobno umieszczony na zworniku sklepienia w zamkowym kościele lubelskim⁹ oraz

¹ Gumowski M., *Pieczęcie królów polskich* (Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, nowa seria, I, 1909, s. 64, tabl. III, nr 6 b) lub Piekosiński F., *Pieczęcie polskie wieków średnich* (Spraw. KHS VI, 1900, s. 309, nr 278, fig. 252).

² Brückner A., *Encyklopedia staropolska* II, Warszawa 1939, szp. 59—60. Por. również Czartoryska E., *Poczet pamiątek zachowanych w Domu Gotyckim w Puławach*, Warszawa 1828, s. 3, nr 3.

³ Semkowicz W., *Sfragistyka Witolda* (Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne, XIII, s. 75).

⁴ Gumowski o. c. s. 105, tabl. III, nr 13 oraz osobno publikowany szczegół u Brücknera o. c. II, szp. 183—4.

⁵ Piekosiński o. c. s. 186, fig. 104.

⁶ Walicki o. c. s. 23, fig. 14.

⁷ Długosz, *Hist. Pol.* IV, s. 41.

⁸ Semkowicz o. c. s. 85.

⁹ Walicki o. c. s. 71, fig. 53.

na węgierskiej kancelaryjnej pieczęci Warneńczyka¹. Znaczenie Pogoni na pomniku Jagiełły polega więc na tym, iż po raz pierwszy mamy tu herb Litwy w formie już zupełnie wykształconej i ustalonej, w jakiej odąd będzie stale występować, podczas gdy wszystkie inne Pogonie, starsze od zachowanej na grobowcu, form bezwzględnie ustalonych jeszcze nie posiadają.

3. Herb ziemi dobrzyńskiej (fig. 32). Na tarczy popiersie męskie w koronie, spoza której wystają rogi. Na ramionach suknia lamowana kołnierzem wycinanym w zęby. Szczegół to nie obojętny, toteż wypada nam się dłużej przy nim zatrzymać. Długosz² powiada, iż popiersie owo również od dołu zdobne jest koroną. Nie posiada to jednak uzasadnienia takiego, jak korona na głowie³.

Herb ziemi dobrzyńskiej jest portretem Kazimierza Wielkiego, który przyjęto za godło z tego powodu, iż za jego panowania, w r. 1343, odzyskano tę ziemię⁴. Nie jest to ani jedyny, ani najwcześniejszy przykład przyjęcia portretu Kazimierza Wielkiego do herbu czy godła. Dwie głowy królewskie umieszczono (dla symetrii) po obu stronach monogramu K na pieczęci ławniczej miasta Kazimierza pod Krakowem z r. 1335⁵; głowę królewską widzimy na pieczęci tegoż miasta, również z tych samych lat⁶; wreszcie Sąd Prawa Magdeburgskiego w Krakowie po swym ukonstytuowaniu używa pieczęci z głową króla⁷, choć przedtem na pieczęci Sądu Królewskiego na Zamku widniał orzeł⁸.

Herb ziemi dobrzyńskiej znamy z zabytków sztuki: widzimy go na antepedium⁹ oraz na zwornikach (dwukrotnie)¹⁰ w kościele w Stopnicy, w sali kamienicy Hetmańskiej¹¹, dalej na zworniku w Wiślicy¹². Z kolei przychodzi nam wymienić pomnik Władysława Białego w Dijon¹³ (1388), na którym znajduje się głowa króla z kołnierzem lamowanym

¹ Gumowski o. c. s. 150, nr 22

² Długosz, *Opera omnia* I, Kraków 1887, s. 561.

³ Polackówna H. (*Stemmata Polonica*. Prace Sekcji Historii Sztuki i Kultury Tow. Naukowego we Lwowie I, 1929, s. 168), omawiając arsenalski rękopis *Klejnotów* Długosza nie znajduje odpowiedzi, dlaczego niektóre z figur heraldycznych ziem polskich, jak np. mąż dobrzyński, gryf bełski, kawka halicka, podwójne zwierzęta ziem sieradzkiej, łęczyckiej, kujawskiej i przemyskiej, noszą koronę. Co do korony na głowie męża dobrzyńskiego odpowiedź jest łatwa, bo jest to przecież portret Kazimierza Wielkiego.

⁴ Piekosiński F., *Sala gotycka w kamienicy hetmańskiej* (Rocz. Krak. I, 1898, s. 7).

⁵ Piekosiński, *Pieczęcie*, s. 306, nr 390, fig. 263; Chmiel A., *Pieczęcie miasta Krakowa* (Rocz. Krak. XI, 1909, s. 130, fig. 48).

⁶ Piekosiński, *Pieczęcie*, s. 306, nr 391, fig. 263; Chmiel o. c. s. 131, fig. 49 i 50.

⁷ Piekosiński, *Pieczęcie*, s. 314, nr 457, fig. 298.

⁸ Tamże s. 313, nr 446, fig. 294.

⁹ Piekosiński, *Sala gotycka*, s. 6, fig. 13.

¹⁰ Szyszko-Bohusz, *Kościoty polskie dwunawowe* (Spraw. KHS VIII, 1912, tabl. IV, 1 i 8); Piekosiński, *Sala gotycka*, s. 7, fig. 18. — Sklepienie stopnickie pochodzi najprawdopodobniej z czasu po r. 1370. Sinko-Popielowa K., *Kościół w Niepołomicach* (Rocz. Krak. XXX, 1938, s. 70).

¹¹ Piekosiński, *Sala gotycka*, s. 3, fig. 11; Kopera F. i Pagaczewski J., *Polskie muzeum*, Kraków, tabl. 26.

¹² Szyszko-Bohusz o. c. tabl. II, 3. W cytowanej rozprawie (do której M. Sokołowski zamierzał dopisać swoje uwagi) nie datował on ściśle zworników wiślickich, sugerując, że pochodzą one z w. XV, a nawet niektóre z czasów późniejszych. Trudna to sprawa do rozstrzygnięcia wobec zburzenia kolegiaty w czasie pierwszej wojny światowej i wobec powojennej odbudowy. Wykończenie kolegiaty przeciągnęło się w każdym razie aż w osiemdziesiąte lata w. XIV. (Por. Zarnecki J., *Zabytki Wiślicy*, Kraków 1939, s. 8).

¹³ Ryty pomnik Władysława Białego w Dijon, bardzo obecnie zniszczony, był najwidoczniej parokrotnie pogłębiany (Stronczyński K., *Pomniki książęce Piastów*, Piotrków 1888, s. 71 i nast.).

w zęby. Podobnie przedstawiony widzimy ten herb na pieczęci majestatowej Jagiełły¹ oraz w herbarzu francuskim z lat trzydziestych w. XV².

Herb ziemi dobrzyńskiej w w. XIV i XV nie posiadał jednak korony u spodu głowy, jak to Długosz³ opisał, a po nim bezkrytycznie przyjął Paprocki⁴, dodając do tego legendę o zasługach ziemi dobrzyńskiej, za które otrzymała w herbie symboliczne dwie korony. Owe dwie korony to typowe nieporozumienie heraldyczne, które źródło swoje posiada w opisie Długosza. Na grobowcu Jagiełły zupełnie wyraźnie występuje forma herbu ziemi dobrzyńskiej z kołnierzem u sukni starca w koronie na głowie.

Mam wrażenie, że do nieporozumienia, a raczej do jakiegoś niezrozumienia elementu składowego godła należy odnieść rogi na głowie królewskiej. Sprawa wyjaśnienia ich jest trudniejsza: nie na wszystkich wymienionych wyżej herbach z głową królewską występują rogi, bo nie ma ich na pieczęciach miasta Kazimierza, ani na herbie w sali kamienicy Hetmańskiej, ale za to występują (niewyraźnie co prawda) na pieczęci Sądu Prawa Magdeburgskiego oraz na antepedium w Stopnicy. Wydaje się wielce prawdopodobne, że kierując się analogią do pierwotnego herbu Wielkopolski, tj. głowy тура umieszczonej symetrycznie na antepedium stopnickim, wprowadzono rogi i do głowy królewskiej. Być może jednak, że wprowadzenie owych rogów pozostaje w związku z ozdobami na hełmach turniejowych.

Tyle uwag nasuwa herb ziemi dobrzyńskiej, umieszczony na pomniku Jagiełły. Nie jest on najwcześniejszym herbem tej ziemi, który znamy, ale jest najwcześniejszym wykształconym całkowicie i wyraźnym z czasu przed opisem Długosza (wątpliwym z powodu przeróbek jest herb na płycie Władysława Białego). Herb ziemi dobrzyńskiej na grobowcu Jagiełły wykazuje dowodnie, jak opis Długosza stał się źródłem późniejszych nieporozumień w tej kwestii.

4. Herb Rusi (fig. 33) przedstawia na tarczy lwa bez korony drapiącego się na skałę. Zgadza się z opisem Długosza⁵, lecz oznacza na pomniku nie tyle ściśle ziemię lwowską, jak u Długosza, ile Ruś Czerwoną, należącą do Królestwa Polskiego. Na pieczęci Władysława Opolczyka jako pana Rusi («dominus et haeres terrae Rossiae») umieszczono obok portretu księcia — orla piastowskiego i lwa⁶ ruskiego. Takie znaczenie ma także lew na pieczęci majestatowej Jagiełły⁷. Dowód to, że i na grobowcu widzieć należy w tym herbie godło Rusi.

5. Głowa тура na szachownicy (fig. 34). Na tarczy w szachownicę głowa тура bez korony, z pierścieniem w nozdrzach. Jest to herb Wielkopolski lub ziemi kaliskiej. Herb

¹ Gumowski o. c. s. 105, tabl. III, nr 13.

² Piekosiński F., *Heraldyka polska wieków średnich*, Kraków 1899, s. 730 i 371. Autor idąc za Długoszem również rozumie ów kołnierz jako koronę. Co do daty herbarza francuskiego por. Mikucki S., *Barwa w heraldyce średniowiecznej* (odb. z Roczn. Pol. Tow. Heraldycznego IX, Kraków 1929, s. 18 i nast.).

³ Prawdopodobnie w rękopisie Długosza było umieszczone na tarczy herbowej popiersie w kształcie hermy relikwiarzowej, jak to widzimy na kopii paryskiej (por. Polackówna o. c. s. 193). Na hełmach relikwiarzowych z w. XIV widzimy tego rodzaju ozdobę, np. na hermie z Płocka z r. 1370 (por. Bochnak A i Pagaczewski J., *Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich*. Roczn. Krak. XXV, 1934, s. 35, fig. 8).

⁴ Paprocki B., *Herby rycerstwa polskiego*, Kraków, 1858, s. 912 i 913.

⁵ Długosz, *Opera omnia* I, s. 560.

⁶ Piekosiński, *Pieczęcie*, s. 318, nr 500, fig. 324.

⁷ Gumowski o. c. s. 105, tabl. III, nr 13.

ten występuje na zworniku w kamienicy Hetmańskiej¹, w Stopnicy², w Wiślicy³, na pieczęci Jagiełły⁴ oraz na berle tzw. królowej Jadwigi w Uniwersytecie Jagiellońskim⁵. Posiada na powyższych zabytkach koronę i tym różni się od herbu na pomniku Jagiełły. Że głowa тура miała oznaczać Wielkopolskę, na to mamy dowód w herbarzu francuskim z pierwszej połowy w. XV, gdzie przy herbie tym napisano objaśnienie «la grande Polanie»⁶.

Zaznaczyć równocześnie należy, że Długosz opisując herby ziemskie dwukrotnie stwierdza, iż głowa тура na szachownicy oznacza ziemię kaliską, podczas gdy ziemia poznańska (lub Wielkopolska, jak to później przyjął Paprocki) używała orła bez korony. Przeciw Długoszowi⁷ przemawia, że na pieczęci majestatowej Jagiełły nie występuje orzeł jako herb ziemi poznańskiej, ale znajduje się tam głowa тура na szachownicy, i to zaraz na drugim miejscu. Za Długoszem przemawia, że na pieczęci mniejszej Poznania (około r. 1344) widać orła bez korony (herb ziemi), a pod nim klucze (znak miasta)⁸. A zatem herbem ziemi poznańskiej byłby orzeł nie głowa тура? Wątpliwości powyższych herb na pomniku Jagiełły nie rozwiązuje, lecz wydaje się, że jeśli jakie godło umieszczono na pomniku króla, to chyba tej ziemi, która uważana była za drugą z kolei po Małopolsce, to znaczy Wielkopolski⁹.

6. Pogoń, herb Litwy, wykonana analogicznie do opisanej pod 2.

7. Orzeł, herb ziemi krakowskiej (?) wykonany analogicznie do opisanego wyżej pod 1.

Tłumaczenie tego herbu jako herbu ziemi krakowskiej, tzn. naczelnej ziemi Królestwa, jak ją Długosz nazywa¹⁰, jest o tyle uzasadnione, iż za tarczą herbową widzimy stojącego biskupa (zapewne krakowskiego, św. Stanisława?) w przeciwieństwie do arcybiskupa (gnieźnieńskiego, św. Wojciecha?)¹¹ stojącego za orłem po przeciwnej stronie sarkofagu.

8. Herb ziemi wieluńskiej (fig. 35). Na tarczy Agnus Dei z chorągwią trójzębną. Zgadza się ten herb, stojący w związku z wezwaniem kościoła Bożego Ciała w Wieluniu,

¹ Piekosiński, *Sala gotycka*, s. 3, fig. 10; Kopera Pagaczewski o. c. tabl. 28.

² Szyszko-Bohusz o. c. tabl. IV, 5.

³ Tamże tabl. II, 2.

⁴ Gumowski o. c. s. 105, tabl. III, 13.

⁵ Na szczegół powyższy zwrócił moją uwagę prof. Adam Bochnak. — Spomiędzy czterech berel Uniwersytetu tzw. berło Jadwigi (poza tradycją nie ma żadnego dowodu na jego pochodzenie z daru królowej) zdaje się być najstarszym (początek w. XV). Ozdobione jest dziewięciu herbami, które niełatwo związać z jakimiś osobami. W głowicy berła znajduje się odmiennie wykonany herb istniejący tam od początku: głowa тура na szachownicy. Przypuszczam, że dziewięć herbów przylutowanych do laski berła uznać należy za dodatki późniejsze, stojące w związku z dobrodziejami Uniwersytetu. Odmiennie herb w głowicy: stoi on w związku z powstaniem berła i oznacza albo tego, kto berło ofiarował, albo tego, komu berło ofiarowano, a kto w jakiś sposób związany był z ziemią poznańską (raczej) lub kaliską. Ale kto to był, kto berło przed Uniwersytetem posiadał, czy istotnie królowa zapisała je Uniwersytetowi? Jest to zagadka czekająca na rozwiązanie. (O berłach U. J. ob. Przeździecki A. i Rastawiecki E., *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce* II, Warszawa 1855—8, tabl. Tt i objaśnienie do niej.).

⁶ Piekosiński, *Heraldyka*, s. 367.

⁷ Długosz, *Hist. Pol.* IV, s. 38 oraz, *Opera omnia* I, s. 560.

⁸ Janko z Czarnkowa (MPH II, s. 637) pisze, że w czasie powitania Ludwika Węgierskiego chorągwie miejskie miały klucze obok godła.

⁹ Długosz (*Opera omnia* I, s. 580) kładzie herb ziemi poznańskiej na drugim miejscu, jako drugiego z kolei ziemi Królestwa.

¹⁰ Długosz, *Opera omnia* I, 560.

¹¹ Ob. wyżej str. 11.

najściślej z opisem Długosza¹. Na naszym zabytku nie ma kielicha, do którego spływa krew z piersi baranka². Dodatek to najwyraźniej późniejszy, bo kielicha nie ma także na herbie ziemi wieluńskiej w Wiślicy³.

Czy możemy się pokusić na wytłumaczenie, dlaczego te, a nie inne herby znalazły uwzględnienie na sarkofagu Jagiełły? Jaki sens kierował ich wyborem i jakie jest ich logiczne następstwo? Już wyżej doszliśmy do przekonania, że pomiędzy płaczącymi figurami a tarczami herbowymi nie należy widzieć związku (z wyjątkiem być może postaci biskupa i arcybiskupa), że jest to połączenie dwóch różnych motywów. Jakąż jednak zasadą kierował się projektodawca pomnika przy wyborze herbów?

Na majestatowej pieczęci Jagiełły mamy następujące herby: Polski, Litwy, Wielkopolski (ziemi kaliskiej?), ziemi sandomierskiej, ziemi kujawskiej (a zarazem łeczyńskiej i sieradzkiej), ziemi dobrzyńskiej, Rusi Czerwonej. Ten ostatni, podobnie jak na grobowcu, umieszczony został u stóp króla. Wymienione herby na pieczęci składają się na całość ziem wchodzących w skład państwa Jagiełły. Na grobowcu takiej całości heraldycznej nie ma, choć było na to miejsce. Projektodawca pomnika nie poszedł jednak po tej linii; dał wybór herbów: powtórzył dwukrotnie herby Polski i Litwy, dał herb ziemi poznańskiej (?) i Rusi oraz ziemi dobrzyńskiej i wieluńskiej. Dwukrotne umieszczenie orła tłumaczyć można tym, iż raz przedstawia on herb Polski, a drugi raz ziemi krakowskiej. Pogoń umieszczono w środkowym polu być może dla symetrii. Jest to zresztą szczególnie trudny do wyjaśnienia. Symetrii jako przyczyny, dla której użyto dwukrotnie Pogoni, a także orła, nie należy odrzucać: nie czym innym chyba, jak poczuciem symetrii kierowano się na małych pieczęciach Warneńczyka⁴, na których w czteropolowej tarczy po dwa razy umieszczono herby Polski i Litwy, zresztą za wzorem obcym. Herb Rusi, ważnej dzielnicy, umieszczono na tumbie u stóp króla. Zostają dwa ostatnie herby: ziemi wieluńskiej i dobrzyńskiej.

Niewątpliwie umieszczenie ich jest aluzją do odzyskania tych ziem przez Jagiełłę. Ziemię wieluńską odzyskał Jagiełło w r. 1396 po uciążliwej wojnie z Opolczykiem, a ziemia dobrzyńska, choć już poprzednio przyłączył ją do Królestwa Kazimierz Wielki, stracona została chwilowo w czasach Jagiełły przez zastaw Władysława Opolczyka u Krzyżaków (1391). Wykupił ją w r. 1404 Jagiełło traktatem w Raciążu, poświęcając dla niej Żmudź. Odtąd ziemia dobrzyńska, choć ciągle najeżdżana przez Krzyżaków, należy do Polski. Umieszczenie herbu tej ziemi tłumaczy się więc ponownym jej odzyskaniem w r. 1404.

Na grobowcu Jagiełły mamy zatem herby państwowe, trzech najważniejszych ziem Polski oraz dwóch ziem odzyskanych przez monarchę, któremu grobowiec poświęcono. Taki wydaje się być sens umieszczenia powyższych herbów. Uczyniono pewien wybór herbów, nie kusząc się o uwzględnienie wszystkich, tak samo jak to czyniono współcześnie w tytulaturze na dokumentach, gdzie nie wymieniano wszystkich tytułów monarchy, lecz tylko te, które uważano za najważniejsze, resztę zastępując formułą «et caetera».

Nie zrobił tego wyboru artysta grobowca. Nie on także dał rysunek herbom. Był autorem całego pomysłu jakiś wykształcony historyk, polityk, urzędnik królewski, zapewne ktoś z duchownych ówczesnych, pracujących w kancelarii. Nie podobna dzi-

¹ Długosz, *Opera omnia* I, s. 561.

² Paprocki *o. c.* s. 914.

³ Szyszkowski Bohusz *o. c.* tabl. III, 14.

⁴ Gumowski *o. c.* s. 170, nr 23 i 24 oraz tabl. III, nr 23 i 24.

siaj dojść jego imienia. Snuć można domysły, że autorem strony heraldycznej mógł być Zbigniew Oleśnicki, niebawem (od r. 1423) biskup krakowski, a rysownikiem jakiś miniaturzysta pracujący może dla dworu, jak później Durink dla Długosza. Są to jednak domysły, natomiast pewnym jest, że myśl heraldyczna, która w grobowcu tak wyraźnie występuje, nie należała do rzeźbiarza.

IV

STYL

Połączenie form średniowiecznych i renesansowych. — Brak motywów wyraźnie gotyckich. — Prostota motywów. — Płaskość form. — Realizm twarzy. — Portret króla. — Wartość artystyczna pomnika w porównaniu z innymi grobowcami królewskimi na Wawelu.

Pierwsze wrażenie, jakie sprawia pomnik Jagiełły, to wrażenie szczęśliwego połączenia form średniowiecznych z renesansowymi w sposób tak organiczny, iż nie odczuwamy różnicy stulecia dzielącego dwie jego części. Jest to zagadka, która dziwi historyków sztuki, bo istotnie nie znamy analogicznego przykładu. Działa tu piękno materiału i doskonałość techniki. Czerwony marmur, drobnziarnisty, gładzony starannie, łączy się z białym wapieniem, tworząc oryginalną dwubarwność.

W architekturze grobowca, pomijając baldachim, występuje niezwykle — jak na nasze stosunki w początku w. XV — zanik form gotyckich. Możemy mówić o zupełnym ich braku, bo nie występuje ani jeden rozwinięty ornament, który by do zasobu motywów pełnego gotyku należał. Smukłe, lekkie kolumny, odsadzone od tumbi, sprawiają, że ta pozostaje zasłonięta i przzerwana. By wydobyć efekt leżącej postaci królewskiej, trzeba było zredukować ozdoby architektoniczne, operować jednolitą linią.

Zdaje się, że — jak już wspomniałem — grobowiec Jagiełły powstał wskutek chęci dostosowania się w ogólnym typie do pomnika Łokietka i Kazimierza Wielkiego. Dlatego posiada on podobny jak tamte zarys tumbi z postacią zmarłego i podobnie jak tamte należy do typu baldachimowego. Lecz bliższa analiza stylu tego grobowca pozwala odkryć jego daleko idące różnice od dwóch wzorów krakowskich.

Brak ozdób ornamentalnych i architektonicznych utrudnia rozważania stylistyczne; ornament bowiem odzwierciedla najlepiej wszelkie subtelne przemiany stylu, pozwala na dojrzenie rozmaitych odchyśleń, którym artysta poddaje się najłatwiej, którymi się zdradza, bo nie zwraca na nie uwagi. Tu dzieje się wprost przeciwnie.

Na pomniku Jagiełły ornamentów prawie że nie ma, a te, które są, czy mogą wiele powiedzieć? Liście na koronie berła, rozety samej głowicy berła, rozety korony, rozety na pasie miecza, ryty ornament poduszki, pastorały biskupów — oto cały zasób ornamentów. Z architektonicznych elementów posiadamy właściwie tylko bazy sarkofagu i kolumn, bo oczywiście nie bierzemy pod uwagę nie pierwotnego baldachimu. Brak na tumbie jakichkolwiek kapiteli, łuków, maswerków.

Żaden z ornamentów nie jest rozwinięty, żaden nie jest bogaty. Liście czy żabki gotyckie na krzywiznach pastorałów są wtulone do środka. Nie może być tu mowy o jakimś wybujałym ornamencie gotyckim, już nie płomienistym czy zwiędłym i suchym, jaki zapanuje pod koniec w. XV, ale nawet o pełnym, rozwiniętym i bogatym z XIV stulecia, jak te, które występują w Pradze lub w Wiedniu. Pod tym względem nasz rzeźbiarz jest zjawiskiem nader interesującym.

Musimy przyjąć, że artysta pomnika świadomie unikał powikłań i bogactwa, które by mogły zatrzeć jasność całości. Skąpił ornamentów i przydatków architektonicznych, a te, które dał, potraktował nieśmiało. Szukał widocznie rozwiązania bryły poza bogactwem ornamentacyjnym. Dość to niezwykle stanowisko, jak na początek w. XV. W tym czasie w rzeźbie kamiennej mniej się liczone z kompozycją całości, lubowano się natomiast w szczegółach; im później, tym bardziej — aż przyjdzie mówić o baroku gotyckim, mając na uwadze pewną nieorganiczną ozdobność stylu, ozdobność wprowadzającą niepokój. Dla gotyku z tej strony Alp, ściślej dla późnego gotyku niemieckiego i francuskiego, bogactwo ornamentyki jest nawet charakterystyczne. Zwłaszcza w Niemczech jakby odkryto ją, odnaleziono w całej rozmaitości i braku konsekwencji tektonicznej, bo była to pewna potrzeba smaku niemieckiego. W grobowcu Jagiełły ani śladu tej tendencji. Co to znaczy, skąd się to bierze, rozważymy na innym miejscu. Tu tylko stwierdzić wypada, że stoimy przed takim kierunkiem stylowym.

Łącznie z umiarem ozdób występuje umiar w traktowaniu postaci. Rozmieszczenie postaci w kwadratowych podziałach na tumbie cechuje przede wszystkim topienie ich w tle przez niewydobywanie żadnych szczegółów z wyjątkiem szczegółów twarzy i ogólnej miękkiej linii szat. Herby znajdują swoje pomieszczenie na tarczach lekko zaokrąglonych, proporcjonalnych w stosunku do płaszczków, a linie tych tarcz zlewają się tu i ówdzie z fałdami szat osób je trzymających. Płaszczkowie mieszczą się ciasno w ramach płycin. Tu i ówdzie jakiś fałd, ciżma czy głowa wykracza poza granice, ale z reguły dyskretnie, tylko tyle, że zahacza o ramy otaczające. Rozważając szaty i układ ich fałdów wypada zwrócić uwagę na szczegół charakterystyczny dla rzeźbiarza pomnika, a mianowicie: rzeźbi on tkaninę zawsze naciągniętą na ramionach i wskutek tego gładką i dopiero potem fałduje ją spodem w oparciu o postawę. W ten sposób modeluje ciało, a górną jego część (ramiona i szyję), uwalnia od draperii.

Świadomość artystyczna rzeźbiarza pomnika Jagiełły jest tak wysoka, że nie obawia się on wolnej przestrzeni, nigdzie nie gubi się w szczegółach, nie bawi się nimi. Chce być artystą operującym wielkimi płaszczyznami i jasnymi liniami, który tylko w spokoju form szuka zadowolenia, a nie w ich ekspresji — i za pomocą tych środków osiąga cel.

Najsilniej wypowiedział się nasz artysta w twarzach. Figury płaszczków posiadają zindywidualizowany, portretowy charakter. To ludzie widocznie z modelu obserwowani: twarze grube czy szczupłe, o bujnym zarostcie, o włosach w loki. Dalej głowy łyse, o oczach podkreślonych charakterystycznie fałdami skóry, z jakimś psychicznym wyrazem godności, zacności, bólu, żalu, nawet krzyku czy płaczu.

Realizm twarzy królewskiej jest wprost niezwykły, jak na czasy, w których pomnik wykonano. Monumentalność jej uderza każdego, bo kilku zasadniczymi rysami, kilku liniami wyciętymi wprawnym dłutem nadano jej żywy charakter nie bez pewnej drastyczności w użyciu środków. Wskutek tego w twarzy Jagiełły jest skupienie, jest indywidualizm, a nawet brzydota. To samo, co powiedzieliśmy o figurach płaszczków, przychodzi zauważyć i tutaj. Obserwowaną na wprost postać Jagiełły charakteryzuje wydobycie na plan pierwszy górnej jej części, przede wszystkim głowy (niemal zupełnie oderwanej od tła), a potem coraz większe topienie w tle korpusu i nóg. Postać oglądana z boku niemal wyłącznie skupia uwagę widza na profilu głowy; resztę szczegółów trzeba odszukać.

Należy się w tym miejscu zapytać, czy przypadkiem nie występują w grobowcu dwie lub może i więcej rąk artystycznych? Chyba nie — choć nie da się nie zauważyć pewnych różnic między figurą królewską na tumbie a postaciami płaszczków-tarczarzy.

Ale figura królewska to niemal wypukła rzeźba sama dla siebie, obliczona na oglądanie z profilu, na bokach zaś sarkofagu płaskorzeźby obliczone są na oglądanie wprost. Stąd płyną owe różnice pozorne, znikające, gdy spojrzeć na pokrewne tu i tam szczegóły fałdowania szat, wydobywania z tła, nieliczne ornamenty. Robota to jedna i postaci króla, i postaci płaczków, robota jednego czasu i jednego warsztatu.

Przechodząc do ogólnej charakterystyki naszego artysty, stwierdzić można, że jest to twórca wybitny, pewny swej ręki i technicznych zadań, jakie marmur przed nim postawił. To artysta, który prawie nie posługuje się gotykami, ani jego kompozycyjnymi założeniami, ani jego dążnościami artystycznymi, tak jak dzieje się to w tym czasie w rzeźbie północnoeuropejskiej. Przyjmując typ baldachimowego grobowca architektonicznego dla pomnika, jaki podjął się wystawić, odciął się od zasobu form właściwych grobowcowi Kazimierza Wielkiego, ograniczając się wyłącznie do zasadniczych elementów tumby i baldachimu. Ale nawet te pojął odmiennie, bardziej miękko, łagodniej, niż je pojmował gotyk, — jakby to był styl, w którym nie umiał, czy nie chciał się wypowiedzieć. Zasób jego motywów jest inny, choć nie całkowicie skryształizowany.

Pomnik Jagiełły — śmiem twierdzić — jest najbardziej harmonijny z czterech średniowiecznych pomników królewskich na Wawelu. Nie ma on w sobie nic z surowości, jaka cechuje pomnik Łokietka, pełny zresztą powagi, nie ma w sobie nic z hieratyzmu pomnika Kazimierza Wielkiego. I to sprawia, że pomnik Jagiełły nie jest — jak tamten — zimny w wyrazie, obcy nam, nie mówiący wiele o osobie króla, tak zawsze bliskiego narodowi. Jest też pomnik Jagiełły lepszym od owego wzniesionego w 70 lat później pomnika Kazimierza Jagiellończyka, rzeźbionego przez Wita Stwosza, który całe bogactwo i niepohamowanie swej natury włożył w to dzieło. Pomnik Jagiellończyka jest pełen manieri, podkreślonej jeszcze materiałem bynajmniej nie najpiękniejszym, bo zbyt plamistym i zacierającym kształt. Działa pomnik Stwoszowski samym pomysłem i przeprowadzeniem, a mówi więcej o twórcy niż o zmarłym.

Grobowiec Jagiełły cechuje jakiś umiar, równowaga życia i śmierci, mimo żałobnego tematu, jaki artysta przedstawił. To jedyny pomnik królewski na Wawelu, który przyjąć możemy od razu, z którego odczytać możemy, kim był Jagiełło, nie szukając tłumaczenia ubocznymi względami. Jest też dziełem czysto rzeźbiarskim, nie dekoracyjnym. Żałujemy, że nie wiemy, nie możemy sobie nawet wyobrazić, jak wyglądać mógł pierwotny baldachim. Ale z pewnością możemy twierdzić, po omówieniu stylu grobowca, że łuki i ich wypełnienia w nieznanym pierwotnym baldachimie — podobnie jak i w obecnym — nie współzawodniczyły z prostotą sarkofagu.

Przychodzi się teraz zapytać, jaki jest styl tego pomnika na tle porównawczym. Czy istotnie dacie, którą podsunęły nam źródła historyczne: Długosz i erekcja ołtarza, odpowiadają kryteria artystyczne?

V

POMNIK JAGIEŁŁY A WSPÓŁCZESNA MU RZEŻBA POLSKA

Rzeźba krakowska od czasów Kazimierza Wielkiego. — Wpływy Pragi i Wiednia. — Pomnik Kazimierza Wielkiego dziełem szkoły austriackiej. — Snycerstwo w Krakowie. — Niejasny obraz rzeźby na Podkarpaciu. — Rzeźba wielkopolska. — Śląsk i jego rola. — Brak analogii między pomnikiem Jagiełły a współczesną rzeźbą polską.

Ruch artystyczny epoki Kazimierza Wielkiego nie skończył się w XIV stuleciu. Przerodził się tylko i od architektury przesunął ku malarstwu i rzeźbie, dla których zapotrze-

bowanie wzrosło z początkiem w. XV. Cztery środowiska artystyczne dadzą się zauważyć w epoce Jagiełły: krakowskie, podkarpackie, wielkopolskie i śląskie. Trudno z zupełną pewnością powiedzieć, co z rzeźb na tych terytoriach spotykanych jest produktem miejscowym, a co importem¹. Najjaśniej zarysowuje się środowisko krakowskie, a na drugim miejscu idzie Podkarpacie, Wielkopolska i Śląsk. Pomorze pod panowaniem Krzyżaków tworzy środowisko odrębne.

Analogie z dziejami naszego malarstwa są wiele mówiące, zwłaszcza że twórczość rzeźbiarską nie zawsze da się od malarskiej oddzielić. Przy rozważaniach nad dziejami rzeźby trzeba bardziej może niż przy malarstwie odróżnić produkcję cechową, tj. osiadłych na miejscu rzemieślników, od dzieł warsztatów wędrownych rzeźbiarzy, którzy przenosili się wraz z fabryką z miejsca na miejsce. Wpływali oni silnie na snycerstwo ołtarzy i figur, nieraz osiadali na miejscu, a prac zapewne podejmowali się tak w kamieniu, jak i w drzewie.

Gdy o Krakowie mowa, możemy się takiego obrazu tylko domyślać: nie znamy rachunków budowlanych ani kontraktów z tego czasu, by móc stan rzeczy przedstawić w oparciu o źródła. Ale chyba nie panowały u nas pod tym względem inne stosunki niż w Czechach, w Austrii, w Niemczech². Nie panowały na pewno, jeśli idzie o dekorację kościołów przez malarzy ruskich. Pracował np. na dworze Jagiełły przejezdny warsztat, na czele którego stał władyka³.

W czasach Jagiełły Kraków posiadał już pewne tradycje na polu rzeźby architektonicznej. Warsztaty rzeźbiarskie ozdobiły kościół Mariacki i katedrę, kościół dominikanów, dalej kilka budowli i domów krakowskich⁴. Wśród tych ostatnich dekoracja sali w kamienicy Hetmańskiej należy do najwybitniejszych. Nie pochodzi ona z czasów Kazimierza Wielkiego, lecz najwcześniej z okresu Ludwika, jeśli nawet nie z czasów Jadwigi i Jagiełły. Dowodem na to styl⁵.

¹ Że z dalekich krajów dosięgał nas import, świadczą płaskorzeźby alabastrowe z w. XV, wyrobu angielskiego, znajdujące się w Krakowie i w Trzemesznie. Są to — o ile mi wiadomo — najdalsze na wschód od Anglii przykłady tego rodzaju rzeźb. Por. Dutkiewicz J. E., *Małopolska rzeźba średniowieczna 1300—1450*, Kraków 1949, str. 150, fig. 116 i 117 a i b.

² Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1929, s. 16 i nast.).

³ Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*, Kraków 1900, s. 29 i 30.

⁴ Korzystam ze sposobności, by do znanych rzeźb architektonicznych krakowskich z przełomu w. XIV na XV dorzucić cztery fantastyczne maski zwierzęce w Collegium Maius (fig. 36—38). Pochodzą one być może z tego budynku, około zaś r. 1850 dwie z nich umieszczono u wejścia od ul. Jagiellońskiej, a dwóch drugich użyto jako podstawy kamiennej ławy. Pierwotnie były to rzygulce czyli zakończenia rynien, kto wie czy nie u góry na wykuszu Stuba Communis od strony zewnętrznej. Tam mogły być umieszczone na narożnikach, podobnie jak w Carolinum w Pradze. Dojść tego dzisiaj trudno. Stylistycznie te śmiało cięte głowy pokrewne są znakowi domu Podelwie przy ulicy Grodzkiej, a także zwornikom sklepienia w piwnicy w kamienicy Kromerowskiej (Rynek 23). Noszą cechy gotyku czesko-austriackiego; zupełnie to inny świat kształtów, aniżeli zwierzęta u sarkofagu Jagiełły.

⁵ Sprawa datowania zworników w sali kamienicy Hetmańskiej nasuwa pewne trudności. Nie wiemy, jakie było właściwe przeznaczenie tej gotyckiej sali w w. XIV (czy istotnie sądowe?), i nie wiemy dobrze, co niektóre zworniki przedstawiają. Piekosiński (*Sala gotycka w kamienicy Hetmańskiej w Krakowie*, s. 2) datował je na pierwszą połowę XIV stulecia. Przy obecnym stanie wiedzy czas to nie do przyjęcia. Bochnak i Pagaczewski (*Dary złotnicze Kazimierza Wielkiego dla kościołów polskich*, s. 84) skłaniają się do wniosku, iż zworniki krakowskie, pokrewne dekoracji kościoła Mariackiego, są późniejsze, co najmniej z czasu około r. 1370, jak na to wskazują szczegóły stroju (tzw. kruczelar na głowie kobiecej). Zworniki i klucze w oknach katedry wrocławskiej nie mogą być tu brane pod uwagę, bo nie mają daty ustalonej (Burgemeister L., *Die Kunstdenkmäler der Stadt Breslau I*, Breslau 1930, s. 66);

Najważniejszym dziełem owych lat w Krakowie jest pomnik Kazimierza Wielkiego na Wawelu.

Omawiając pomnik Rudolfa IV w katedrze wiedeńskiej, Tietze¹ zwrócił uwagę na ten pomnik. Spostrzeżenie Tietzego zyskało silne poparcie przez opublikowanie leżącej figury Kazimierza². Byłby Tietze poszedł niewątpliwie dalej w swych przypuszczeniach, gdyby był znał ogromny stopień podobieństwa, zachodzący nie tylko między architekturą obu sarkofagów, ale także między obu postaciami. Czy wobec tego nie należałoby grobowca Kazimierza Wielkiego na podstawie porównania z pomnikiem Rudolfa IV uznać już nie tylko za dzieło jednego środowiska, ale i warsztatu, a może i ręki nawet³. Owe analogie rosną, gdy się jeszcze porówna grobowiec Kazimierza Wielkiego z innymi dziełami rzeźby w wiedeńskim tumie św. Szczepana⁴.

Grobowiec Kazimierza Wielkiego należy do typu baldachimowego, który w tym czasie, tj. po połowie w. XIV przyjmuje się w Polsce⁵. Zachodzi pytanie, skąd się bierze

tam autor ogląda się na Kraków, zdezorientowany datowaniem Piekosińskiego. Na Piasku we Wrocławiu mamy w zakrystii jeszcze jeden podobny do krakowskiego zwornik (trzy głowy) (Burgermeister o. c. s. 220). Ten pochodzi z lat około 1370. Jest wielce prawdopodobnym, że i katedralne pochodzą z tego czasu (budowniczy Pesco). Chcąc zatem datować zworniki w kamienicy Hetmańskiej na 1. połowę w. XIV należałoby:

1. przyjąć tego rodzaju znaczenie heraldyczne wszystkich zworników, by przyjęcie późniejszego terminu było niemożliwe (czego Piekosiński bynajmniej nie zrobił);

2. udowodnić, iż formy rzeźbiarskie zworników są możliwe w pierwszej połowie XIV stulecia, więc wcześniej niż w Pradze, i to nie tylko za granicą, u naszych sąsiadów, ale także na terytorium Polski.

Choć nie wszystkie wątpliwości, jakie budzą zworniki, dadzą się rozwiązać (nie wątpimy, że w przyszłości ich badacz tego dokona), to jednak mnożą się stylistyczne wskazówki, że pochodzą one z lat 1370—80. Wszyscy ci, którzy by pragnęli widzieć w herbie ziemi dobrzyńskiej tam umieszczonym realny portret Kazimierza Wielkiego, muszą postępować z ostrożnością.

¹ Tietze H., *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien* (Österreichische Kunsttopographie XXIII, Wien 1931, s. 473, fig. 581 i 582).

² Żarnecki J., *Nieznaną posąg Kazimierza Wielkiego* (Prace KHS VIII, 1939/46, s. 95, fig. 3).

³ Muczkowski J., ogłaszając studium pt. *Pomnik Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu* (Rocz. Krak. XIX, 1921, s. 134 i nast.), datował pomnik na czasy panowania Ludwika Węgierskiego.

⁴ Czasowo schodzi się pomnik Kazimierza Wielkiego z zabytkami wiedeńskimi, z których nie wszystkie się zachowały (Tietze o. c.). Również stylistycznie jest bardzo bliski rzeźbom portali bocznych w katedrze św. Szczepana (por. Tietze o. c. s. 138 i nast., fig. 91 i nast.). Układ naszej figury jest pokrewny w przegięciu oraz w szczegółach traktowania figurom przedstawionych tam książąt. Postacie płaczków na pomniku znajdują niejedyn odpowiednik w figurach lunet z wymienionych portali. Rzecz to szczegółowych badań przyszłego monografisty.

Ptaśnik J., *Kultura włoska wieków średnich w Polsce*, Warszawa 1922, s. 142 i tabl., łączył pomnik Kazimierza Wielkiego z grobowcem Carelliego w Mediolanie. Wydaje się, że poszedł zbyt daleko i że podobieństwo, jakie między obu dziełami występuje, polega na pewnych zewnętrznych szczegółach (laskowania nad arkadami), będących pewnym wspólnym dobrem gotyckiej ornamentyki. Ważniejsze od podobieństw są w tym wypadku różnice widoczne w traktowaniu figur ludzkich.

⁵ Wiemy, że pomnik Łokietka otrzymał baldachim zapewne około r. 1367 z fundacji Kazimierza Wielkiego (Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, s. 67 i 70). Możliwe, że baldachimy posiadały również pomniki królewskie w Poznaniu, stawiane w tym czasie (tamże s. 70).

W pomniku Kazimierza Wielkiego baldachim spoczywa na kolumnach wyrastających z tumby. To jakby jeden typ baldachimu, odosobniony zresztą w Polsce; drugi — to baldachim na kolumnach ustawionych na postadce (tak jak w pomniku Jagielly i Kazimierza Jagiellończyka). Zdaje się, że do tego typu należał pierwotny baldachim nad grobowcem Łokietka.

Czy w Polsce w czasach Kazimierza Wielkiego nie uważano baldachimów nad grobem za odznakę królewskości? Można tak sądzić, jeżeli przyjąć interpretację Wojciechowskiego (l. c.) w sprawie budowy grobowców królewskich w Poznaniu przez Kazimierza Wielkiego.

w rzeźbie krakowskiej ten element architektoniczny i czy on nie przeczy tezie o wiedeńskich źródłach pomnika Kazimierza Wielkiego?

Otóż nie. Baldachimy znamy we Włoszech i stamtąd pochodzą; znamy je i we Francji, a nie brak ich także w Niemczech i w Austrii¹. Baldachim nad grobem św. Kolomana (z r. 1362) w Melk² znany tylko ze sztychu, lecz i tak zdradza on wyraźne podobieństwo w układzie (kolumny dźwigają się z tumb) do grobowca Kazimierza Wielkiego. Ważny to dla nas przykład. Baldachimy występują także we Wiedniu w kościele św. Szczepana, wprowadzie nie jako grobowcowe, lecz ołtarzowe i do tego późniejsze, ale nie są to różnice zasadnicze³. Nie stoi zatem i baldachim nad grobem Kazimierza Wielkiego na przeszkodzie w przyjęciu wiedeńskiego warsztatu, zwłaszcza że uznać go należy za pierwotny. Jego formy architektoniczne (tj. łuki i maswerki) są zupełnie możliwe w czasie jego powstania, a fakt, iż wykonano go nie z marmuru, lecz z białego piaskowca, jest objawem tzw. polichromii w materiale. Warto może w tym miejscu dorzucić, że gotycki baldachim nad pomnikiem Jagiełły, jeśli istniał, to zapewne był — jak nad grobowcem Kazimierza — wykonany z białego piaskowca. Może dlatego później zastosowano w renesansowym baldachimie ten sam materiał.

Bliskim grobowcowi Kazimierza Wielkiego był prawdopodobnie pomnik Eufemii Borkowej (1373), nie zachowany⁴, a poziom tej rzeźby był wysoki, jak niemal wszystko, co doszło do nas z owych czasów w Krakowie.

W pomniku Kazimierza Wielkiego występuje u nas styl miękki drugiej połowy w. XIV. W postaciach płaczków na tumbie mamy w układzie fałdów szat znamiona tego kierunku. Stąd ważne znaczenie tego dzieła dla sztuki polskiej i nieobojętna — rzecz prosta — geneza jego form. Pomnik Kazimierza Wielkiego nie pozostał bez wpływu. Dowodem na to drewniany posąg tego króla z Wiślicy, wykonany w tym samym czasie, co i pomnik⁵. Posąg Kazimierza jest niewątpliwie dziełem snycerskim miejscowym i przenosi nas do drugiego ważnego działu plastyki średniowiecznej, który w Krakowie coraz żywiej zaczął się rozwijać, a mianowicie do snycerstwa.

O jasny obraz jego początków w Krakowie w końcowych latach w. XIV i początkowych XV niełatwo, bo niewiele zachowało się z tego czasu zabytków. W oparciu o rzeźbę kamienną oraz o zabytki drewniane możemy stwierdzić, że silne wpływy czeskie i austriackie oddziałują na Kraków. Figurki Matki Boskiej i św. Józefa w klasztorze klarysek w Krakowie, stylowo skromne i niezbyt charakterystyczne, co już przed laty podniósł Pagaczewski,

¹ Baldachimy nad ołtarzami występują we Włoszech w czasach karolińskich (np. w Perugii i Rawnie z w. IX), a potem, od w. XII, stawiane są nad grobowcami (bodaj najwcześniejsze przykłady na Sycylii: grobowce Rogera II, Fryderyka II, Konstancji). W Rzymie w kościele S. Lorenzo stoi baldachim nad grobem Wilhelma Fieschi (zm. 1256), we Francji Ludwik IX postawił (pierwszy?) baldachim nad grobem syna (znany nam tylko z rysunku). Podobny do niego jest baldachim nad mauzoleum św. Elżbiety w Marburgu (2. połowa w. XIII). Od w. XIV baldachimy trafiają się stosunkowo często, zarówno we Francji jak w Niemczech. Zob. w *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* I, Stuttgart 1937, sub voce «Altarciborium» i «Baldachimgrabmal», s. 474 i 1406.

² Tietze H., *Die Denkmale des politischen Bezirks Melk* (Österreichische Kunsttopographie III, Wien 1909, s. 179, fig. 218).

³ Tietze, *Geschichte und Beschreibung des St. Stephansdomes in Wien*, s. 199, fig. 152.

⁴ Reprodukowany według przerysu M. Cerchy z r. 1858 w Cerchów M. i S. oraz Kopery F. *Pomnikach Krakowa* I, Kraków 1904, tabl. 24. Por. dwa pomniki kobiece z Bawarii: Liebreich A., *Kostümgeschichtliche Studien zur kölnischen Malerei* (Jahrbuch für Kunstwissenschaft 1927, fig. 27 i 28).

⁵ Żarnecki o. c. s. 45.

wskazują jedynie na związek snycerstwa ze złotnictwem¹. Ale za to krucyfiks wawelski, wybitny jako dzieło sztuki, nakazuje szukać swej genezy nie gdzie indziej, jak w Czechach². Toż samo odnosi się do późniejszych posągów: Piety z kościoła św. Barbary (około r. 1420)³, drewnianych figur Madonny z Regulic⁴ i z Prandocina⁵, z krakowskich kościołów św. Mikołaja⁶ i karmelitanek⁷. Analogii oraz źródeł tej twórczości szukać należy w krajach na południowy zachód od Krakowa. Dwie ostatnie figury są wybitnymi dziełami sztuki snycerskiej; styl miękki jest w nich widoczny i wykształcony. Dla wszystkich wymienionych zabytków snycerstwa krakowskiego z okresu stylu miękkiego charakterystyczny jest wysoki poziom artystyczny, równy co najmniej poziomowi spotykanemu na Śląsku, a wyższy od poziomu, który widzimy w Wielkopolsce czy na Podkarpaciu.

Tak jak rzeczy w tej chwili stoją, a pogląd ten chyba nie ulegnie zmianie, rzeźba krakowska ostatniej ćwierci w. XIV zależna jest od dwóch bliskich sobie źródeł: Pragi i Wiednia. Wpływ Pragi na dekorację plastyczną kościoła Mariackiego, na zworniki sali w kamienicy Hetmańskiej, na portal dominikański należy przyjąć za nader prawdopodobny. Stamtąd przyszli artyści, którzy wykonali te dzieła, jak i wiele innych w Krakowie. Nic w tym dziwnego. Praga była w tym czasie stolicą artystyczną całej Europy środkowej.

W malarstwie polskim przyjmuje się istnienie odrębnej od krakowskiej szkoły podkarpackiej⁸, choć granice jej są trudne do uchwycenia, zwłaszcza w okresie początkowym (przede wszystkim z powodu niewielkiej liczby zabytków). Obrazy krakowskie z początku w. XV cechuje niewątpliwa zależność od sztuki czeskiej⁹, dalej wysoki poziom, zwłaszcza w stosunku do produkcji sądeckiej. Ta z kolei jest artystycznie prostsza, prymitywniejsza, zależna od Spisza, a także czasowo późniejsza (druga ćwierć w. XV)¹⁰.

Dzieła rzeźby, które znamy z kręgu sądeckiego, idą po tej samej linii rozwoju. Znamy szereg Madonn od początku wieku, które w swych zasadach artystycznych zgodne są z dziełami krakowskimi, podobnie jednak jak i obrazy przedstawiają się prościej i mniej

¹ Pagaczewski J., *Jaseltka krakowskie* (Rocz. Krak. V, 1902, s. 97 i nast. tabl. I—IV). Dutkiewicz (o. c. s. 102, tabl. 10a—d) łączy figurki krakowskie z Nadrenią.

² Krucyfiks wawelski nie doczekał się dotąd osobnego studium, choć zasługuje na nie ze wszelkich miar. Utrudnia badanie go zatrata dawnej polichromii. Nie ulega wątpliwości, że mamy tu do czynienia z rzeźbą XIV stulecia, i to z jego końca, jak to już przed laty stwierdził Łuszczkiewicz (por. Wojciechowski, *Kościół katedralny w Krakowie*, s. 47). Styl tej rzeźby jest wybitnie miękki i płynny w ujęciu draperii, typ zaś postaci idealizujący, bez tego silnego ekspresyjnego wyrazu, który spotykamy na Śląsku. Rzeźba czeska z końca w. XIV dostarcza dla układu draperii, jak również dla idealizującego typu wiele analogii (por. Opitz J., *Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger*, Prag 1936, s. 5 i nast.). — Ks. Kruszyński widzi w krucyfiksie dzieło powstałe pod wpływem francuskiej rzeźby z kości słoniowej (Kruszyński T., *Konserwacja cudownego krucyfiksu tzw. królowej Jadwigi w katedrze na Wawelu*. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury I, 1932/3, s. 236). Zob. także Dutkiewicz o. c. s. 101, tabl. 4.

³ Dutkiewicz (o. c. s. 148, tabl. 112) datuje tę rzeźbę na lata 1430—35, wydaje się jednak, że miękkość i płynność fałdów nakazuje datę przesunąć na lata wcześniejsze.

⁴ Kopera F. i Kwiatkowski J., *Rzeźby z epoki średniowiecza i odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1931, s. 9, fig. 13. Dutkiewicz o. c. s. 111, tabl. 27.

⁵ Żarnecki J., *Ze studiów nad snycerstwem gotyckim w. XIV—XVI północnej Małopolski* (Prace KHS VIII, 1939/46, s. 270—272). Dutkiewicz o. c. s. 115, tabl. 35.

⁶ Pagaczewski J., komunikat o posągu Matki Boskiej w kościele św. Mikołaja w Krakowie (Spraw. KHS VI, 1900, s. LXXXI, fig. 45). Dutkiewicz o. c. s. 125, tabl. 61.

⁷ Tomkowicz S., *Zabytki sztuki w klasztorze karmelitanek na Wesołej w Krakowie* (Rocz. Krak. XII, 1910, s. 6, fig. 1). Dutkiewicz o. c. s. 113, tabl. 32.

⁸ Bochnak A., *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu* (Spraw. KHS VI, 1934/35, s. 1—40).

⁹ Walicki M., *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 57.

¹⁰ Tamże s. 60.

śmiało w wykonaniu. Występuje w nich nader trudny do uchwycenia element sztuki ludowej czy prowincjonalnej, żyjącej zawsze reminiscencjami wzorów. Technicznie są wykonane poprawnie, ale mają w sobie pewną sztywność i nieśmiałość¹. Wpływy Spisza zdają się odgrywać tutaj rolę nader znaczną, zwłaszcza na terytorium Podhala². Poziom snyderstwa podnosi się około połowy XV stulecia.

Rzeźba architektoniczna Wielkopolski w swych typowych zabytkach (Gniezno: katedra i kościół św. Jana; Łąd) wykazuje poziom niższy od krakowskiej. Głównym powodem tego jest materiał, którego tu użyto (stbuk), a który, jako łatwiejszy w obróbkę, pozwalał na szybkie wyniki; poza tym odsunięcie od stołecznego ruchu artystycznego dopuszczało niższy poziom. Ale mimo to wpływ Pragi jest wyraźnie widoczny, np. w dekoracji kościoła św. Jana w Gnieźnie³, nie bezpośredni jednak, lecz poprzez Wrocław i Kraków. Wpływy krakowskie tłumaczą się dostatecznie zależnością architektoniczną niektórych budowli wielkopolskich od szkoły krakowskiej (katedra gnieźnieńska). Grobowiec Bolesława Chrobrego w Poznaniu⁴ zbliżał się do grobowca Łokietka i być może był produktem krakowskim, jeśli można sądzić po zachowanych fragmentach.

Ale obok rzeźby kamiennej mamy w Wielkopolsce również i dzieła snyderstwa. Poziom ich na ogół jest jednolity i można sądzić, że powstały w Wielkopolsce, zapewne w Poznaniu. Rozpoczyna serię figur Matka Boska z Ołoboku pod Kaliszem z połowy w. XIV⁵.

Rzecz interesująca, że związki z Czechami, które występują w Krakowie i które dzięki temu dają się odszukać w architektonicznych rzeźbach w Gnieźnie, słabsze są w snyderstwie Wielkopolski i nie bezpośrednie. Brosig⁶ w większości publikowanych rzeźb widział wyrób śląski, lecz może raczej i Śląsk, i Wielkopolska miały te same wzory. Stąd liczne podobieństwa⁷.

¹ Dutkiewicz (o. c. s. 36) przypisuje rzeźbom tym «w swym prowincjonalnym charakterze dużą siłę oddziaływania artystycznego, bez tendencji do rozprzestrzeniania się...»

² Szydłowski T., *Powiat nowotarski* (Zabytki sztuki w Polsce III, I, 1, Warszawa 1938, s. 95, fig. 104, s. 65, fig. 61).

³ Pajzderski N., *Kościół św. Jana w Gnieźnie* (Prace KHS III, 1922, s. 79 i nast.).

⁴ Pajzderski N., *Poznań*, Lwów 1922, s. 27. Stronczyński K., *Dawny grobowiec Bolesława Chrobrego w katedrze w Poznaniu* (odb. z Bibl. Warszawskiej, Warszawa 1887, s. 8).

⁵ Jedna to z najcenniejszych rzeźb w Polsce. Walicki M., *Ze studiów nad plastyką XIV wieku w Polsce* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury II, 1933/4, s. 30 i nast., fig. 6, 8, 12); por. również Walicki M., *Polska sztuka gotycka. Katalog wystawy*, Warszawa 1935, s. 15, tabl. II. Datowanie Madonny z Ołoboku na lata około 1320 wydaje się zbyt wczesnym. Wydłużenie postaci jest istotnie jakimś zadawnieniem, jakby romańskim jeszcze, jednakże rzut draperii płynny i miękki wskazuje na tendencje artystyczne pełnego w. XIV.

⁶ Brosig A., *Rzeźba gotycka 1400—1450*, Poznań 1928.

⁷ Niezbyt wyjaśnionym zagadnieniem w dziejach plastyki wielkopolskiej pozostaje jej stosunek do sztuki północno-niemieckiej i nadbałtyckiej. Zdaje się, jeśli można wystarczająco polegać na zabytkach takich, jak fragmenty z Zielenca czy Grabowa Górnego (Brosig o. c. s. 11 i 49, tabl. II; s. 15 i 50, tabl. IV i V), że istniały pewne wpływy idące z Pomorza. Wielkopolska w XIV stuleciu sprowadza dzieła sztuki, a być może i artystów, nie tylko z Południa, ale i z nadbrzeży bałtyckich. Wydaje się, że podobnie jak na polu budownictwa, gdzie spotyka się architektura krzyżacka z małopolską, tak i na polu plastyki nie należy ograniczać wpływów czy importu wyłącznie do Śląska. Cechuje dalej wielkopolską rzeźbę pewien konserwatyzm nie spotykany w tym stopniu w Krakowie. Pouczającym jest w tym względzie przykład krucyfiksu gnieźnieńskiego (Brosig o. c. s. 38, tabl. XVIII). Mamy wiadomość, że sprawiono go (arcybiskup Jakub z Sienna) w r. 1460. Zdaje się temu przeczyć perizonium udrapowane w sposób właściwy dla lat trzydziestych XV stulecia. A jednak, przy bliższym spojrzeniu na to dzieło, trzeba w nim uznać rzeźbę z połowy stulecia, tradycyjną i konserwatywną jeśli o układ fałdów idzie, niezdecydowaną natomiast pod względem traktowania ciała.

Roli artystycznej Śląska na przełomie w. XIV i XV nie należy przeceniać. Nie był to obszar twórczy, gdzie by się wykształcił jakiś nowy kierunek artystyczny. Nie ma w w. XV Wrocław np. tego znaczenia dla środkowej Europy, co w poprzednim stuleciu Praga, tego, co w w. XV Norymberga dla Niemiec, a w w. XVI Kraków dla Polski. Nie jest stolicą artystyczną; gdy na Pragę, Norymbergę czy Kraków oglądają się we wspomnianych epokach ci, co szukali nowych wzorów artystycznych, Wrocław pozostał odbiorcą i pośrednikiem: sprowadzał i przekazywał dalej. Próbowano wykazać, iż na Śląsku powstał (w okresie, który nas specjalnie interesuje, około r. 1400) typ tzw. «pięknych Madonn». Czy jednak należy się z tym zgodzić?¹ Szerokie jest rozprzestrzenienie w Europie, od Francji do Polski, rozmaitych posągów «pięknych Madonn». Równocześnie zaznaczyć trzeba, że ich typ ikonograficzny nie jest ściśle określony. Dlatego trudno jako miejsce ich powstania przyjąć jedno środowisko. Raczej doszło do wytworzenia się tego typu równocześnie w kilku środowiskach. «Piękne Madonny» najwcześniej zjawiają się na Zachodzie, wywodząc się z rzeźby francuskiej. Jeśli o środkowe-wschodnią Europę idzie, to wybitny wpływ wywarły na nie miniatury i obrazy włoskie. Ograniczenie miejsca ich powstania do Śląska nie przekonuje. Natomiast rola Śląska w znacznej mierze polega na przekazywaniu form i zapewne tak się dzieje także w zakresie «pięknych Madonn». Rzecz ciekawa, iż w tzw. ciemnym okresie, kiedy w r. 1467 powstaje w Krakowie tryptyk św. Trójcy, artyści, którzy go robili, zapożyczyli najmniej form śląskich, a znacznie więcej austriackich i południowo-niemieckich².

Do najoryginalniejszych dziedzin rzeźby śląskiej w. XIV należą pomniki książęce, których długi szereg rozpoczyna pomnik Henryka IV we Wrocławiu oraz zaginiony pomnik Piotra Własta. Poziom tych dzieł jest na ogół wysoki i jednolity, a współzależność ich od siebie nader widoczna³. Rzeźba nagrobna Śląska żyje własnym życiem, a jej oryginalność kończy się z wiekiem XIV. Nie oddziałał Śląsk na Kraków, bo nawet jeśli o pomnik Łokietka idzie, to łączy się on z ówczesną rzeźbą niemiecką. Rola Śląska ogranicza się tu raczej do poddania ogólnego wzoru i sposobu ustawienia. Pomiedzy pomnikiem Jagiełły a pomnikami książęcymi na Śląsku nie ma wspólności.

Grobowce śląskie różnią się od pomnika już nie tylko Jagiełły, ale także i Kazimierza Wielkiego, a różnią się zarówno materiałem, jak i sposobem opracowania. Są plastyczniejsze i cięższe jeśli idzie o oddanie postaci, uboższe zaś w traktowaniu całości. Pomniki śląskie charakteryzuje pewna grubość, surowość w opracowaniu bryły; o subtelności nie ma w nich właściwie mowy, a traktowanie całości jak i szczegółów, zwłaszcza w późniejszych pomnikach jest ciężkie. Noszą na sobie cechę maniery, czy wzajemnego naśladownictwa, podczas gdy krakowskie pomniki zwracają uwagę wyraźnym artyzmem.

Nie posiadają również grobowce śląskie baldachimów, szczegół nie decydujący oczywiście, ale znamienity. Żaden z pomników śląskich nie oddaje też wyrazu twarzy zmarłego z tą skalą realizmu, co pomnik Jagiełły, żaden nie posiada tej obserwacji natury. Pomniki śląskie są, przeciętnie o sześćdziesiąt lat wcześniejsze od pomnika Kazimierza Wielkiego.

¹ Pinder W., *Zum Problem der «schönen Madonnen» um 1400* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen XLIV, 1923, s. 148 i nast.). Wiese E., *Zur Datierung der «schönen Madonnen»* (Zeitschrift für Bildende Kunst, 1927/8, s. 35 i nast.).

² Estreicher K., *Tryptyk św. Trójcy* (Rocz. Krak. XXVII, 1936, s. 109 i nast.). Rozmieszczenie figur w szafie środkowej takie, jak w tryptyku św. Trójcy, często występuje na Śląsku. Ale występuje także gdzie indziej, np. na Spiszu i w Prusach.

³ Gębarowicz M., *Architektura i rzeźba na Śląsku do schyłku XIV wieku* (Historia Śląska od najdawniejszych czasów do roku 1400, III, Kraków 1936, s. 77).

Podkreślić także trzeba, że jako kute w kamieniu przeznaczone były do pomalowania. Pewne ożywienie i przypływ nowych form wniósł na Śląsk nagrobek biskupa Przeclawa z Pogorzeli we Wrocławiu, dzieło szkoły praskiej, jak również zależny odeń pomnik Przemysława, księcia cieszyńskiego¹.

Panuje w rzeźbie polskiej tego okresu styl miękki. Tu i ówdzie mogą się zdarzyć odchylenia od tego kierunku, lecz nie są one istotne. O jakimś bezpośrednim związku z Francją nie może być mowy. To, co dawniejsi badacze dostrzegali jako wpływy francuskie, jest tylko ogólnym dobrem ówczesnej plastyki środkowo-europejskiej; przedostaje się zaś do nas za pośrednictwem Pragi, Wiednia, Śląska wreszcie.

W ten sposób dokonaliśmy ogólnego przeglądu rzeźby polskiej na przełomie w. XIV na XV, a więc w okresie, w którym powstał grobowiec Jagiełły. Wynika z tego, że nigdzie w Polsce nie posiada on analogii i że nie spotyka się dzieła, które by mu dorównywało poziomem artyzmu. Ani w Krakowie, gdzie rzeźba stała jeszcze stosunkowo najwyżej, ani na Śląsku, ani tym bardziej w Wielkopolsce nie ma nawet śladów, które by pozwalały na jakieś dalej idące wnioski co do pochodzenia pomnika.

VI

POMNIK JAGIEŁŁY NA TLE WSPÓŁCZESNEJ MU RZEŻBY POZA POLSKĄ

Miękki styl w sztuce środkowo-europejskiej. — Teoria o burgundzkim pochodzeniu grobowca maskowaniem nierozwiązanego problemu. — Rola Burgundii i swoiste cechy jej sztuki. — Rola Florencji i rodzącego się renesansu. — Redukcja form architektonicznych występująca we Włoszech. — Zwierzęta w rzeźbie włoskiej i ich pokrewieństwo ze zwierzętami na pomniku Jagiełły. — Reliefowe postacie na pomniku podobne do postaci płaskorzeźb Ghibertiego. — Wolnostojące figury Donatella i podobieństwa do nich w twarzach z grobowca. — Florencki realizm tłumaczy wyraz twarzy Jagiełły.

Okres gotyku w plastyce i malarstwie, przypadający na ostatnią ćwierć w. XIV i pierwszą XV, nazywa się w dziejach sztuki środkowo-europejskiej okresem miękkiego stylu. Nazwa słuszna, albowiem miękkość form i płynność linii odpowiada owemu idealizmowi treści, jaki wtedy cechuje malarstwo i rzeźbę, zwłaszcza na terenie Czech, Niemiec i Polski. Czy główne źródło tych form znajdowało się w Kolonii czy w Pradze, zostawmy ten spór na boku. Faktem jest, że około r. 1400 idealizm treści wyraża się w znacznej części Europy pokrewnym sposobem przedstawiania postaci ludzkiej: stosowane są formy miękkie, płynne, rytmiczne, bez owych zwichrzeń i załamań, jakie widzimy później, w okresie schyłkowego gotyku. Figury wyginają się kunsztownie, a ich ruchy i gesty jakby służyły fałdom szat, spływającym od ramion ku ziemi lub związanym w pęk z boku. Przejawiają się w tym tendencje abstrakcjonistyczne.

W okresie miękkiego stylu abstrakcyjne, oderwane od życia, bywają także twarze. Niektóre z nich są konwencjonalnie uśmiechnięte, inne są wręcz martwe w wyrazie. Zupełnie inaczej dzieje się w pomniku Jagiełły. Tu w fizjonomiach płaczków, w głowie samego króla, wyczuwa się staranne, portretowe studia, pełne życia, realizmu, charakteru.

Niektóre cechy miękkiego stylu, przede wszystkim spływ fałdów, dadzą się zauważyć w rzeźbach na pomniku Jagiełły. Ale cechy te w typowych okazach stylu miękkiego, np.

¹ Gębarowicz *o. c.* s. 77.

w figurach apostołów z Norymbergi¹, bywają plastyczniejsze, występują (jeśli o fałdy idzie) śmielej, a ponieważ są mocniejsze, głębsze, sprawiają, że rozmaite szczegóły w figurach są bardziej kontrastowe w stosunku do tła. Dlatego od współczesnej rzeźby nagrobnej z okresu miękkiego stylu² grobowiec Jagiełły różni się właśnie płaskością swoich reliefów.

Ogólne podobieństwo czy różnice ze stylem miękkim, stwierdzone w pomniku Jagiełły, nie ułatwiają jeszcze odnalezienia środowiska, z którego wyszedł nasz artysta. Jak widzieliśmy, w pomniku występuje szereg różnych elementów formalnych i tylko ich szczegółowe badanie może wyjaśnić jego genezę. Całość architektoniczna pomnika — podkreślam to raz jeszcze — narodziła się z chęci dostosowania się do istniejących już pomników królewskich w Krakowie, natomiast szczegóły pomnika są raczej obce temu, co rzeźbiarz w Krakowie widział.

A zatem, aby dojść do rezultatu, trzeba rozłożyć pomnik Jagiełły na poszczególne elementy i po kolei je przeanalizować. Dagobert Frey, który w czasie ostatniej wojny pisał o grobowcu Jagiełły w raczej powierzchownym artykule³, nie wgłębiając się w istotę jego stylu, zwrócił uwagę tylko na rycersko-myśliwskie szczegóły, ale nie na odrębne od miękkiego stylu zjawiska, tak wybitne w tym dziele. Przedstawienia myśliwskie przywiodły Freyowi na myśl kulturę rycerską w. XV, a to z kolei skojarzyło mu się z okolicami za Renem, z daleką Burgundią, i tam też gdzieś szukał analogii. Reliefowe, płaskie przedstawienia płaczków na pomniku — zdaniem Freya — przypominają warsztat André Beauneveu. Nie wyszedł jednak Frey w tym względzie poza ogólniki, mgliste hipotezy i przypuszczenia. Różnic z plastyką burgundzką nie podkreślił; nie zastanowiło go, że bliskich na prawdę pokrewieństw nie wyszukał i że wiązanie pomnika z Burgundią to tylko maskowanie nierozwiązalnego zdawałoby się problemu.

W ciągu ostatnich lat miałem możność kilkakrotnie odwiedzić piękną Burgundię i Dijon, i w kościołach na prowincji oglądać tamtejsze rzeźby, zawsze kierując się ciekawością, czy istotnie nasz pomnik nie zdradzi jakichś związków z kulturą artystyczną feudalnej Francji. Z Burgundii już nie tak daleko do Awinionu. Może tamtejszy gotyk z czasów wielkiej schizmy na Polskę oddziałał i w pomniku Jagiełły się odzwierciedlił, tak jak zaznaczył się w Pradze, w katedrze?

Nie. Co prawda za Renem mamy w tym czasie najwybitniejsze środowisko rzeźbiarskie w Europie północnej, ale całkowicie różne od stylu grobowca Jagiełły. Działają tam na przełomie w. XIV na XV André Beauneveu i Claus Sluter. Beauneveu jest nieco starszy i wszechstronniejszy, był malarzem i rzeźbiarzem zarazem, lecz nie tak jak Sluter żywym, gwałtownym. Natomiast Claus Sluter daje początek nie tylko realizmowi wyrazu twarzy, ale i późniejszemu gotyckiemu ekspresjonizmowi, który pod koniec wieku wyraził się pełnią załamań i wygięć draperii.

Do ostatnich lat przed drugą wojną światową rzeźba burgundzka była mało zbadana, a jej wpływ na kraje sąsiednie nie był należycie oceniony; uczynił to dopiero Troescher

¹ Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehendem Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1924, s. 148 i nast., tabl. VII, fig. 150); tenże, *Die Kunst der ersten Bürgerzeit bis zur Mitte des XV. Jahrhunderts*, Leipzig 1937, s. 186 i nast.

² Por. np. Pinder, *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, s. 196 i nast., fig. 175, 176, 177. Do tej grupy grobowców w Mindelheim należy także związany z Polską pomnik córki Kazimierza Wielkiego, Anny, księżnej Teck (zm. 1425).

³ Frey D., *Die mittelalterlichen Königsgräber im Krakauer Dom* (Panthéon XXXI, 2, 1943, s. 35 i nast.).

w specjalnej monografii¹. Znaczenie rzeźby burgundzkiej w w. XV polega na tym, że zrodził się w niej ekspresjonizm form o dwa pokolenia wcześniej niż w Norymberdze, Monachium czy Wiedniu. Gdy wszędzie tam panuje niepewny «ciemny okres», wahania się form między wspomnianym stylem miękkim a gotyckim manieryzmem, gdy dopiero pojawiają się indywidualności (z nich najwybitniejszy Mikołaj Gerhaert), które stworzą styl rzeźby niemieckiej schyłkowego gotyku — to w Burgundii przełom już się dokonał. Sluter uczynił swe postacie ludzkimi, a równocześnie zniósł draperię, wprowadził ekspresję kształtu, nie na sposób niemiecki oczywiście, lecz bardziej rozumowy, francuski, pełny umiaru, chwilami klasycyzujący.

Wpływ szkoły burgundzkiej jest bardzo znaczny. Doszukiwać się go można wzdłuż Renu na północ aż do Flandrii, wzdłuż Dunaju na wschód aż do Austrii, na południe dotarł nawet do Włoch.

Ale podobieństwa między Burgundią a Jagiełłowym grobowcem bez naciągania sprawy nie znajdziemy. Co innego szeroki wpływ, jaki rzeźba burgundzka wywarła, oraz jej znaczenie, a co innego stosunek do niej poszczególnych dzieł. Pomnik Jagiełły należy do zupełnie innego świata niż realistyczne rzeźby Slutera, pełne siły i dramatyczności. W pomniku Jagiełły panuje spokój i umiar, a realizm ogranicza się do portretowego studium.

W rzeźbie burgundzkiej miękkość i płynność linii występuje w znacznie mniejszym stopniu, niż w rzeźbie południowo-niemieckiej czy czeskiej, gdzie pojawia się — jak sądzę — pod wpływem włoskim. Natomiast w Burgundii charakterystycznym jest takie traktowanie draperii, w którym zagina się ona i łamie, i to nieraz ostro. W fałdach szat na pomniku Jagiełły to ostatnie zjawisko w ogóle nie występuje.

Ponieważ Burgundia jest tak ważnym środowiskiem i ponieważ wskazano na nią, od niej zacząłem niniejsze rozważania.

Ale i wzdłuż Dunaju, w Bawarii i w Austrii, a także dalej w Czechach, w okresie, który nas interesuje, odpowiednika artystycznego dla pomnika Jagiełły nie znajdujemy. Styl Parlerów jest odmienny, a zresztą jest on o kilkadziesiąt lat wcześniejszy. Rzeźby parlerskie są pełniejsze i bardziej plastyczne, nie są tak delikatne w traktowaniu szczegółów, dzięki czemu posiadają w sobie może nawet więcej ciężaru i mocy.

Podobnie w Wiedniu. Rzeźby tego czasu w kościele św. Szczepana albo wykazują związki z Pragą, albo z plastyką wzdłuż doliny Dunaju. Rzeźby szkoły wiedeńskiej są — jak to zauważyliśmy wyżej — niezmiernie ważne dla Polski, ale nie dla grobowca Jagiełły. Wystarczy go porównać z nimi ogólnie, aby dojrzeć, że reprezentują one inny świat: bardziej średniowieczny, konserwatywny — gotyk panuje tu bez ograniczeń.

Przystępując do rozwiązania zagadki krakowskiego pomnika, oprzeć się trzeba na trzech stwierdzeniach: po pierwsze, że artysta niemal zupełnie odrzucił architekturę i ornamentykę gotycką, a tym samym nie miał dla gotyku zrozumienia, po drugie, że nie łamał draperii po gotyku, stosował natomiast płynne linie przy fałdowaniu szat, po trzecie, że bardziej niż cokolwiek innego interesowały go charakter i psychiczne wartości modelu. Te tendencje artystyczne trafiają się sporadycznie i na Północy, połączenie ich jednak występuje w tym czasie tylko w jednym kraju — we Włoszech.

¹ Troescher G., *Die burgundische Plastik des ausgehenden Mittelalters und ihre Wirkungen auf die europäische Kunst*, Frankfurt 1940, dwa tomy. Gerstenberg K., *Die burgundische Plastik zur Zeit Beauneveus und Sluters und ihre Nachfolge* (Pantheon XXXII, 4, 1944, s. 90).

I oto z chwilą, gdy badając pomnik Jagiełły nie jako całość, ale jako złożony z poszczególnych elementów, porównamy go z bogatym światem włoskiej rzeźby, okazuje się tam niespodziewanie cały zasób pokrewnych elementów, rozwiązujących niejedną w nim zagadkę.

Czas, o którym myślimy, to krótki okres przed skryształizowaniem się we Florencji renesansu, gdy gotyk w Toskanii, gdzie przecież nigdy nie był żywotny, już zamarł, a nie pojawił się jeszcze renesans. To lata, gdy Ghiberti wykonuje swe pierwsze drzwi dla baptysterium, gdy Brunelleschi projektuje kopułę dla S. Maria del Fiore, gdy Quercia działa w Lukce i w Sjenie, gdy Donatello budzi podziw statuami proroków, a Masaccio maluje swe postacie wśród przestrzeni powietrznej. To pierwsza ćwierć wieku, gdy nie zdawano sobie jeszcze sprawy z «rinascimenta» sztuki na wzór starożytny, gdy szukano nowych form i zaledwie zaczęto nawiązywać do starożytności w detalach, gdy jeszcze teoria renesansu się nie narodziła.

Miedzy innymi dla rzeźby włoskiej, zwłaszcza w Toskanii, Umbrii, ale także i dalej na północ, typowa jest redukcja form gotyckich i ozdób architektonicznych, co jest następstwem zamierania tego stylu na Półwyspie Apenińskim. Gdy Quercia w r. 1406 rzeźbi w Lukce pomnik Ilarii del Caretto, nie narodził się jeszcze renesans, ale to właśnie jego świt. W pomniku Ilarii widzimy unikanie architektury gotyckiej, zachowanej jedynie w profilowaniu bazy sarkofagu, która się przełamuje na narożnikach podobnie, jak bazy w grobowcu Jagiełły. Zjawisko to bynajmniej nie wyjątkowe w architekturze i rzeźbie włoskich pomników, częstsze niż w rzeźbie Północy. Występuje ono już w dziełach znacznie dawniejszych: w ambonie Mikołaja Pisano, a potem w ambonie Andrzeja Pisano w Pistoii (na baldachimach u parapetu). Tak za pomocą wspólnych baz łączono rzeźby, figury czy kolumny w pewną całość z główną bryłą pomnika, kazalnicy czy jakiejś budowli nawet. Motyw ten przez późnogotycką rzeźbę przechodzi w renesans, gdzie występuje w zmiennej nieco formie.

Redukcja gotyckich kształtów architektonicznych również zaczęła się wcześniej, już u Nicola Pisano, może pod wpływem dzieł Cosmatów. Później, w połowie w. XIV, w grobowcu Giacomina di Balzo w Neapolu¹ (około r. 1350) widzimy w prostokątnej oprawie umieszczone wypukłe rzeźby bez związku z architekturą grobowca. Jeszcze wyraźniej występuje to w grobowcach florenckich, np. Tedicigo Alliotiego (zm. 1336)² lub Allamaniego (zm. 1337)³, a przykładów takich mnożyć by można więcej. Dostarcza ich również malarstwo w. XIV, gdzie na obrazach Geriniego lub Gaddiego widzimy pokrewny podział sarkofagu⁴. Im później, tym konsekwentniej prosta oprawa bywa stosowana do płaskorzeźby i ostatecznie u Quercii w dekoracji portalu S. Petronio nastąpił całkowity rozbrat między reliefem a architekturą.

Tak jak owo przełamywanie się gzymsów w bazy jest motywem włoskim, tak samo i zamknięcie płaskorzeźb grobowca w prostokątnych ramach jest pochodzenia włoskiego. Na Północy przeważnie komponowano inaczej⁵. Postacie czy płaskorzeźby mieściły się

¹ Karlinger H., *Die Kunst der Gotik* (Propyläen Kunstgeschichte VII, Berlin 1926, s. 451 i 640).

² Burger F., *Geschichte des florentinischen Grabmals von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*, Strassburg 1904, s. 65, fig. 38.

³ Tamże s. 74, fig. 42.

⁴ Witzthum S. und Volbach W. F., *Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Italien* (Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam 1924, s. 312, tabl. 20, s. 294, fig. 235).

⁵ Pewien wyjątek stanowi grobowiec księcia Gebhardta w Kwerfurcie (Ob. Pinder W., *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance I*, s. 110, fig. 72), gdzie widzimy proste obramienie tumb, w którym mieszczą się postacie idące w pogrzebowym pochodzie.

pod arkadami i były z nimi związane w ten czy inny sposób. Nie lubował się bowiem gotyk północny w podziałach zamkniętych kątami prostymi.

Zwierzęta w rzeźbie średniowiecznej spotyka się często. Ale zazwyczaj — zwłaszcza na Północy — bywają one na poły fantastyczne lub — jeśli są realne — to występują wśród ornamentów i splotów obok fantastycznych zwierząt z bestiariuszy. Rzadkie bywają, zwłaszcza na Północy w w. XIII i XIV, przedstawienia zwierząt bez przydatków fantastycznej sensacji. Inaczej w rzeźbie włoskiej. Już w w. XIII widzimy w ambonie Mikołaja Pisana w Pizie lwy jakby z życia wzięte, leżące u podstawy kolumn, a trzymające między łapami psy. Jeden to z najlepszych przykładów kierunku, który próbuje odkryć prawdziwy wdzięk zwierzęcia. Warto może dodać, że jeden z psów tam umieszczonych żywo przypomina nasze. W tym samym dziele widzimy orła podtrzymującego pulpit, wykonanego z podobną żywością, co sokół na grobowcu Jagiełły.

Odtąd trafiają się zwierzęta coraz częściej, coraz wierniej za modelem oddawane, i na schyłku życia Ghiberti zdobiąc wraz z synem ramy północnego portalu w baptysterium umieścić tam wśród splotów roślinnych cały świat zwierzęcy, nieskończenie żywy i piękny. To ten sam świat, który studiuje Pisanello, który znacznie później odkryje na Północy Dürer pod oczywistym wpływem Włoch. Na grobowcu Jagiełły zwierzęta stanowią całkowitą nowość. Sokół i psy tak rzeźbione w sztuce polskiej ani w XIV, ani później w XV stuleciu nie występują, bo stały raczej w niezgodzie ze sztuką z tej strony Alp. I najłatwiej we Włoszech spotkać możemy ich analogie.

Nawet heraldyczne zwierzęta na grobowcu świadczą o pewnym studium natury. Rzeźbiarz zdaje się dążyć do przełamania, przewyciężenia linearyzmu właściwego heraldyce na rzecz trójwymiarowego traktowania. Lew ziemi halickiej nie posiada tego zbliżenia do natury, co gryf Donatella¹, ale przecież jest pełen żywoci rysunku, a zarazem z pewnością mniej heraldyczny, niż ten wzór, którego dostarczono artyście, gdy mu dyktowano, jakie godła mają być na pomniku wyrzeźbione. To samo Pogoń: konia w biegu raczej do włoskiego wzoru z grobowca Amerigha² odnieść wypada, niż do wzorów polskich znanych nam z pieczęci. Także u Giovanniego Pisana na Fonte Maggiore w Perugii zwierzęta posiadają pokrewne naszym kształty, a w jego dekoracji dla katedry sjeneńskiej niejednen motyw występuje w podobnym ujęciu.

Głowa lwa herbowego z grobowca (fig. 63), porównana z głową lwa Ghibertiego z odwrocia jego pierwszych drzwi (fig. 61), mówi wiele jeśli o artystyczne analogie idzie. To samo odnosi się do lwa u głowy Jagiełły (fig. 56), który, porównany ze słynnym lwem Donatella (fig. 55, tzw. Marzocco, około r. 1419), pozwala na stwierdzenie podobieństwa i związku. Lew Donatella ustawiony był na schodach pałacu papieskiego obok Santa Maria Novella i był powszechnie znany we Florencji.

Powiedziałem wyżej, że charakterystyczną cechą dla drapowania przez naszego mistrza materii jest naciąganie szat na ramionach i plecach aż do gładkości tkaniny, puszczanie jej natomiast wolno dołem. Ta cecha miękkiego stylu bierze swój początek we Włoszech u Giotto, dla którego ten motyw jest bardzo charakterystyczny. Nie brak go jednak i poza Alpami.

W rzeźbie włoskiej z początku w. XV występuje analogiczny typ fałdów, jak na grobowcu Jagiełły. Już o sto lat wcześniej widzimy go u Andrea Pisano w r. 1330 na

¹ Bode W., *Denkmäler der Renaissance-skulptur Toskanas*, München 1892—1905, s. 38, tabl. 136.

² Witzthum und Vollbach o. c. s. 158.

reliefach jego drzwi do baptysterium¹, a podobieństwa takie dają się spostrzec i w dziełach innych artystów tego czasu.

Ale największa skala podobieństwa zachodzi między naszymi płaskorzeźbami a współczesnymi im rzeźbami szkoły florenckiej. Przede wszystkim z Ghibertim, który wygrał w r. 1401 konkurs na drzwi przeciw Brunelleschiemu i innym rzeźbiarzom. W płaskorzeźbach drzwi Ghibertiego występuje znaczne podobieństwo do naszych postaci, zwłaszcza w tych figurach, które Ghiberti projektował płasko, niemal od tła nie odstępując. Postacie ojców Kościoła i czterech ewangelistów² (fig. 39—41, 43) żywo przypominają postacie płaczków na tumbie. To ten sam układ draperii i analogiczne umieszczenie postaci w obramieniu. W scenach figuralnych swoich pierwszych drzwi Ghiberti jest na ogół plastyczniejszy niż rzeźbiarz Jagiełły i stąd pewne różnice, o których należy wspomnieć. Przy bliższym spojrzeniu występuje jednak wspólność stylistyczna jednego i drugiego (fig. 47 i 48 oraz 57 i 58).

Do tej samej szkoły należą, choć są późniejsze (1437) od naszych, płaskorzeźby Łukasza della Robbia na kampanili florenckiej. Uczeń Ghibertiego okazał się w nich konserwatywnym, dostosowując się do rzeźb Giotto. Analogie w drapowaniu szat możemy tu studiować wyraźnie.

Lecz czas sięgnąć do najważniejszych dzieł tego okresu, do wolno stojącego posagu, w którym wczesny renesans florencki z początku wieku wypowiedział się najlepiej. To królestwo Donatella i jego przedziwnego talentu. Posągi z kampanili florenckiej lub z Or San Michele przypadają właśnie na okres wykonania pomnika Jagiełły. Jest okres przed rzymską podróżą Donatella, gdy w wolno stojącej figurze dawał on pierwsze próby wskrzeszania antyku (fig. 49). Ghiberti szukał harmonii kształtów, Donatello przede wszystkim siły. I znajdował ją w sposobie ustawienia postaci oraz w wyrazie twarzy portretowo wiernej, w prawdzie brzydoty czy we wdzięku młodości. Niektóre typy głów w figurach płaczków na grobowcu Jagiełły wyrażają podobne tendencje wzięte ze środowiska florenckiego. Jeśli porównać np. podpartą głowę płaczka przy Pogoni z głową Jozuego (fig. 45 i 46), to uderza wyraźnie podobieństwo. Nasza głowa ma w sobie coś klasycznie renesansowego, Donatellowego: w przechyleniu, w żywości wyrazu. Właśnie to idzie z Florencji na Włochy. Tak samo zbliża się do naszej głowy głowa Abrahama z kampanili. Punktem początkowym studiów portretowych Donatella był posąg św. Jana w katedrze florenckiej, rzeźbiony przez niego w r. 1415, który w porównaniu ze współczesną i wcześniejszą rzeźbą posagową uderza nowością, a który później niewątpliwie przyświecał Michałowi Aniołowi, gdy tworzył swego Mojżesza.

Trzeba w tym miejscu wspomnieć o jednym szczególe, który pominąłem w opisie płaczków, chcąc go dopiero tutaj rozważyć. Rzeźbiąc płaczków-tarczarzy pomnika Jagiełły rzeźbiarz portretował typy wybitnie polskie o twarzach szerokich, «psiatowskich», z długimi prostymi wąsami, bez bród, dziś jeszcze spotykane na targu, gdy wieś się zjeździe. Tym cenniejsze są dla naszej narodowej ikonografii płaskorzeźby grobowca Jagiełły, bo chyba po raz pierwszy w naszej sztuce dają nam portrety praojców. Ale na dwunastu płaczków, pięciu nie należy do wspomnianego typu polskiego. Są to: dwaj duchowni, młodzieniec i dwóch brodatych mężów przy wyobrażeniach Pogoni. W nich, jak sądzę, wypowiedziała się swobodnie i wyraźnie włoska tendencja rzeźbiarza dla oddania cha-

¹ Karlinger o. c. s. 491.

² Goldscheider L., *Ghiberti*, London 1949, fig. 33—40.

rakteru, w tamtych zaś głowach przemawia studium pewnej egzotyki, jaką dla artysty stanowiła Polska.

Głowa młodzieńca przy herbie ziemi poznańskiej to podobne studium młodości jak to, które widzimy u Donatella w jego Dawidzie z Bargello (fig. 50) lub w posągach proroków przy Porta della Mandorla, a także u Nanniego di Banco w posągu św. Filipa (fig. 52). Nie idzie w tym wypadku o podobieństwo, bo stan uczuciowy jest inny, ale o miarę urody, młodości i życia.

Florenckim realizmem tłumaczyć należy także najświetniejsze studium fizjonomii i charakteru na naszym grobowcu, tj. twarz samego króla. Właśnie w tym czasie sztuka florencka doszła do takiej skali doskonałości, by wyraz twarzy uchwycić drastycznie czy nawet brutalnie, by oddać nie tylko podobieństwo zewnętrzne, ale i charakter. Spomiędzy mistrzów florenckich Donatello jest tym twórcą, który nie waha się rzeźbić starości i brzydoty, byle wyrazić siłę wewnętrzną. A to są cechy, które widzimy w twarzy Jagielly.

Głowa Jagielly posiada rysy monumentalne, cechy realizmu starości i śmierci, spotykane u Donatella w twarzach, w których portretował wybitnych obywateli swego miasta. Tzw. Poggio (fig. 53) czy Zuccone (pierwszy około r. 1420, drugi późniejszy, ale chyba nie aż z r. 1436?) przychodzą na myśl przede wszystkim, gdy patrzymy na twarz króla. Ten sam wyraz i to samo traktowanie kości policzkowych, czoła, uszu płasko leżących, to samo podkreślenie czaszki. Widocznie rzeźbiarz Jagielly wyrósł wśród tej samej atmosfery.

Różnice, jakich nie brak, płyną z kilku przyczyn. Po pierwsze w dziełach Donatella mamy stadium realizmu nieco późniejsze niż w grobowcu, bo figury florenckie pochodzą raczej z czasu, gdy rzeźbiarz pomnika Jagielly przebywał już w Krakowie, — po drugie ponieważ Donatello jest mistrzem najwyższej miary i każde jego dzieło przepełnione jest jego indywidualnością, — po trzecie wreszcie twarz Jagielly przedstawia osobę zmarłą, a u Donatella są oddane twarze ludzi żywych. Nie są to jednak różnice istotne. Właśnie w tym czasie, i to we Florencji, trafia się cała grupa pomników, które realizm śmierci przedstawiają na płytach grobowych z pełną brutalnością prawdy. Ghiberti rzeźbi brązową płytę Leonarda Dati (1427; fig. 54), a po nim w Rzymie i Sjenie Donatello¹. W tym też czasie (1416) tworzy Quercia dwie płyty małżonków Trenta w Lukce² (te ostatnie dzieła sztuki dochowały się na ogół źle, bo deptano po nich). Stwierdzić możemy także, że wyraz śmierci w twarzy zmarłego trafia się na grobowcach włoskich znacznie wcześniej i spotykamy go już u Arnolfa di Cambio w grobowcu kardynała de Braye (1282)³, a potem występuje coraz częściej w coraz dramatyczniejszej formie, aż znajdzie swój pełny wyraz w Donatellowym grobowcu Jana XXIII.

Raz jeszcze wrócić trzeba do sprawy draperii. Artysta grobowca Jagielly przerzucił płaszcz króla przez lewe ramię figury śmiałym ruchem, raczej obcym sztuce północnej, występującym natomiast w innej, o wiele plastyczniejszej formie u Donatella. W porównaniu z postaciami Nanniego di Banco czy nawet Ghibertiego, Donatello jest w draperii bardziej postępowy, bo operuje nią swobodniej, na wzór rzymskich fóg przerzucając tkaninę przez rękę lub odrzucając ją na bok. Rzeźbiarz postaci królewskiej idzie w tym właśnie kierunku, jakby wyczuwał prąd czasu. Nie zbiera fałdów manierą średniowieczną w jakieś pęki, ani nie łamie ich, ale odrzuca je na bok, ożywiając tym samym postać. Znowu element nowoczesny, jak na czasy, w którym go zastosowano.

¹ Bode *o. c.* s. 20, 25, 29, tabl. 59.

² Tamże s. 154, tabl. 471.

³ Burger *o. c.* tabl. II przy s. 24.

Gdy te podobieństwa stwierdzimy, nie dziwią nas już motywy drugorzędne, jak ornamenty korony czy berła, jak pastorały lub owe rozety na pasie, jak infuły biskupie niskie, dzielone prostymi naszyciami (fig. 43 i 44; 59, 60 i 62). Wytlumaczenie ich znajdujemy tu właśnie, w swoistych cechach włoskich, jakie przyniósł rzeźbiarz grobowca z Florencji do Krakowa.

VII

DROGI ARTYSTYCZNE

Włosi w Polsce za Jagiełły. — Styl życia dworu królewskiego. — Stosunki handlowe z Włochami. — Charakterystyka rzeźbiarza. — Zapewne uczeń Ghibertiego. — Wątpliwości. — Brak pokrewnychabytków w Krakowie. — Niespodziewany rezultat poszukiwań na Węgrzech. — Pomnik Ścibora w Budzie. — Włoscy artyści na Węgrzech. — Podobieństwa. — Wnioski.

Za panowania Jagiełły Włosi działają w Polsce na wielu polach naszego życia. Z dawna przenikali już do Polski poszczególni emigranci, teraz zaś, z początkiem w. XV, przybywają bankierzy i kupcy, żupnicy, dyplomaci i rzemieślnicy, a ilość ich wydaje się większa w czasach Jagiełły, niż potem za Kazimierza Jagiellończyka.

Studia Ptaśnika o kulturze włoskiej wieków średnich w Polsce, jak również prace innych autorów¹ na ten temat, podają dostateczną ilość materiału historycznego, by można było stwierdzić, że Jagiełło i jego dwór (nie bez wpływu dworu Zygmunta Łuksemburczyka) w niejednym szczególe, przede wszystkim gdy idzie o stroje i mody, poddawali się prądom włoskim. Wiadomości o pracowni szmuklersko-hafciarskiej Małgorzaty, wdowy po komesie z Ferrary, lub o warsztatach sukna Buonacorsich z Florencji na Kazimierzu² nie należy lekceważyć, gdyż świadczą one o stylu życia owych czasów.

Polowania i zabawy Jagiełły i jego dworu, podróże na Węgry i turnieje tam rozgrywane, nie z Francji brały wzór, jeśli na podstawie materiału historycznego można sądzić, i nie z Niemiec, ale wydaje się, że właśnie (poprzez Węgry) z Włoch. Sprawy to nie całkiem wyjaśnione i może całkowite wybadanie ich jest już dzisiaj niemożliwe, ale to jest pewne, że na tle ówczesnych stosunków powołanie do Krakowa włoskiego artysty, który by dla króla rzeźbił nagrobek, jest zupełnie prawdopodobne.

Zwycięstwo grunwaldzkie przysporzyło Jagielle sławy, uznania i przyjaciół. Z Mediolanem i tamtejszymi książętami utrzymywał król przyjazne stosunki. Obie strony przesyłały sobie podarki. Król posyłał Viscontim sokoły, w zamian dostawał psy myśliwskie zwane u nas mediolańskimi, które w rachunkach dworu ciągle figurują. Zdaje się, że właśnie te psy uwieczniono na grobowcu. Skądinąd wiemy, że w r. 1406 florentczycy przesłali Jagielle w darze dwa lwy³. Przykładów takich stosunków polsko-włoskich w tym czasie jest więcej.

¹ Przytoczone dalej szczegóły dotyczące stosunków polsko-włoskich czerpię przeważnie z następujących dzieł: Piekosiński F., *Rachunki dworu Władysława Jagiełły*, Kraków 1896; Ptaśnik J., *Kultura włoska wieków średnich w Polsce*, Warszawa 1922 (tu liczne odsyłacze do poprzednich prac tego uczonego); Barycz H., *Polacy na studiach w Rzymie w epoce Odrodzenia 1440—1500*, Kraków 1938; Zarębski I., *Stosunki Eneasza Sylwiusza z Polską i Polakami*, Kraków 1939.

² Ptaśnik o. c. s. 144 i 147.

³ Morawski K., *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego I*, Kraków 1900, s. 187.

Dyplomacja polska działa w czasach Jagiełły we Włoszech w różnych stolicach — w Wenecji, Mediolanie, Rzymie. Próbuje paraliżować intrygi dyplomatyczne Zygmunta Luksemburczyka śle Jagiełło do stolic włoskich poselstwa i nawzajem przybywają stamtąd posłowie do nas¹.

Z początkiem w. XV ożywiają się znacznie także i stosunki handlowe Polski, szczególnie dworu królewskiego, z Włochami. Dzieje się to przede wszystkim w zakresie żup i górnictwa oraz w zakresie fiskalnych interesów papieża w Polsce. Papież Jan XXIII (ten sam, któremu Medyceusze wystawili w baptysterium florenckim piękny pomnik dłuta Donatella), z którym Jagiełło utrzymuje nader przyjazne stosunki, do którego w r. 1411 jedzie poselstwo polskie (m. in. Zbigniew Oleśnicki), pożyczając od Medyceuszów pieniędzy — rzecz charakterystyczna — na rachunek dochodów w Polsce². Mikołaj V wymieniał z Jagiełłą liczne listy polityczne i kurtuazyjne, gratulując mu przyjścia na świat syna. W związku z świętopietrzem pojawiają się w Polsce krewni Medyceuszów i przedstawiciele ich banku: Leonard Rizzi, Maciej Lamberti, Antoni Rizzi, a niektórzy z nich zostali w Polsce na stałe. Florentczycy byli wdzięczni Jagielle za to, że ich współobywatele znajdowali na dworze królewskim opiekę i życzliwość. Nie brak więc bezpośrednich polsko-włoskich stosunków, które by uzasadniły włoskość grobowca królewskiego.

Widzieliśmy w poprzednim rozdziale, że twórca pomnika Jagiełły wyszedł z Włoch. Każdy niemal motyw w jego dziele znajduje w sztuce włoskiej, ściślej w tokańskiej, swe wytłumaczenie, a te, które nie znajdują (ogólny kształt grobowca, niektóre typy płaczków), odnieść wypada do warunków lokalnych, z jakimi się rzeźbiarz zetknął i jakie na niego oddziały.

Środowiskiem, w którym się kształcił i w którym zapewne przez dłuższy czas pracował, był jeden z tych warsztatów, które rozwinęły się przy katedrze S. Maria del Fiore, przy zdobieniu figurami jej portalu lub wykonywaniu drzwi baptysterium. Widzieliśmy, że szczegóły stylu wskazują na pracownię Ghibertiego, zatrudniającą wielu kamieniarzy, którzy nie weszli do dziejów sztuki. Znamy ich imiona, zapisane we współczesnych rachunkach³. Wiemy, że niektórzy z nich ruszyli za granicę szukać powodzenia. Schmarsow udowodnił, że autorem rzeźb w Walencji był florentczyk Giuliano⁴, uczeń i towarzysz pracowni Ghibertiego. Konkursy, z których najślawniejszym pozostał ów rozegrany między Ghibertim a Brunelleschim, sprawiały, że świadomość artystycznych założeń i celów była u florenckich rzeźbiarzy większa niż gdzie indziej⁵. Dzięki temu możemy twierdzić, że rozmaite motywy występujące w grobowcu (brak gotycyzmu, realizm twarzy) nie są przypadkowe, ale że nasz artysta wyniósł je świadomie ze szkoły florenckiej.

U naszego rzeźbiarza cechy twórcze i stylowe renesansu nie są tak wyraźne, jak u wielkich florentczyków, ale tak być musiało, bo pomnik Jagiełły powstał w czasie, kiedy Ghiberti i Donatello dopiero co wyszli z pierwszego okresu swej twórczości. Szukali oni wtedy nowego wyrazu artystycznego i krystalizowali swe poglądy na konieczność odradzania sztuki poprzez studium starożytności. Formy renesansowe w architekturze jeszcze

¹ Ptaśnik *o. c.* s. 93 i nast.

² Tamże s. 20.

³ Goldscheider *o. c.* s. 140.

⁴ Schmarsow A., *Giuliano Fiorentino*, Leipzig 1911.

⁵ Opowiada Vasari, że Ghibertiego posąg św. Mateusza był bardziej chwalony niż również jego posąg św. Jana Chrzciciela, ponieważ «avendola fatta più alla moderna». Świadczy to, jak w ciągu kilku lat dzielących oba dzieła (1414 i 1420) zmieniał się styl i jak pamiętano o tym jeszcze w czasach Vasarego.

jasno nie wystąpiły, jeszcze nie były poparte teoretycznymi badaniami z zakresu perspektywy i geometrii, a Brunelleschi dopiero budował arkady Spedale degli Innocenti.

W jaki sposób dochodziło do takiego przekazywania i przenoszenia się form? Były to czasy, gdy jedynym źródłem wiedzy o odległych dziełach sztuki były szkicowniki i rysunki, jeszcze bowiem rycin z nich nie znano. Mistrz pomnika Jagielly opierał się z pewnością nie tylko na pamięci i wyczuciu, ale przybywając do nas w najwcześniejszym okresie florenckiego renesansu, uzbrojony był w rysunki figur i motywów Ghibertiego czy Donatella.

Dość jest przyczyn, ażeby zrozumieć, dlaczego florenckie formy w pomniku Jagielly nie występują tak wyraźnie, jak by się tego można było spodziewać. Przecie oderwanie od środowiska też musiało działać swoje. Nawet kilka lat pobytu mistrza pomnika poza Florencją, w czasie gdy tam rodził się nowy styl, musiało sprawić, że pewne odkrycia Ghibertiego czy Donatella pozostały mu nieznane. Równocześnie oddziaływała nań północna rzeźba gotycka, z jaką się spotkał (np. w Austrii), a także życzenia zamawiających, zwłaszcza jeśli ci dostarczyli mu projektów, jak to domyślamy się że być musiało w odniesieniu do heraldycznej strony grobowca. Trzeba się było rzeźbiarzowi dostosować do otaczającego go smaku w zakresie rzeźby, zupełnie innego niż ten, który zaczął wtedy panować we Florencji.

Mistrz pomnika Jagielly jest bardzo wybitnym rzeźbiarzem i tylko w porównaniu z największymi ówczesnymi twórcami wydaje się słabszy. Przy porównaniu z rzeźbiarzami tej klasy, co Parler w Pradze, co mistrze warsztatu św. Szczepana w Wiedniu lub kamieniarze i snycerze norymberscy, wychodzi korzystnie i można mu wyznaczyć miejsce w pierwszym szeregu, nie mówiąc już o środowisku krakowskim, gdzie przed Stwosem jest jedynym rzeźbiarzem o wybitnej indywidualności.

W aktach krakowskich tego czasu ani śladu o jego bytności w Polsce, jeśli oprzeć się na Ptaśnika *Cracovia artificum*. Ale ubogie także są ślady innych rzeźbiarzy. Czy przyszedł do Krakowa wprost z Włoch, czy przez inny jakiś kraj i dwór, jak potem za czasów Zygmunta przybył do nas Franciszek Florentczyk — także nie wiemy. Nie wiemy również, czy był to Włoch z narodowości. Może to rzeźbiarz, co przybył do Florencji jako czeladnik, a potem wrócił na Północ i dostał się do Krakowa? A może cały grobowiec jest importem? Może wykonano go za Alpami wedle wzoru nadesłanego do Krakowa, a na miejscu w Krakowie tylko zmontowano? Wydaje się, że nie, bo jego formy byłyby czystsze, zdradziłyby prędzej miejsce powstania, nie posiadałyby pewnych właściwości i cech lokalnych krakowskich, pomijając, że impreza taka byłaby raczej czymś niecodziennym a bardzo kosztownym. Po marmur na Węgry można było posyłać, ale sprowadzenie całego grobowca złożonego z cienkich płyt, kunsztownie rzeźbionych, na ówczesne środki transportowe wydaje się mało prawdopodobne. I pocóż? Czy nie łatwiej było zawezwać mistrza, który by dzieło wyrzeźbił w Krakowie?

W Krakowie, na Wawelu samym, nie można co prawda wskazać na żaden zabytek, który by się dało związać z pomnikiem Jagielly. Być może istniały na zamku, ale zburzono je wtedy, gdy Florentczyk i Berrecci budowali dzisiejszy pałac.

Wszystkich powyższych wątpliwości nie da się rozwiązać bez reszty: jako ostateczne źródło zostaje sam pomnik i to, co on mówi. W Europie północnej, w środowiskach najbliższych Polsce, z tak silnymi wpływami Florencji nie spotykamy się na polu rzeźby nigdzie, ani w pobliskiej Austrii, ani w Czechach. Zostają jedynie Węgry, skąd marmur na pomnik sprowadzono. Stosunki Polski z Włochami często, bardzo często nawiązują

się w tym czasie poprzez Węgry. Sam król w latach 1412 i 1419 jeździ do Budy i do Koszyc, a bardzo wielu Włochów działających na różnych polach przybywa do nas przez Węgry.

Czy, jeśli nasz domysł jest słuszny, jeśli artysta grobowca Jagiełły przybył z Węgier, istotnie na Węgrzech nie znajdzie się jakiś ślad łączący się z pomnikiem Jagiełły? Mimo wielkich zniszczeń za panowania tureckiego, które pozbawiło ten kraj pomników jego kultury, przecie winien się znaleźć jakiś tego rodzaju zabytek. Bliższe stosunki artystyczne Węgier z Florencją nawiązane zostały właśnie w czasach, które nas interesują. Wszak włoski kondotier na służbie węgierskiej, Pippo Spano, powołał na Węgry budowniczego Ammanatego, zwanego il Grasso, do budowy zamku w Owrze, a zamek ten dekorował Masolino. Obok Spana wielką rolę na Węgrzech odgrywał nasz Ścibor ze Ściborzyc, wojewoda siedmiogrodzki, fundator kaplicy przy kościele św. Katarzyny w Krakowie, który posłował do Jagiełły w imieniu Zygmunta Luksemburczyka. W r. 1412 Ścibor towarzyszył w podróży do Krakowa kardynałowi Brando di Castiglione, znanemu mecenasowi Masolina. Marian Sokołowski poświęcił całemu zagadnieniu świetną rozprawę¹, przezuwając, że te pozornie dalekie związki polityczne i dyplomatyczne przecież zawadzają o sztukę. Na Węgrzech mnożą się z biegiem lat stosunki artystyczne z Włochami. Z dworem Macieja Korwina łączą się nazwiska takich artystów, jak Benedetto da Majano, Filippino Lippi, Mantegna, Verrocchio. Dzieje się to co prawda później, ale w następstwie bardzo wczesnego przenikania na Węgry humanizmu i renesansu już od początku w. XV². Nasze stosunki z Węgrami są w tym czasie niezwykle ożywione i nie jest przypadkiem, że pod koniec wieku nasz Zygmunt I poznał renesans właśnie na Węgrzech. Nasuwa się przypuszczenie, że sprowadzenie przez niego Franciszka Florentczyka w r. 1502 miało za sobą pewną tradycję.

Pragnę w tym miejscu wskazać na jeden zabytek, znany wprawdzie polskim historykom sztuki, bo publikowany przez Jerzego Kieszkowskiego³, ale jakby niezauważony, bo z niego nie wyciągnięto należytych wniosków. Pomnik to grobowy Jana Ścibora, syna owego wojewody, który na Węgrzech odgrywał tak ważną rolę, a z Krakowem i dworem Jagiełły utrzymywał bliskie stosunki. Około r. 1902 znaleziono przy kościele św. Macieja w Budzie marmurową płytę grobową, bez wątplenia — jak herby wskazują — przedstawiającą Jana Ścibora herbu Ostoja, zmarłego w r. 1434 (fig. 64). Złamana przez pół, oddaje postać rycerza w pełnej zbroi, bez hełmu, z lwem u stóp. Traktowanie pełne realizmu, brutalności nawet, monumentalne przez odrzucenie lub zredukowanie wszelkiej dekoracyjności i ozdób. Głowa nader charakterystyczna, o wyrazie słowiańskim. Rycerz stoi na rozstawionych szeroko nogach, dla wyrażenia ciężaru i siły. Od razu, gdy odkrytą płytę Ścibora, rozpoznano w niej okaz sztuki włoskiej. Zrazu uczynił to anonimowy autor dziennikarskiej notatki, a za nim poszedł Kieszkowski.

I na tym stanęło. Nie związano — o ile mi wiadomo — płyty Ścibora silniej z jakimś środowiskiem włoskim, ale wydaje się, że Florencja z okresu nas interesującego musi wchodzić w rachubę. Silne ustawienie postaci ludzkiej tam przecie się pojawia nie tylko u Masaccia czy u Castagna (podobizna Pippa Spana), ale także u Donatella — przede wszystkim w posagu św. Jerzego, który, jeśli o ustawienie figury idzie, jakby na pomnik w Budzie oddziałał.

¹ Sokołowski M., *Ścibor ze Ściborzyc i Pippo Spano tudzież kilka słów o kronice Ulricha von Richental* (Spraw. KHS VIII, 1912, szp. LXX).

² Zahorska S., *O pierwszych śladach Odrodzenia w Polsce* (Prace KHS II, 1922, s. 103 i nast.).

³ Kieszkowski J., *Nagrobek Jana Ścibora w Budzie* (Spraw. KHS IX, 1915, szp. CLIV).

Pokrewieństwo zachodzące między płytą Jana Ścibora a pomnikiem Jagiełły jest w szczegółach duże. W obu pomnikach występuje ta sama prawda życiowa, studium fizjonomii, analogiczne traktowanie zbroi i rycerskich przyborów, ta sama wreszcie redukcja ornamentów. Głowa Ścibora żywo przypomina głowy niektórych płaczków na grobowcu Jagiełły, nogi wsparte na lwie podobny mają układ jak nogi króla, głowy zaś lwów na obu pomnikach są bardzo sobie bliskie. Jeśli postać Jagiełły ma więcej majestatu, to płyta Ścibora więcej posiada siły.

Zniszczenie dzieł renesansu włoskiego z w. XV na Węgrzech, z wyjątkiem nielicznych fragmentów, utrudnia porównanie płyty Ścibora z innymi podobnymi dziełami. Pokrewieństwo jej z pomnikiem Jagiełły jest w każdym razie dość bliskie, jakkolwiek nie brak i różnic; płyta Ścibora jest mniej subtelna, mniej wyrafinowana w szczegółach. Mistrz pomnika Jagiełły mimo oddalenia od Florencji, o czym mówiliśmy wyżej, jeszcze ciągle jest bliski tamtejszej sztuce, podczas gdy rzeźbiarz płyty Ścibora od środowiska tokańskiego dość znacznie już odbiegł, dostosowując się do warunków lokalnych. Znamy wypadki w Polsce, co prawda późniejsze, że rzeźbiarze włoscy oddalają się od stylu, który przynieśli z ojczyzny. Cała polska rzeźba renesansowa przechodzi taką ewolucję.

Oddziaływanie ówczesnej rzeźby florenckiej było bardzo znaczne. Vasari opowiada w żywocie Ghibertiego, że jego sława szybko rozeszła się po Włoszech; wiemy także, że naśladowano jego dzieła. Poszczególne postacie z drzwi Ghibertiego włączał Turini do swoich płaskorzeźb na chrzcielnicy w Sjenie¹. Widocznie posługiwał się odpowiednimi szkicami. Podobnie wspomniany św. Jerzy Donatella stał się wzorem dla postaci rycerza na grobowcu doży Moceniego w Wenecji (1423)².

W dziejach sztuki polskiej fakt, że grobowiec Jagiełły ma formy włoskie, tokańskie, przedrenesansowe, zmusza do zmiany poglądu na początki renesansu u nas jakoby dopiero w czasach Zygmuntońskich oraz na stosunek nasz do kultury artystycznej Włoch przed w. XV. Z zalem stwierdzał kiedyś Ptaśnik, że nie ma u nas wpływu włoskiej sztuki w. XIV i próbował łączyć z nią grobowiec Kazimierza Wielkiego. Okazuje się, że stosunki z Włochami były żywsze niż w Niemczech w tym czasie, ale już nie silniejsze jak w Czechach, gdzie malarstwo włoskie zapoczątkowało w w. XIV całą świetną szkołę.

Przyjście do Krakowa artysty kształconego we Florencji, w warsztacie katedry S. Maria del Fiore, może być wypadkiem rzadkim, ale nie jest jedynym w swoim rodzaju. Dzieje średniowiecznej sztuki europejskiej od czasu biskupa Bernwarda w Hildesheimie w zaraniu w. XI znają przykłady przenikania form włoskich, opartych bądź o starożytność, bądź o wielkich mistrzów trecenta. W Polsce najwcześniejszy przykład malarstwa opartego o Włochy (Sjena?) stanowią malowidła w Niepołomicach (około r. 1370)³. W samym Krakowie może najciekawszym jest fresk Stygmatyzacji św. Franciszka, który to fresk żywo nawiązuje do form Giotto. Jego monografistka⁴ dopatrywała się w nim przed laty wpływów włoskich tylko w dyspozycji ikonograficznej; dziś, po stwierdzeniu, że grobowiec Jagiełły ma formy włoskie, może zgodziłaby się datowanie tego zabytku przesunąć na czas wcześniejszy i widzieć w nim dzieło malarza, który Włochy oglądał.

¹ Lotz W., *Der Taufbrunnen des Baptisteriums in Siena*, Berlin 1947, s. 8.

² Planiscig L., *Donatello*, Wien 1939, s. 34.

³ Sinko-Popielowa K., *Kościół w Niepołomicach* (Rocz. Krak. XXX, 1938, s. 83—4).

⁴ Ameisenówna Z., *Średniowieczne malarstwo ścienne w Krakowie* (Rocz. Krak. XIX, 1921, s. 103, fig. 10).

I bardzo wiele zapatrywań na sztukę polską w. XIV i z początków XV należy zmieścić z chwilą, gdy do skarbcza tej sztuki włączy się pomnik Jagiełły, jako z Włoch idący. Przede wszystkim, jak to już w rozdziale o rzeźbie polskiej w. XIV mówiłem, upadają teorie o niemieckich początkach naszej rzeźby w w. XV, teorie, które datują się sprzed lat pięćdziesięciu i więcej, a do dziś dnia bywają tu i ówdzie podtrzymywane. Czechy, Austria, Śląsk, Włochy i dopiero na dalszym planie terytoria niemieckie oddziałują, gdy budujemy i zdobimy w w. XIV i XV.

VIII

BALDACHIM

Opis. — Kapitele. — Zmiany wprowadzone przez odnowienie. — Podniebie baldachimu. — Data i autor. — Współpraca Berrecciego. — Umieszczenie napisów. — Proporcje. — Łuki. — Analogie włoskie. — Ołtarz z Zatora i balkony mariackie.

Baldachim pomnika Jagiełły, wykonany z białego piaskowca, jest począwszy od kapiteli dziełem renesansu. Jego łuki, wspierające się na kapitelach, spięte są w środku kluczem o formach konsoli pokrytej akantem. Nad łukami przypada belkowanie złożone z uskokowego architrawu, ozdobionego najpierw linią listków, potem pereł, z gładkiego, wgłębionego fryzu i z plastycznego gzymsu z ząbkami, wolimi oczami i perłami (fig. 65). Podniebie baldachimu podzielono na dziesięć pól (fig. 82).

Najciekawsze są te części baldachimu, na których występują ornamenty. Wprowadzona tu numeracja ułatwia oznaczenie i odszukanie każdej ozdoby.

Strona prawa heraldycznie.

I. Kapitel (fig. 66) z baraniami głowami zamiast wolut na narożnikach. Nad nim w żaglach panopliony z tarcz i hełmów. Wokół wstęgi (fig. 78).

II. Kapitel (fig. 67) z uskrzydłonymi sfinksami na narożnikach i małym chłopcem siedzącym pośrodku. Nad kapitelem w żagielku uskrzydłona głowa z rogami obfitości po bokach (fig. 74). Kapitel ten nasuwa następujące wątpliwości: na fotografii Kriegera (fig. 2) z czasów, gdy grobowiec stał w kaplicy Świętokrzyskiej, na miejscu siedzącego chłopca widać nagą postać stojącą przez całą wysokość kapitelu. Wynika z tego, że w czasie restauracji przez architekta Odrzywolskiego dokonano tutaj przeróbek lub nawet wprowadzono nowy kapitel, wzorowany na motywach z kaplicy Zygmuntowskiej¹.

III. Kapitel (fig. 68) z nagim chłopcem stojącym w środku między wolutami, a podtrzymującym rozetę na głowie. Odmiennie przedstawia się ten kapitel na fotografii Kriegera (fig. 2); zamiast wolut widać tam jakby delfiny czy sfinksy. Nad kapitelem w żagielku między łukami wyrzeźbiono dwa delfiny po obu stronach wyrastającej z wazonu palmety (fig. 75).

IV. Kapitel narożny z baraniami głowami (fig. 69); nad nim w żagielkach narożnych dwa panopliony złożone z tarcz i włóczni. Wokół wstęgi (fig. 79).

¹ Kapitel ten publikował Pagaczewski J. w rozprawie pt. *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Rocz. Krak. XXVII, 1937, s. 26, fig. 14), zmylony co do jego autentyczności. Jak dowolnie przy odnawianiu zabytków katedry postępował Sławomir Odrzywolski, na to dowód we wstawieniu przez niego rozet w podłucze grobowca biskupa Zebrzydowskiego (Pagaczewski o. c. s. 19).

Strona lewa heraldycznie.

V. Kapitel narożny z baraniami głowami (fig. 70). Nad kapitelem w żaglach dwa panopliony z tarczami i zbrojami. Wokół wstęgi (fig. 81).

VI. Kapitel z uskrzydłonymi harpiami na narożnikach (fig. 71). W żaglu nad kapitelem trzy trytony z pałkami w ręku (fig. 76).

VII. Kapitel roślinny (fig. 72) z wiciami przechodzącymi w woluty. Był on silnie uszkodzony i narożniki jego około r. 1950 naprawiono. Nad kapitelem w żaglu płasko-rzeźba przedstawiająca maskę oraz dwoje fantastycznych zwierząt spiętych razem (fig. 77). Kapitel ten odróżnia się od poprzednich. Posiada formy bardziej klasyczne, jakby nieco wcześniejsze. Nie powinno to jednak prowadzić do zbyt dalekich wniosków, gdyż na przykładzie kapitelei II i III widzieliśmy, że podczas przywracania pomnika na dawne miejsce dokonano przy baldachimie zmian. Kapitele podobne jak VII występują w kaplicy Zygmuntowskiej.

VIII. Kapitel narożny z baraniami głowami (fig. 73). Nad kapitelem w żaglu dzban i okrągła misa; w tle strzały (fig. 80).

Podniebie baldachimu podzielone zostało na dziesięć pól w formie kasetonów. Całość otacza wieniec z liści z rozetami na narożnikach. Dla ułatwienia oznaczam pola, poczynając od góry, literami (fig. 82):

A. Tryton z nogami przechodzącymi w dwa węzowo skrócone ogony z płetwami (fig. 83).

B. Nagi chłopiec siedzący bokiem na fantastycznym koźle (fig. 84).

C. Panoplion z tarcz, z których wierzchnia przedstawia tryumf jadącego na rydwanie cezara, widocznie ściśle powtórzony z jakiegoś antycznego wzoru (fig. 85).

D. Panoplion z tarcz, z hełmem na wierzchu (fig. 86).

E. Orzeł polski (fig. 87).

F. Pogoń litewska (fig. 88).

G. Panoplion złożony z tarcz, niemal bez zmian powtarzający formy opisanego pod D (fig. 89).

H. Panoplion złożony z tarcz, jak C (fig. 90).

I. Chłopiec siedzący okrakiem na fantastycznym koźle. Całość kompozycji w zasadzie podobna do B (fig. 91).

J. Tryton, jak A (fig. 92).

Widzimy że groteskowe ozdoby baldachimu nie zawsze doszły nas w pierwotnym stanie. Uzupełnienia i poprawki wykonano na ogół dobrze, stwierdzić jednak można, że baldachim jest gorzej zachowany, niż sam grobowiec.

Baldachim jest datowany i znamy jego autora. W rozdziale I omawiając dzieje pomnika przytoczyliśmy notatkę kronikarza sjeneńskiego S. Titiusa¹ o Janie Cinim, synu sjeneńskiego kamieniarza, pracującym w r. 1519 w Polsce pod kierunkiem florenckiego mistrza razem z innymi nad grobowcem zmarłego króla. Aby zwalczyć wszelkie wątpliwości, jakie w tym miejscu mogą się nasunąć czytelnikowi, trzeba podkreślić, że notatka Titiusa odnosi się do pracy Ciniego przy naszym baldachimie, i to pod kierunkiem Berreiego, a nie np. do kaplicy Zygmuntowskiej, bo: 1^o wiadomość pochodzi od samego Ciniego, a ten wiedział, co podaje, pisząc, że pracuje pod mistrzem florenckim przy grobie zmarłego króla; 2^o w r. 1519 prace przy kaplicy Zygmuntowskiej znajdowały się dopiero w sta-

¹ Obacz wyżej s. 5, odsyłacz 2.

dium początkowym zakładania fundamentów i budowy krypty, tak że dla Ciniego, dekoratora i specjalisty w zakresie ornamentów, nie było tam jeszcze zatrudnienia¹.

Wracając do dat baldachimu przypomnieć trzeba, że posiadamy z kolei wiadomość o okratowaniu grobu Jagiełły w r. 1524², wskazującą, że wtedy baldachim musiał już być gotowy. A więc powstał on w latach 1519 do 1524. Ten stosunkowo długi okres około pięciu lat pracy nad niewielkim baldachimem nasuwa pewne wątpliwości: albo prace nad baldachimem, do których sprowadzono Ciniego, zostały przerwane, albo między wykonaniem baldachimu a odkuciem krat upłynął dłuższy okres czasu, albo wreszcie rozpoczęto prace później, niż to podał Titius.

A jakaż mogła być rola Berrecciego przy powstaniu baldachimu, bo chyba tylko do niego odnosi się przytoczona w rozdziale pierwszym³ zapiska Titiusa o tym, że Cini pracował w r. 1519 «una cum caeteris» przy grobowcu zmarłego króla pod mistrzem florenckim — «sub artifice Florentino sepulcro mortui olim regis instabat»? Do Berrecciego odnieść zapewne należy schemat kompozycji baldachimu: wsparte na kolumnach łuki i dopiero nad nimi belkowanie, do Ciniego i jego towarzyszków szczegóły dekoracji. I tak jak dla kaplicy Zygmuntońskiej, jak dla dziedzica wawelskiego, trudno i dla baldachimu Jagiełły znaleźć wzór bezpośredni, który by Berrecci skopiował, jego bowiem uznać należy za autora całości, jeśli oprzemy się na zapisce Titiusa.

Nie wiemy tylko i zapewne nie dowiemy się tego, w jakim stosunku do baldachimu pozostawały owe napisy z r. 1524, o których czytamy w rachunkach Bonerowskich i u Starowolskiego⁴. Czy były to napisy majuskułowymi literami na miedzianych blachach wstawionych we fryz (co wydaje się mało prawdopodobne), czy może umieszczone wprost na fryzie? Przeciw temu ostatniemu przemawia długość wspomnianych napisów.

Na baldachim pomnika Jagiełły składają się swoiście przetrawione formy renesansowe, będące w tym czasie już pewnym wspólnym dobrem w całych Włoszech. Nie udało się we Włoszech na całej przestrzeni quattrocenła odszukać struktury tak lekkiej, jak baldachim Jagiełły, zapewne dlatego, że forma naszego baldachimu była już z góry podyktowana starszymi, sprzed stu lat kolumnami.

Osobliwością baldachimu jest zastosowanie łuków, nad którymi dopiero spoczywa belkowanie. We Florencji stosuje się w strukturach podobnych do naszego baldachimu bądź belkowanie leżące na kolumnach czy pilastrach, bądź łuki umieszcza się między podporami. Przykład pierwszy widzimy w tronie Juliana Medyceusza⁵, przykład typu drugiego — w baldachimie nad grobowcem Viscontiego w Pawii⁶.

Tron Juliana Medyceusza (ze zbiorów w pałacu Guadagni), dzieło Baccia d'Agnolo (fig. 96), wykonany w r. 1510, to piękna ława z zapleczem, która w ogólnych proporcjach, zwłaszcza belkowania, przypomina baldachim Jagiełły. Poszczególne elementy są tu jednak bardziej klasyczne, spokojniejsze. To samo dotyczy groteski i w ogóle ornamentów bardziej płaskich i cieńszych. Ale mimo tych różnic występują w obu dziełach elementy pokrewne, np. akant na wolutach oraz podział belkowania. Są to oczywiście zbieżności

¹ Komornicki S., *Kaplica Zygmuntońska w katedrze na Wawelu* (Rocz. Krak. XXIII, 1932, s. 57).

² Obacz wyżej s. 5 odsyłacz 2.

³ Obacz wyżej s. 5 odsyłacz 2.

⁴ Obacz wyżej s. 6 odsyłacz 2 i s. 7 odsyłacz 3.

⁵ Schütz A., *Die Renaissance in Italien* V, Hamburg 1893, tabl. bez numeracji.

⁶ Tamże.

ogólnorenesansowe w tym czasie¹, ale najczęściej (jeśli o proporcje idzie) odnajdywane wśród dzieł sztuki florenckiej.

W tronie Juliana Medyceusza struktura belkowania leży na kapitelach kolumn i pilastrów. W innym układzie występują te same elementy w baldachimie nad grobem Giangaleazza Viscontiego w Pawii, dzieło rozpoczętym przez Pellegriniego około r. 1490. Łuki tu występujące włączone są w system filarów, zgodnie z tendencjami dojrzałego renesansu².

Można ogólnie stwierdzić, że łuki baldachimu Jagiełły mają formy wczesnorenesansowe zbliżone proporcjami i lekkością do łuków Brunelleschiego. Są one doskonale półkoliste, a ich obramowanie jest o połowę cieńsze niż grubość kolumn, wskutek czego osiągnięto efekt ich znacznej lekkości, tak samo jak w dwóch pierwszych kondygnacjach podwórca wawelskiego.

Natomiast jeśli idzie o groteski i w ogóle ornamenty, to baldachim łączy się niezwykle blisko z dekoracją kaplicy Zygmuntowskiej. Zarówno fantastyczne postacie występujące w łukach, jak ozdoby kapiteli są bliźniaczo podobne i nie ma potrzeby rozstrzygać się nad tymi powszechnie znanymi faktami.

Mam wrażenie, że mimo pewnych wątpliwości, podniesionych ostatnio przez Zbigniewa Hornunga³, ozdoby Cinię tak w baldachimie jak w kaplicy Zygmuntowskiej są silnym odbiciem zasobu ornamentyki stosowanej w Sjenie przez Lorenza Marrinę, a w szczególności ornamentyki występującej na ołtarzu z kościoła Fontegiusta. Groteski są tylko uproszczone przez Cinię, przede wszystkim bardziej płaskie, co zapewne wynika z różnicy materiału: kamień nie nadawał się w tym stopniu co marmur do plastycznego odkuwania. Dyskusja nad ornamentyką Cinię, rozpoczęta przed laty przez Sokołowskiego⁴, trwa nadal, ale zdaje się, że postawione przez Sokołowskiego twierdzenie, że Cini był uczniem Marriny, przychodzi jedynie podtrzymać. W każdym razie potwierdza to zestawienie ornamentów baldachimu z ornamentami ołtarza z kościoła Fontegiusta (fig. 93—95).

Natomiast trudno powiedzieć, czy należy przypisać Ciniemu współcześnie z baldachimem powstały ołtarz z Zatora, publikowany przez S. Komornickiego⁵, a obecnie przechowywany na Wawelu. Ornament tam występujący, nie posiadający charakteru groteski (co jest tak charakterystyczne dla Cinię), raczej zbliża się do florenckiego typu, a nie do sjeneńskiego. Są to wątpliwości, które rozstrzygnąć niełatwo, zważywszy ówczesną wędrówkę motywów. Nie ma także dostatecznych dowodów, aby dziełem Cinię z czasu pracy nad baldachimem były dwa piękne balkony w kościele Mariackim⁶: wewnętrzny

¹ Do tronu Medyceusza są podobne stalle w Bergamo w S. Maria Maggiore (Schütz o. c.), zaczęte w połowie w. XV.

² Taki układ elementów zastosował Bramante w zakrystii S. Maria presso S. Satiro w Mediolanie (przed r. 1488).

³ Hornung Z., *Mauzoleum króla Zygmunta I* (Rozprawy Komisji Historii Sztuki i Kultury Towarzystwa Naukowego Warszawskiego I, 1949, s. 85).

⁴ Sokołowski M., *O wpływach włoskich na sztukę Odrodzenia u nas* (Przegląd Polski 1884, s. 119—141).

⁵ Komornicki S., *Ołtarz renesansowy w Zatorze* (Spraw. KHS IX, 1915, s. XLVI).

⁶ Cercha St. i Kopera F., *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sjeny i jego dzieła w Polsce*, Kraków 1916, s. 69. — Balkony z kościoła Mariackiego nie doczekały się właściwego opracowania. Te piękne zabytki naszego renesansu łączą się blisko z podobnymi balkonami chórowymi we Florencji, jeśli jednak ściśle o ich kształt idzie, to najbliższy im jest balkon muzyczny w kaplicy Sykstyńskiej, anonimowe dzieło (zapewnie florenckie) z drugiej połowy w. XV.

(oratorium Kaufmanów) oraz zewnętrzny prowadzący do kaplicy na wieży. Występuje w nich nazbyt mało elementów pokrewnych baldachimowi czy nawet kaplicy Zygmunto-
wskiej. Są to niewątpliwie dzieła z tego samego kręgu włoskich mistrzów pracujących
na Wawelu, lecz poza to ogólne stwierdzenie trudno się dalej posunąć.

Tak przedstawiają się najważniejsze problemy związane z baldachimem Jagiełły. Znaczenie tego dzieła dla sztuki krakowskiej w latach dwudziestych w. XVI musiało być
bardzo duże. Było to jedno z pierwszych dzieł renesansowych o strukturze całkowicie od-
miennej od form, jakie widziano w pomniku Olbrachta. Kaplica Zygmunto-
wska znajdowała się w tym czasie dopiero w stadium budowy, toteż oglądano i podziwiano nowy styl
w ozdobach baldachimu Jagiełły. Później Jan Michałowicz formy baldachimu studiował
i pod ich wpływem wprowadził do pomnika Zebrzydowskiego owe sześcioboczne kolumny
pokryte (co jest zrozumiałą zmianą) ornamentem; do pomnika zaś Benedykta Izdbień-
skiego w Poznaniu przejął fantastyczną postać ludzką, widocznie zaczerpniętą z podniebia
baldachimu¹. Użycie zaś owych kolumn przez Michałowicza świadczy, jak dalece nasi
mistrzowie grobowiec i baldachim Jagiełły studiowali i jak on oddziaływał.

*

*

*

Pomnik Jagiełły sprawia, że nawet niewykształcony w subtelnościach sztuki widz
staje przed nim i podziwia go, tak silnie bowiem działają same kształty grobowca, pełne
prostoty i monumentalności.

Każde stulecie dbało o niego na swój sposób. Jego poziom artystyczny przekracza
to, co wydała współczesna mu rzeźba polska w drzewie czy w kamieniu. Skala realizmu
i prawdy w głowie króla zauważona była już przez Długosza. Później Zygmunt I zwień-
czył pomnik prostym i lekkim baldachimem i dzięki temu jaśniej w nim połączenie
dwóch epok artystycznych. W w. XVII Uniwersytet Jagielloński zajął się grobowcem
swego dobroczyńcy, w XVIII, choć ruszono pomnik z miejsca, postąpiono z nim ostroż-
nie i z pietyzmem. Wiek XIX dał pierwsze historyczne jego opracowanie. Wreszcie w po-
czątkach naszego stulecia odnowiono go i przestawiono na właściwe miejsce.

Ciągle jeszcze trudno jest sobie uzmysłwić znaczenie pomnika Jagiełły w sztuce
średniowiecznej. Przeszkadza temu brak wyczerpujących monografii o europejskiej rzeźbie
nagrobnej. Mam przekonanie, że włoskość pomnika Jagiełły nie okaże się odosobniona
i że z tej strony Alp, zwłaszcza w Austrii, Szwajcarii i w południowych Niemczech,
w przyszłości znajdą się podobne wypadki przenikania już w w. XV form quattrocenta
do rzeźby gotyckiej. Jakkolwiek bądź, zawsze pomnik Jagiełły zostanie jednym z naj-
wcześniejszych przykładów w tej dziedzinie. I dlatego znaczenie jego wybiega daleko
poza Kraków i poza Polskę.

¹ Pagaczewski *o. c.* s. 18, fig. 13; s. 15, fig. 6 i 7.



TABLICE



1. Grobowiec Jagielly.

Fot. St. Kolowca.



2. Grobowiec Jagiełły w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu przed restauracją około r. 1900.

Fot. J. Krieger



3. Część prawego boku grobowca Jagiełły.



4. Prawy bok grobowca Jagielly.

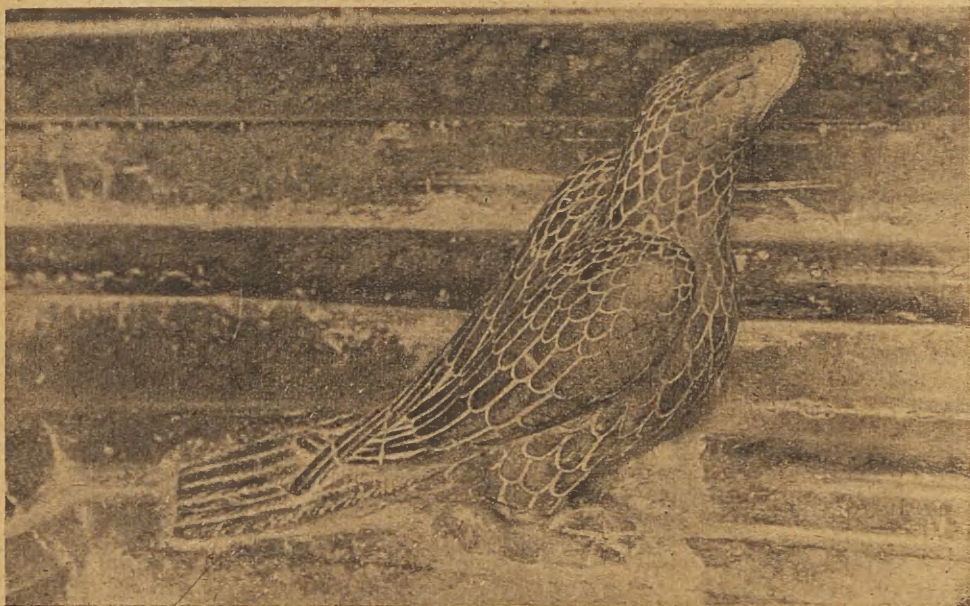


5. Lewy bok grobowca Jagielly.



6. Płaczkowie przy herbie Litwy na grobowcu Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



7. Sokół u podstawy grobowca Jagielly.

Fot. K. Estreicher.



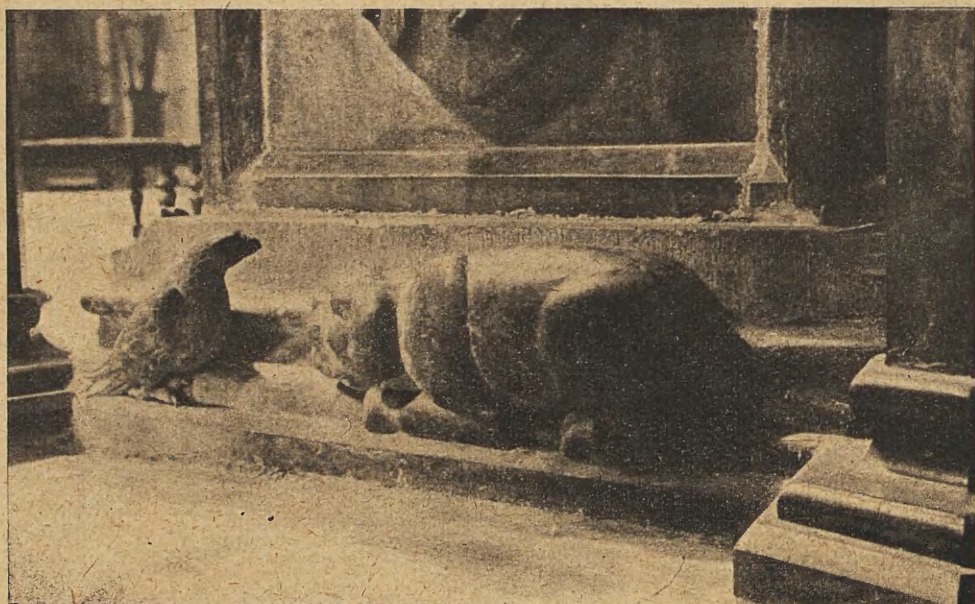
8. Pies u podstawy grobowca Jagielly.

Fot. K. Estreicher.



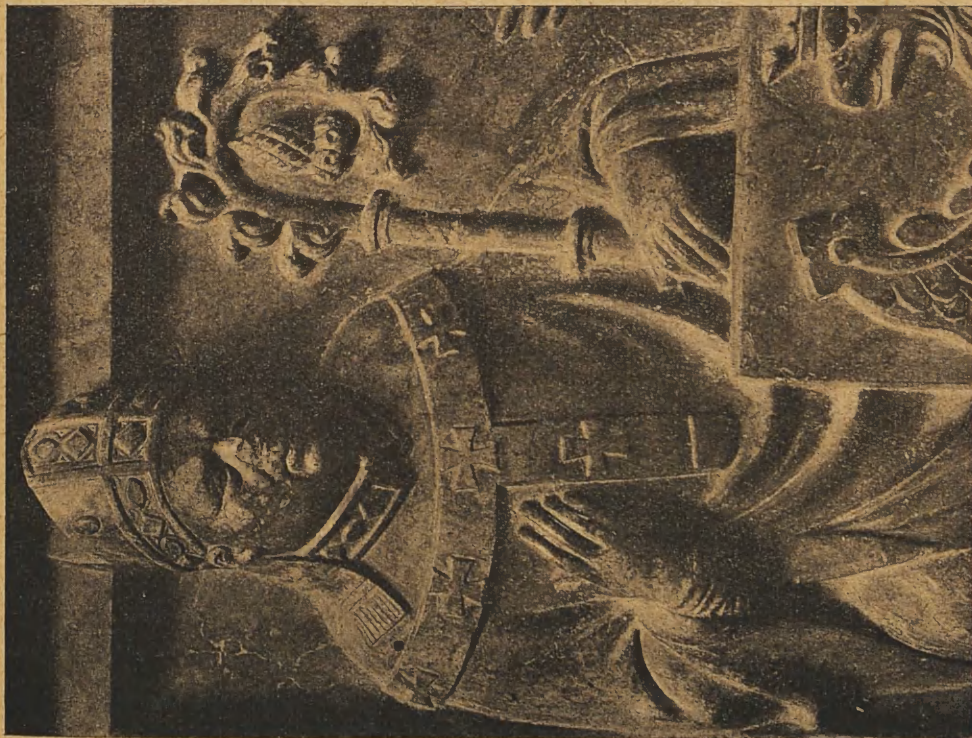
9. Pies u podstawy grobowca Jagielly.

Fot. K. Estreicher.



10. Sokół i pies u podstawy grobowca Jagielly.

Fot. K. Estreicher.



11. Arcybiskup gnieźnieński na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



12. Biskup krakowski na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



13. Piasek przy herbie Wielkopolski na grobowcu Jagielly.

Fot. St. Kolowrat.



14. Piasek przy herbie Litwy na grobowcu Jagielly.

Fot. St. Kolowrat.



15. Placzek przy herbie ziemi dobrzyńskiej na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kalowca.



16. Placzek przy herbie ziemi dobrzyńskiej na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kalowca.



17. Płaczek przy herbie Wielkopolski na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



18. Płaczek przy herbie Litwy na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.

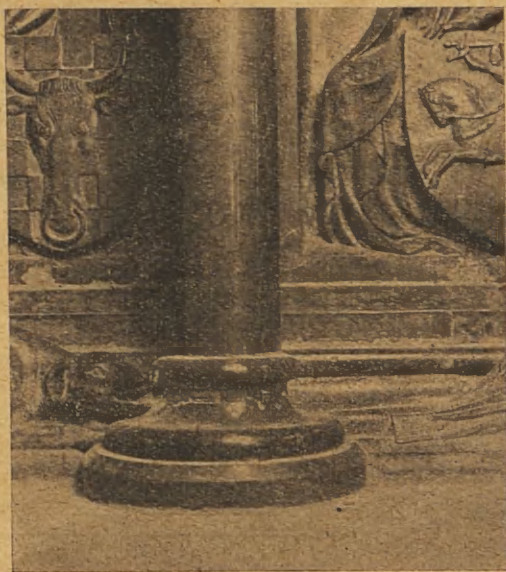


19. Obraz fundacyjny Uniwersytetu Jagiellońskiego z pocz. XVI w. zawieszony przy grobowcu Jagiełły, wedle drzeworytu z w. XVII w Bibliotece Jagiellońskiej.



20. Kolumna narożna baldachimu nad grobowcem Jagiełły.

Fot. K. Estreicher.



21. Kolumna środkowa baldachimu nad grobowcem Jagiełły.

Fot. K. Estreicher.



22. Portret Jagiełły z r. 1418 w kaplicy zamkowej w Lublinie.
Rysunek J. Smolńskiego przed odnowieniem malowideł.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



23. Portret Jagiełły z Włna.
Obraz olejny z w. XVIII (?) wedle malowidła ruskiego z początku w. XV.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



24. Postać Jagielly na wierzchniej płycie jego grobowca.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



25. Głowa Jagielly na wierzchniej płycie jego grobowca.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



26. Popiersie Jagiełły na wierzchniej płycie jego grobowca.

Fot. St. Kolowca.



27. Głowa Jagiełły na wierzchniej płycie jego grobowca.

Fot. St. Kolowca.



28. Smok u stóp Jagielly na wierzchniej płycie jego grobowca.

Fot. Śt. Kołowca.



29. Głowa smoka na wierzchniej płycie grobowca Jagielly.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



30. Orzeł na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



31. Pogoń na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



32. Herb ziemi dobrzyńskiej na grobowcu Jagiełły.

For. St. Kolowca.



33. Herb Rusi na grobowcu Jagiełły.

For. St. Kolowca.



34. Herb Wielkopolski na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



35. Herb ziemi wieluńskiej na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



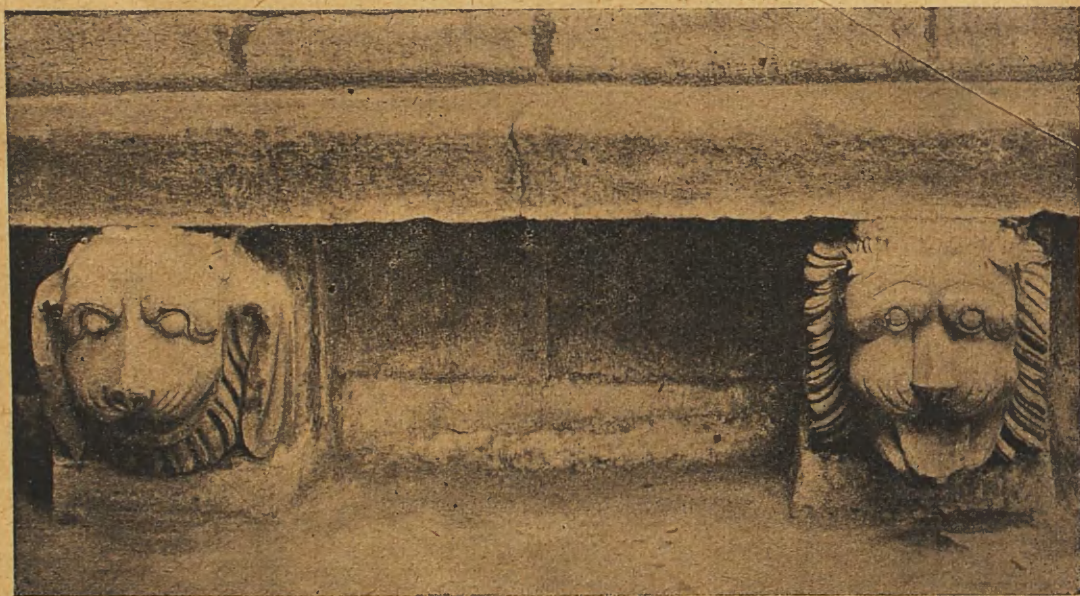
36. Pierwsza głowa lwa
w Collegium Maius w Krakowie.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



37. Druga głowa lwa
w Collegium Maius w Krakowie.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



38. Dwie dalsze głowy lwów w Collegium Maius w Krakowie.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



39. Św. Marek na pierwszych drzwiach Ghibertiego we Florencji.



40. Św. Łukasz na pierwszych drzwiach Ghibertiego we Florencji.



41. Św. Mateusz na pierwszych drzwiach Ghibertiego we Florencji.



42. Płaczkowie przy herbie Litwy na grobowcu Jagielly.

Fot. St. Kołowca.



43. Św. Augustyn na pierwszych drzwiach Ghibertiego we Florencji.



44. Arcybiskup i płaczek przy herbie Polski na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



45. Głowa Jozuego. Szczegół z posągu Donatella i Giovanniego Rossiego w Or San Michele we Florencji.



46. Głowa płaczka przy herbie Litwy na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.

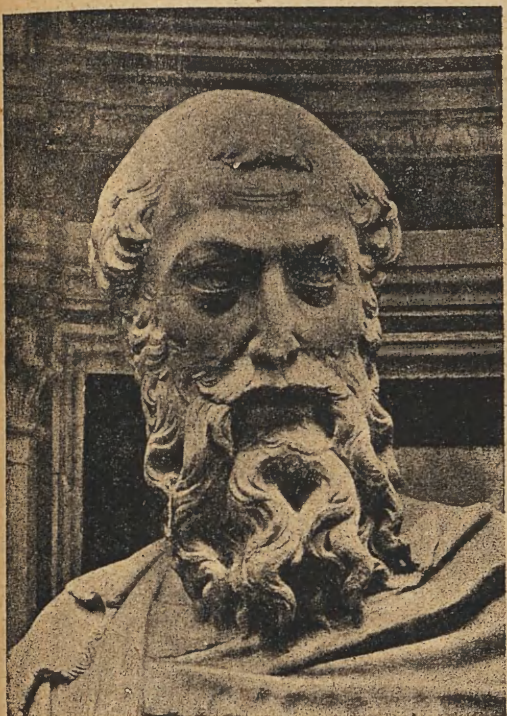


47. Głowa płaczka przy herbie Litwy na grobowcu Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



48. Głowa Jeremiasza. Szczegół z figury Ghiberiego na jego drugich drzwiach we Florencji.



49. Głowa św. Marka. Szczegół z posągu Donatella w Or San Michele we Florencji.



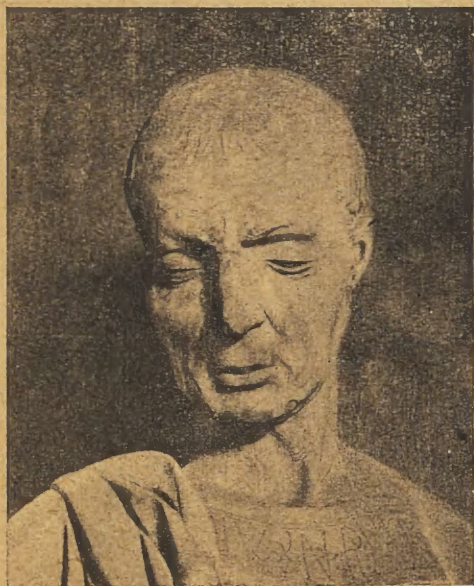
50. Głowa Dawida. Szczegół z posągu Donatella w Bargello we Florencji.



51. Głowa płaczka przy herbie Wielkopolski na grobowcu Jagiełły.



52. Głowa św. Filipa. Szczegół z posągu Nanniego di Banco w Or San Michele we Florencji.



53. Głowa tzw. Poggia.
Szczegół z posągu Donatella
w katedrze we Florencji.



54. Głowa Datigo.
Szczegół z płyty brązowej Ghibertiego
w kościele S. Maria Novella we Florencji.



55. Głowa lwa zw. Marzocco w Bargello we Florencji.



56. Głowa lwa z grobowca Jagiełły.



57. Układ fałdów postaci Aarona na drugich drzwiach Ghibertiego we Florencji.



58. Układ fałdów płaszka przy herbie Litwy na grobowcu Jagiełły.



59. Ornament z obramienia drzwi do katedry florenckiej.



60. Pastorał arcybiskupa gnieźnieńskiego na grobowcu Jagiełły.



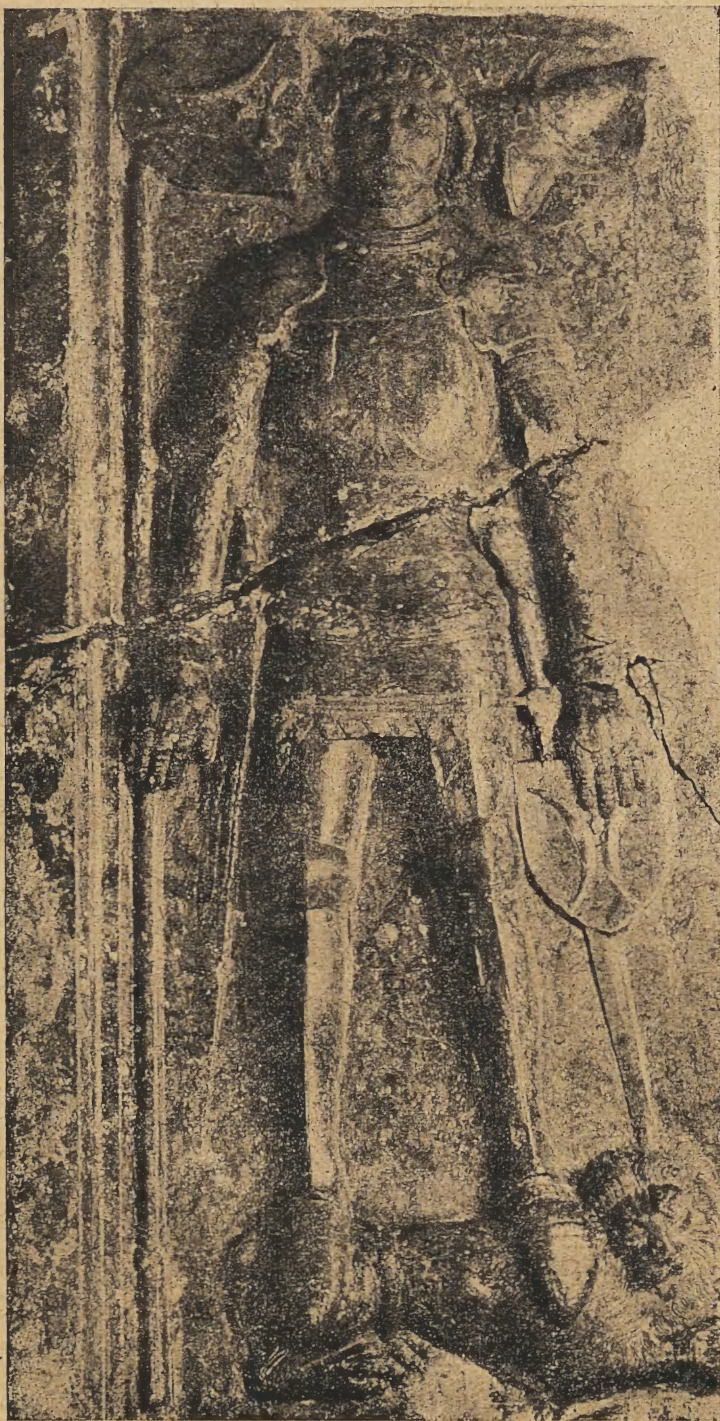
61. Głowa lwa. Szczegół z pierwszych drzwi Ghibertiego we Florencji.



62. Ornament z konkursowej płaskorzeźby Ghibertiego w Bargello we Florencji.

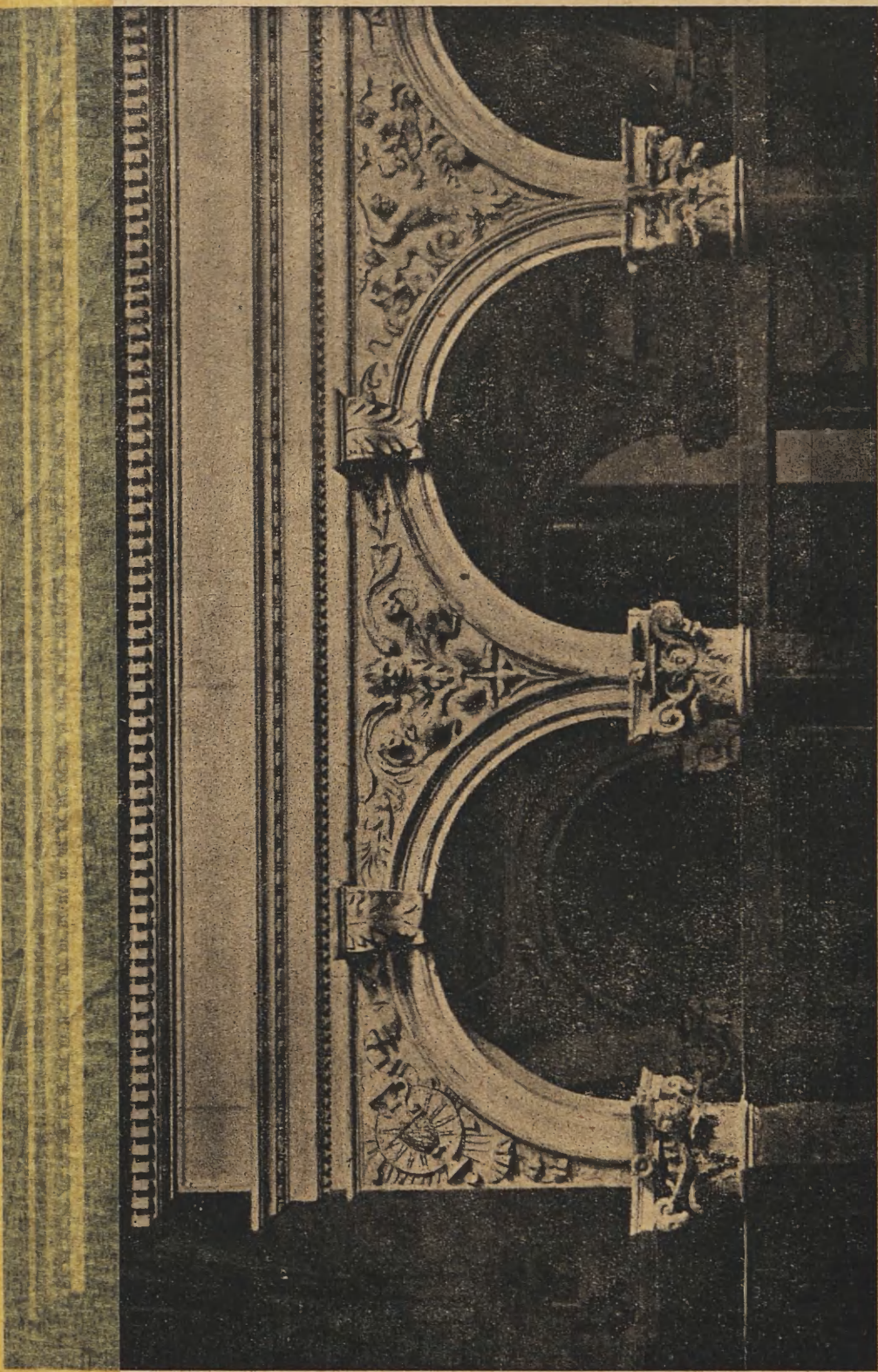


63. Głowa lwa. Szczegół z herbu Rusi na grobowcu Jagiełły.

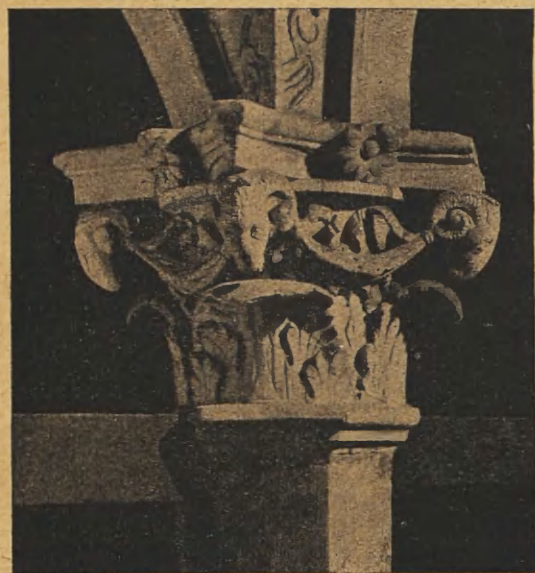


64. Płyta nagrobna Jana Šcibora (zm. 1434) w Budapeszcie.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



65. Baldachim nad grobowcem Jagiełły.



66. Kapitel I baldachimu nad grobowcem Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



67. Kapitel II baldachimu nad grobowcem Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



68. Kapitel III baldachimu nad grobowcem Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



69. Kapitel IV baldachimu nad grobowcem Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



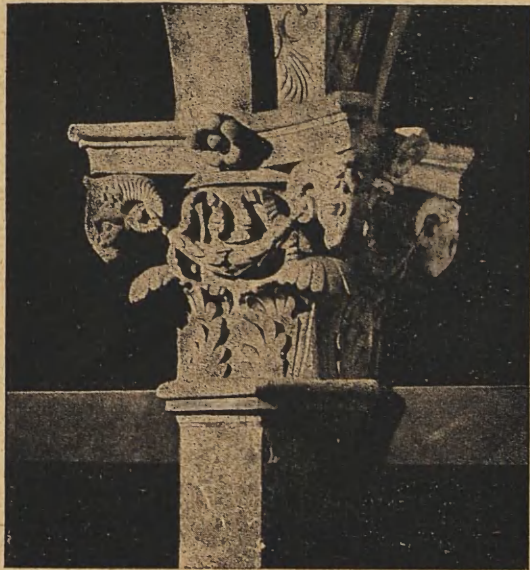
70. Kapitel V baldachimu nad grobowcem Jagiełły.
Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



71. Kapitel VI baldachimu nad grobowcem Jagiełły.
Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



72. Kapitel VII baldachimu nad grobowcem Jagiełły.
Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



73. Kapitel VIII baldachimu nad grobowcem Jagiełły.
Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



74. Fantastyczny stwór i rogi obfitości nad II kapitelem baldachimu grobowca Jagielly.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula)



75. Delfiny nad III kapitelem baldachimu grobowca Jagielly.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula)



76. Trzy trytony nad VI kapitelem baldachimu grobowca Jagielly.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumuła).



77. Maska i fantastyczne zwierzęta nad VII kapitelem baldachimu grobowca Jagielly.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumuła).



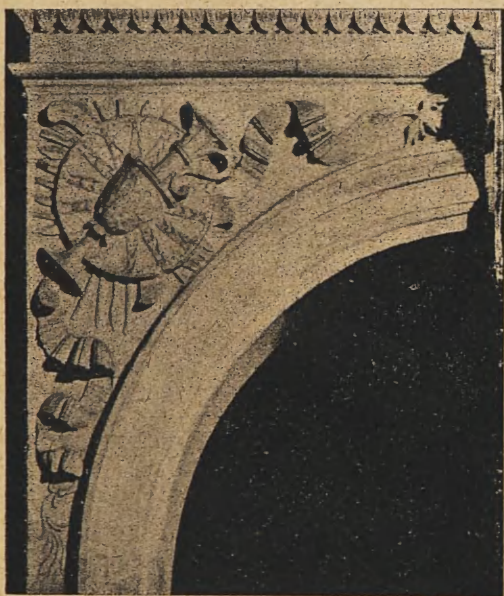
78. Hełm i tarcza nad I kapitelem baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



79. Panoplion z tarcz nad IV kapitelem baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



80. Misa i dzban nad VIII kapitelem baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



81. Zbroja i tarcza nad V kapitelem baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J. (W. Gumula).



82. Podniebie baldachimu nad grobowcem Jagiełły.

Fot. Zakład Historii Sztuki U. J.



83. Pierwszy tryton
w podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



84. Pierwszy chłopiec na kozie
w podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



85. Pierwszy panoplion z tryumfem cezara
w podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



86. Pierwszy panoplion z tarcz
w podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



87. Orzeł na podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



88. Pogoń na podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



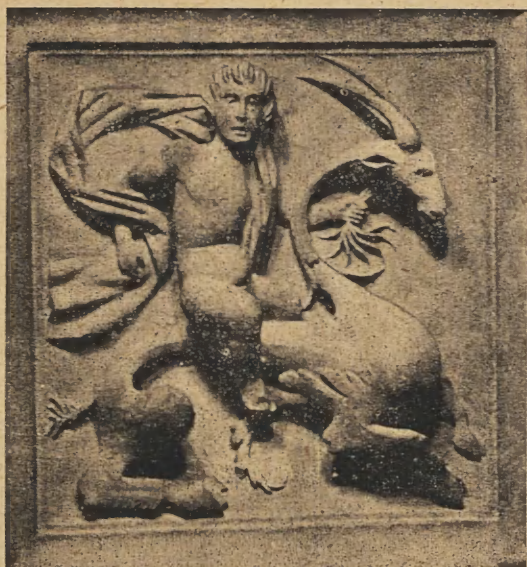
89. Drugi panoplion z tarcz na podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



90. Drugi panoplion z tryumfem cezara na podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



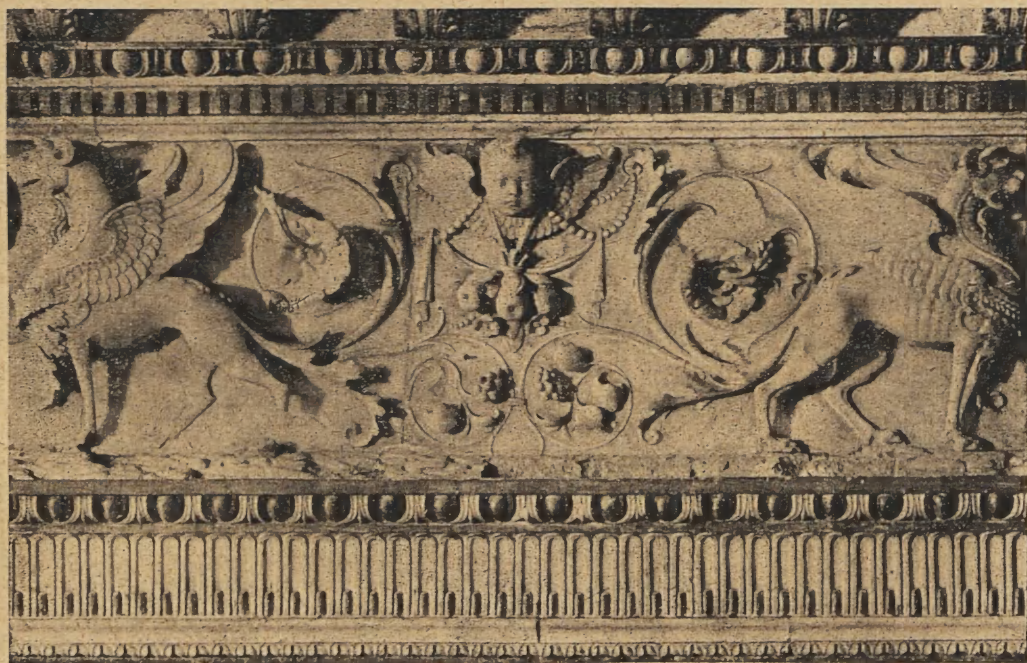
91. Drugi chłopiec na koźle
na podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



92. Drugi tryton
na podniebiu baldachimu grobowca Jagiełły.

Fot. St. Kolowca.



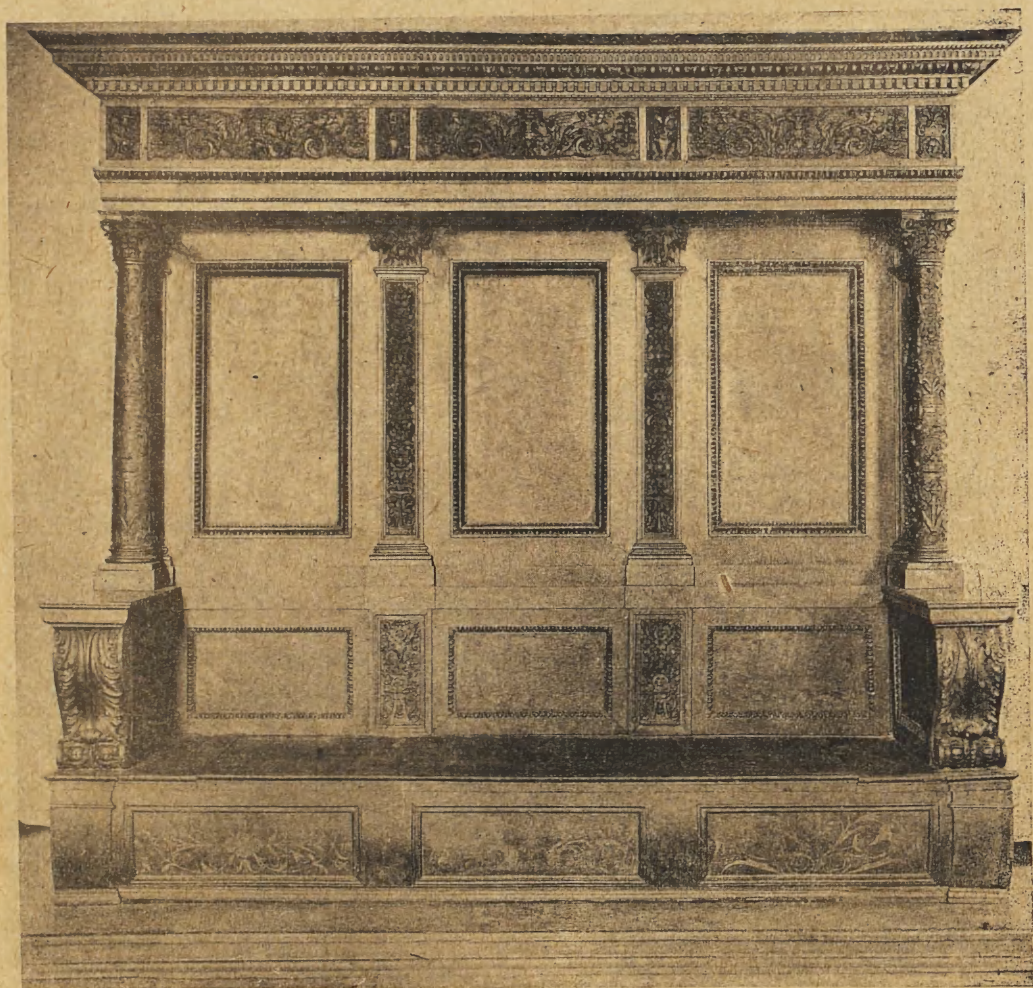
93. Fryz Lorenza Marriny na ołtarzu w kościele Fontegiusta w Sjenie.

Fot. Alinari.



94 i 95. Dwa szczegóły ornamentowe z ołtarza Lorenza Marriny w kościele Fontegiusta w Sjenie.

Fot. Allnari.



96. Tron Medyceuszów z pałacu Guadagni we Florencji,
przypuszczalnie dzieło Baccia d'Agnolo.

I. D. SIENIUC

SZKOŁA GŁÓWNA KRAKOWSKA
W DOBIE KSIĘSTWA WARSZAWSKIEGO



Egz. ob. 95/
- 54

I. SZKOŁA GŁÓWNA KRAKOWSKA PRZED ROKIEM 1809

Zanim Szkoła Główna Koronna mogła sobie przyswoić w pełni zasady i dzieło reform Kollatajowskich, nastąpiła katastrofa w postaci trzeciego rozbioru. Kraków dostał się pod panowanie austriackie, a Wszechnica, nazywana teraz Szkołą Główną Krakowską, została zahamowana w swoim rozwoju¹.

Nowy rząd nie interesował się na razie sprawami i potrzebami Akademii i zostawił jej tym samym dużo swobody. Nie mogła jednak Szkoła Główna w pełni wykorzystać tej swobody, gdyż możliwości jej były ograniczone. Rozbiory sprawiły bowiem, że rozległe majątki uniwersyteckie znalazły się w trzech różnych zaborach. Ta okoliczność przyczyniła się do znacznego pogorszenia warunków materialnych Szkoły Głównej. Na pomoc ze strony władz austriackich nie można było liczyć, chociaż danie takiej pomocy leżałoby w ich interesie. Nie postarały się one o zwrot majątku Akademii, który dostał się pod pruskie i rosyjskie panowanie. Szkoła Główna po-przestała na małym, zadowolona, że może pracować według niezmienionych systemów i w tym samym składzie oraz pod rządami polskiego rektora. Był nim po Kolendowiczu przez następnych kilka lat kanonista Stanisław Minocki. Prezesami kolegów pozostali nadal profesorowie z czasów Kollataja.

Stan ten nie trwał długo. Zapowiedzią reform był dekret cesarski z r. 1796, nakazujący oddanie inspektorom szkół funkcji scholastyka w kapitule krakowskiej. Rok 1802 przyniósł dalsze zmiany, i to niekorzystne. Majątek akademicki przeszedł w ręce władz austriackich. Utworzyły one obecnie specjalną instytucję w celu administrowania wszystkimi funduszami edukacyjnymi Galicji Zachodniej. Był to tak zwany Allgemeiner Stiftungs-fond; wypłacano z niego rok rocznie odpowiednie kwoty na cele szkolnictwa, w tym także na Uniwersytet. Dobra, którymi zarządzała owa instytucja, były już tylko resztkami dwumilionowego majątku Szkoły Głównej, rozdrapanego w większej części przez zaborców. Reforma ta wpłynęła w znacznej mierze na dalsze pomniejszenie dóbr uniwersyteckich. W r. 1803 wychodzą nowe zarządzenia, coraz to smutniejsze dla Szkoły Głównej. Dnia 9 maja zakazano wykładania w języku polskim na rzecz łaciny. Całość materiału każdego przedmiotu miała być wyłożona w przeciągu jednego roku szkolnego. Wprowadzono też zmiany w podziale wydziałów.

¹) Autorka niniejszej rozprawy nie miała na celu skreślenia dziejów Szkoły Głównej w latach 1809—15 tak, aby wyczerpać obficie do tych dziejów materiały. Podaje tylko wybrane momenty, spostrzeżenia i fakty dotyczące mniej znanej reformy Szkoły Głównej z czasów Księstwa Warszawskiego.

Zamiast dwóch kolegów, każdego z trzema szkołami, wracają znowu cztery wydziały, zniesione przez Kołłątaja. Na czele każdego fakultetu miał odtąd stać dyrektor, wybrany przez rząd, któremu by podlegał dziekan. Protest kolegium przeciw tym zarządzeniom nie odniósł skutku. Podobnie pozostawiono bez odpowiedzi profesorów niezadowolonych i oburzonych tym, że rozkazano im osobiście uzupełnić opuszczone wskutek choroby wykłady, albo też opłacić swoich zastępców. W r. 1804 wyszedł nowy rozkaz, który godność scholastyka w kapitule krakowskiej poruczał inspektorowi szkół normalnych. Ogłoszony wówczas konkurs na wakującą scholasterię krakowską był tylko konkursem *pro forma*. Kandydat został z góry wyznaczony. Był nim Jan Nepomucen Hoffmann, przyszły rektor Szkoły Głównej, organizator szkolnictwa krakowskiego w duchu austriackim.

Najpotężniejszy cios trzymali zaborecy w zanadrzu aż do roku 1805, gdy rozporządzeniem z dnia 5 VIII przeniesiono Uniwersytet Lwowski do Krakowa i złączono go z Wszechnicą Krakowską. Tym samym Szkoła Główna otrzymała organizację i system naukowy panujący w akademiach austriackich. Germanizacja Szkoły Głównej teraz dopiero została w pełni wprowadzona. Starzy profesorowie krakowskiej uczelni ustąpili w większości ze swych stanowisk. O następców narodowości niemieckiej nie było łatwo. Po ogłoszeniu konkursu nie zgłosił się w wyznaczonym terminie ani jeden kandydat. Należało więc tolerować polskich profesorów w roli zastępców. Obsadzanie katedr powierzono dyrektorowi Wydziału Teologii, oraz inspektorowi szkół normalnych, Janowi Hoffmannowi. Język łaciński i niemiecki stały się obowiązkowymi językami wykładowymi, chociaż w praktyce nieraz zmuszeni byli wykładowcy posługiwać się mową polską.

Wśród profesorów Niemców byli w tym czasie uczeni większej miary i dzięki nim naukowy poziom Szkoły Głównej się nie obniżył. Należeli do nich między innymi Jan J. Littrow, matematyk i astronom, Baltazar Hacquet, profesor mineralogii, Jan Nepomucen Rust, znany chirurg, i fizyk Zemantsek¹. Na Teologii wykładali benedyktyni ze skasowanego klasztoru w Wiblingen w Szwabii. W r. 1806 było ich trzech: o. Grzegorz Ziegler, o. Udalryk Meisterle i o. Marcin Altegger; w rok później ilość ich wzrosła do sześciu. Nowi profesorowie spotykali się w szkole Głównej z niechęcią ze strony słuchaczy; nie starali się jej ukryć i dawni profesorowie. Oto emeryci Kolendowicz i Bogdanowicz nie ustąpili ze swych mieszkań, zmuszając profesorów niemieckich do zakwaterowania się w Collegium Minus.

Biskupowi krakowskiemu, jako kanclerzowi, dały władze austriackie takie same prawa do Szkoły Głównej, jakie miał arcybiskup wiedeński w stosunku do tamtejszego Uniwersytetu. Uczestniczył on w posiedzeniach Senatu i przy promocjach doktorskich. Jednakowoż biskup Gawroński zrezygnował z kanclerstwa 9 maja 1806.

Starania Hoffmanna przyniosły pewne rezultaty. Ilość katedr na różnych wydziałach zwiększała się stale, począwszy od umiejętności politycznych, prawa kanonicznego i procedury na Wydziale Prawniczym, poprzez filozofię i teologię pastoralną, którą otrzymał Andrzej Zeisł². Na Medycynie zaczęły się wykłady akuszerii i weterynarii, które prowadził Paweł Adami. Po zmianie Kolegium Moralnego i Fizycznego

¹ Sołtykiewicz J., *O stanie Akademii Krakowskiej od założenia jej w r. 1347 (s) aż do teraźniejszego czasu*, Kraków 1810, s. 90.

² A. U. J., rps 364.

na cztery wydziały Teologia i Prawo miały po pięć katedr, medycyna miała ich ośm, a Filozofia sześć. Po roku szkolnym 1806/07 ilość ta znacznie wzrosła. Na Teologii zjawily się dwie nowe katedry, gdyż wykłady o Piśmie św. podzielono na dwa oddzielne cykle, Starego i Nowego Testamentu. Ponadto dodano jeszcze pedagogikę. Na Wydziale Prawa przybyła katedra prawa wekslowego, oddana Adamowi Krzyżanowskiemu.

Medycyna powiększyła się o katedry: 1) chemii i botaniki, 2) policji lekarskiej i sądowej, 3) patologii, oddzielnie od terapii i kliniki lekarskiej, oraz 4) katedrę instytucji medycznej i kliniki chirurgicznej.

Na Wydziale Filozoficznym powstała katedra gospodarstwa wiejskiego, numizmatyki, heraldyki, historii naturalnej, pedagogiki, literatury łacińskiej i greckiej oraz historii powszechnej¹.

Wykaz ten dowodzi, że rozwój Szkoły Głównej postępował mimo trudności, chociaż w zwolnionym tempie. Nie znaczy to jednak, by rozwój ten dał się zauważyć w każdej dziedzinie stosunków uniwersyteckich. Sprawa biblioteki jest tego jaskrawym dowodem. W okresie rządów austriackich nie spostrzegamy nawet minimum dbałości o jej interesy. Rząd nie dawał bibliotece żadnych funduszków i spowodował jej zamknięcie na przeciąg trzech lat.

Podobnie zaniedbaną była klinika. Stan jej opisuje Antoni Baldacci, radca dworu przy kancelarii nadwornej galicyjskiej, oraz prof. dr Colland. Pomimo że rząd austriacki zostawiając majątek Akademii stwierdził, że tylko 1/28 jego część należy do sióstr miłosierdzia, oddał im nadzór nad szpitalem, a odebrał go Szkole Głównej. W stosunki szpitalne wkraśl się ogromny nieład, który szczególnie jaskrawo pojawił się po ustąpieniu prof. Kosteckiego na rzecz dra Neuhausera.²

Nie ulega wątpliwości, że germanizacja Uniwersytetu działała bardzo ujemnie na jego wewnętrzne stosunki; okazywanie jednak jakiegokolwiek sprzeciwu było niedopuszczalne. Co najwyżej udawało się czasem profesorom Polakom postawić na swoim w rzeczach małych i nie istotnych. Tak było z zaprowadzeniem mundurów, które miały upodobnić adeptów Szkoły Głównej Krakowskiej do młodzieży studiującej na uniwersytetach austriackich. W tym wypadku wypowiedzenie się za utrzymaniem dawnego stroju odniosło skutek.

Okres między rokiem 1796 a 1809 nie stanowi w ogóle jasnej karty w dziejach Uniwersytetu Krakowskiego. Mimo stwierdzonych zasług naukowych niektórych profesorów niemieckich i dużej wiedzy, którą się chętnie dzielili z polskimi słuchaczami, Szkoła Główna więcej straciła niż zyskała pod nowym, obcym rządem. Jeżeli poszła w swym rozwoju krok naprzód, to jednak nie w tym kierunku, który jej wykreślił Hugo Kołłątaj.

II. KOŁŁATAJOWSKIE „URZĄDZENIE“ SZKOŁY GŁÓWNEJ

Po zajęciu Krakowa przez wojska polskie w r. 1809 zjechał do niego Hugo Kołłątaj i stanął w gościnie u Ignacego Zajączka. Przywiodły go tutaj wprawdzie własne sprawy majątkowe, niemniej odegranie jakiejś poważniejszej roli na arenie publicz-

¹ A. U. J., rps 364.

² Wachholz L., *Szpitala krakowskie 1220—1920 II* (Bibl. Krak. nr 60, 1924, s. 42).

nej było także jego zamiarem. Na nic nie zdążył się odradzać w tej mierze przyjaciela z Wilna, Jana Śniadeckiego. Okazja do nowej działalności zdarzyła się niebawem, a co ważniejsze, teren pracy był Kollątajowi znany i bliski. Chodziło bowiem o reformę Akademii. Słusznie przyznać należy Kollątajowi prawo do jej przeprowadzenia, mając na uwadze jego wcześniejsze starania o dobro Akademii.

Całą władzę cywilno-wojskową w nowo zajęтым kraju miał w swym ręku książę Józef. Właściwie jednak administrację tych ziem sprawował, po zniesieniu władz austriackich, Centralny Rząd Galicyjski z prezesem Stanisławem Zamoyskim na czele. Referentem dla spraw szkolnictwa był w tym rządzie Andrzej Horodyski. Ten porucił Kollątajowi powierzone sobie zadanie reorganizacji Szkoły Głównej Krakowskiej i całego szkolnictwa galicyjskiego. Jedną z przyczyn, dla których Horodyski nie decydował się wypełniać sam powierzonego mu obowiązku, był brak znajomości tych spraw. Przy tym władza jego nie ograniczała się do pełnienia tego tylko urzędu. Horodyski sprawował nadzór nad działalnością Rządu Centralnego i porozumiewał się z Radą Stanu.

Kollątaj zabrał się do pracy ze specjalnym nastawieniem. Przede wszystkim liczyć się musiał z przeciwnikami, których nie brakowało mu już od dawna. W pierwszym rzędzie groźną była dla niego osoba Stanisława Potockiego, prezesa Izby Edukacyjnej i Rady Stanu. Kollątaj musiał brać pod uwagę, że jego własne dążenia do urządzenia szkolnictwa zgodnie z zasadami Komisji Edukacyjnej nie idą w parze z wytycznymi Stanisława Potockiego, który w prawach obowiązujących wszelkie instytucje uczelniane na obszarze Księstwa widział wzór dla organizacji szkół na nowych terenach. Obaj przeciwnicy rozpoczęli bardzo zagorzały spór. Było to starcie dwóch odmiennych koncepcji organizacyjnych Uniwersytetu Krakowskiego: dawnej, o szerokich uprawnieniach Szkoły Głównej z czasów Komisji Edukacji Narodowej, której bronił Kollątaj, i koncepcji okresu napoleońskiego, zmierzającej do skrópowania uprawnień Uniwersytetu, za którą opowiadał się Stanisław Potocki. W tej nieprzyjemnej dla siebie sytuacji nie mógł też Hugo Kollątaj liczyć na poparcie ze strony księcia Józefa, do którego miał osobistą urazę. Zrażony był bowiem jego zarządzeniami w zdobytej Galicji, a w głównej mierze ustanowieniem intendencji generalnej, i pragnął go nakłonić do zmiany niektórych postanowień oraz wskazać mu ich braki. W tym celu złożył księciu wizytę, lecz nie został przyjęty¹. Kollątaj znalazł jednak okazję do działania. Wyręczając Horodyskiego, ułożył cały plan urządzenia Szkoły Głównej, który dnia 2 XII 1809 został zatwierdzony przez Poniatowskiego. W tym czasie Akademia Krakowska narażona była na poważne niebezpieczeństwo. Niechęć społeczeństwa krakowskiego wobec profesorów Niemców, którzy rozpostarli swe wszechwładne panowanie na terenie Akademii, znalazła swój upust po zajęciu miasta przez Polaków. Oto jak pisze Hilary Meciszewski: „Książę Józef i celne wówczas Krakowa władze mniemali dać najlepszy dowód patriotyzmu, prześladować i oddalając nawzajem z Uniwersytetu i kraju wszystko, co się tylko Niemcem nazywało. Zapalowi temu, dającemu się łatwo pojąć i wybaczyć, nie miał Horodyski ani dość zręczności, ani dość siły położyć tamy“². Niemców nie potrzeba było nakłaniać do wyjazdu. Sami skrzętnie zabiegali

¹ Tokarz W., *Ostatnie lata Hugona Kollątaja II*, Kraków 1905, s. 59.

² Meciszewski H., *Sześć lat bytu Rzeczypospolitej Krakowskiej*, Berlin 1846, s. 64.

o paszporty, by móc jak najszybciej opuścić nieprzyjaźnie usposobione miasto. W związku z tym powstał dla Szkoły Głównej trudny problem. Opuszczone katedry nie miały godnych następców. Byt Akademii był poważnie zagrożony. Namowy, a nawet i groźby skierowane do wyjeżdżających wykładowców niemieckich nie odniosły spodziewanego rezultatu. Książe Józef zdecydował się wtedy na ryzykowny krok: mianował w ciągu czternastu dni dziewiętnastu profesorów, których wybrał Horodyski. Byli to emeryci lub — co gorsza — ludzie, którzy nie mogli się wykazać potrzebnymi kwalifikacjami. Wprawdzie Komisja do Spraw Edukacji z hrabią Stadnickim na czele, wyłoniona z Rządu Centralnego obu Galicji, starała się, z obawy przed smutnymi skutkami nauczania przez wykładowców nie przygotowanych do swych stanowisk profesorskich, zaradzić temu przez przysłanie kilku wykładowców uczonych i zdolnych, jednak te nominacje nie rozwiązały całkowicie problemu wolnych katedr, brakowało bowiem jeszcze jedenastu profesorów do uprzedniej ich ilości. Miano się o nich starać w najbliższej przyszłości. Gazeta Krakowska zaczęła wkrótce ogłaszać konkursy na wakujące katedry. Starania owe nie pozostały bez rezultatów, bo już w r. 1809/10, jak to wykazują spisy profesorów, było 25 katedr całkowicie obsadzonych. Teologia miała pięciu profesorów z dyrektorem ks. Wincentym Łańcuckim, infułatem kościoła archiprezbiterialnego krakowskiego, na czele. Prawo miało ich trzech, z emerytem ks. Bonifacym Garyckim, czuwającym nad całością fakultetu; Wydział Lekarski ośmiu, podległych Antoniemu Szastrowi. Nauki filozoficzne posiadały pięciu nauczających, pod dyrektorem Feliksem Radwańskim¹. Ten skład ciała pedagogicznego zawdzięcza Szkoła Główna staraniom swej Rady, na którą nałożono obowiązek znalezienia nowych sił profesorskich.

Aby móc rozpocząć wykłady, należało pokonać jeszcze jedną trudność: zmienić dawny ustrój Akademii, nadany przez władze austriackie, i zaprowadzić nowy. Dokonał tego Hugo Kołłątaj, autor *Urządzenia Szkoły Głównej Krakowskiej*, zatwierdzonego w dniu 2 XII 1809. Kołłątaj nie występował jednak teraz całkiem jawnie jako ponowny jej organizator; musiał się liczyć z niechęcią, jaką do niego żywił Poniatowski. Podsuwając mu swój plan ustaw i zarządzeń dla Akademii, działał przez pośrednika, którym był Horodyski. „Nie mogłem ja w tym całym dziele figurować, — pisze o swym ówczesnym położeniu — bo ci, co rządzili, nie chcą, bym do tego należał, ale przecież przez trzecie osoby czasem się mnie pytają w wielu obiektach, kiedy sobie radzić nie mogą“². *Urządzenie* owo w pierwszym rzędzie przyznawało Szkole Głównej poważny przywilej, pozostawiając ją — jak głosił pierwszy artykuł Kołłątajowych ustaw — „w zupełności swych praw i władzy tak co do rządu swego wewnętrznego, jak i co do rządu wszystkich szkół w krajach Galicji odzyskanych. Takowe szkoły, gdziekolwiek będące, jakimkolwiek przedmiotem nauk zajęte, należą bezpośrednio do jej zwierzchności i dozoru“³.

Sama Szkoła Główna miała tymczasem podlegać tylko jednej zwierzchności, a był nią Galicyjski Rząd Centralny. Tak określony stosunek Akademii do władz państwowych stał się powodem niechęci Kołłątaja do Stanisława Potockiego i spra-

¹ A. U. J., rps 364, pod r. 1809/10, s. 25—27.

² P. A. U., rps 209. List H. Kołłątaja do S. B. Lindego z dnia 2 IV 1810.

³ *Urządzenie Szkoły Głównej Krakowskiej z dnia 2 XII 1809*, Kraków 1810.

wiał jednocześnie, że *Urządzenie Szkoły Głównej* stawało się tymczasowe i niezupełne, gdyż nie było przystosowane do organizacji szkolnictwa obowiązującego w Księstwie.

Dozór Szkoły Głównej nad wszystkimi niższymi i wyższymi szkołami, który za czasów austriackich był ograniczony do miasta Krakowa, dawał jej obecnie prawo wybierania dyrektorów i nauczycieli dla jej zakładów naukowych oraz obowiązek doglądania ich i wizytowania. Było to powrotem do zasad Komisji Edukacyjnej. W jej bowiem duchu zostało ułożone całe *Urządzenie* z dnia 2 XII 1809.

Pozostały w nim jednak także niektóre urzędy z czasów austriackich. Do nich należało utrzymanie Rady Szkoły Głównej, która nad nią sprawowała swe rządy, chociaż za czasów okupacji austriackiej przemianowano Radę na Senat Akademicki. W skład jej mieli wchodzić: rektor, czterech dyrektorów wydziałów, tyłuż dziekanów, dyrektor gimnazjum i dyrektor szkół początkowych oraz prokurator i sekretarz. Prawo zwoływania jej przysługiwało rektorowi. Obecnie został mianowany rektorem ks. Sebastian Sierakowski, proboszcz katedralny krakowski. Do sprawowania obowiązków związanych z tym urzędem zupełnie się on nie nadawał. Na pytanie, dlaczego Kołłątaj powierzył mu jednak to stanowisko, znajdujemy odpowiedź w liście jego do S. B. Lindego z dnia 2 IV 1809: „Ja tu doczesne urządzenie tej szkoły robiąc — zwierza się w nim — postanowiłem nad nią ks. S. Sierakowskiego, kustosa koronnego, nie dlatego, żeby był na swoim miejscu dobrze, lecz aby figurował do czasu. Sam zaś wpisałem się tylko między emerytów podług dekretu Komisji Edukacyjnej“¹.

Widać z tego, że Kołłątaj nie zrezygnował jeszcze z zamiaru odegrania jakiejś poważniejszej roli na terenie Akademii i podstawił osobę Sierakowskiego na miejsce, które właściwie przygotował dla siebie. Liczył on w owych planach na pomoc Lindego, który zwrócił się do Kołłątaja z pytaniem, czy nie chciałby wziąć rządu Uniwersytetu w swe ręce. Kołłątaj dał pozytywną odpowiedź, z tym zastrzeżeniem, „żeby — jak pisze — nie był wystawiony na pośmiewisko złośliwych“².

Urządzenie Kołłątajowskie wróciło poza tym do zarzuconej przez rząd austriacki prokuratorii i określało dokładnie obowiązki przywiązane do tego urzędu. Prokurator miał polecony sobie zarząd nad funduszami Szkoły, nad ludźmi dozorującymi bursy, nad archiwistą oraz funduszami archiwum. Prokuratorem został Sebastian Girtler, profesor nadzwyczajny Szkoły Głównej, wykładający chirurgię i położnictwo teoretyczne³. Obecne powierzenie mu władzy nad kasą Akademii i archiwum było posunięciem nad wyraz trafnym. Jako prokurator Girtler stawał się też członkiem Rady. Poza nim i wymienionymi już profesorami poszczególnych wydziałów, wyznaczanymi przez rząd, weszli w skład Rady dziekani: ksiądz Florian Kudrewicz, Józef Januszewicz, Franciszek Kostecki i Józef Sołtykowicz, oraz dyrektor gimnazjum Michał Dymidowicz i dyrektor szkół początkowych Kazimierz Wohlfeil, a także sekretarz M. Szymański. Dziekani mieli być wybierani przez profesorów poszczególnych wydziałów. Rada Szkoły Głównej zaczęła swoją działalność już dnia 5 XII 1809. Ona też miała obwieścić rozpoczęcie nauk, przypadające na dzień 2 I 1810. Termin ten został przesunięty i wykłady zaczęto dnia 8 I 1810.

¹ P. A. N., rps 209. List H. Kołłątaja do S. B. Lindego z dnia 2 IV 1810.

² Tamże.

³ Skobel F., *Żywot Sebastiana Girtlera*, Kraków 1869, s. 15.

Powracając do dalszych postanowień *Urządzenia*, na które złożyło się 30 paragrafów, należy zauważyć, że jeden z końcowych paragrafów nie przyznaje rektorowi władzy sądowniczej nad uczniami, natomiast wybrani przez rektora i Radę dwaj sędziowie pokoju mają godzić wszelkie spory wśród akademików.

Prawo cenzury książek i gazet przydzielono dyrektorom poszczególnych wydziałów. Nie wprowadzono tylko żadnej zmiany w sprawach bibliotecznych. Z braku odpowiednio wykwalifikowanego pracownika, biblioteka pozostała zamknięta.

Paragraf 26 *Urządzenia* przewidywał założenie Instytutu Akademickiego (przyszłe Towarzystwo Naukowe Krakowskie). Według przypuszczeń W. Tokarza, Kollataj projekt swój wysunął wskutek niechęci do Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk¹. Niemniej myśl popierania postępu w różnych dziedzinach była nad wyraz korzystna i zaszczytna. Nie została ona zrealizowana, a w głównej mierze krótki i brzemienny w wypadki polityczne byt Księstwa stał się tego przyczyną. Bądź co bądź myśl ta była już rozpatrzona, a plan działania oznaczony. „Rektor z Radą — głosi artykuł 26 — zachęca nauczycieli, ażeby przez gorliwość o pomnożenie oświecenia publicznego utworzyli dobrowolnie Instytut Akademicki, podzieliwszy go na klasy: 1) matematyczno-fizyczną, 2) lekarską i chirurgiczną, 3) filozoficzną i moralną, 4) literatury, historii i starożytności. Rzecz o samych tylko naukach będzie ciągłym obiektem posiedzeń Instytutu Akademickiego“². Dalej podany jest podział Instytutu na sekcje, regulamin posiedzeń i obowiązki członków.

Izba Edukacyjna stanęła przed faktem dokonany. Szkoła Główna była już urządzona i zaczęła swą działalność według nowych praw. Rada Szkoły Głównej zainicjowała ją wydając ordynację na swym pierwszym posiedzeniu dnia 18 XII 1809. Wprowadzała ona podział wszelkich zebrań Rady na publiczne, zwyczajne i nadzwyczajne oraz prywatne czyli sekretne, ogólne i szczególne. Na tymże posiedzeniu zawiązany został ów nie istniejący właściwie Instytut Akademicki.

III. POCZĄTKI ZATARGU SZKOŁY GŁÓWNEJ Z IZBĄ EDUKACYJNĄ

Praca w odniemczonej Szkole Głównej nie miała dobrych warunków rozwoju. Droga wolności i samorządu, jaką obecnie wybrał dla krakowskiego Uniwersytetu jego reformator, Kollataj, nie zgadzała się tak z centralistycznym systemem rządu Księstwa, jak i z planami Izby Edukacyjnej³. Ta bowiem chciała, by szkoła Główna była, według napoleońskich wzorów, instytucją nauczania, podporządkowaną całkowicie władzy państwowej. Ponieważ na czele Izby stał Potocki, dawny przeciwnik Kollataja, zatem spór między nimi, a przez nich i między Izbą a Szkołą Główną, był już rzeczą przesądzoną. Sam fakt złączenia Krakowa z Księstwem, czyli przystosowanie krajowych odrębności do tego stanu, jaki rząd pruski i zarządzenia francuskie utworzyły w Księstwie, pobudzał do tarć i rozdzźwięków. By zrozumieć sedno zatargu

¹ Tokarz o. c. s. 125

² *Urządzenie Szkoły Głównej Krakowskiej z dnia 2. XII 1809*, Kraków 1810.

³ Kollataj H., *Stan oświecenia w Polsce w ostatnich latach panowania Augusta III* (Biblioteka Narodowa nr 144, Wrocław 1953, por. wstęp J., Hulewicz, s. XXII. — Hulewicz J., *Projekty oświatowe Kollataja* (Spraw PAU „LII”, 10, 1951, s. 961—4).]

między Szkołą Główną a Izbą Edukacyjną i właściwie go ocenić, trzeba poznać wyteczne Izby i jej dotychczasową działalność.

Izba Edukacyjna powstała 22 I 1807 i miała sobie powierzony ogólny nadzór nad edukacją narodową. W skład jej członków wchodził: Stanisław Potocki w roli prezesa, Walenty Sobolewski, Stanisław Staszic, Aleksander Potocki, sprawujący też urząd dyrektora policji, ks. Adam Prażmowski, ks. Onufry Kopeczyński, Samuel Bogumił Linde, Karol Bogumił Diehl, kaznodzieja wyznania reformowanego, i Samuel Smitt, pastor luteranśki. Przeważali więc członkowie duchowni. Mimo to Izba Edukacyjna miała charakter świecki, nadto sprawami religijnymi, zgodnie z istniejącym zakazem, nie zajmowała się zupełnie. Skład członków nie zmienił się do r. 1812, to jest do czasu, gdy Izba ustąpiła miejsca Dyrekcji Edukacyjnej.

Izba Edukacyjna była organizacją utworzoną na wzorach pruskich. Obecnie powinna więc była zreorganizować się według zasad Komisji Edukacyjnej lub na modłę francuską.

Przede wszystkim wystąpiła Izba do władz Księstwa z żądaniem uniezależnienia jej od ministra spraw wewnętrznych i nadania stanowiska równego pierwszym urzędom w państwie. To wystąpienie Izby było w duchu Komisji Edukacyjnej, a sprzeczne z urządzeniami francuskimi¹.

Na powyższe przedłożenie Izby Rada Stanu dała odpowiedź odmowną. Nie zgodziła się też zmienić jej nazwy na Komisję Edukacyjną, tylko na Dyrekcję, chcąc w ten sposób dać do zrozumienia, że na uniezależnienie się od ministra spraw wewnętrznych nie powinna liczyć. Wojna roku 1809 nie przerwała urzędowania Izby. Przyłączenie w jej wyniku czterech nowych departamentów do Księstwa uczyniło sprawę edukacji nagłą. Tymczasem Szkoła Główna pragnęła zachować swą niezależność. Na tym tle miało dojść do przewlekłego sporu obu instytucji, tym bardziej, że *Urządzenie Kollataja* z 2 XII 1809 obowiązywało nadal po rozwiązaniu w marcu 1810 Rządu Centralnego.

Istnienie Izby aż do chwili jej ustąpienia stało pod znakiem zapytania. Już bowiem pod koniec r. 1810 ukazał się dekret o Dyrekcji Edukacji Narodowej, a nazwa ta nieraz w roku następnym pojawiała się w odniesieniu do Izby. Co prawda, Izba nie zaprzestała urzędowania, ponieważ król, zatwierdzając dokument o nowej instytucji edukacyjnej, nie wyznaczył dla niej żadnych członków.

Dla obiektywnego określenia sprawy tego zatargu należy przypatrzeć się bliżej pracom Izby, a mianowicie ich kierunkowi i osiągnięciom. Oto, co na ten temat mówi Józef Lipiński, sekretarz generalny Izby Edukacyjnej, przy jej rozwiązaniu na posiedzeniu publicznym w dniu 1 I 1812: „Powołana do pieczy nad wychowaniem narodowej młodzieży, Izba Edukacyjna, rozpoczynając urzędowanie w czasie wojennego zaburzenia, widziała smutne skutki, jakie wojna ustawom najpożyteczniejszym, a mianowicie wychowaniu publicznemu przynosi. Nim więc jakiegokolwiek poprawy przedsięwziąć mogła, najpierwsze jej trzeba byłołożyć starania na utrzymanie od upadku, a długie prace na powrót instytutów do stanu, w którym przed wojną zostawały, co było głównym jej ówczesnego

¹ Gorzycki W., *Oświata publiczna i organizacja władz i funduszków edukacyjnych*, Lwów—Warszawa 1921, s. 15.

do rządu wezwania celem“¹. Według dalszej relacji sekretarza dowiadujemy się, że w owym smutnym położeniu kraju Izba zrozumiała jego potrzeby, bo oto podniosła szkoły toruńskie i szkołę departamentową w Sejnach, przeniosła szkoły upadłe z Łomży do Szczucina, otworzyła szkoły wydzielone w Wschowie². W przeciwieństwie do postąpienia Akademii Krakowskiej wobec profesorów Niemców — jak pisze Lipiński — „Izba nie chciała utracić dla kraju szacownych i biegłych w naukach cudzoziemców, których raczej dla niego pozyskać należało. Cieszyć się może nabyciem wielu zacnych nauczycieli, którzy, nie opuszczając przyjętych obowiązków, talenta i prace swoje przysposobionej poświęcili Ojczyźnie, przykładając się nawet, mimo trudności, jaka jest w późniejszym wieku, do nabycia narodowej mowy“. Następnie chwali się dalszymi osiągnięciami, jak np. że „wysłała trzech nauczycieli na studia dalsze do Paryża na swój koszt; założyła szkołę lekarską w Warszawie; wzięła pod swoją opiekę dwie szkoły rycerskie, które stały się jedynie szkołami dla dzieci zasłużonych, a dla Ojczyzny zubożałych obywateli“³. O wprowadzonych na modłę pruską eforatach czyli dozorach szkolnych mówi z największym uznaniem, a wśród korzyści płynących z ich działalności podnosi fakt, że owa magistratura „dzieli z rodzicami pieczę o wychowanie ich dzieci. Oddając razem najwyższym duchownym pasterzom baczność na uwagę odwiecznych religii i moralności prawideł, w najpewniejszą, bo najwłaściwszą straż je porucza“⁴. O urzędzeniu edukacyjnym w ziemiach przyłączonych do Księstwa po zwycięstwach r. 1809 podaje: „nie tam do zachowania w dawnym stanie, nie do naśladowania z ustaw i urzędzeń Izba Edukacyjna nie znalazła... Szkoła Główna Krakowska stała w obliczu Izby ogołocona z dawnej swojej świetności, pozbawiona nawet istotnych członków, stanowiących istotne ciało“. O zakładach naukowych Szkoły pisze: „Obserwatorium ogołocone z niektórych najistotniejszych narzędzi, Ogród Botaniczny znaczną liczbę roślin najrzadszych utracił, biblioteka Szkoły Głównej po części do Wiednia wywieziona, dotąd nie ułożona, bez katalogu zostaje“⁵. Dane dotyczące Izby Edukacyjnej, których dostarcza sprawozdanie Lipińskiego, orientują nas dostatecznie o wytycznych jej działania, ale nie są obiektywnym źródłem. Należy spojrzeć krytycznie na podane tam fakty.

Izba Edukacyjna była postępową w swoich założeniach, gdy dla wcielenia w życie zasady, że wychowanie i edukacja nie jest prywatną sprawą poszczególnych obywateli, starała się o uzyskanie prerogatyw równych ministerium. Tym ważniejsze było wyniesienie tego zagadnienia na forum w owym czasie, ponieważ społeczeństwo polskie w Księstwie Warszawskim w kwestii kształcenia swych dzieci miało przeważnie dość wsteczne poglądy. Rozstrzygała jedynie dobra wola ojca, względnie jakiś osobisty interes.

Zależność Izby od ministra spraw wewnętrznych była naśladowaniem urzędzeń francuskich. Zgodnie też ze zwyczajem francuskim obowiązywała w Izbie zasada odpowiedzialności osobistej jej członków. Wśród szeregu postanowień Izby surowiej

¹ *Sprawa z pięcioletniego urzędowania Izby Edukacyjnej zdana przez J. Lipińskiego* Warszawa 1812, s. 9.

² Tamże s. 11.

³ Tamże s. 15—16.

⁴ Tamże s. 27.

⁵ Tamże s. 46.

należałoby ocenić fakt utrzymania pruskich eforatów, które istniały nadal w dwój- jakiej postaci, mianowicie: specjalnie zorganizowanych dozorów dla poszczególnych szkół, obok dozorów obejmujących jakieś określone terytorium administracyjne. Do ich odnowienia po rządach pruskich doszło drogą nieformalną, ponieważ nie zostały zatwierdzone w dekrete królewskim. Tak np. dozory szkół elementarnych obejmowały Rady Towarzystwa Szkolnego. W skład dozorów wchodziły osoby niekompetentne w sprawach edukacyjnych, bo ani biskup, ani prefekt departamentu w tych kwestiach nie powinni byli decydować. Instytucje te można by w najlepszym wypadku uważać za *malum necessarium*.

Nie bez racji pisał Kołłątaj w tej sprawie w następujący sposób: „Zaprowadzenie dozorów do szkół, jakie Izba Edukacyjna przepisała dla Księstwa Warszawskiego, są prawdziwymi niedozorami. Wszędzie zbiór radzących, nigdzie nie ma dozorcę, który by swą osobą za niedozór odpowiadał. Zwierzchność edukacyjna powinna sobie ułożyć hierarchię, która przez swą subordynację robiłaby z wszystkich części jedną całość, ale te części nie powinny być przedmiotowi obce. Jak się spodziewać, żeby podprefekt z księżą, prefekt z biskupem i innymi urzędnikami zatrudniał się wiernie, i pilnie, i ciągle przedmiotem, który w jego głowie zdawać się może nierównie mniejszej wagi nad inne liczne, które go bliżej zatrudniają“¹. Słuszne jest żądanie Kołłątaja, by hierarchia edukacyjna miała swych własnych urzędników, a nie narzucała nowych obowiązków na urzędników departamentu. Należy jednak oddać sprawiedliwość działalności Izby i ocenić ją pozytywnie, bo takich np. zasług, jak oddzielenie funduszków edukacyjnych od publicznych, nie da się zaprzeczyć.

W stosunkach z Akademią Krakowską postępowanie członków Izby było zgodne z jej wytycznymi, nie mniej nie zawsze można by uznać je za słuszne. Sposób przeprowadzania zarządzeń Izby należy poddać surowej krytyce. Trzeba by tu jednak poznać istotę sporu z Akademią.

Urządzenie z dnia 2 grudnia 1809 oraz częściowe niezbyt szczęśliwe obsadzenie katedr Uniwersytetu Krakowskiego umożliwiło rozpoczęcie wykładów. Etat wydatków na Uniwersytet był już oznaczony, a wynosił łącznie na wszystkie edukacyjne cele tyle, ile rząd austriacki wypłacał w ustanowionych przez siebie etatach. Suma ta wynosiła 544.939 złp. 20 gr. Mimo to sytuacja finansowa Szkoły Głównej była wówczas niezmiernie trudna. Nie opłacani profesorowie znaleźli się w warunkach nie do pozazdroszczenia², a ten stan rzeczy utrudniał naturalnie zdobycie nowych sił naukowych potrzebnych dla zapelnienia wakujących katedr. „Smutna to rzecz — skarży się Sebastian Sierakowski w swoim liście do referendarza Horodyskiego — ludzi utalentowanych i moralnych widzieć w niedostatku z winy rządu, a dla mnie najsmutniejsze, że się to o mnie opiera“³.

Rektor obawiał się nawet, że z powodu braku funduszków przyjdzie zawiesić zaczęte już wykłady, co by tym szkodliwsze było, że słuchaczów na ogół nie brakło, a zapal wśród nich do nauki był wielki. Już pod datą 13 I 1810 taką nam zostawił w tej sprawie relację profesor Girtler: „Lekcje rozpoczęły się i prócz niektórych lekcji wakujących lub takiej, na której nie można było spodziewać się liczego

¹ P. A. N., rps 224. Uwagi H. Kołłątaja nad rozporządzeniem Izby Edukacyjnej.

² A. U. J., rps 353. Rektora protokoły i minuty od r. 1811 do ostatniego grudnia 1813, pod datą 6 VI 1812.

³ P. A. N., rps 163 b. List S. Sierakowskiego do A. Horodyskiego z dnia 9 I 1810.

audytorium zgromadzenia, większa ich część jest frekwentowana licznie i jeszcze przybywać audytorów zda się¹. Jednocześnie uskarża się, że „administracja i stan ekonomiczny interesów Akademii względnie zawisłości od urzędu powiatowego najfatalniej idzie, nie może iść gorzej, tak że zdaje się, że iż urząd powiatowy koniecznie uwziął się na to, aby u nas rzeczy porządnie nie szły i ażeby Akademia dependowała od niego”². Trudności owe w następnych miesiącach nie zostały usunięte, chociaż apel Sierakowskiego o fundusz na opłacenie profesorów częściowo osiągnął rezultat; najubożsi otrzymali zaliczki, większa część pozostała nadal nie zapłacona.

Brak opału także się dawał we znaki, toteż Rada Szkoły Głównej udawała się z prośbą do Urzędu Administracyjnego o paliwo, ponieważ w ciągu mocnych mrozów musiano przerwać naukę. Prokurator Girtler chciał temu zaradzić na własną rękę i udzielił osobistego kredytu na cztery sążnie drzewa³.

Położenie zakładów naukowych również się nie zmieniło. Domy akademickie stały opustoszałe, zbiory i gabinety matematyczny, fizyczny i lekarskie były nadal zaniedbane. Drukarnia uniwersytecka z braku funduszy drukowała niewystarczającą ilość książek.

W tej sytuacji rektor okazał się niezaradnym. Uzał się przed Horodyskim, ale Akademia nie tylko nie otrzymała z tego, co jej się prawnie należało, lecz nawet traciła. Oto za sprawą delegowanego komisarza rządowego odebrano jej cenzurę gazet, a wkrótce potem Urząd Administracyjny zabrał też cenzurę książek i pism i oddał ją policji⁴.

Sprzeciwu Rady Szkoły Głównej dotyczącego cenzury książek nie wzięto pod uwagę. Odwołanie się w tej sprawie do ministra spraw wewnętrznych Łuszczewskiego nie przyniosło rezultatów. Pojawiają się więc pierwsze głosy niezadowolenia z rządów Sierakowskiego. Dołączyło się do nich oburzenie ks. Kołłątaja, który, chociaż sam spowodował wybór rektora, widząc, że ten zaczyna porozumiewać się z przeciwnikami, stał się jego zaciętym wrogiem.

IV. IZBA EDUKACYJNA ZWIERZCHNIĄ WŁADZĄ SZKOŁY GŁÓWNEJ

Dnia 1 IV 1810 roku Szkoła Główna wraz z wszystkimi szkołami czterech nowych departamentów została na mocy dekretu królewskiego poddana władzy Izby Edukacyjnej. Wieść tę przyjęła z niezadowoleniem, czując się nią upokorzona, a świetne tradycje Uniwersytetu Jagiellońskiego uważała obecnie za zerwane na zawsze. Najbardziej tym nowym stanem rzeczy przejął się Kołłątaj. Zwierzchnictwo Izby nad Szkołą Główną uznał „przeciw sprawiedliwości, przeciw przyzwoitości i przeciw interesowi narodu”⁵. niesprawiedliwość widział w tym, że uznawane nawet przez rząd Austrii przywileje Uniwersytetu nie zostały teraz uszanowane. Nieprzyzwoitość wykrywał znów w tym, że profesorów Akademii, nawet przez

¹ P. A. N., rps 163 b. List S. Girtlera do A. Horodyskiego z dnia 13 I 1810.

² Tamże.

³ A. U. J., rps 346.

⁴ A. U. J., rps 347, s. 71.

⁵ P. A. N., rps 228.

zaborcze władze uważanych za egzaminatorów urzędowych i mających prawo doktorowania, poddano niższej od Szkoły Głównej magistraturze. Poddanie wreszcie Szkoły Głównej nowej władzy ujemnie wpływać miało na interes narodu dlatego, że wśród członków Izby nie było ani jednej osoby, która by знаła ustawy rządu austriackiego nadające szkolnictwu w czterech nowych departamentach swoisty charakter. Tymczasem Szkoła Główna mogłaby tymi szkołami najpożyteczniej kierować i mieć nadzór nad nimi.

Na posiedzeniu nadzwyczajnym Rady Szkoły Głównej w dniu 10 IV 1810 postanowiono zgłosić do Izby Edukacyjnej powiadomienie o wszelkiej wobec niej powolności i posłuszeństwie. Jednocześnie zadawano pytanie, w jakim stosunku ma pozostawać Rada wobec Izby¹. Na żądanie Izby przesłano jej opis funduszków akademickich wraz z projektem oddzielenia ich od dochodów skarbu publicznego, podobnie też opis urządzenia i funduszków burs, Ogrodu Botanicznego, szkół początkowych i gimnazjów. Mógł zatem Kołłątaj w liście do Horodyskiego o stosunkach Izby ze Szkołą Główną pisać: „Pierwsze początki utrzymują się z godnością, rzeczy idą dość pilnie, lubo w całym zgromadzeniu nie masz więcej pracowników nad Girtlera, Radwańskiego, sekretarza, a po nich Sołtykowicza“².

Sam fakt objęcia przez Izbę władzy nadzorczej nad Szkołą Główną budził w Kołłątaju obawy, mimo że jego *Urządzenie* z dnia 2 XII 1809 nadal obowiązywało, z tym przecież zastrzeżeniem, że ważność jego będzie trwała dopóty, dopóki Izba nie wyda innych w tej mierze rozporządzeń. Kołłątaj czuł, że jego kierownicza rola na terenie Wszechnicy Jagiellońskiej maleje. Nie zrezygnował jednak od razu ze swego przemożnego stanowiska, lecz usiłował porozumieć się z Izbą, a przede wszystkim z Potockim. Wszelkie starania nie odniosły pożądanego rezultatu. Ani raport Szkoły Głównej wysłany do Izby, ani też prośba Rady z inicjatywy Kołłątaja o przysłanie do Krakowa wizytatora, nie zjednały mu prezesa Izby. Kołłątaj zrażony tymi niepowodzeniami zwierza się w swojej korespondencji Horodyskiemu: „Widzisz więc przeto J. W. Dobrodziej, iż mimo wyrzeczenia się mego wszelkich publicznych interesów, stolik mój nie próżnuje. Ktokolwiek się do niego zbliży, nie zawiedzie się na mojej gotowości służenia rzeczy publicznej, lecz za stolik ani krok na żadną nie ruszę się stronę“³. Widać z tego, że jednak pracy dla dobra Akademii nie zaniedbał, chociaż na prośbę Rady Szkoły Głównej, żeby napisać zechciał projekt urządzenia Instytutu Umiejętności, odpowiedział, że kierowania tym Instytutem się nie podejmuje, lecz „pragnie być współpracownikiem w zgromadzeniu Szkoły Głównej w tym stopniu i na tym miejscu, na jakie sobie zasłużył“⁴. O jakimkolwiek tymczasem porozumieniu się z Izbą już nie myślał, a działalność jej surowo krytykował. „Co się jednak tyczy Izby Edukacyjnej — pisał z wielkim rozżaleniem — jak powiedziałem, tak się dzieje. Izba ta nie myśli wcale uważać tutejszej Akademii w sposobie, w jakim ją uważała niegdyś Komisja Edukacyjna. Chce owszem odebrać jej zwierzchność nad szkołami“. I dalej: „Czytałem książeczkę urządzeń tej Izby; cokolwiek ona zrobiła, albo jest mizerią taką, że w jednym miesiącu więcej urządzeń *in extenso* wprowadzić można było, dla czego tam prze-

¹ A. U. J., rps 347, s. 131.

² P. A. N., rps 204. List H. Kołłątaja do A. Horodyskiego z dnia 23 IV 1810.

³ Tamże

⁴ A. U. J., rps 346.

cież przeszło półtrzecia roku“¹. Wszelkie poczynania Izby wobec Szkoły Głównej niepokoiły Kołłątaja niezmiennie i można się było spodziewać, że wskutek tych zmian, które miała zaprowadzić Izba na terenie Uniwersytetu, nie potrafi on usiedzieć przy swoim stoliku, jak zapewniał o tym Horodyskiego.

Ślusznie spodziewał się Kołłątaj wielkich nieporozumień z nową magistraturą edukacyjną. Izba była już w pełni swoich poczynañ. Na forum spraw akademickich pojawiła się nie załatwiona dotąd kwestia archiwum Szkoły Głównej. Kołłątaj w swojej wielkiej reformie Uniwersytetu podzielił archiwum na dwie części, z których jedną stanowić miały wszystkie dokumenty prawne, a drugą rękopisy i korespondencja. Rząd austriacki wszystkie te zbiory połączył z archiwum funduszu edukacyjnego miał i je pod swoją opieką. Obecnie, zgodnie z *Urządzeniem* z 2 XII, chciała je przejąć Rada Szkoły Głównej. Z prośbą o to zwróciła się do ministra spraw wewnętrznych Łuszczewskiego. Archiwum to było dotąd pod osobnym dozorem archiwariusza Cernera, który stale robił trudności chcącym z niego korzystać. Raport o tym Rada Szkoły Głównej posłała do Izby, lecz nie otrzymała żadnej odpowiedzi. Doszła ją natomiast wieść, że Cerner miał rozkaz przygotować archiwum funduszków edukacyjnych do przewiezienia go do Warszawy. Zaniepokojona Rada wysłała do Izby prośbę o oddzielenie zbiorów archiwalnych Uniwersytetu Jagiellońskiego od całego archiwum edukacyjnego, i poddanie ich pod jej dozór. Odpowiedź Izby w tej sprawie była niestety odmowna. Spowodował ją rozkaz ministra sprawiedliwości, który polecił, aby archiwum wraz z innymi aktami skarbowymi przewieźć do stolicy. Rada nie zrażona tym niepowodzeniem jeszcze dwa razy ponawiała swą prośbę, udowadniając, że archiwum akademickie nie ma żadnego związku z aktami skarbowymi, czy też sądowymi. Postanowiła nawet udać się z tą sprawą do króla², podejrzewając Cernera, że jego mylne o zbiorach informacje wywołały zamiar przeniesienia ich do Warszawy³. Wszelkie jednak starania o odroczenie wyroków Izby nie przyniosły spodziewanych wyników. Archiwum zostało przewiezione, a smutne skutki tego zaraz dały się odczuć. Oto szereg pytań zadawanych przez prefekturę Radzie Szkoły Głównej musiał pozostać bez odpowiedzi. Bez archiwalnych zbiorów Akademii nie można było temu zaradzić.

Do ustępstw i pokornego przystosowywania się do coraz nowych urządzeń członkowie Rady musieli się przyzwyczaić. Oto np. Izba Edukacyjna w odpowiedzi na raport Rady z dnia 17 IV 1810 zarządziła, że tylko szkoły w samym okręgu miasta będące zostają w dawnych stosunkach ze Szkołą Główną, inne zaś podległe będą samej Izbie. Poza tym nakazała podawać sobie kandydatów na wakujące katedry; obsadzanie ich do niej odtąd miało należeć⁴. Przed tym nowym zarządzeniem Szkoła Główna zaczyna się bronić i pisze do Izby: „Ze smutkiem daje się widzieć, iż Prześwietna Izba chce odjąć Szkole Głównej dozór i dyrekcję wszelkich innych szkół w nowoodzyskanych krajach, kiedy owszem Szkoła Główna spodziewać się była powinna, że rozciągnie swój dozór nawet nad szkołami w departamentach północnych znajdującymi się, jak dawniej miała, nie widząc zwłaszcza dotąd żadnej innej szkoły głównej w rzeczonych departamentach władzą konstytucyjną

¹ P. A. N., rps 204. List H. Kołłątaja do A. Horodyskiego z dnia 16 V 1810.

² Fryderyk August, król saski i książę warszawski.

³ A. U. J., rps 346.

⁴ A. U. J., rps 347, s. 119.

postanowionej. Nie idzie albowiem o to, ażeby szkoły w obrębach miasta Krakowa znajdujące się podlegały swej zwierzchniej Szkole Głównej, lecz o to, ażeby jedne zasady, jeden duch, jeden dozór nad edukacją publiczną mógł panować w całym kraju. Jaki cel byłby poleconego znoszenia się z Prześwietną Izbą w przedmiotach edukacyjnych, gdyby jej zwierzchność rozciągać się tylko miała do szkół w obrębach miasta Krakowa znajdujących się. Wtenczas owszem ta szkoła stałaby się mniej nawet pożyteczną, niż była za rządu austriackiego¹. W swoich wywodach Rada podaje bardzo istotne motywy, które by winny powstrzymać Izbę od zamierzonego ograniczenia jej władzy. Powołuje się bowiem na publiczne cele oświecenia, które wymagają od Uniwersytetu, ażeby za wytyczną swoją nie brał — na wzór niemieckich szkół wyższych — zasady tworzenia uczonych, lecz aby upowszechnienie i unarodowienie nauczania miał w pierwszym rzędzie na uwadze.

Izba Edukacyjna miała tymczasem już swój plan i nie myślała z niego rezygnować, owszem wykazywała nawet konsekwencję w jego realizowaniu. Będąc na drodze do odebrania władzy nadzorczej nad szkolnictwem niższym, którą sprawowała Akademia, nie dbała o braki w funduszach, jakie utrudniały Szkole Głównej pracę na tym odcinku. Szkoła Główna nieraz prosiła Izbę o przyznanie potrzebnej dla wizytatorów szkół niższych kwoty pieniężnej. Ciągłe spotykała się z odmową. Nie rezygnowała jednak z wizytacji gimnazjów, a wyznaczonego do owej funkcji Dymidowicza opatrzyła częściowo z kasy Szkoły Głównej, częściowo zaś miał się on zaopatrzyć z własnej kieszeni, na kredyt Akademii.

Szkoła Główna niepokoiła się postępowaniem Izby i słusznie oczekiwała dalszych z jej strony wystąpień. Czas działał na jej niekorzyść. Profesorowie, dotąd nie opłacani na termin i tylko częściowo, znajdowali się w ciężkich warunkach materialnych. Położenie ich było tym gorsze, że pensje, które otrzymywali, wypłacano im nieraz według nominalnej, a nie realnej wartości bankocetli. Przyczyną tego były stosunki monetarne, panujące w czterech nowych departamentach. Kursował w nich po r. 1810 ciągle jeszcze pieniądź austriacki, ponieważ zaś tymczasem dwór wiedeński ogłosił redukcję bankocetli, a polskie Ministerium Finansów nie wydało zaraz podobnego zarządzenia, więc prowincje Austrii, które utrzymywały stosunki z nowymi departamentami Księstwa, ciągnęły z nich ogromne zyski i zalewały je monetą, która na ich terenie miała kurs pięć razy niższy. Zanim król zmienił ten stan rzeczy, nowozdobyte ziemie poniosły niepowetowane straty. Wobec tego rodzaju stosunków stopa życiowa profesorów nie mogła być wysoka. Tymczasem Izba Edukacyjna miała w tej mierze nowe rozporządzenie w zanadrzu. Ciągłe narzekającą Radę uwiadomiła, że pensje profesorów będą zmniejszone do 2/3 części, lecz za to wypłacane regularnie i w dobrej monecie. Rada przyjęła ową zmianę naturalnie bez aprobaty i postanowiła prosić Izbę o cofnięcie postanowienia. Motywowała to w ten sposób: „Takie zmniejszenie nie tylko może odstręczyć profesorów od wakujących katedr, ale nawet tych, którzy już są w Szkole Głównej zatrudnieni“².

Nie koniec jednak na tym. Okoliczności tak się ułożyły, że wszelkie przedłożenia i prośby Rady nie odnosiły skutku. Izba bezwzględnie realizowała swoje zamiary. Nawet powołanie Jerzego Samuela Bandtkiego do Krakowa na bibliotekarza,

¹ A. U. J., rps 346. Pismo Szkoły Głównej Krakowskiej do Izby Edukacyjnej z dnia 15 V 1810.

² Tamże.

na co się obie strony godziły, nie obyło się bez nieporozumień. Bandtkie, dotychczasowy rektor szkoły przy kościele św. Ducha we Wrocławiu, przyjął chętnie propozycję objęcia stanowiska dyrektora Biblioteki Jagiellońskiej, jako też katedrę bibliografii, ofiarowaną mu przez Szkołę Główną, lecz pod pewnymi warunkami. Żądał przede wszystkim dodania mu do pomocy Ignacego Bentkowskiego w charakterze wicebibliotekarza i w randze profesorskiej. A więc chciał, by wolny wybór adiunkta należał do niego. Domagał się też Bandtkie przyznania pewnych, chociaż niewielkich funduszków na pomnożenie zbiorów Biblioteki, którymi by sam zarządzał. Warunki te Rada przyjęła bez zastrzeżeń¹. Tymczasem Izba ze swej strony wezwała Bandtkiego na wspomniane urzędy, nie godząc się jednak na utrzymywanie i opłacanie wicebibliotekarza. Ta propozycja Izby skierowana do Bandtkiego, niezależnie od wezwania Rady, upokarżała Radę, co zresztą miała na celu. Izba Edukacyjna tłumaczyła się okolicznością, że Rada nie będąc pewną swych funduszków nie mogła wzywać Bandtkiego. Kierowały nią jednak inne względy. Izba Edukacyjna dążyła do uzależnienia Szkoły Głównej od siebie. Członkowie Rady wystosowali wówczas prośbę do swej zwierzchności o przystanie na warunek przyszłego kierownika biblioteki, dotyczący mianowania pomocnika. Wicebibliotekarz był rzeczywiście nieodzowny. Czasy rządów austriackich doprowadziły bibliotekę uniwersytecką do ogromnego nieładu. Kilku bibliotekarzy, którzy kolejno po sobie następowali, wprowadzało swoje własne systemy, i według nich porządkowało zbiory biblioteczne. Żaden jednak prac swoich nie dokończył. Stąd powstał zamęt i nieład. Obecnie należało włożyć wiele wysiłków, by zaprowadzić pewien porządek. W takich warunkach nie mógł bibliotekarz obejść się bez pomocnika, tym bardziej, że będąc zatrudniony także wykładami nie znalazłby dość czasu na wykonanie wszelkich prac bibliotecznych.

Nieporozumienia Izby z Radą nie opóźniły jednak przybycia Bandtkiego do Krakowa. Jego rozległa wiedza i erudycja miały tu szerokie pole do popisu. Dzięki jego staraniom zbiory biblioteczne zostały uporządkowane, a liczba dzieł doszła do 50.000². Pracował intensywnie naukowo, w szczególności zajmując się księgoznawstwem i bibliografią. Wiele czasu poświęcał również badaniom dziejów kultury oraz historii politycznej narodu polskiego. W wyniku tych zainteresowań powstały dalsze cenne dzieła: *Historia drukarni krakowskich* oraz *Historia Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego*³. Na krakowskim terenie nie czuł się Bandtkie dobrze. Jako Niemiec i protestant nie pozyskał tu ogólnej sympatii. Nosił się więc z zamiarem opuszczenia miasta, lecz namowy Czartoryskiego i Czackiego zapobiegły temu. Nie był też lubiany i w akademickim gronie, chociaż jako uczony zyskał sobie powszechne uznanie. Jego wady przyrodzone odstraszały jednak tych wszystkich, którzy musieli korzystać z biblioteki. Niecierpliwy i unoszący się przy lada okazji, nie nadawał się do roli bibliotekarza⁴. Ale zasługi, jakie na powierzonym sobie odcinku położył, niepomniernie przewyższały jego braki.

¹ A. U. J., rps 347, s. 131.

² A. U. J., rps 346.

³ Barycz H., *Jerzy Samuel Bandtkie (1768—1835)* (Instytut Śląski, seria V, komunikat nr 46). Barycz H., *Jerzy Samuel Bandtkie* (Biblioteka Zarania Śląskiego XII, Katowice 1948, s. 21).

⁴ Grabowski A., *Wspomnienia II* (Bibl. Krak. nr 41, 1909, s. 4).

Nie tylko sprawa nominacji bibliotekarza była przyczyną nieporozumień między Szkołą a Izba Edukacyjną. Poważniejsze zatargi wynikły w związku z mianowaniem nowych profesorów. Izba Edukacyjna sprzeciwiła się powoływaniu na katedry nowych kandydatów przez Szkołę Główną i zatrzymała to prawo dla siebie. Rezultaty były jednak pozytywne, bo Szkoła Główna zyskiwała siły nauczycielskie; niemniej zarządzenia Izby Edukacyjnej można by poważnie skrytykować. Rada Szkoły Główniej za każdym razem, gdy była zmuszoną rezygnować ze swoich kandydatów, wysyłała prośbę, by Izba cofnęła swe postanowienie, lecz dostawała albo odpowiedź odmowną, albo żadnej nie otrzymywała odpowiedzi¹. Gdy profesor fizyki Roman Markiewicz wyjechał w celach naukowych za granicę, na tę katedrę zgłosiło się dwóch kandydatów: Jan Chrystian Hoffmann, profesor liceum zamajskiego, oraz Teodor Orłowski, profesor gimnazjum pińczowskiego. Izba wybrała pierwszego z nich. Rada przeciwna była temu dlatego, że nie znał języka polskiego i nie ogłaszał swych prac w języku łacińskim, więc prawdopodobnie i tego języka także nie posiadał. Rada miała też wątpliwości co do jego wiadomości z dziedziny fizyki, gdyż w swym podaniu petent zdradzał większe chęci do objęcia katedry gospodarstwa ziemiańskiego, gdyby katedra taka powstała. Prośby Rady nie zostały uwzględnione. Bezskuteczne też było powoływanie się na względy narodowe, które powinny były zaważyć przy nadawaniu stanowisk².

Szkoła Główna nie mogła też być pewna, czy jej nominacje będą zachowane. Zmniejszało to jej autorytet, zniechęcało uczonych do podejmowania się pracy na jej terenie. Ci nawet z profesorów, których etaty pochodziły z czasów księcia Józefa, byli narażeni na utratę posady. Tak np. profesor chemii i technologii Józef Jaworski opuścił Wilno i przybył do Krakowa wskutek obietnic, jakie mu czyniła Szkoła Główna. Tymczasem katedrę, którą miał objąć, zastał już obsadzoną na zarządzenie Izby Edukacyjnej przez doktora medycyny Józefa Markowskiego. Wtedy Szkoła Główna, chcąc uratować swój honor i powagę, oddała Jaworskiemu wakującą po Dołasińskim katedrę chirurgii i sztuki położniczej³.

Oburzenie Szkoły Główniej wobec taktyki jej władzy nadzorczej w sprawach powoływania nowych wykładowców miało więc swoje uzasadnienie. Upokorzenia, na jakie Izba narażała Radę, były zbyt przewrotne, by można je było czymkolwiek wytłumaczyć. Kiedy więc profesorem matematyki wyższej mianowany został na podstawie zaświadczenia profesorów gimnazjum warszawskiego o zdatności na to stanowisko Karol Hube, rozdrażniona tym Rada wystosowała raport do ministra spraw wewnętrznych, w którym donosi: „Nie może sobie wystawić Rada Szkoły Główniej, jak Izba Edukacyjna mogła tak daleko poniżyć Główną Szkołę kraju i narodu, żeby sądenie o zdatności profesora do niej zlecała profesorom gimnazjalnym, kiedy niedawno profesorów tej rangi cały kraj, trzy razy jak dzisiaj większy, z honorem opatrywała, o ich zdatności immediate sądziła i sama ich mianowała“⁴. Zarzuty były słuszne. Rada jednak, zaciętrzewiona i powodująca się niższymi względami, bo obrażą osobistą, zatraciła w tym trzeźwy sąd o sprawie. Prosiła bowiem

¹ A. U. J., rps 346.

² A. U. J., rps 346, pod datą 8 XI 1810.

³ A. U. J., rps 346 i 364.

⁴ A. U. J., rps 346, pod datą 14 XI 1810.

ministra, ażeby nominację ową uznał za nieważną, chociaż Karol Hube dla swej wiedzy i zdolności był dla Szkoły Głównej pożądanym.

Wszystkie powyższe nieporozumienia i brak dobrej woli ze strony Izby pogłębiały jej zatarg ze Szkołą Główną. Czując się stale poniżaną i ogołacaną z dawnych praw i przywilejów, Akademia Krakowska robiła wszystko, aby temu zapobiec, i nie zaniedbała żadnej nadarzającej się okazji.

Oto 7 V 1810 Fryderyk August, król saski i książę warszawski, odwiedził Kraków. Witany tu owacyjnie i ze szczerem entuzjazmem, stanął w pałacu Pod Baranami¹. Zwiedzając miasto przybył też do krakowskiej Wszechnicy. Tu w Kolegium Nowodworskiego przemówił do niego prof. Józef Sołtykiewicz. W swej rozprawie *O stanie Akademii Krakowskiej* dał on obszerny opis historii Wszechnicy Jagiellońskiej i podniósł niedwuznacznie moment korzyści i zasług, płynących z prac Komisji Edukacyjnej. Miał on w tym swój cel szczególny. Chodziło mu o pozyskanie dla spraw Uniwersytetu nie tylko króla, ale całego społeczeństwa. O tę opinię mógł wówczas słuszenie zabiegać, bo oprócz utraty przywilejów groziło Szkole Głównej przeniesienie do Warszawy. Sprawa ta, co gorsza, miała swoje uzasadnienie. Główna Szkoła Księstwa nie powinna była znajdować się na jego kresach, które jej nawet nie miały za co utrzymać. Sytuacja Akademii była więc ciężka. Profesorowie czując grozę położenia zwrócili się do Kollataja. Minister spraw zagranicznych przy królu saskim baron Senfft von Pilsach prosił Kollataja o projekt zorganizowania edukacji publicznej w całym kraju. Kollataj zdawał sobie sprawę, że może mu to tylko przysporzyć wrogów, a stanu Szkoły Głównej nie polepszy. Przewidywał bowiem, że Senfft pismo jego prześle ministrowi Łuszczewskiemu, a od niego prostą drogą przejdzie ono do Izby. Mimo to Kollataj wysłał do niego memoriał skierowany przeciwko tej magistraturze. Odpowiedzi jednak nie otrzymał. Wtedy za wolą i namową profesorów udał się z misją od Szkoły Głównej do Dreżna. Król przyjął go łaskawie, wysłuchał jego planów urządzenia szkolnictwa w kraju i całą sprawę przeniesienia Uniwersytetu do stolicy umorzył². Kollataj zdołał przy tym zachwiać stanowisko Potockiego jako kierownika edukacji publicznej, jednak z urzędu go nie usunięto.

Zatarg trwał dalej i źle wpływał na stan Szkoły. Profesorowie, nie opłacani regularnie, nie znajdowali zadowolenia w swych zajęciach, a niechęć ich do niedołęznego rektora utrudniała wzajemną współpracę. Ks. Sierakowski, lekceważony przez nich coraz bardziej, ciążył w stronę Izby. Kollataj, który spowodował jego wybór na rektora, obecnie głośno przeciw niemu wystąpił, sobie naturalnie winy za tę nominację nie przypisując. Miał nawet odwagę przypomnieć tę sprawę w liście do Lindego, nie podkreślając w niej swojej roli. „Rektora wybrano takiego, — pisze on — który interesów Szkoły Głównej nie zna, nie ma zdolności ich zrozumieć i pojąć, jest popędliwy i przykry dla ludzi najzdolniejszych i najpracowitszych. Z takimi wadami człowiek, a przy tym nie reflektujący, roztrzepany, zajęty swymi interesami, zasługuje na pogardę, a chcąc figurować wprawia osoby zgromadzenia do partii i do niezgody. Że dotąd nie przyszło do otwartej kłótni, skutkiem to jest mego starania i tej ufności, którą we mnie mają, lecz nie ręczę, aby ta harmonia,

¹ Gazeta Krakowska nr 37 z dnia 9 V 1810.

² Ręgorowicz L., *Szkolnictwo W. M. Krakowa w dobie kuratorii Józefa hr. Załuskiego*, Warszawa 1930, s. 10.

która wiele mnie kosztuje, długo utrzymać się mogła“¹. Kollatajowi dodawała odwagi do jawnego wystąpienia przeciwko Sierakowskiemu świadomość, że na ogół nie zdawano sobie sprawy, z jakich pobudek przeprowadził jego wybór na rektora. Świadczy o tym list Horodyskiego do Kollataja, w którym podkreśla jego wspaniałomyślność w wyborze niesympatycznego dla siebie człowieka na tak ważny urząd. Oto, co o tym pisze: „Ksiądz Sierakowski Sebastian, rektor, jest mi dowodem, że J. W. Dobrodziej masz w sobie wielką dozę wspaniałości. Podobno nie największego swego przyjaciela poleciłeś mi na rektora, którego wtedy szczerze nie chciałem. Do nieprzyzwoitości, które wyrządza Izba Edukacyjna Szkole Głównej, znajduje się znaczna przyczyna w złym rektorze i nie umiejącym znać się na prawach i znaczeniu Szkoły Głównej“². Zarzut ten był słuszny. Profesorowie w niczym nie mogli liczyć na poparcie ze strony rektora. Już i tak zubożeni, musieli jeszcze przystać na ową zmianę systemu wypłacania pensji. Najpierw otrzymywać je mieli profesorowie szkół niższych i gimnazjum, później profesorowie Szkoły Głównej, a na końcu emeryci. Gradacja ta była niesprawiedliwa. Emeryci, których pensja wypłacana przez Szkołę Główną stanowiła nieraz jedyny ich dochód, musieli teraz najdłużej na nią czekać³. Przy tym nie tylko pensje, ale i uposażenia Szkoły Głównej zostały obniżone do 2/3. Zarządzenia te wyraźnie obciążają Izbę. Smutny stan kasy wpłynął na interesy Akademii. Oto nie miała z czego płacić podatków z domów akademickich. Groziła jej więc egzekucja. Ogród Botaniczny i Zakłady Fizyki oraz Chemii były zaniedbane i potrzebowały reparacji⁴. Na domiar złego nadprokuratorię Szkoły otrzymał ksiądz rektor. Tak honorowany przez Izbę, na terenie Akademii mnożył sobie nieprzyjaciół. Nie zrażony tym zapowiadał, że *Urządzenie* z dnia 2 XII 1809 będzie zniesione i on sam obejmie całkowitą władzę nad Uniwersytetem. Pogłoski owe zawierały w sobie dużo prawdy. Izba czekała już tylko na sposobną okazję, żeby krnąbrnej Radzie zadać ostatecznie pchnięcie. O pretekst nie było trudno. Sam rektor, według relacji Girtlera w liście do Horodyskiego, zwrócił prefekta Wodzickiego przeciwko Radzie⁵. Gdy Rada podała prefektowi do zatwierdzenia wykaz potrzebnego Akademii drzewa, ten opału jej nie przydzielił, upoważnił ją do kupna drzewa, a kontrakt kazał sobie przysłać do aprobaty. Rada, która nie podlegała władzom miejscowym i nie miała obowiązku stosować się do rozkazów prefekta, postanowiła przesłać swoją sprawę ministrowi sprawiedliwości z prośbą o wyjaśnienie. Nie przyniosło to spodziewanego skutku. Prefektura powiadomiła Radę, że wszelka rachunkowość Szkoły Głównej będzie odtąd pod dozorem prefektury. Wszystkie wydatki miały być teraz zatwierdzane przez tę władzę. Odpowiedź ministra Łuszczewskiego na rekurs Szkoły była dla niej niekorzystna, bo przyznawała władzę prefektowi.

Raz jeszcze zebrała się Rada na posiedzeniu nadzwyczajnym dnia 6 XII 1810, na którym „czytane było na piśmie wniesienie Magnifici Domini Rectoris z zapytaniem, czyli urządzenie J. ks. Poniatowskiego w obradach naszych zachować mamy; lub czyli podług ducha konstytucji stosować się dobrej formy, która we

¹ P. A. N., rps 209. List H. Kollataja do S. B. Lindego z dnia 18 IV 1810.

² P. A. N., rps 209. List A. Horodyskiego do H. Kollataja z dnia 20 VII 1810.

³ A. U. J., rps 346, pod datą 18 VII 1810.

⁴ Tamże, pod datą 27 VIII 1810.

⁵ P. A. N., rps 163 b. List S. Girtlera do A. Horodyskiego z dnia 17 III 1811.

wszystkich magistraturach jest używana“¹. W odpowiedzi na to przyznano, że „ponieważ urządzenie J. W. Najjaśniejszemu Panu wiadome, przez niego nie uchylone, bynajmniej duchowi konstytucji Księstwa Warszawskiego nie sprzeciwia się, przeto Rada Szkoły Głównej w obradach i czynnościach swoich zachowa sposób, jaki dotąd zachowywała“². Posiedzenie to nie miało wpłynąć na uplanowany z góry bieg wypadków. Dzień 15 XII 1810 miał być ostatnim dniem Rady Szkoły Głównej. Najdokładniejszy i najwierniejszy opis tego, co się stało, podaje nam relacja umieszczona między protokołami Szkoły Głównej. „Działo się — podaje ona — w Krakowie w domu Kolegium Jagiellońskiego dnia 15 XII 1810 o godzinie szóstej wieczorem. J. W. Prefekt Departamentu Krakowskiego, przybrawszy sobie W. Radcę Wielogłowskiego i sekretarza jeneralnego Michała Wrońskiego, udał się na miejsce posiedzeń Rady Szkoły Głównej za porozumieniem się poprzednim z J. W. Rektorem zgromadzonej, gdzie przybywszy w przytomności osób Radę Szkoły Głównej składających, odczytany został przez sekretarza jeneralnego reskrypt poniższy Izby Edukacyjnej do Rady Szkoły Głównej, pod tymże dniem do numeru 8117 wyszły, o tym rozwiązaniu członki Rady Szkoły Głównej składającej uwiadamiający, po przeczytaniu tych reskryptów J. W. prefekt powtórzył ustnie tę wolę rządu prokuratorowi, oddanie kluczy od kasy na ręce sekretarza jeneralnego i opieczetowanie tejże pieczęcią urzędową polecił; podobnie odebrawszy klucz od kancelarii od sekretarza b. Rady Szkoły Głównej, ten J. W. Rektorowi wręczył. Zawołanym także bedelom oznajmiono, że w dniu dzisiejszym urzędowanie Rady Szkoły Głównej się ukończyło i w tym sposobie akt niniejszy został ukończony“³. Podpisali go w pierwszym rzędzie Wodzicki i Sierakowski oraz członkowie Rady. Profesorowie, wysłuchawszy nowego rozkazu, rozeszli się w milczeniu. Nieprawdą było to, co pisał w swym raporcie do króla Stanisław Potocki, zapewniając, że użyty przez Izbę sposób na stłumienie nieustannych sporów z Akademią spotykał się z ogólnym zadowoleniem wśród profesorów. Radość z tego co się stało, chociaż też krótkotrwałą, mógł okazywać tylko rektor. Sierakowski, objeżdżając na drugi dzień po owym zajęciu domy akademickie, dał poznać ich zarządcom, że odtąd jemu tylko powinni być podlegli i posłuszni⁴. Był pewien, że cała władza nad Uniwersytetem jemu zostanie zlecona.

V. UTWORZENIE DOZORU SZKOŁY GŁÓWNEJ I JEGO RZĄDY

Wbrew oczekiwaniom rektora z dniem 4 II 1811 obowiązywać zaczęła nowa *Ogólna organizacja Szkoły Głównej Krakowskiej*, którą Izba Edukacyjna zastąpiła *Urządzenie Kołłątajowskie*. Ustawa ta wprowadziła Dozór Szkoły Głównej w miejsce rozwiązaney Rady. W skład Dozoru wchodził następujący członkowie: biskup krakowski a zarazem prezes Dozoru Gawroński, prefekt departamentu krakowskiego Stanisław Wodzicki, rektor, prezes Sądu Kryminalnego Piekarski, prezes Trybunału Cywilnego pierwszej instancji Nikorowicz, dziekani wydziałów „od naj-

¹ A. U. J., rps 347, s. 669.

² Tamże

³ Tamże.

⁴ P. A. N., rps 163 b. List S. Girtlera do A. Horodyskiego z dnia 17 III 1811.

wyższej magistratury edukacyjnej spomiędzy profesorów lub emerytów mianowani“ i sekretarz prefektury Michał Wroński. Dziekani nie byli jeszcze wyznaczeni, toteż postanowiono jednomyślnie dokonać ich wyboru. W wypadku nieobecności prezesa na posiedzeniu Dozoru prezydować będzie „pierwszy z porządku“, tzn. prefekt departamentu. Decyzje zapadać mają większością głosów. Sekretarz posiadać będzie jedynie „*voce consultativam*“. Kompetencje Dozoru nowa ustawa określa w następujący sposób: „Dozór zajmuje się ogólnie tym wszystkim, co tylko do użyteczności wydziałów Szkoły Głównej zmierzyć może, i względem tego znosi się z najwyższą magistraturą nad wychowaniem przełożoną. Czuwa, aby wszystkie urządzenia tejże magistratury jak najdokładniej wykonane były“¹.

W dalszym wyszczególnianiu objaśnia, że odtąd nadzór nad budynkami akademickimi w jego ma być ręku. Podobnie ułożenie projektu etatu rocznego do niego ma należeć. Rektor został zobowiązany do przysyłania rok rocznie ogólnego sprawozdania ze stanu i potrzeb Akademii. Posiedzenia nowej instytucji odbywać się będą dwa razy na miesiąc, a w razie potrzeby częściej. Ułożenie projektu wewnętrznej organizacji wydziałów i wszelkich urządzeń Szkoły Głównej zlecono także Dozorowi. Ks. Sebastian Sierakowski, który pozostawał na swym stanowisku, musiał teraz wyzbyć się wszystkich mrzonek o posiadaniu rozległej władzy nad Uniwersytetem, wobec tych przepisów, którymi nowa organizacja ograniczyła urząd rektora. Prawa i przywileje tą drogą mu nadane nie zaspokoily jego pragnień. Rektorowi zostało poruczone wykonanie planu nauk i wszelkich urządzeń przez władze zwierzchnie jemu zleconych. Rektor miał prawo zwoływać sesje dziekanów i profesorów, ale tylko celem oznaczenia sposobu i czasu wykładów. Chociaż cała władza nad wydziałami była teraz w jego rękach, nie na nią przed rozwiązaniem Rady cieszył się Sierakowski. Zbyt wyraźna była jego zależność od Dozoru, by mógł jej nie odczuć na sobie. We wszystkim musiał być z nim w zgodzie, a przy tym nie powinien zapominać o swoich obowiązkach względem najwyższej magistratury edukacyjnej, której był obowiązany przysyłać co roku nawet raport o postępach poszczególnych uczniów. Czuł więc ks. Sierakowski wyraźną niechęć do członków Dozoru, czynił im słuszne zarzuty, wytykając nieznamość spraw i interesów Uniwersytetu.

Nowe całkiem postanowienia wniosła powyższa ustawa w organizację Szkoły Głównej w sprawach jej funduszków. Odtąd miała powstać osobna kasa szkolna, z której opłaty miały iść nie tylko dla Akademii, ale także dla szkół niższych departamentu krakowskiego. Sprawowanie zarządu kasy powierzono kasjerowi mianowanemu przez magistraturę edukacyjną, która wypisywała asygnaty na wydatki nieetatowe. Kasę całą poddano Dozorowi prefektury.

Sprawa dochodów Uniwersytetu od dawna wymagała naprawy. Niegdyś dobrze wyposażona, Akademia przechodziła teraz najcięższe czasy. Jej ogromny majątek składał się z nieruchomości, kapitałów i beneficjów, a sama nim administrowała. Relację o tych stosunkach uniwersyteckich w czasach średniowiecznych podaje Alojzy Putanowicz. „Jeżeli weźmiesz — pisze on — pod kredkę pierwiastkowe sumy i ich w dawnych wiekach wewnętrzną cenę, przyznać potrzeba, iż Akademia po królewsku była uposażoną. Profesor miał dla siebie ucziwe obejście, nawet podobnymi pensjami można było z Paryża i z Padwy zwabić młodych ludzi do Krakowa“².

¹ A. U. J., rps 339, art. 4 i 5.

² A. U. J., rps 46, s. 48.

W czasach, w których żył autor, sprawy te wyglądały inaczej. „Teraz — pisze dalej Putanowicz — miedziane dla Akademii nastaly czasy, gdy z oczywista krzywdą złoto i srebro w miedź zamieniono. Wszystkie bowiem niemal zapisy są stare, tymi czasy zaś wypłacane podług dzisiejszej kurencji monety, bez żadnego do dawnej umiarkowania, z nieskończoną krzywdą Akademii“. Na końcu żartobliwie dodaje: „Upadek w dochodach pociągnął za sobą zubożenie w dowcipach, podług owego starego wprawdzie i prostego, lecz nadto rzetelnego przysłowia: *Jejunus venter non studet libenter*“¹.

Najgorsze i najcięższe chwile dla majątku Akademii przyszły dopiero po zdarzeniach opisywanych powyżej. Chociaż zarząd funduszami akademickimi, jak już wspomniano, przeszedł w r. 1802 pod austriacką administrację, to jednak profesorowie byli nadal regularnie opłacani, a kwot pieniężnych na utrzymanie Uniwersytetu i jego potrzeby dostarczano w odpowiednich ilościach. Sprawy funduszków Akademii nie należały teraz do jej kompetencji. Po wcieleniu Krakowa do Księstwa Warszawskiego sprawa ta była otwarta i czekała załatwienia. Na razie fundusze edukacyjne znalazły się pod zarządem ministra skarbu. Ten przekazał je wkrótce dyrektorowi generalnemu dóbr i lasów narodowych, nie oddzielając ich od skarbu duchownego, z którym złączył je rząd austriacki. Nie było to definitywnym załatwieniem sprawy. Kasa Szkoły Głównej świeciła pustkami. Sprawa zaległych pensji profesorów, jak dowodzą raporty z posiedzeń Rady Akademickiej, nie mogła doczekać się konkretnych postanowień, które by ją pozytywnie załatwiły. Nie pomogło podanie Izbie Edukacyjnej w miesiącu kwietniu 1810 wykazu funduszków Szkoły Głównej, ani też przekazanie czynności prokuratorskiej rektorowi. Obecny stan, który zaprowadziła nowa organizacja, nie przyniósł żadnej poprawy. Rozgoryczenie wśród profesorów, którzy nadal nie byli wynagradzani ani dostatecznie, ani w odpowiednim czasie, rosło i doprowadzić mogło do nowych sporów. Wybuchły one ze wzmoczoną siłą na skutek usunięcia starych dziekanów i wyboru na ich miejsce czterech nowych zastępców. W miejsce Kudrewicza Wydział Teologiczny objął Jan Kanty Górnicki. Prawo zamiast Józefa Januszewicza wykladał ks. Bonifacy Garrycki, a były profesor medycyny Franciszek Kostecki ustąpił miejsca Józefowi Markowskiemu, zaś dziekan Wydziału Filozoficznego J. Sołtykowicz — Jackowi Przybylskiemu. Nominacje te nie były niczym usprawiedliwione, ponieważ usuwały ludzi zasłużonych i odpowiadających zadaniom, które dotąd spełniali. Osoba ks. Górnickiego w porównaniu z poprzednikiem budziła poważne wątpliwości. Ks. Florian Kudrewicz, dotychczasowy dyrektor i dziekan Teologii, był człowiekiem dużej wiedzy i bardzo zasłużonym. Wiele wysiłku włożył on w uporządkowanie Biblioteki Jagiellońskiej, której zarząd sprawował do czasu przyjazdu Bandtkiego². Wiele starań poświęcił podtrzymaniu Wydziału Teologicznego w ciężkich dla niego chwilach. Po objęciu zarządu Akademii Krakowskiej przez władze polskie Teologia została pozbawiona swoich wykładowców, którymi byli benedyktyni z Wiblingen. Pozostał po nich jedynie długi proces o meble i sprzęty, ciągnący się przez cały rok 1810. Sprawy tej nie zakończyło wystąpienie Bauma, nadzwyczajnego komisarza cesarza austriackiego, który popierał roszczenia ojców zakonnych do owych rzeczy. Rada

¹ A. U. J., rps 46, s. 48.

² Głemma T., *Wydział Teologiczny U. J. w latach 1795—1847* (Polonia Sacra 1948, I, s. 25).

Szkoły Głównej żądała pisma, którym cesarz nadał prawo własności owych sprzętów; ponieważ tego nie otrzymała, wymagań benedyktynów nie spełniła¹.

Brak profesorów na Wydziale Teologicznym spowodował, że fakultet ten za wiedzą ks. Józefa wakował przez cały rok, i jedynie księża misjonarze na Stradomiu w swoim seminarium diecezjalnym wykładali różne przedmioty z tej dziedziny wiedzy. Ten stan rzeczy utrzymać się miał przez lata następne, aż do r. 1815. Zdołał on nawet pozyskać zwolenników, którzy chcieli utrwalić to oddzielenie Teologii od Uniwersytetu. Obecnie przedstawiciele tego wydziału zasiadali w Dozorze Szkoły Głównej i mieli prawo stanowić o administracyjnych sprawach Uniwersytetu. Właściwie poddani byli całkiem władzy biskupa, a nawet pensje pobierali w seminarium w ramach jego jurysdykcji².

Podobne nastroje, jakie wywołał na Wydziale Teologicznym fakt usunięcia ks. Kudrewicza, zapanowały także na innych fakultetach, a przede wszystkim na Medycynie. Dotychczasowy jej dziekan Franciszek Kostecki zdołał wyjść obronną ręką w bardzo ciężkich dla całego Wydziału Lekarskiego czasach. On to w styczniu 1810 zaczął wykłady wobec dwóch tylko słuchaczy, z których jeden wkrótce ustąpił. Nie zrażony tym profesor prowadził dalej swoje wykłady. Ponadto przyszło mu toczyć zacięte spory z siostrami miłosierdzia, które chciały usunąć klinikę ze szpitala. Sprawa ta zresztą nie była nowa, lecz teraz rozgorzała ponownie. Szczucki, jedyny słuchacz Kosteckiego, ulegając namowom siostr, przestał uczęszczać na jego wykłady. Prof. Kostecki sam, przy pomocy służby szpitalnej, która opierała się nadto jego zleceniom, odwiedzał chorych w klinice³. Skarga, którą wniósł w tej sprawie do Rady, a przez nią do Powiatowego Urzędu Administracyjnego, wywołała zatarg między Izbą Edukacyjną a ministrem spraw wewnętrznych o zwierzchnictwo nad szpitalem. Kostecki musiał ustąpić, a katedrę zniesiono. Gdy zaś na wiosnę 1811 ponownie otwarto klinikę, prowadzenie jej powierzono tymczasowo drowi Ignacemu Woźniakowskiemu, a niebawem na stałe prof. Wojciechowi Jerzemu Bodurzyńskiemu. Usunięcie Kosteckiego z dziekanii i katedry wobec jego zasług nieczym nie da się usprawiedliwić. Toteż słuszne było wystąpienie Girtlera, który odwołał się do prawa głoszącego, że dziekanem może być tylko czynny lub wysłużony profesor danego wydziału. Prawo to skierował on przeciwko nowemu dziekanowi Józefowi Markowskiemu, profesorowi chemii, co czyniło go członkiem Wydziału Filozoficznego. Sprzeciw Girtlera wobec dokonanej już nominacji wszystkich czterech dziekanów naraził go władzom i spowodował, że usunięto go z katedry. Takie postępowanie Izby zasługiwało na krytykę. Sebastian Girtler miał dużą wiedzę i zbyt wiele położył starań dla Szkoły Głównej, by kara, która go spotkała, mogła być usprawiedliwioną. Żeby to, co się mówi o jego zasługach, miało pokrycie w faktach, warto przypomnieć jego śmiały projekt zaprowadzenia i upowszechnienia weterynarii, a także apel do profesorów Wydziału Lekarskiego na posiedzeniu dnia 15 XII 1810, w którym zachęcał, by swoją ofiarnością przyczynili się do założenia biblioteki wydziałowej. To wystąpienie skłoniło prof. Czerwiakowskiego do darowania na po-

¹ A. U. J., rps 346, s. 135.

² Glemma o. c. s. 44.

³ Wächholz o. c. II, s. 47.

wyższy cel 539 dzieł naukowych i 1054 rozpraw lekarskich. Inni członkowie tego wydziału poszli za jego przykładem¹.

Redukcję Girtlera spowodował Dozór, który stwierdził wobec Izby, że tylko sześć katedr potrzebnych jest dla tego wydziału. Toteż Izba mianowała czterech nowych profesorów i dwóch usunęła. Tym samym zniesiono katedrę policii lekarskiej. Wraz z Girtlerem, któremu niechęć rektora musiała poważnie zaszkodzić, usunięci zostali profesorowie Jaworski i Corde, a miejsce ich miał objąć, jako profesor chirurgii praktycznej i teoretycznej zarazem, przebywający w owym czasie w Hiszpanii dr Sykstus Lewkowicz. Ponieważ nie mógł on zaraz do kraju przybyć, nauka chirurgii przez cały rok szkolny 1811/12 nie była wykładaną. Zatem i w tym wypadku nie dobro Szkoły Głównej, lecz osobiste niechęci rozstrzygnęły o postanowieniach Izby. Nie widząc wyjścia z wytworzonej sytuacji, Izba Edukacyjna zaofiarowała odrzuconemu Girtlerowi nie obsadzoną katedrę, lecz ten nie przyjął proponowanego mu urzędu².

W takich warunkach Szkoła Główna nie mogła się swobodnie rozwijać ani też pogłębiać wiedzy. *Dykejonarz poetów polskich* ks. Jurzyńskiego i historia Akademii Krakowskiej J. Sołtykowicza³ — to bodaj że cała twórczość Uniwersytetu z czasów Księstwa. Nie można było spokojnie pracować, gdy zarządzenia Izby lub niezręczne posunięcia nie znającego się na rzeczy Dozoru krępowały działalność profesorów. Postanowili więc udać się ze swoimi troskami do najwyższej instancji — do króla. Oto wszyscy stronnicy Kołłątaja zredagowali memoriał, w którym wystąpili stanowczo przeciwko osobie rektora, a także przeciw Izbie i jej niesprawiedliwym posunięciom. Prosili nadto o przywrócenie odebranych praw i przywilejów, o nadanie nowego statutu, zastosowanego do teraźniejszych krajowych konstytucji i kodeksu. Memoriał ten powędrował z Drezna do Warszawy, gdzie trafił w ręce Izby. W odpowiedzi na memoriał zjechał do Krakowa minister policii Aleksander Potocki, który miał przeprowadzić śledztwo. Nie przyniosło ono żadnego rezultatu. Spisano więc drugi memoriał, z którym miał jechać do króla i treść jego własnymi sądami poprzeć biskup krakowski Gawroński⁴.

Sytuacja pozostawała bez zmiany, a jednak wzburzenie zmalało, gniewy ucichły. Niesłusznie przypisał to swojej misji Aleksander Potocki. Opozycja istniała nadal i ani nie zmniejszyła się po śmierci swojego przywódcy Kołłątaja, ani też bynajmniej nie myślała o odwrócie. Ponowny wybuch długiego zatargu był zawsze jeszcze możliwy.

VI. STOSUNKI SZKOŁY GŁÓWNEJ Z DYREKCJĄ EDUKACJI NARODOWEJ

Izba Edukacyjna przestała istnieć. Na dzień 7 I 1812 wyznaczono jej rozwiązanie. Miejsce Izby zastąpiła Dyrekcja Edukacji Narodowej, której urządze-

¹ Skobel o. c. s. 21.

² Skobel o. c. s. 25.

³ Sołtykowicz o. c.

⁴ Ręgorowicz o. c. s. 12.

nie już w r. 1810 było tematem obrad i zostało spisane w formie projektu ustawy¹. Autorem jego był Stanisław Potocki. Według tego dekretu nowa magistratura edukacyjna nie różniła się wiele kompetencjami i prawami od swej poprzedniczki. Poddana była, tak samo jak Izba, zwierzchnictwu ministra spraw wewnętrznych, a miała w swoich rękach urządzenie i dopilnowanie ogólnego planu edukacji publicznej oraz bezpośrednią władzę nad wszystkimi szkołami. Skład jej stanowić miał prezes z sześcioma konsyliarzami i czterema asesorami; z tych prezesa i konsyliarzy mianować miał król. Członków honorowych, najwyżej dziesięciu, mogła Dyrekcja dobierać sobie sama, z nich pięciu stanowiliby zespół lustratorów, obowiązanych corocznie do zwiedzania wszystkich szkół w kraju.

Projekty powyższe przybrały realniejszą postać wobec postanowienia królewskiego, które zatwierdziło w dniu 17 XII 1810 dekret o istnieniu nowej magistratury. Niemniej Dyrekcja Edukacji Narodowej do r. 1812 istniała tylko na papierze, ponieważ król ani naczelnego dyrektora, ani członków Dyrekcji do tego czasu nie mianował. Sprawa nominacji ulegała ciągłym odroczeniom wskutek antagonizmów ludzi nadających się na te zaszczytne stanowiska. Kusząca musiała być godność dyrektora nowej magistratury, chociaż nakładała ona całkiem wyjątkowy w ustawodawstwie Księstwa obowiązek odpowiedzialności osobistej za działalność całej instytucji. Nie można było pominąć tutaj Stanisława Potockiego, zasłużonego prezesa Izby. Ponieważ jako prezes Rady Stanu miał on pierwsze po królu stanowisko w rządzie Księstwa, naraził się na niechęć ministra sprawiedliwości Łubieńskiego, którego popierał Senfft. Potocki w oparciu o Bignona zdołał jednak utrzymać się nadal przy władzy i gdy dnia 27 XII 1811 doszło do nominacji członków Dyrekcji, ogłoszono go dyrektorem. Ponadto w skład Dyrekcji weszli: Staszic, Niemcewicz, Morawski, Prażmowski i Lelewel. Wyznaczono 11 członków honorowych. Było wśród nich wiele osób z dawnego składu Izby. Członkom Dyrekcji przyznano pensje, których nie otrzymywali członkowie Izby. Jedynie Staszic i Potocki nie pobierali wynagrodzenia.

Nowa magistratura w tym składzie i na podanej wyżej zasadzie przetrwała do r. 1815 z tą tylko zmianą, że w r. 1813 poddana została ministerium z Ksawerym Lubeckim na czele, a nie ministrowi spraw wewnętrznych. Podzielono ją na trzy sekcje: 1) Ekonomiczną, 2) Szkoły Głównej, 3) Szkół Wydziałowych i Elementarnych, Seminariorów Duchownych i Nauczycielskich.

Mając powierzony sobie dozór Akademii Krakowskiej, Dyrekcja Edukacji Narodowej wchodziła w sprawy jej funduszków, nominacje profesorów i ustalała program wykładów. Wraz z Towarzystwem Elementarnym zajęła się również nową organizacją Uniwersytetu, która była tematem jej obrad w ciągu trzech pierwszych lat urzędowania. Owocem tych starań stało nowe *Urządzenie wewnętrzne Szkoły Głównej Krakowskiej*, ustanowione w dniu 26 VIII 1814. Poprzedził je memoriał do cara Aleksandra, poświęcony tej sprawie. Zredagowano go w dość specyficznych warunkach. Andrzej Horodyski w czasie swej bytności w Puławach zapytał księcia Adama Czartoryskiego, czy nie byłoby słusznym odwołać się do cara z prośbami o przywrócenie Akademii jej dawnych praw. Książę pochwalił ten zamiar.

¹ Kukulski Z., *Źródła do dziejów wychowania i szkolnictwa w Polsce z doby Izby Edukacyjnej 1807—1812*, Lublin 1931, s. 407.

„Niech napisze do Monarchy prośbę — radził on Szkole Głównej — niech zrobi osobny, dokładny, lecz nie długi opis historycznych swoich praw, funduszków i wydarzeń, które je do tego oplakanego przywiodły stanu“¹. Obiecał przy tym ze swej strony poparcie. Nie wszyscy jednak członkowie Szkoły Głównej zainteresowani byli w równej mierze tą sprawą. Znaleźli się nawet tacy, których dla słusznych powodów nie poinformowano o powyższym zamiarze. Podał je Girtler w liście do Horodyskiego: „Ponieważ terażniejszy stan Akademii — pisze on — jest J. W. Dobrodziejowi wiadomy, czyli raczej skład osób taki, iż oni obcymi będąc dla swego powołania, nie mają ani miłości, ani znajomości praw i przywilejów, ale jedynie idą za swoją w tym korzyścią (wyjawszy niektórych), a zatem ich stosunki są nierozdzielne z rektorem i Dyрекcją Edukacyjną, bo od tego ich losy, ich dochody zależą. Przeto osobom tym w żaden sposób nie może być komunikowaną ta wiadomość, ani od nich podpisaną spodziewać się nie można“².

Koncept prośby miał zrobić Girtler, Sołtykowiec zaś wziął na siebie jej opracowanie, a Radwański — sam układ. Podpisać zaś miały osoby pewne i znane. Plany te szybko zrealizowano. Memoriał nosił datę 10 VIII 1814. W pierwszym rzędzie zawierał on prośbę urządzenia Akademii Krakowskiej na wzór Uniwersytetu Wileńskiego. Ponadto spodziewał się zatwierdzenia wszelkich starych przywilejów i praw, a to: oddzielenia funduszków akademickich od publicznych, powrotu archiwum z Warszawy do Krakowa, przyłączenia Teologii do Uniwersytetu, a także „nadawania stopniów doktorskich samym akademikom w całym świecie należyte, przeto każdej innej szkole, żeby udzielanie stopniów akademickich wstrzymywane nie było“³. Żądania powyższe wskazywały na wielkie pokrewieństwo z założeniami i pragnieniami Kołłątaja i liczyły na wspaniałomyślność cara.

Odpowiedzią na to wystąpienie było nowe *Urządzenie*. Jak bardzo zawiodło ono oczekiwania Akademii, przekonać się można najlepiej z treści ustaw⁴. Szkoła Główna miała się składać z pięciu wydziałów: Teologicznego, Prawa i Administracji, Lekarskiego, Matematyczno-Fizycznego i Nauk Wyzwolonych. Wszystkie te wydziały miały się znajdować pod bezpośrednim zarządem rektora, którego nominację oddawano Dyrekcji. Rektor miał być jej członkiem honorowym. Urząd swój sprawować miał trzy lata, zezwalano jednak na przedłużenie tego okresu. Do zajęć rektora miało należeć przyjmowanie corocznie nowych adeptów oraz dozór nad funduszami i nieruchomościami Szkoły. Co roku miał też układać opis stanu Akademii i przysłać go Dyrekcji. Plan nauk i rozłożenie wykładów składał na zwołanym przez siebie posiedzeniu akademickim. Gdy była potrzeba szybkiego lub tajnego naradzenia się, zwoływał posiedzenia rektorskie dziekanów. Wybór wszystkich profesorów jako też rektora należał do praw Dyrekcji. Do jej władzy należały beneficja duchowne, przeznaczone dla nauczycieli stanu duchownego. Dozór nad wypełnianiem wszystkich ustaw Szkoły Głównej dotyczących nowe *Urządzenie* powierzało Senatowi Akademickiemu. Senat miał się składać z biskupa, prefekta, rektora, prezesa Sądu

¹ P. A. N., rps 151, karty 30—35. List A. Horodyskiego do bywszego prokuratora Szkoły Głównej.

² P. A. N., rps 163 b. List S. Girtlera do A. Horodyskiego z dnia 23 III 1814.

³ P. A. N., rps 151, karta 38. Memoriał Szkoły Głównej Krakowskiej do cara Aleksandra z dnia 10 VIII 1814.

⁴ P. A. N., rps 721.

Kryminalnego, prezesa Trybunału Cywilnego, dziekanów Uniwersytetu i dwóch emerytów, którzy byli uprzednio rektorami lub dziekanami. Sekretarzem Senatu z głosem doradczym był sekretarz Szkoły Głównej. Decyzje zapadać miały większością głosów¹.

Na posiedzeniach przewodniczyć miał biskup, a w razie jego nieobecności urzędnicy w kolejności wyżej wymienionej. Skład Senatu i sposób obrad przypominał bardzo dawny Dozór. Kompetencje jego władzy dałyby się łatwo porównać z atrybutami Dozoru. W razie potrzeby Senat miał wspierać swoją powagą rektora. Miał zabiegać o to, by wyznaczony etat Szkoły Głównej regularnie wypłacano i by każda kwota została użyta zgodnie z przeznaczeniem. Godzić spory i kolizje w akademickim gronie polecono również Senatowi i obarczono go obowiązkiem czuwania nad tym, by były zachowane wszystkie ustawy Szkoły Głównej. Stąd też Dyrekcja oczekiwała od rektora, by składał jej dwa razy do roku dziennik swoich czynności i protokoły wydatków dla przeprowadzenia ich rewizji.

Szkoła Główna nie była zadowolona z nowych postanowień. Do *Urządzeń* Kollatajowskich było jeszcze daleko. Nowa organizacja nie spełniała projektów Akademii Krakowskiej, według których wybór rektora i dziekanów miał należeć do wydziałów. Dyrekcja Edukacyjna na przedłożenie Szkoły Głównej chętnie odpowiadała na wszystkie jej zarzuty. W uwagach swoich na ten temat tłumaczyła, że chociaż Szkoła Główna jest najwyższą uczelnią, to jednak nie znaczy, by nie była nikomu podległa. „Szkoła nie może mieć wyższej nad siebie szkoły, ale może i ma wyższą od siebie magistraturę, której oddano urządzenie szkół wszystkich i czuwanie nad wychowaniem młodzieży”². Fakt, że prefekt stał się członkiem Senatu, określała jako korzystny dla Szkoły, do której spraw i interesów mógłby się mieszać na mocy swego urzędu. Podobnie też tłumaczyła obecność biskupa w Senacie. Tytuł kanclerza Uniwersytetu nie miał dotąd żadnego znaczenia. Teraz udział w Senacie zobowiąże go do pracy dla jego dobra.

Dyrekcja nie przyznawała Szkole Głównej prawa swobodnego rozdawnictwa katedr, ale i w tym wypadku miała logiczne uzasadnienie. Udowadniała, że wybór profesorów nie może być zależny od Szkoły Głównej, jeżeli pensje od niej nie zależą. Na wszelkie uwagi i spostrzeżenia Akademii Dyrekcja Edukacyjna znajdowała zawsze grzeczną odpowiedź, lecz nie rezygnowała ze swych postanowień³. To zaś, że kasę i całe fundusze oddała rektorowi, że pozwoliła profesorom podawać dwóch kandydatów na rektora, było już zgodne z programem Kollatajowskim, a zatem zgodne z pragnieniem członków Akademii. Nowy statut nie wywołał zainteresowania; polityczne rozgrywki pociągały bardziej, bo z nimi ściśle związany był nie tylko byt Akademii, ale i całego miasta. Nowe *Urządzenie* Szkoły Głównej przetrwało do roku 1816 i było podstawą dla późniejszego statutu⁴.

VII. STAN POSZCZEGÓLNYCH WYDZIAŁÓW SZKOŁY GŁÓWNEJ

Poznaliśmy zasady organizacyjne, według których pracowała i rozwijała się Szkoła Główna, można teraz przejść do zagadnienia jej postępu. Na pytanie, czy

¹ P. A. N., rps 721.

² A. U. J., rps 403, karty 26—33. Uwagi Dyrekcji Edukacyjnej nad przełoženiami Szkoły Głównej Krakowskiej z r. 1814.

³ P. A. N., rps 721.

⁴ Ręgorowicz o. c. s. 13.

Akademia Krakowska w dobie Księstwa poszła w swoim rozwoju naprzód, należałoby szukać odpowiedzi przez rozpatrzenie pracy w poszczególnych wydziałach i zestawienie ich osiągnięć.

Zaczynając ów przegląd od Wydziału Teologii stwierdzić należy, że dla braku profesorów przez cały czas rządów Księstwa ilość katedr nie przekroczyła liczby pięciu; zmniejszyła się zatem o dwie od czasu panowania Austriaków. Nie była to ilość ustalona; Izba Edukacyjna dążyła do redukcji jeszcze jednej katedry, czemu przeciwstawił się Dozór Szkoły Głównej. Według rozporządzenia Dyrekcji Edukacyjnej plan nauczania teologii rozłożony został na cztery katedry. Ustawa ta nie weszła w życie.

O postępie studiów teologicznych nie należy wnosić z ilości nadanych stopni naukowych tym, którzy się tej nauce poświęcili. Promocje z tego czasu budzą wątpliwości. Nie dotyczą one księży Floriana Kudrewicza, Wincentego Łańcuckiego lub Feliksa Jarońskiego, lecz dyplomy doktorów teologii, które ks. Górnicki wydał ks. Gabrielowi Cedrowiczowi i ks. Adamowi Urbanowiczowi, mogłyby poważnie zaniepokoić. Wprawdzie Dyrekcja Edukacyjna w roku 1813 zakazała nadawania stopni naukowych do czasu ukazania się w tej mierze specjalnych przepisów, to jednak dwie ostatnie promocje, G. Cedrowicza i A. Urbanowicza, dokonane były już po wydaniu owego rozporządzenia. Nie mogły one jednak wpłynąć ujemnie na poziom umysłowy przyszłych teologów, ponieważ skład profesorów wykładających na tym wydziale nie zmienił się przez cały czas trwania Księstwa.

Podobnie niewielkie zmiany w obsadzie katedr zaszły w owym czasie na Wydziale Prawniczym. W pierwszym roku rządów polskich obsadzono tylko połowę katedr istniejących pod panowaniem austriackim¹. Praktyka sądowa, kodeks Napoleona wraz z kodeksem handlowym i górniczym oraz prawo rzymskie z historią wszystkich praw — to właśnie były nauki, reprezentowane przez trzy katedry, zajmowane przez Walentego Litwińskiego, Adama Krzyżanowskiego i Józefa Wolczyńskiego. W roku następnym prof. Józef Januszewicz objął katedrę prawa natury, ekonomii politycznej i statystyki, a Litwiński obok praktyki sądowej zaczął wykłady prawa kryminalnego. W roku szkolnym 1811/12 objął po Wolczyńskim katedrę prawa rzymskiego Augustyn Boduszyński, a katedrę prawa natury i ekonomii politycznej po prof. Januszewiczu otrzymał Feliks Slotwiński z tytułem zastępcy profesora.

Duże zmiany, chociaż nie zawsze korzystne, zanotować można w tym czasie w historii Wydziału Lekarskiego. W pierwszym roku szkolnym oswobodzonego Krakowa obsadzono osiem katedr Wydziału Lekarskiego; kilka z nich zajmowali ludzie jak najbardziej odpowiedni. Sebastian Girtler, usunięty ze swego stanowiska przez Izbę 11 VII 1811, został mianowany na katedrę weterynarii, a potem medycyny sądowej, policji lekarskiej i historii medycyny. Równie słuszną była nominacja Macieja Lamelliego, który pracował w Szkole Głównej od r. 1806. Teraz przyznano mu weterynarię, lecz tylko w roli zastępcy. Dotknięty tym Lamelli zażądał od Rady Szkoły Głównej zwolnienia, na co Rada przystała.

Poza tym godną pochwały była nominacja Franciszka Kosteckiego na profesora patologii, terapii i kliniki oraz historii medycyny. W porównaniu z profe-

¹ A. U. J., rps 364.

sorami Wydziału Lekarskiego z czasów austriackich, takimi jak prosektor Neumann, Jan Nepomucen Raimann lub Jan Rust, większość nowomianowanych na ich miejsce nie dosięgała ich poziomu. Jan Stummer po raz pierwszy próbował swych sił jako pedagog z zakresu anatomii i fizjologii, podobnie też Józef Sawiczewski, jako profesor farmacji i toksykologii, a także Józef Wiżeński jako fizjolog i patolog. Usunięty z liczby profesorów z powodu redukcji przeprowadzonej przez Izbę Edukacyjną, wykładał on z tytułem zastępcy.

W roku następnym, 1810/11, ilość katedr nie zmieniła się. Pewnej zmiany doznał tylko skład nauczających. Chirurga Dołasińskiego zastąpił Józef Jaworski, na krótko zresztą, gdyż swojego miejsca ustąpić musiał Ignacemu Woźniakowskiemu. Rok szkolny 1811/12 obfitował w większe zmiany. Wtedy właśnie nastąpiło zniesienie dwóch katedr i nowy podział nauk medycznych między sześć pozostałych: 1) anatomii i fizjologii, 2) medycyny wewnętrznej, terapii, kliniki lekarskiej, medycyny prawnej i historii medycyny, 3) chirurgii, 4) położnictwa, 5) farmacji, farmakodynamiki i higieny, 6) weterynarii, okulistyki i dentystyki¹. Ten układ nauk lekarskich przetrwał do czasów *Urządzenia* Szkoły Głównej w r. 1814, które liczbę katedr zwiększyło o jedną, a czas studiów na tym wydziale sprowadziło z lat pięciu do czterech.

Wracając do roku szkolnego 1811/12, wspomnieć należy o mianowaniu Wojciecha Boduszyńskiego profesorem medycyny wewnętrznej i sądowej oraz terapii, patologii i kliniki. Widząc, że katedra policii lekarskiej jest zaniedbana, zaczął on wykłady bez żadnego za nie wynagrodzenia². Wyraził także chęć dawania bezpłatnie osobnego kursu o chorobach wenerycznych w osobnym szpitalu, ponieważ do szpitala obejmującego klinikę uniwersytecką nie mogli być przyjmowani pacjenci zarażeni tymi chorobami. Boduszyński, dbał o dobro Akademii, starał się o usunięcie zakazu udzielania stopni naukowych, który chociaż zapobiegał licznym nadużyciom, to jednak odstręczał uczniów od studiowania w kraju. Zasługi Boduszyńskiego zostały ocenione, bo w roku 1814 wybrano go w miejsce Markowskiego dziekanem. Inaczej zapatrywała się na tę nominację Dyrekcja Edukacyjna, która jej nie zatwierdziła. Następnym kandydatem Wydziału był Sawiczewski, lecz ten złeonego mu urzędu nie przyjął. Ostatecznie wybrano i zatwierdzono na stanowisku dziekana Franciszka Kosteckiego.

Lata 1812 i 1813, obfite w doniosłe wypadki polityczne i wojenne zapasy, odciągnęły niektórych profesorów i wielu uczniów od zajęć naukowych. W marcu 1813 prof. Stummer powołany został za zgodą dyrektora Edukacji Narodowej na stanowisko lekarza naczelnego przy ambulansach polowych. Na katedrę anatomii i okulistyki, którą dotąd zajmował, nie mianowano specjalnego zastępcy, lecz prof. Woźniakowskiego obarczono dodatkowym obowiązkiem wykładania tych przedmiotów.

Nowe nominacje nie nastąpiły i w roku następnym. Z wymienionych sześciu katedr wakuje wówczas jedna, tj. chirurgii praktycznej. W rok później bez wykładowcy została także weterynaria.

Z powyższego schematu rozkładu nauk lekarskich wnosić by można, że w dobie Księstwa poziom tych studiów nie uległ obniżeniu. Trudno by jednak mówić o ja-

¹ A. U. J., rps 364.

² Majer J., *Wspomnienia o życiu i zasługach nauczycielskich W. J. Boduszyńskiego* (Rocznik Wydziału Lekarskiego U. J. VI, Kraków 1843, s. 104).

kimkolwiek rozwoju. Prawie wszystkie wykłady prowadzono nadal według podręczników niemieckich: Blumenbacha, Richtera, Stolla, Metzgera i innych. Polskie dzieła z tej dziedziny nie zaspokoiłyby potrzeb słuchaczy. Dotkliwie odczuwać się też dawał brak narzędzi, instrumentów, a także sal potrzebnych dla nauki. Nawet odbywanie ćwiczeń klinicznych napotykało na ogromne trudności, wskutek przewlekłego sporu Akademii z siostrami miłosierdzia o szpital św. Łazarza. Rozstrzygnięcie tego zatargu było tym trudniejsze, że prefektura departamentu krakowskiego mocno popierała niesłuszne wymagania sióstr. Już w roku 1810 władza ta stanęła po ich stronie, argumentując swoje stanowisko w następujący sposób: „Rząd teraźniejszy utrzymując status quo nie może odmieniać tych zasad, które za zeszłego rządu austriackiego ustanowione były, gdy zaś zeszły rząd nie z przyczyny złego informowania strony archiwisty, lecz po przekonaniu się o istocie rzeczy przez komisję na gruncie odbytą, administrację Akademii nad tymże szpitalem zniósł, a tenże szpital pod dozór i zarządzenie rządu krajowego oddał“¹. Stanowiska swego nie zmienił prefekt i w latach następnych. Wprowadzony w błąd przez zakonnice, które narzekały przed nim niesłusznie, że dotąd żadnego od rządu nie otrzymały wynagrodzenia, popierał ich sprawę tym bardziej. Chociaż więc w r. 1812 fizykiem szpitala „został gorliwy i interesom Szkoły Głównej szczerze oddany Boduszyński“, w powyższych warunkach niewiele mógł zdziałać. W r. 1813/14 wykłady kliniczne były zawieszone tak dla braku uczniów, jak przede wszystkim z powodu sprzeciwu sióstr, które potrafiły uchylić się od utrzymywania klinik. Nie zapobiegła temu nawet Dyrekcja Edukacyjna, mimo rozkazu wydanego prefektowi, który miał zmusić przełożoną sióstr miłosierdzia do otworzenia sal potrzebnych dla ćwiczeń. Prefekt polecenia nie wypełnił, bo nie podlegał Dyrekcji Edukacyjnej². Dopiero gdy rektor odwiedził szpital i gdy zawarł umowę z przełożoną klasztoru, rozpoczęto ćwiczenia kliniczne. W układzie tym Sierakowski zobowiązał Szkołę Główną do płacenia siostrom rocznie 3.600 złp. ratami z góry co kwartał. Nie było to jednak definitywnym załatwieniem sprawy. Zatargi wszechły się znowu po ustąpieniu Sierakowskiego ze stanowiska rektora na rzecz prof. Walentego Litwińskiego (14 XI 1814). Siostry uznały umowę za nieważną, ponieważ nie była zatwierdzona notarialnie. Zlikwidowaniem odnowionego w ten sposób konfliktu zajął się dziekan Kostecki i wystosował do prefekta długi i dokładny opis sporu sióstr miłosierdzia z Akademią. Pismo to dopiero w r. 1815 przyniosło konkretne rezultaty.

Przechodząc do spraw Wydziału Filozoficznego stwierdzamy, że napotkał on również na bardzo poważne trudności. Pierwszą, która pojawiła się w r. 1809, była — podobnie jak i na innych wydziałach — kwestia obsadzenia katedr, z tą tylko różnicą, że na Wydziale Filozoficznym nie znaleziono ani w połowie odpowiednich kandydatów. Wakowały: 1) matematyka wyższa, 2) optyka i astronomia, 3) mechanika, hydraulika i architektura, 4) chemia fizyczna, technologia i fizyka, 5) bibliografia. Ponadto z obsadzonych katedr niektóre dopiero z wiosną 1810 zaczęły normalne prace. Tak np. wykłady filozofii spekulatywnej wznowiono 1 IV, a matematyki elementarnej 2 IV 1810. Rok następny przyniósł znaczną poprawę. Karol Hube objął katedrę matematyki wyższej; katedrę optyki i astronomii otrzymał Józef Łęski,

¹ A. U. J., rps 346, s. 90.

² Wachholz o. c. II, s. 48.

chemii — Józef Markowski, a fizyki — Jan Chrystian Hoffmann. Kudrewicza miano-
wano zastępcą bibliotekarza¹. Nominacje te, jak i również przyjazd Bandtkiego i rozpo-
częcie wykładów języka francuskiego i literatury przez ks. Piotra Bouchera spra-
wiły, że w roku szkolnym 1811/12 obsadzono ogółem 12 katedr. Ogromną lukę w ogół-
nym składzie stanowiły dwa dotąd nie wykładane przedmioty, mianowicie matema-
tyka aplikowana i literatura polska. Niestety braku tego nie usunięto aż do roku 1815.

Rok szkolny 1814/15 przyniósł dla Wydziału Filozoficznego nowe podziały
nauk. Osobno traktowano przedmioty matematyczno-fizyczne, osobno zaś przed-
mioty humanistyczne. Dziekanami zostali: Hube dla pierwszego działu i Bandt-
kie dla drugiego.

Przepisy obowiązujące uczniów Wydziału Filozoficznego wydano już w czasach
dziekanatu Józefa Soltykowicza. Zajęcia studentów ustalono rozkładem godzin. Plan
ten przeznaczal na wykłady całe przedpołudnie oraz część popołudnia². Wysłu-
chanie wykładów było obowiązkiem każdego ucznia. Istniała też specjalna ustawa
nakazująca zdawanie w oznaczonych terminach egzaminów przepisanych dla każdego
roku. Niewypełnienie tego obowiązku zmuszało słuchacza do powtórzenia roku.
Pamiętać przy tym należy, że Wydział Filozoficzny był przeznaczony nie tylko
dla tych, którzy chcieli zostać nauczycielami, lecz uczęszczali nań także przyszli
prawnicy i teologowie. Mieli oni obowiązek odbycia studiów z zakresu matematyki
niższej, filozofii i fizyki, a medycy musieli przejść ponadto przewidziany progra-
mem materiał z dziedziny historii naturalnej i chemii. Powyższe postulaty były ko-
niecznymi warunkami, bez wypełnienia ich nie przyjmowano na inne wydziały.

Gdy mowa o słuchaczach, warto wspomnieć o trybie życia, jaki prowadzili
w tej epoce. Tyle się czyta o zakonach krakowskich z czasów średniowiecznych,
a nie wie się nieraz, że klasztorny tryb zajęć, który obowiązywał wszystkich mieszkających
w bursach, utrzymał się dotąd. Na posiedzeniu Rady Szkoły Głównej
w dniu 1 II 1810 postanowiono, że obowiązki ucznia są następujące: „za daniem
znaku w dzwonek z rana powinni być gotowi (uczniowie) do swoich obowiązków
szkolnych, w południe o czasie obiadu uwiadomieni zostaną. W wieczór zaś po zam-
knięciu domu za danym znakiem dzwonka codzień zgromadzą się na modlitwę, na
której wszyscy mieszkańcy bez wymówki pod przewodnictwem seniora znajdować
się mają, a po ukończonej modlitwie do stancji rozchodzą się skromnie“³.

Ilość burs była znacznie mniejsza niż dawniej. Domy przeznaczone na mieszkania
dla studentów, nie remontowane od lat, nie nadawały się zupełnie do użytku⁴. Ru-
derą była już teraz Bursa Pauperum czyli Jagiellońska, a także Bursa Śmieszkowska,
jak i dawna Bursa Prawników, Bursa Iurisperitorum⁵. Mało co lepszy był stan Bursy
Jerusalem i Philosophorum oraz Bursy Starnigielskiej przy ulicy Gołębiej, która z roz-
porządzenia Rady Szkoły Głównej z r. 1810 otrzymała nowe dachy. Oprócz tych
domów, w których mieszkali niezamożni studenci, Szkoła Główna posiadała inne
budynki, przeznaczone na wykłady i ćwiczenia. Te także domagały się gruntownego
odnowienia. Przede wszystkim zaniedbany był stan Kolegium Większego, w któ-

¹ A. U. J., rps 364.

² B. J., rps 1041.

³ A. U. J., rps 347, s. 71.

⁴ Barwiński E., *Kraków na początku XIX wieku* (Rocz. Krak. XVIII, 1918, s. 34).

⁵ A. U. J., Akta Senatu, fasc. 213, s. 8 nlb.

rym mieściła się Biblioteka Akademii, mieszkania bibliotekarzy, urzędników i wózków. Kolegium Mniejsze znajdowało się w nieco lepszym stanie, ponieważ na przyjazd benedyktynów z Wiblingen przeprowadzono restaurację budynku. W r. 1812 przenieśli się do niego studenci Wydziału Prawa. Kolegium Fizyczne wybudowano za czasów Komisji Edukacyjnej. Laboratorium anatomiczne i sala lekcji medycznych znajdowały się w dawnym gmachu jezuickim przy kościele św. Barbary. Tam mieścił się początkowo szpital, w którym uczniowie Wydziału Lekarskiego przechodzili ćwiczenia kliniczne. Austriacy dom ten oddali księżom kanonikom Grobu Chrystusowego. Poza tym Szkoła Główna miała Kolegium Nowodworskiego i Obserwatorium na Wesolej (gdzie znajdował się też szpital św. Łazarza) oraz drukarnię. Drukarnia przynosiła Szkole Głównej sporo dochodów, ponieważ drukowała książki dla szkół niższych. Znajdowała się ona przy ulicy Wiślniej do czasu, gdy Austriacy zmienili ten dom na koszary wojskowe¹. W ogóle w samym Krakowie Uniwersytet posiadał 28 gmachów. Na liczbę tę złożyły się i plebanie probostw należących do Szkoły Głównej. Kanonii i prebend posiadała Akademia Krakowska w tym czasie sześć, z tego tylko jedna znajdowała się poza Krakowem. Szkoła Główna, chociaż poważnie zubożała, pozostawała aż do r. 1815 w posiadaniu licznych dóbr ziemskich, jako to Bronowie, Łobzowa, Nasiechowie, Szczodrkowie, Dzięwięciółów i innych². Bezpośrednio nie przynosiły one żadnych dochodów, ponieważ uposażenie Szkoły Głównej należało do państwa. Dalsze ogromne straty Akademii Krakowskiej nastąpiły po r. 1815. Dobra Uniwersytetu znalazły się wówczas pod zarządem władz austriackich, pruskich, rosyjskich, Królestwa Polskiego i Rzeczypospolitej Krakowskiej. W zamian za to własność publiczna Księstwa Warszawskiego leżąca na terytorium W. M. Krakowa przeznaczona została na utrzymanie Uniwersytetu i wszelkich instytucji naukowych. Pomimo to uposażenie Akademii było tak niewystarczające, że tylko z trudem zdołała ona zaopatrywać swoje pierwsze potrzeby. Ciężkie położenie materialne wpłynęło znacznie na obniżenie poziomu nauk; ilość katedr zmalała, a profesorowie łączyć musieli kilka przedmiotów w jeden. Ogólny zasięg wpływów Uniwersytetu był słaby, tym bardziej, że kontrola dworów opiekuńczych ograniczała swobodę nauczania. W porównaniu z tym stanem rzeczy nie ulega wątpliwości, że czasy Księstwa Warszawskiego były dla krakowskiej Akademii okresem rozwoju i postępu.

¹ A. U. J., rps 375.

² Tamże.



ŹRÓDŁA RĘKOPIŚMIENNE CYTOWANE W NINIEJSZEJ PRACY

I. Biblioteka Polskiej Akademii Nauk w Krakowie (skrót: P. A. N.)

- Rps 151. Różne dokumenty do historii Szkoły Głównej Krakowskiej.
Rps 163 b. Korespondencja A. Horodyskiego z lat 1804—16.
Rps 204. Korespondencja H. Kołłątaja z lat 1790—1810.
Rps 209. Korespondencja H. Kołłątaja z lat 1805—11.
Rps 224. Resztki z rękopisów Kołłątaja, odpisy B. Paluszkiewicza. Poz. 11: Uwagi nad rozporządzeniami Izby Edukacyjnej.
Rps 228. Kołłątaj H., Trzy ułamki memoriałów w sprawie edukacji narodowej w dobie Księstwa Warszawskiego.
Rps 721. Urządzenie wewnętrzne Szkoły Głównej Krakowskiej z dnia 5 VIII 1814.

II. Archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego (skrót: A. U. J.)

- Rps 46. Putanowicz A., Stan wewnętrzny i zewnętrzny Studii Generalis Universitatis Cracoviensis.
Rps 339. Ogólna organizacja Szkoły Głównej Krakowskiej przez Izbę Edukacyjną w Warszawie z dnia 4 II 1811 roku.
Rps 346. Protokoły z posiedzeń Rady Szkoły Głównej Krakowskiej.
Rps 347. Protokół obrad Szkoły Głównej Krakowskiej w r. 1809 zaczęty, a do r. 1820 doprowadzony.
Rps 353. Rektora protokoły i minuty od r. 1811 do ostatniego grudnia 1813.
Rps 364. Wykaz chronologiczny hierarchii nauczycielskiej przy Szkole Głównej Krakowskiej z lat 1780/81 i nast.
Rps 375. Girtler S., Krótki rys historii funduszków U. J.
Rps 403. Projekty urządzenia Szkoły Głównej Krakowskiej z r. 1814.
Fasc. 213. Akta Senatu. Minuta Dozoru Szkoły Głównej Krakowskiej.

III. Biblioteka Jagiellońska (skrót: B. J.)

- Rps 1041. Rękopisma i akta Wydziału Filozoficznego z dziekanii Józefa Sołtykowicza.
-

ANDRZEJ FISCHINGER

KAPLICA MYSZKOWSKICH W KRAKOWIE

WSTĘP

Kaplica Myszkowskich, jeden z okazalszych zabytków krakowskich epoki Odrodzenia, nie doczekała się jak dotąd monografii. Wzmianki o tej budowlu spotykamy we wszystkich niemal większych opracowaniach sztuki polskiej wieku XVI i XVII, wymieniano ją także w różnego typu przewodnikach po Krakowie. Jednakże nikt dotychczas nie podjął się napisania o kaplicy osobnej pracy, która uwzględniałaby liczne z nią się wiążące zagadnienia. Na przeszkodzie temu zadaniu stał zarówno brak materiałów archiwalnych, jak i niedostateczna znajomość wysoko umieszczonej jej dekoracji rzeźbiarskiej.

Z ważniejszych opracowań dotyczących tego mauzoleum na pierwszym miejscu wymienić trzeba *Kaplice kościoła OO. Dominikanów* Stanisława Tomkowicza (Rocznik Krakowski XX), aczkolwiek autor nie wychodzi właściwie poza zagadnienie ustalenia osoby fundatora. Piszący po nim Feliks Kopera w swej *Sztuce polskiej w XVII i XVIII wieku* (zamieszczonej w wydawnictwie zbiorowym „Polska, jej dzieje i kultura“) wysunął domniemanego autora budowli. W wydanej ostatnio *Sztuce Krakowa* Tadeusza Dobrowolskiego znajdujemy rozważania na temat jej stylu. Duże znaczenie dla poznania tej budowli posiada również, opracowany z inicjatywy Polskiej Akademii Umiejętności przez Stanisława Tomkowicza i Leonarda Lepszego, inwentarz kościoła Dominikanów, po raz pierwszy podający bibliografię, dokładny opis i wymieniający napisy pod figurami.

Niniejsze studium jest pierwszą próbą monografii tego zabytku. Opracowane początkowo w formie pracy magisterskiej, a następnie rozszerzone i nieco przekształcone, zawdzięcza swe powstanie w dużej mierze pomocy profesorów i pracowników naukowych katedr historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autor czuje się w obowiązku podziękować profesorom: drowi Jerzemu Szablowskiemu i drowi Adamowi Bochnakowi za przychylne przyjęcie pracy i uwagi uzupełniające, drowi Karolowi Estreicherowi za udostępnienie zdjęć fotograficznych i zajęcie się sprawą druku tej pracy, zaś docentowi drowi Lechowi Kalinowskiemu i adiunktowi drowi Józefowi Lepiarczykowi za pomoc i życzliwość przy rozwiązywaniu pewnych zagadnień czy uzupełnianiu bibliografii.

I. DZIEJE BUDOWLI

Historię kaplicy zacząć wypadnie od pogrzebów Jana Myszkowskiego, kasztelana żarnowskiego, oraz Piotra, biskupa krakowskiego, zmarłych w r. 1591. Co prawda już wcześniej pochowano w kościele Św. Trójcy zmarłego w r. 1548 Aleksandra Myszkowskiego¹,

¹ Wykonany w r. 1864 rysunek zaginionego obecnie epitafium w albumie: Cerchowicz M. i S. i Kopera F., *Pomniki Krakowa II*, Kraków 1904. — Aleksander Myszkowski, brat Piotra, późniejszego biskupa krakowskiego, znany dzięki wprowadzeniu go przez Górnickiego do *Dworzanina*, zmarł w wieku lat 27.

lecz dopiero u schyłku stulecia rodzina ta, wzbogacona i przechodząca w szeregi magnaterii, obiera ostatecznie kościół Dominikanów za miejsce wiecznego spoczynku swych członków. Dnia 29 marca 1591 zmarł Piotr Myszkowski, biskup krakowski, poprzednio plocki¹, który przez osiągnięcie wysokich godności kościelnych i pozostawienie po sobie ogromnego majątku stworzył podstawy dalszego rozwoju rodu. W swym testamencie z r. 1586 wyraził życzenie: „Ciało moje grzeszne... aby pogrzebione było w kościele Świętego Michała na zamku krakowskim, wedle zwyczaju Kościoła naszego chrześcijańskiego przystojnie a uczciwie, bez niepotrzebnej pompy, która by się na pychę świecką ściągać mogła, jakiej bywałem i za życia przeciwny“². Główni spadkobiercy biskupa, trzej synowie jego brata Zygmunta, burgrabiego krakowskiego, Piotr, Zygmunt i Aleksander, życzeń tych jednak nie respektowali. Piotra Myszkowskiego pochowano w krakowskim kościele Dominikanów wraz ze zmarłym nieco wcześniej ich najstarszym bratem Janem, kasztelanem żarnowskim. Szczegóły obydwóch pogrzebów, które odprawiono w dniach 5 i 6 maja 1591, znane są dzięki dokładnemu opisowi anonimowego kronikarza. Cechował je wyolbrzymiony ceremonial i właśnie owa „niepotrzebna pompa“. Odbłyły się one „nowym sposobem, a takich pogrzebów w Polsce niebywałych“; w kościele „zgotowano majestat po rzymsku przyprawiony, czarnym suknem obity od wierzchu do dołu“, oświetlony 266 lampami oraz 20 świecami, „co gorzały w koronie i około dołu w lichtarzach“. Pod ten „majestat“ wstawiono zwłoki obydwóch zmarłych. Trzeciego dnia (7 maja) w obecności króla Zygmunta III złożono je „do kaplice i do dołu zasklepionego“³.

Była to kaplica cechu stolarskiego⁴, niewątpliwie gotycka, podobna zapewne do trzech sąsiednich, zachowanych do dziś przy południowej nawie kościoła Św. Trójcy. Kiedy powstał projekt wzniesienia na jej miejscu nowej budowli, lepiej odpowiadającej wzrastającej na znaczeniu rodzinie — nie wiemy. Przypuścić można, że nastąpiło to już w ostatnich latach w. XVI, w tym czasie, gdy najambitniejszy z braci, Zygmunt, który właśnie od księcia Mantui otrzymał tytuł margrabiego, herb i nazwisko Gonzaga, zajmował się tworzeniem z odziedziczonych dóbr ordynacji pińczowskiej i inicjował różne prace budowlane⁵.

Realizacja projektu nastąpiła w kilka lat później. Jeszcze w r. 1601, gdy umarł Piotr Myszkowski, wojewoda rawski, pochowano go w starej kaplicy⁶. Dnia 5 grudnia 1602 uregulowano „in forma iuris“ kwestię własności kaplicy: krakowski konwent dominikanów oddał ją ostatecznie Zygmuntowi i Aleksandrowi Myszkowskim na mauzoleum rodziny⁷. W rok później anonimowy autor *Kościółów krakowskich opisanie* podał już, że „na też

¹ Barycz H., *Kronika mieszczanina krakowskiego z lat 1575—1595* (Biblioteka Krakowska nr 70, 1930, s. 89).

² Wojewódzkie Archiwum Państwowe w Kielcach, zespół akt ordynacji Myszkowskich dz. I, nr 17. Napisany w r. 1568 testament uaktualniony został w r. 1590.

³ Barycz o. c. s. 90—93.

⁴ Tomkiewicz St. i Lepszy L., *Zabytki sztuki w Polsce. Kraków. Kościół i klasztor OO. Dominikanów*, Kraków, 1924, s. 31.

⁵ Żychliński T., *Złota księga szlachty polskiej IX*, Poznań 1887, s. 89. Por. też Skałkowski A. M., *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych I*, Poznań 1947, s. 3—6.

⁶ Jak wynika z treści dokumentu (cytowanego poniżej) przekazującego kaplicę rodzinie Myszkowskich.

⁷ Archiwum Klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie. *Liber antiquitatum et intercisarum, bullarum summorum pontificum ac privilegiorum regalium et censuum, inscriptionum atque obligationum, missarum Conventus Cracoviensis Ordinis Praedicatorum Sanctissimae Trinitatis*, k. 181—182.

kaplicę materia wszystko od marmuru z niemałym sumptem jest zgotowana“¹. W r. 1606 nowa budowla była w trakcie wznoszenia², a według tablicy fundacyjnej prace ukończono w r. 1614.

Zarówno akt przekazania kaplicy z r. 1602, jak i *Opisanie* z r. 1603 podają jako opiekunów grobowca (a więc i inicjatorów nowej budowy) Zygmunta Myszkowskiego, marszałka wielkiego koronnego, oraz jego brata Aleksandra, kasztelana oświęcimskiego. W późniejszych wzmiankach i opisach wymieniani są niejednokrotnie inni. I tak, u Pruszcza³ i Siejkowskiego⁴ budowla jest nazwana „kaplicą ks. Piotra Myszkowskiego, biskupa krakowskiego“, a Niesiecki⁵ i Mączyński⁶ są zdania, że fundatorami byli Zygmunt Myszkowski i jego brat Piotr, wojewoda rawski. Twierdzenia te wymagają wyjaśnień. Pomysł wzniesienia rodzinnego mauzoleum nie mógł wyjść od biskupa Piotra: zachowany jego testament zbyt wyraźnie przeczy takiemu przypuszczeniu. O udziale w fundacji właściwie tylko jednego z trzech jego bratanków rozstrzyga tekst tablicy fundacyjnej, który niedwuznacznie głosi (jak to słusznie już zauważył Tomkowicz), że kaplicę „wzniósł z fundamentów sam tylko Zygmunt Myszkowski, margrabia Gonzaga na Mirowie, w miejscu, na którym pochował stryja swego biskupa, matkę swoją i braci: Jana, kasztelana żarnowskiego, i Piotra, wojewodę rawskiego, i gdzie sobie też grób obrał“⁷.

Tekst ten znajduje także potwierdzenie archiwalne. Nekrolog konwentu dominikanów w Krakowie, napisany w r. 1615, podaje pod datą 19 lipca, że zmarły Zygmunt z Mirowa Myszkowski „capellam marmoream erigi fecit eamque dotavit“⁸. Również jego jako jedyne fundatora wymienia Ambroży Grabowski⁹. Należy więc przyjąć — podobnie jak to uczynił Tomkowicz — że kaplica jest głównie dziełem Zygmunta, a udział w fundacji jego dwóch braci, z których starszy Piotr nie żył już w r. 1601, uznać za mało istotny.

O dalszych losach zabytku wiadomości są szczupłe. Po zakończeniu budowy jeszcze przez pewien czas kompletowano urządzenie wnętrza. W r. 1642 Jan Waxman, przeor krakowskiego konwentu, przywiózł do Krakowa obraz św. Dominika, będący kopią cudownego obrazu znajdującego się w Suriano („z tamtego proporcjonaliter wymalowany“). Umieszczono go w kaplicy, w ołtarzu poświęconym „na ten czas“ przez biskupa Tomasza Oborskiego¹⁰.

W czasie wielkiego pożaru Krakowa w r. 1850, w którym kościół Św. Trójcy uległ dużemu zniszczeniu, ucierpiała również kaplica Myszkowskich, otwarta szeroką arkadą na nawy. Wypaliło się wówczas urządzenie wnętrza, częściowemu zniszczeniu uległy mury i dekoracja plastyczna. Z dawnym wyposażeniem kaplicy zaznajamia sporządzony około r. 1820 inwentarz kościoła i klasztoru dominikanów, lakoniczny co prawda i niejedno-

¹ *Kościółów krakowskich opisanie* z r. 1603, wyd. Turowskiego, Kraków 1860, s. 28—29.

² Wiadomość tę podaje Bzovius (Bzowski) A., *Propago D. Hyacynthi... seu de rebus praeclare gestis in provincia Poloniae Ordinis Praedicatorum*, Venetiis MDCVI, s. 92.

³ Pruszczyk P., *Stołeczne miasta Krakowa kościoły, klejnoty...*, Kraków 1647, s. 42.

⁴ Siejkowski M., *Świątelnia Pańska, to jest Kościół Boga w Trójcy Św. Jedyne...*, Kraków 1743, s. 18.

⁵ Niesiecki K., *Herbarz Polski* VI, Lipsk 1841, s. 505.

⁶ Mączyński J., *Pamiętka z Krakowa* II, Kraków 1845, s. 285.

⁷ Tomkowicz St., *Kaplice kościoła OO. Dominikanów* (Rocznik Krakowski XX, 1926, s. 87).

⁸ *Necrographia seu obitus fratrum generalium... manuscriptis codicibus facta collectio anno Domini 1615, 31 iulii, per me fratrem Valerianum Lithuanidem, magistrum Conventus Cracoviensis* (Archiv für Österreichische Geschichte IV, Wien 1877, s. 153).

⁹ Grabowski A., *Kraków i jego okolice*, wyd. trzecie, Kraków 1836, s. 19.

¹⁰ Pruszczyk o. c. s. 42; Siejkowski o. c. s. 19.

krotnie błędny w określeniach, lecz pozwalający w ogólnych zarysach odtworzyć jej wnętrze. Ołtarz „pod tytułem Św. Dominika“, wykonany przypuszczalnie z kamienia pińczowskiego, inkrustowany marmurem i częściowo pozłocony, ozdobiony był kolumnami i posągami biskupów (zapewne św. Stanisława i Wojciecha), św. Piotra i Pawła oraz aniołów. W części środkowej zawierał obraz św. Dominika, przykrywany zasuwą z obrazem św. Franciszka i Jana Kantego. W dalszym opisie inwentarz wyraźnie zaznacza brak w kaplicy jakichkolwiek epitafiów czy nagrobków i wymienia jeszcze tabernakulum drewniane, złocone, „snycerskiej roboty arcypięknej“, pasyjkę na ołtarzu i ławki w liczbie pięciu¹.

Restaurację zniszczonej pożarem budowli rozpoczęto pod koniec stulecia. W dniu 16 października 1890 r. przedstawiony został na posiedzeniu Główna Komisja Konserwatorów Galicji Zachodniej pierwszy projekt odnowienia, wprowadzający zresztą niczym nie uzasadnione przeróbki, jak nowy portal i dużych rozmiarów ołtarz. Po rozpatrzeniu projektów, połączonym z wizją lokalną, specjalna komisja orzekła, „że ze stanowiska konserwatorskiego bezwarunkowo nie można przyjąć i zatwierdzić przedłożonych projektów portalu i ołtarza, mających się wprowadzić w kaplicy Św. Dominika, dążą one bowiem do zmienienia i zepsucia organizmu architektonicznego tego wspaniałego dzieła epoki Odrodzenia“².

Dalsze prace przy odnawianiu kaplicy prowadził arch. Zygmunt Hendel. W r. 1903 ukończono restaurację górnej części (kopuły i tamburu), przy czym „nic nie skrobano, tylko zmyto szczytkę, drobne szczegóły figur dorobiono, żebra taszlowano“³. W latach 1909—1910 roboty zostały ukończone. W dolnej części wnętrza wymieniono miejscami i odpolerowano okładzinę marmurową oraz ustawiono neorenesansowy ołtarzyk marmurowy projektu Hendla, umieszczając w nim dawny obraz św. Dominika. Arkada wejściowa otrzymała niską balustradę z marmuru węgierskiego z brązową bramką⁴. Mimo gruntownego odnowienia już w r. 1933 pojawiły się rysy i spękania w kopule, spowodowane niezawodnie ożywionym ruchem tramwajowym i towarowym na ulicy Dominikańskiej⁵. Z biegiem lat niepokojące pęknięcia powiększyły się i obecnie budowla znowu wymaga zabezpieczenia.

II. OPIS

Kaplica grobowa Myszkowskich pod wezwaniem Św. Dominika dobudowana jest do ostatniego (piątego) przęsła nawy południowej kościoła Św. Trójcy (Dominikanów), sąsiadując od wschodu z barokową kaplicą Różańcową, a od zachodu z gotycką kaplicą Św. Józefa.

Jest to budowla centralna, wzniesiona z cegły i kamienia na rzucie kwadratu, opatrzona tamburem i kopułą na pendentywach (fig. 3 i 4). Wnętrze, podniesione nad poziom

¹ Archiwum Klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie. *Inwentarz kościoła zakonnego i klasztoru księży dominikanów w gminie I-szej przy ul. Szeroka zwanej, w Wolnym Mieście Krakowie sytuowanego...*, s. 65—67 (patrz aneks).

² *Teka Główna Konserwatorów Galicji Zachodniej* I, Kraków 1900, s. 343.

³ Tamże II, Kraków 1906, s. 415—416; por. też Tomkowicz St., *Kronika Krakowa za r. 1905* (Kalendarz Krakowski J. Czecha, 1906, s. 70—71). W czasie przeprowadzania restauracji jej kierownik Hendel wykonał rzuty pomiarowe budowli, przechowywane obecnie w Wojewódzkim Archiwum Państwowym w Krakowie. Według nich opracowano załączone do niniejszej pracy rysunki (rzut poziomy i przekrój fig. 3 i 4). Niestety pomiar Hendla nie jest dokładny; widoczne są błędy w proporcjach i detalach kaplicy.

⁴ Ołtarz wykonano w Tyrolu; balustradę wykuł J. Kulesza, bramkę odlał Korosadowicz w Krakowie (Jucewicz K., *Notatki o kościele OO. Dominikanów*, k. 28, Archiwum Klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie).

⁵ Treter B., *Kronika konserwatorska* (Rocznik Krakowski XXV, 1934, s. 86).

naw o trzy stopnie, rozpada się na dwie mało z sobą korespondujące części: dolną, zamkniętą belkowaniem tworzącym podstawę bębna, oraz górną, składającą się z tamburu i czaszy kopuły.

Podział ścian części dolnej tworzą parzyste, jońskie półkolumny, ustawione w narożach na wspólnych postumentach; dźwigają one normalne, lekko przelamujące się belkowanie. Między kolumnami rozpięte są płaskie, półkolisto zamknięte wnęki arkadowe o gładkich, nieprofilowanych węgach i archiwoltach (fig. 5). W ścianie północnej miejsce wnęki zajmuje arkada wejściowa. Z systemem podziału kolumnowego wiążą się ściany tarczowe, tworzące przez swe obramienia motyw dużych arkad. Obramowania te składają się z szeregu płaskich tarczek (cekinów) umieszczonych na wstędze i przerwanych liśćmi akantu; jako zworników użyto tu masek lwów. W polach tych ścian umieszczone są płaskie obramienia naśladujące okrągłe okna, podzielone na kasetony wypełnione rozetkami (fig. 7). W pendentywach znajdują się cztery duże kartusze herbowe z koronami i herbami Gonzagów-Myszkowskich (fig. 8). Całą tę część, z wyjątkiem wykonanej z pińczowskiego kamienia ornamentacji ścian tarczowych oraz potynkowanych pendentywów, wyłożono kieleckimi marmurami w dwóch kolorach; ciemnym, popielatoczerwonawym wpadającym w odcień wiśniowy, oraz jasnym, żółtawym. Marmur ciemny posłużył do zaakcentowania płaszczyzn ścian i wnęk; wykonano z niego także postumenty kolumn, architrawy i gzyms belkowania oraz kartusze herbowe. Z jasnego wykute są półkolumny, fryz belkowania i obramienia wnęk arkadowych.

Górna część budowli (bęben i kopuła) różni się znacznie od dolnej. Wykonana niemal w całości z kamienia pińczowskiego, bez użycia marmurów, cechuje się bogatą dekoracją (fig. 6). Wznoszący się nad belkowaniem tambur (na rzucie koła utworzonym przez pendentywy) dzielą szerokie jońskie pilastry na osiem pól; w nich okrągłe rozglifione okna, obecnie przeważnie zamurowane. Pilastry podtrzymują bogate belkowanie stanowiące optyczną podstawę czaszy kopuły. Płyciny ich trzonów wypełniają płasko rzeźbione motywy panoplii i grotesek; kasetony ościeży okiennych również ozdobione są różnymi częściami zbroi i emblematami wojennymi. Trójkąty między oknami a pilastrami wypełnia ornament roślinny składający się z dwóch liściastych łodyg, ujętych w górnym rogu w obręczkę i wolutowo przy niej odwiniętych (fig. 10—13). Wnętrze kopuły podzielone zostało czterema rzędami płytkich kasetonów, w pierwszym rzędzie zbliżonych do kwadratu, w następnych przybierających kształt wysmukłych trapezów (fig. 9). Jest ich w każdym rzędzie dwa razy więcej niż pilastrów w tamburze; nad każdym polem tamburu przypadają więc dwa kasetony. W pierwszym rzędzie tkwią rzeźbione półfigury członków rodu Myszkowskich. Pozostałe kasetony wypełniają główki skrzydlatych aniołków, mające w drugim rzędzie skrzydełka podniesione do góry (fig. 15), w następnych zaś opuszczone na dół i łączone w kształcie serca. Cechuje je duża niejednorodność wykonania, co zwłaszcza dobrze widoczne jest w ostatnim rzędzie kasetonów (fig. 14). Otwór latarni obramiony jest także główkami aniołków z dodanymi, grubo rzeźbionymi pękami owoców (fig. 14). Sklepionko latarni wypełnia duża rozeta.

Podziały zewnętrzne budowli (fig. 1—2) zapowiadają w pewnej mierze dwuczęściowość wnętrza. Podkreślone cokołem ściany pokryte są kamienną, jednolitą rustyką i zamknięte skromnym belkowaniem. Ośmioboczny tambur posiada natomiast gładkie płaszczyzny, ujęte w narożach szerokimi jońskimi pilastrami, z belkowaniem o szerokim fryzie i delikatnym, wyżłobionym od spodu gzymsie, podpartym szeregiem płaskich listków (fig. 16). Okrągłe okna bębna ozdobiono analogicznie jak wewnątrz: kasetony ościeży wypełniają

różne emblematy wojenne (fig. 16). Kopuła półkulista z wydatnymi żebrami pokryta jest kamienną łuską i zwieńczona smukłą latarnią, podzieloną pilastrami o dekoracji bądź to groteskowo-panopliowej, bądź roślinnej; między nimi wąskie, półkołem zamknięte okienka z maskami lwów w kluczach. Nakrycie latarni w formie zbliżonej do stożka o lekko wklęsłej powierzchni z kulą i krzyżem.

Na dwóch trzecich wysokości ściany południowej wmurowana jest tablica fundacyjna (fig. 17) o bogatym obramieniu składającym się z ornamentów zawijanych, stylizowanych orłów, pęków owoców, waz płomienistych, rozetek, główki putta itp. W zwieńczeniu kartusz z herbem Gonzagów-Myszkowskich. Na tablicy napis:

D:O:M: || A:D: 1614 || MAIORVM MEMORIAE CINERIBVS PATRVI ET BENEFAC-
TORIS AETERNAE MATRIS FRATRVMQUE REQVIEI || SVAE DENIQ[ue] ET
CONIVGIS SUORVMQ[ue] SVCCESORVM SEPVLTVRAE SACELLVM HOC A FUN-
DAMENTIS EREXIT || SIGISMVNDVS MYSZKOWSKI MARCHIO GONZAGAE ET
MIROVIAE SVPREMVVS REGNI POLONIAE MARESCHALLVS || PETRICOVIENSIS
PRIMVM POST NOVO CORCIN[ensis] GRODECEN[sis] SOLECEN[sis] VISLICEN[sis]
PRAEFECTUS ETC. || NON INSCIVS SORTIS HVMANAE FINEM RESPICIENS HANC
METAM OMNIVM ESSE OPERAE HOS TESTATVS EST || ET EO IN LOCO VBI ILL
[ustrissi]MVM PRINCIPEM ET R[ever]EN[dissi]MVM IN CHR[ist]O PATREM D[omi-
num] PETRUM EPISCOPVM CRACOVIE[N]SEM ET DUCEM SEVERIE[N]SEM || HVMA-
VIT IBIDEM ILL[ustrissi]MAM BEATAM DE PRZERAB IOAN[nis] CAST[ellani] SIRA-
DIEN[sis] FILIAM CONIVGEM VERO SIGISMVNDI || OSVIECIE[N]SEM ET ZATORIE[N]
[sis] DVC[at]um PRAEFECTI MATREM SVAM SEPELIRI CVRAVIT || DVOS ITIDEM
FRATRES IOAN[nem] CAST[ellanum] ZARNOW[iensem] ET PETRVM PALATI[um]
RAVEN[sem] CAP[itaneum] CHECIE[N]SEM REGNI SENATORES || INGENIO FAELI-
CISSIMOS DOCTRINA ET VSV RERV[um] INSIGNES PRVDENTIA INCOMPARABI-
LES || MAGNOS IN REPVBL[ica] VIROS DEPOSUIT SIBI LOCVM IN QVO MORTVVS
QVIESCENS VLTIMVM OPERIRETVR || DIEM VIVVS ELEGIT || QVIENTEM PO-
STERI PRAECENTVR¹.

Osobnego omówienia wymaga galeria półfigur pomieszczonych w pierwszym rzędzie kasetonów wnętrza kopuły. Jest ich 16; przedstawiają członków rodu Myszkowskich. Rzeźbione w wysokim reliefie, wykonane — podobnie jak inne szczegóły dekoracji plastycznej — w kamieniu pińczowskim, ustawione są na wydatnym gzymsie belkowania tamburu. Tło tworzą kasetony mające w tym rzędzie kształt kwadratów o boku około 1 metra. Popiersia zwrócone są parami ku sobie (fig. 9). Pod figurami na fryzie belkowania tamburu umieszczono kartusze z napisami wymieniającymi zarówno imiona, jak i godności przedstawionych osób, dzięki czemu nie trudno je zidentyfikować. Jest to galeria portretów wybitniejszych członków rodu, ułożona chronologicznie od końca w. XV do początków w. XVII². Cykl rozpoczynają dwie półfigury umieszczone nad ścianą północną na wprost

¹ Tekst tablicy fundacyjnej podany wg Tomkowicza i Lepszego o. c. s. 23—24.

² Myszkowscy h. Jastrzębiec znani są od początków w. XV. Przy identyfikowaniu poszczególnych figur oparłem się przede wszystkim na zbiorze wypisów archiwalnych dotyczącym tej rodziny (*Summarium documentorum illustrissimam et vetutissimam olim stirpem de Mirow Myszkowskich stemmatis Jastrzębiec enucleantium per Theodorum Henricum Korczak Łuszczyński ex actis castrensibus et terrestribus palatinatus Cracoviensis confectum 1878*, rkps w prywatnym posiadaniu w Krakowie) oraz na *Złotej księdze szlachty polskiej* Żychlińskiego i *Herbarzu polskim* Niesieckiego. Według tych danych wykonana została tablica genealogiczna (do VI pokolenia) załączona do pracy.

wejścia do kaplicy; biegnie on w prawo i kończy się figurą fundatora, znajdującą się po stronie lewej od dwóch pierwszych¹:

1. Mikołaj Myszkowski (fig. 18). Odziany w delię z rozciętymi rękawami, na głowie okrągła czapka. Głowa lekko zwrócona w lewo; lewa ręka wsparta na szabli, prawa ujmuje pas. Na kartuszu napis: NICOLAVS MYSKO||WSKI DE MIROW PA||LATIN[us] SIERADIENSIS².

2. Paweł Myszkowski (fig. 19) w dekoracyjnej, fantastycznej zbroi o naramiennikach opatrzonych kołcami³. Twarz zwrócona w prawo, czoło wysokie, łyse, włosy opadają na uszy, broda krótka, półkolista. Prawa ręka spoczywa na ażurowym hełmie rycerskim, opatrzonym pióropuszem, umieszczonym w rogu kasetonu; w lewej rękojeść miecza. Podpis: PAVLVS DE MIROW||MYSKOWSKI PALA||TINVS LECICIENSIS⁴.

3. Piotr Myszkowski (fig. 20). Przedstawiony w renesansowej zbroi pokrytej roślinnym ornamentem⁵. Prawa ręka wsparta na pasie, lewa na rękojeści szabli; zarzucona na ramiona szata opada wzdłuż rozstawionych łokci. Głowa zwrócona w stronę lewą, ukazana z profilu. Podpis: PETRVS DE MIROW MY||SKOWSKI PALATINVS||LECICIENSIS REGNI SV||PREMVS MARSALCVS⁶.

4. Piotr Myszkowski (fig. 21). Opięty w zbroję podobną jak w figurze poprzedniej, lecz skromniejszą; roślinny ornament występuje tu jedynie na naramiennikach. Głowa zwrócona w prawo; szeroko rozstawione łokcie. W prawej ręce, na wysokości piersi, długie drzewce, lewa wsparta na pasie; poza nią widoczna rękojeść szabli. Napis na kartuszu: PETRVS DE MIROW MYSKO||WSKI SVPREMVS REGN[i] MAR||SALCVS DVX EXERCITVVM||PALATINVS ET CAPITANEVS||GENERALIS RVSIÆ⁷.

5. Wawrzyniec Myszkowski (fig. 22). Przedstawiony niemal frontalnie, w zbroi z narzuconą na nią szatą, układającą się na piersiach w grube, ostro łamane fałdy. Twarz szeroka z półkolisto zakreśloną brodą. W prawej ręce buława, lewa oparta na mieczu. Na kartuszu napis: LAVRENTIVS DE MI||ROW MYSKOWSKI CA||STELLAN[us] SANDECE[n]SIS⁸.

¹ Temu układowi chronologicznemu figur odpowiada ich numeracja, różna od wprowadzonej przez Tomkowicza, który za pierwszą w szeregu przyjął rzeźbę znajdującą się po nad arkadą wejściową (por. Tomkowicz i Lepszy o. c. s. 32).

² Identyfikować go można z Mikołajem (III pokolenie), synem Jana na Lgocie, założyciela młodszej, „ordynackiej” gałęzi rodu. Zmarł w r. 1509; tytuł wojewody sieradzkiego nie występuje zarówno w znanych przekazach archiwalnych, jak i opracowaniu Żychlińskiego o. c. s. 74 (por. tablicę genealogiczną).

³ Zbroja ta miała zapewne podkreślać „archaiczny” charakter przedstawionego.

⁴ Był to zapewne syn Krystyna, starosty oświęcimskiego, założyciela linii starszej, „województwskiej” (por. tablicę). Również i w tym wypadku tytuł wojewody łęczyckiego nie ma potwierdzenia archiwalnego.

⁵ Zbroje tego typu występują w w. XVI na terenie zachodniej Europy. Wiadomości o zbrojach zawdzięczam prof. drowi Zbigniewowi Bocheńskiemu.

⁶ Brat Pawła i drugi syn Krystyna (III pokolenie). W r. 1486 był kasztelanem oświęcimskim, następnie wieluńskim (1491), rozpierskim (1495), sądeckim (1498), starostą oświęcimskim i ziem ruskich (lwowskim), a wreszcie wojewodą belskim (1499) i łęczyckim (1501). Zmarł w r. 1507 (por. tablicę). Natomiast wymieniony w podpisie tytuł marszałka wielkiego koronnego jest nieścisły, bo Wawrzyniec piastował jedynie godność marszałka dworu królowej Elżbiety (Żychliński o. c. s. 92).

⁷ Identyfikacja tej postaci natrafia na duże trudności. Nie jest on znany ani Łuszczyńskiemu, ani też Żychlińskiemu. Jedynie Niesiecki (o. c. s. 499) wymienia Piotra (syna Piotra, wojewody łęczyckiego), który miał być starostą lwowskim, wojewodą belskim oraz kasztelanem sądeckim i wieluńskim. Ponieważ wszystkie te godności spotykamy już u poprzedniego, przypuścić można, iż chodzi tu o tę samą osobę.

⁸ Według Żychlińskiego (o. c. s. 92) najstarszy syn Piotra, wojewody łęczyckiego. Kasztelanem sądeckim był w r. 1536, ponadto piastował godności kasztelana bieckiego (1531) i starosty kurzelowskiego

6. Marcin Myszkowski (fig. 23). Podobnie jak figura poprzednia przedstawiony w ujęciu prawie zupełnie frontalnym. Ubrany w żupan i szubę o szerokich rękawach, lamowaną futrem, z takim samym kołnierzem. Na głowie futrzana czapka. Lewa ręka położona na piersi, prawa ujmując rękojeść szabli. Podpisany: MARTINVS MYSKOW||SKI DE MIROW CA||STELLAN[us] WIELVNE[n]SIS¹.

7. Mikołaj Myszkowski (fig. 24). Odziany w żupan i delię o poprzecznie rozciętych rękawach, obramowaną futrem; na głowie futrzana czapka. Głowa zwrócona w lewo i nieco pochylona. Lewa ręka silnie zgięta w łokciu, zwrócona dłonią do widza, w prawej rękawiczki. Na kartuszu napis: NICOLAVS DE MIROW MY||SKOWSKI CASTELLANVS WOINI|CENSIS DUCATVM OSWIENCINE[n]||SIS ET ZATORIENSIS PRAEFECTVS||ET MIEDZIRICENSIS E[t]C CAPITANEVS².

8. Stanisław Myszkowski (fig. 25). Przedstawiony w zbroi z narzuconą na nią szatą, która spływając z ramion tworzy obramienie postaci. Głowa zwrócona w prawo. Lewa ręka przytrzymuje fałdy szaty: w prawej, silnie zgiętej w łokciu i podniesionej do góry, trzyma drzewce³ halabardy, której ostrze wypełnia lewy górny róg kasetonu. Podpis: STANISLAVS MYSKOWSKI||DE MIROW PALATINVS ET CA||PITANEVS G[e]N-|er]ALIS CRACOVIE[n]SIS||RACHNENSIS MARIE[n]BVRGIENSIS||SLOMNICZE[n]-|SIS ROHATINE[nsis] E[t]C CAPITAN[eus]⁴.

9. Andrzej Myszkowski (fig. 26). Ubrany w żupan z cienkim paskiem i delię z rozciętymi rękawami. Na głowie futrzana czapka. Głowa zwrócona w lewo; lewa ręka na rękojeści szabli, prawa wsparta na pasku. Napis na kartuszu: ANDREAS DE MIROW MY||SKOWSKI CASTELLANVS||LVBLINENSIS CAPITANE||VS LVBACZOWIENSIS⁵.

10. Jan Myszkowski (fig. 27). Analogicznie jak poprzedni ubrany w żupan, delię i futrzaną czapkę. Głowa zwrócona w prawo. Prawa ręka na wysokości piersi, z rękawiczkami w dłoni, lewa (uszkodzona) wsparta na szabli. Na kartuszu napis: IOAN[n]ES DE MIROW||MYSKOWSKI CASTEL||LANVS OSWIENCINE[n]SIS⁶.

(1522). Zmarł w r. 1546 (por. tablicę). Był jednym z propagatorów reformacji w Polsce; oddał protestantom kościoły w Bachowicach i Spytkowicach koło Zatora (Putek J., *O zbójnickich zamkach, heretyckich zborach i oświęcimskiej Jerozolimie*, Kraków 1938, s. 119). Pozostawił po sobie murowany dwór w Spytkowicach, rozbudowany następnie na początku w. XVII (Szablowski J., *Powiat wadowicki*. Katalog zabytków sztuki w Polsce I, z. 14, Warszawa 1953, s. 43).

¹ Brat Wawrzyńca (IV pokolenie). Kasztelanę wieluńską otrzymał w r. 1527, będąc ponadto stolnikiem i wojskim krakowskim, burgrabią zamku krakowskiego oraz starostą będzińskim. Zmarł w r. 1538 (por. tablicę).

² Syn Wawrzyńca, kasztelana sądeckiego. Archiwalnie stwierdzono następujące jego godności: stolnik krakowski, krajczy koronny, starosta oświęcimski, zatorski i międzyrzecki, kasztelan radomski i wojnicki. Umarł w r. 1557 (por. tablicę; Żychliński o. c. s. 93—94).

³ Wykonane z drzewa.

⁴ Jak podaje Żychliński (o. c. s. 94), najstarszy syn Marcina, kasztelana wojnickiego (V pokolenie). Zajmował urzędy: starosty będzińskiego (1545), malborskiego (1555) i ratneńskiego, krajczego nadwornego koronnego, kasztelana sandomierskiego (1563), wojewody i starosty generalnego krakowskiego (1565). Zmarł w r. 1570 (por. tablicę). Pochowany wraz z żoną Jadwigą z Tęczyńskich w kościele parafialnym w Bestwinie; nagrobek umieszczony jest w apsydzie i zasłonięty obecnie ołtarzem (Szablowski J., *Powiat bialski*. Katalog zabytków sztuki w Polsce I, z. 1, s. 1). Znany jako jeden z wybitniejszych członków ruchu reformacyjnego w Polsce (Niesiecki o. c. s. 500).

⁵ Syn Marcina i brat Stanisława (V pokolenie). Zmarł w r. 1566 (por. tablicę). Wg Żychlińskiego (o. c. s. 97) poza tytułami wymienionymi na kartuszu piastował jeszcze urząd wojskiego krakowskiego.

⁶ Brat Stanisława i Andrzeja; zmarł w r. 1555 (por. tablicę).

11. Krzysztof Myszkowski (fig. 28). Odziany w zbroję przepasaną wstęgą. Głowa zwrócona w lewo. Lewa ręka spoczywa na hełmie z pióropuszem umieszczonym w dolnym rogu kasetonu. W prawej, zgiętej w łokciu, trzyma buzdygan. Podpis: CHRISTOPHERVS DE || MIROW MYSKOWSKI CA || STELLANVS RAVENSIS ¹.

12. Zygmunt Myszkowski (fig. 29). Przedstawiony w półpancerzu i delii o poprzecznie rozciętych rękawach, obramowanej futrem. Głowa lekko zwrócona w prawą stronę, prawa ręka (uszkodzona) wsparta o biodro; w lewej trzyma czekan. Napis na kartuszu: SIGI[s]-MVNDVS MYSKOWSKI || DE MIROW OSWIENCINE[n]SIS || ET ZATORIENSIS DVCATV[um] || PRAEFECTVS ET CAPITANEVS ².

13. Piotr Myszkowski, biskup (fig. 30). Wyodrębnia się spośród innych rzeźb galerii swą godnością; wyobrażono go siedzącego na ozdobnym fotelu z gałkami na oparciu. Ubrany w komżę i pelerynkę, spod której widoczny krzyż na łańcuchu. Na głowie biret. Ręce złożone na poręczach fotela, w lewej księga. Na kartuszu napis: PETRVS DE MIROW MY||SKOWSKI EPISCOPVS || CRACOVIENSIS ET DVX || SEVERIENSIS ³.

14. Jan Myszkowski (fig. 31). Odziany w żupan zbliżony krojem do wamsa, spięty wąskim paskiem. Na ramiona ma narzuconą szubę, której brzeg odrzucony na lewym ramieniu układa się w szerokie, ostro załamane fałdy. Głowa zwrócona w prawo, lewa ręka opiera się na szabli, w prawej trzyma kapelusz ozdobiony piórami. Napis na kartuszu: IOANNES DE MIROW || MYSKOWSKI CASTEL||LANVS ZARNOVIENSIS ⁴.

15. Piotr Myszkowski Gonzaga (fig. 32). Przedstawiony w żupanie z wąskim paskiem i narzuconej nań futrzanej szubie, stwarzającej tło dla postaci. Prawa ręka wsparta na pasie, lewa na rękojeści szabli. Głowa zwrócona w lewo, nakryta wysokim kapeluszem, twarz pociągała z krótką „szwedzką“ brodą. Podpis: PETRVS MYSKOWSKI GON||ZAGA MARCHIO DE MIROW || PALATINVS RAVENSIS ET CA||PITANEVS CHENCINENSIS ⁵.

16. Zygmunt Myszkowski Gonzaga (fig. 33). Ubrany w żupan przewiązany pasem ze zwiniętej tkaniny i futrzaną delię spiętą pod szyją. Prawa ręka wsparta na lasce marszałkowskiej, lewa ujmuje rękojeść szabli. Twarz z brodą „szwedzką“, na głowie płaski

¹ Syn Wawrzyńca, kasztelana sądeckiego, i brat Marcina (V pokolenie). Będąc stolnikiem krakowskim (1553) zajmował kasztelanie: oświęcimską (1556) i rawską (1566); umarł w r. 1577 (por. tablicę). Oddał protestantom kościół w Polance (Putek *o. c.* s. 119). Na nim kończą się w galerii przedstawiciele starszej, „wojewódzkiej“ gałęzi rodu. Pięć następnych popiersi to członkowie linii młodszej, „ordynackiej“.

² Syn Jana, kasztelana oświęcimskiego, zwanego Przeciszowskim, i wnuk Mikołaja, występującego jako pierwszy w galerii. Zajmował stanowiska: burgrabiego krakowskiego, starosty oświęcimskiego (1565) oraz zatorskiego; zmarł w r. 1578 (por. tablicę). Znany również jako gorliwy protestant (Putek *o. c.* s. 120).

³ Piotr Myszkowski, brat Zygmunta (V pokolenie), urodzony w r. 1505, studiował w Krakowie i Padwie. W r. 1549 kanonik krakowski, obejmował po kolei urzędy: sekretarza, a później podkanclerzego koronnego. W r. 1567 wyniesiony na katedrę płocką, w dziesięć lat później został biskupem krakowskim. Zmarł w r. 1591. Człowiek o wysokiej kulturze, protektor i przyjaciel Kochanowskiego, Górskiego, Bielskiego i innych, uważany za jednego ze znakomitszych mecenasów humanizmu w Polsce (Żychliński *o. c.* s. 79—80; Lempicki *St., Renesans i humanizm w Polsce*, Kraków 1952, s. 140 i nast.). Różnymi sposobami dorobił się ogromnego majątku, który po jego śmierci przeszedł w posiadanie bratanków.

⁴ Najstarszy syn Zygmunta, burgrabiego krakowskiego (VI pokolenie). Kasztelan żarnowiecką otrzymał w r. 1585 (Żychliński *o. c.* s. 85); zmarł w r. 1591 (por. tablicę).

⁵ Drugi syn Zygmunta, brat Jana. W r. 1588 starosta chęciński, później (1593) kasztelan wojnicki i wojewoda rawski (1598). Zmarł w r. 1601 (por. tablicę). Od r. 1597, na mocy adopcji brata Zygmunta przez księcia mantuańskiego margrabia na Mirowie z przydomkiem Gonzaga (Żychliński *o. c.* s. 88—89).

kapelusze z podwiniętym brzegiem, ozdobiony kitą z piór. Na kartuszu napis: SIGISMVN-
DVS MYSKOWSKI||GONZAGA MARCHIO DE MI||ROW SVPREMVS REGNI MAR||
SALCVS CORCINENSIS ET SO||LICENSIS E[t]C CAPITANEVS¹.

Niejednolitość wykonania cechująca główki aniołków jest charakterystyczna także dla opisanych wyżej figur. Już na pierwszy rzut oka zauważyć można duże różnice, jakie zachodzą w wykonaniu poszczególnych rzeźb; po dokładniejszym porównaniu podzielić je wypadnie na pięć wyodrębniających się grup:

Pierwszą grupę tworzą dwie rzeźby cyklu, przedstawiające Mikołaja i Pawła (fig. 18 i 19). Postacie są tu dość silnie zagłębione w tło i ujęte w pozycji przegiętej, dzięki czemu ramiona ich wyznaczają linię ukośną. Duże głowy wchodzą w strefę obramienia kasetonów. Twarze szerokie, o wysokich czołach i wydatnych rysach (proste nosy, ostro zarysowane łuki brwi, oczy osadzone głęboko). Włosy rozdzielone na pasma, zakręcone na końcach w pukle.

Do drugiej grupy należą popiersia dwóch Piotrów (fig. 20 i 21). Figury te charakteryzuje pewna zamaszystość pozy: draperie i szeroko rozstawione łokcie wyraźnie przekraczają krawędzie kasetonów. Głowy niezbyt duże, podniesione do góry, wysokie, wypukłe czoła, oczy długie, skośne, brwi słabo zaznaczone. Włosy w krótkich, silnie skręconych pasmach. Ręce grube z krótkimi, szeroko rozstawionymi palcami. Na zbrojach występuje zbliżony ornament roślinny.

Grupa trzecia obejmuje figury Mikołaja i Stanisława (fig. 24 i 25). Są to bez wątpienia najlepsze formalnie rzeźby galerii. Postacie są tu raczej drobne, mieszczą się dobrze w kasetonach. Głowy proporcjonalne, twarze zindywidualizowane, opracowane starannie, z zaznaczeniem zmarszczek. Włosy w swobodnie potraktowanych pasmach, ręce anatomicznie poprawne. Bogate fałdy rozwianej draperii Stanisława (fig. 25) układają się miękko. Między figurami tymi zachodzą znacznie żywsze wzajemne relacje aniżeli w innych parach: Mikołaj, cofnięty do tyłu, czyni ręką jakby odpychający gest w stronę trzymającego halabardę Stanisława. (Byłby to wyraz jakichś niesnasek między kuzynami, z których jeden, Stanisław, był głośnym wówczas heretykiem?)

Grupę czwartą tworzy następna para: Andrzej i Jan (fig. 26 i 27). Figury te odznaczają się identycznym strojem. Głowy ukazane z profilu, twarze o ostrych rysach, wąskich, długich oczach i wysoko podniesionych łukach brwi. Zarost niewielki, w silnie skręconych, krótkich pasmach. Ręce o krótkich dłoniach i długich palcach.

Ostatnia grupa, piąta, obejmuje największą ilość rzeźb. Należą tu popiersia: Wawrzyńca i Marcina (fig. 22 i 23) oraz Krzysztofa (fig. 28), Zygmunta (fig. 29), biskupa Piotra (fig. 30), Jana (fig. 31), Piotra (fig. 32) i Zygmunta (fig. 33). Postacie potraktowane ciężko, masywnie, przy czym występują one z reguły poza kasetony; charakteryzuje je pewien hieratyzm i brak ożywienia. Rzeźbiarz chętnie operuje płaszczyzną; występujące w dwóch wypadkach ostro łamane fałdy szat (fig. 22, 31) są jakby dalekim echem draperii gotyckich. Głowy duże, twarze o rysach grubych (duże nosy, wytrzeszczone oczy) i mało zróżnicowanych.

¹ Był to bez wątpienia najwybitniejszy z synów Zygmunta a bratanków biskupa Piotra (VI pokolenie). Urodzony w r. 1563, w r. 1589 został starostą piotrkowskim, a później nowokorczyńskim, sołecim i grodeckim. W r. 1601 objął (po bracie Piotrze) kasztelaninę wojnicką; w dwa lata później (1603) mianowany marszałkiem wielkim koronnym. Zmarł w r. 1615 w Bassano we Włoszech (por. tablicę). Posługując do Włoch otrzymał dla siebie, braci, Piotra i Aleksandra, oraz swego potomstwa tytuł margrabiowski z herbem i nazwiskiem od księcia Mantui Wincentego Gonzagi. Tytuł ten zatwierdzili następnie papież Klemens VIII i Paweł V. Wspólnie z bratem Piotrem założył ordynację pińczowską, zatwierdzoną przez sejm w r. 1601 (Żychliński *o. c.* s. 89).

W dotychczasowych opracowaniach stosunkowo niewiele poświęcano miejsca zagadnieniu stylu kaplicy Myszkowskich. Według Tadeusza Dobrowolskiego budowla ta „kojarzy renesans kaplicy Zygmuntowskiej z barokiem“, przy czym jako elementy barokowe wysuwa on półkolumny, opartą na jednym tonie „polifoniczność“ wnętrza („czarnosrebrzyste, marmurowe ściany, szaroróżowe kolumny, białe stiuki“) oraz głęboką przestrzenność kopuły. Zarazem podkreśla, iż w porównaniu z kaplicą Zygmuntowską kasetony w kopule „wydają się i bardziej płaskie, i mniej wyraziste“¹.

Data ukończenia budowli (1614) przypada na czas kojarzenia się renesansu ze stylem kontrreformacji, najczęściej określanym terminem wczesnego baroku. W tym czasie rozwija się na terenie Rzymu twórczość Karola Maderny, stoi już pierwszy jezuicki kościół o nowym programie artystycznym — *del Gesù*. Co więcej, już w pierwszych latach w. XVII ten potrydencki kierunek przeszczepiony zostaje do Polski przez Jana Trevano, jednego z wybitniejszych architektów tego czasu. W r. 1605 obejmuje on kierownictwo budowy kościoła Św. Piotra i Pawła w Krakowie, ukończonej w r. 1619². Oddziaływanie pierwszej w kraju budowli jezuickiej o skonkretyzowanym, kontrreformacyjnym programie było duże; warto się zastanowić, czy nie wpłynęła ona na ukształtowanie wznoszonej niemal równocześnie kaplicy Myszkowskich. Uprzedzając tok analizy stylu stwierdzić trzeba, że nie. Wspólne obydwu budowlom jest jedynie dążenie do monumentalizacji wnętrza; byłaby to jedyna chyba cecha łącząca kaplicę Myszkowskich ze sztuką kontrreformacji. Natomiast środki artystyczne, jakimi posłużono się przy realizacji tego założenia, są w obu wypadkach zupełnie różne. Duże, jasno czytelne, narzucające się podziały wnętrza i fasady kościoła Św. Piotra i Pawła nie znajdują analogii wśród płasko potraktowanych, przytłumionych podziałów kaplicy. Również mało przekonujące są argumenty wysunięte przez Dobrowolskiego. Podnoszonej przez autora *Sztuki Krakowa* „polifoniczności“ wnętrza nie podobna w tym wypadku uznać za cechę baroku. Połączenie ciepłych w tonacji, brunatnych (nie czarnych) marmurów z białym kamieniem (nie stiukiem) obce jest raczej temu stylowi, zwłaszcza na terenie Polski³. Istnienie w kaplicy parzystych półkolumn tłumaczyć należy zastosowaniem do podziału ścian zasady rzymskiego łuku triumfalnego. Najbliższym wzorem byłby tu łuk Sergiuszów w Pola (Dalmacja)⁴, znany w w. XVI dzięki wydawnictwu Sebastiana Serlio (fig. 34)⁵. Kolumny takie spotykamy przy tym w Polsce w drugiej połowie stulecia zarówno na nagrobkach, jak i portalach⁶,

¹ Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950, s. 255—257.

² Bochnak A., *Kościół Św. Piotra i Pawła w Krakowie i jego rzymski pierwowzór oraz architekt królewski Jan Trevano* (Prace KHS IX, Kraków 1948).

³ Dla kontrreformacyjnej architektury wnętrz pierwszej połowy w. XVII szczególnie charakterystyczne jest na terenie Krakowa stosowanie czarnego, dębnickiego marmuru, często łączonego ze stiukiem (por. Tatarkiewicz W., *Czarny marmur w Krakowie*. Prace KHS X, Kraków 1953). Przyzwyczajeniem się do tego typu dekoracji tłumaczyć można błędne określanie marmurów w kaplicy Myszkowskich, posiadające już swoją tradycję począwszy od Grabowskiego (o. c. s. 145) czy spisujących inwentarz kościoła Dominikanów w początkach w. XIX (patrz aneks).

⁴ Wzniesiony za panowania Augusta (Löwy E., *Die Anfänge des Triumphbogens*. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F., Sonderheft 11, Wien 1928, s. 2 i tabl. I).

⁵ *Regole generali di architettura di Sebastiano Serlio Bolognese...*, Venetia 1551, libro terzo, s. 126—127.

⁶ Np. epitafium Mateusza i Anny Czarnych na zewnętrznej ścianie kościoła N. P. Marii w Krakowie, powstałe po r. 1556 (Cerchowice i Kopera o. c.), czy portal domu Korniaкта we Lwowie z r. 1580 (Piotrowski J., *Budowa krużganków w kamienicy Królewskiej we Lwowie*. Ochrona Zabytków Sztuki, z. 1—4, Warszawa 1930—1931, s. 117—118).

a w architekturze włoskiej występują w okresie klasycznego renesansu¹. Byłby to zatem co najwyżej element protobarokowy, nie decydujący o ogólnym charakterze budowli. Ponadto — jak słusznie zauważył Dobrowolski — kasetony w kopule są płaskie i mało wyraziste, co mija się z zasadami stylu barokowego.

Odrzucając koncepcję silniejszych wpływów wczesnego baroku podkreślić trzeba słusznie wysunięte przez Dobrowolskiego związki łączące kaplicę Myszkowskich z kaplicą Zygmuntowską. Była ona bez wątpienia prototypem naszej budowli. W obu dziełach odnajdujemy to samo centralne założenie; rzut poziomy tworzy kwadrat z wpisanym wewnątrz krzyżem greckim, którego ramiona wyznaczają arkadowe wnęki. Podobnie jak w budowlu królewskiej, również i w kaplicy Myszkowskich wprowadzono ośmioboczny z zewnątrz, a wewnątrz na rzucie koła założony tambur, umieszczając w jego rozdzielonych pilastrami polach okrągłe, rozglifione okna. Zbliżony jest także podział kopuły, z zewnątrz opatrzonej żebrami, a wewnątrz rozczłonkowanej za pomocą kasetonów. Również podział wnętrza kaplicy Myszkowskich bliski jest rozczłonkowaniu ścian kaplicy Zygmuntowskiej, stosującemu także łuk triumfalny, w innym jednak układzie². Wreszcie w obu budowlach umieszczono na pendentywach kartusze herbowe.

Na tym kończą się podobieństwa, a zaczynają różnice. Kaplica Myszkowskich powstała prawie w sto lat po Zygmuntowskiej, w orbicie oddziaływań odmiennych prądów i dążeń artystycznych, w zmienionych warunkach społecznych. Inaczej myślał jej fundator, inne już wzory miał przed oczyma artysta. Szukać ich należy w architekturze schyłku Odrodzenia, podczas gdy twórca budowli królewskiej w dużej mierze oparł się jeszcze na zasobach quattrocenta.

Włoskie pochodzenie form kaplicy Myszkowskich podniósł Tomkowicz, pisząc w swej pracy o kaplicach kościoła Dominikanów, że ściany jej rozczłonkowane zostały „w duchu renesansu klasycznego, można powiedzieć palladiańskiego”³. Z tym określeniem trudno jednak się zgodzić. Architektura kaplicy istotnie klasycyzuje zarówno przez pewną monu-

¹ Jako jedne z pierwszych wymienić tu trzeba budowle Rafaela: Palazzo Caffarelli w Rzymie (rozpoczęty wg jego planów około r. 1515), gdzie na piętrze występują parzyste półkolumny na wspólnych stylobatach, oraz wznoszony wspólnie z Bramantem dom Rafaela w Rzymie (nie istniejący — znany ze sztychu Antonia Lafreri) o podobnym rozwiązaniu fasady (Ricci C., *Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien*, Stuttgart 1923, s. 15—16). Parzyste kolumny występują też w znanej bibliotece Laurenziana we Florencji, dziele Michała Anioła z lat 1524—1536 (Mackowsky H., *Michelangelo*, Berlin 1919, s. 283—284). Również przejęty z pewnego typu rozwiązań łuku triumfalnego motyw arkady ujętej w parzysty podział kolumnowy lub pilastrowy znalazł zastosowanie w budowlach włoskich tego okresu. Wymienić tu można wnętrze kościoła S. Biagio w Montepulciano, dzieło Antonia da Sangallo starszego z lat 1518—1534 (pilastry i kolumny), rozczłonkowanie dolnej części kościoła Madonna di Loreto w Rzymie, wykonanej przez Antonia da Sangallo młodszego (pilastry), czy podziały fasad modelu kościoła Św. Piotra w Rzymie tego samego artysty z lat 1539—1546 (półkolumny) (Ricci o.c. s. 58, 61, 63). Motyw ten spotykamy także poza Włochami. Występuje on w podziałach fasad dziedzińca Hôtel d'Assezat w Tuluzie, wzniesionego w latach 1552—1562 (Blunt A., *Art and Architecture in France 1500 to 1700*, London 1953, fig. 40), czy kaplicy St. Romain w Rouen (Haupt A., *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland I*. Handbuch der Kunstwissenschaft, Berlin 1923, s. 92, fig. 119).

² Komornicki S., *Kaplica Zygmuntowska w katedrze na Wawelu 1517—1533* (Rocznik Krakowski XXIII, 1932, s. 92 i nast.). Jest to podział trójosiowy, oparty na drugim, znacznie częściej stosowanym schemacie łuku triumfalnego.

³ Tomkowicz o.c. s. 88. Wcześniej już określił podobnie tę budowlę Sobieszczański pisząc: „Kaplica... zbudowana jest w stylu Palladiusza” (Sobieszczański F. M., *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce II*, Warszawa 1849, s. 39).

mentalność skali, jak i oszczędność dekoracji, ale różnice od stylu Palladia są bardzo wyraźne. Delikatne podziały, barwne, ciepłe w tonacji marmury nadają wnętrzu nastrój intymności, daleki od „kolosalnych“ i chłodnych rozwiązań palladianizmu. Trzeba przy tym podkreślić pewne cechy budowli, które nie pozwalają określić jej mianem klasycyzmu renesansowej. Charakterystyczna jest zwłaszcza różnica, jaka zachodzi między dolną częścią wnętrza a strefą tamburu i kopuły. Wydobyte w marmurze podziały dolne cechuje zdecydowana przewaga płaszczyzn; kolumny słabo występują z tła i robią wrażenie wypartych przez szerokie i płytkie arkadowe wnęki oraz ściśniętych w narożach ścian. Wprowadzenie wysokich postumentów w dużym stopniu zatracą ich statyczność i funkcjonalność. Podziały tamburu natomiast wypełnia niemal bez reszty bogata dekoracja; również i wewnątrz kopuły ożywione jest dużą ilością rzeźby. Ten dualizm wnętrza kaplicy stwarza dla widza moment zaskoczenia: mimo skonstrastowania ciemnego marmuru i białego kamienia górna część wydaje się być cięższą od dolnej. Podobne dysonanse zachodzą też w podziałach zewnętrznych budowli (fig. 2). Proste, surowe, rustykowane ściany przyziemia zarówno nie zapowiadają podziału wnętrza, jak i odbijają od lekko i płasko potraktowanych rozcłonkowań tamburu. Również analiza poszczególnych elementów architektonicznych i zdobniczych wykazuje dalekie nieraz odejście od ustalonych klasycznych reguł. Rozpatrując dolną część budowli dostrzec można, że ściany tarczowe, tworzące w połączeniu z podziałami opartymi na łuku triumfalnym jakby motyw dużej arkady, słabo wiążą się z kolumnami. Zbiegi ich obramowań trafiają nie na głowice, lecz niemal w same naroża ścian, w następstwie czego kolumny, i tak mało statyczne, niczego właściwie nie dźwigają. Również duże, okrągłe obramienia wypełniające ściany tarczowe istnieją właściwie same dla siebie, stanowiąc przy tym konkurencję dla wnęk arkadowych przyziemia (fig. 5). Dysharmonie zachodzą także w strefie tamburu i kopuły. Pilastry bębna wraz ze spoczywającym na nich belkowaniem potraktowano według reguł renesansowych; obserwując ten podział nietrudno zdać sobie sprawę, że stanowi on tylko dekorację architektoniczną dostawioną do nośnego muru. Sytuacja zmienia się natomiast w kopule. Tu już nie wiadomo, czy szerokie i płaskie żeбра są właściwą czaszą, a kasetony wyciętymi w niej otworami, czy też na odwrót tworzą ją właśnie dna kasetonów, a żebra stanowią dekorację odpowiadającą pilastrom. Następuje moment niezdecydowania, podobny jak przy rozpatrywaniu stosunku dolnych podziałów do ścian tarczowych. Przy końcu tych rozważań warto jeszcze podnieść, że płaskim pilastrom i mało plastycznym kolumnom odpowiadają wątle raczej belkowania: ich fryzy są szerokie, a gzymsy mało wydatne. Charakterystyczne jest zwłaszcza belkowanie zewnętrzne tamburu, gdzie gzyms zamienił się w niewielki, wykrojony od spodu wałek. Kontrasty bardziej ozdobnych partii budowli z częściami o przewadze wolnych płaszczyzn omówiono już wyżej; można tu jeszcze dorzucić zjawisko wyraźnego izolowania bogatego kartusza tablicy fundacyjnej przez otaczającą go rustykę ściany.

Powyższe spostrzeżenia zdają się dobrze określać przynależność stylową kaplicy Myszkowskich. Zbliżone cechy spotykamy w pewnej grupie budowli włoskich w. XVI, wznoszonych przez artystów należących do drugiej i trzeciej generacji po wielkich twórcach klasycznej fazy renesansu, a określanych terminem manieryzmu. Do najwybitniejszych wśród tych architektów należeli: Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Bartolomeo Ammanati, Giorgio Vasari i inni. Różnorodną ich twórczość cechował ogólnie odwrót od tektoniki i strukturalności Bramantego, Rafaela czy Sangallów, chętne operowanie płaszczyzną i linią oraz poszukiwanie rozwiązań zaskakujących widza, afunkcjonalnych i astatycznych. Architektura ta, jak i podobne zjawiska zachodzące równocześnie w malarstwie

i rzeźbie włoskiej, dobrze odzwierciedla niepokoję epoki, przemiany społeczne i walki religijne oraz pogłębiającą się regresję humanizmu¹.

Manierystyczny kierunek sztuki Włoch w. XVI, kierunek często przesłaniający inne orientacje artystyczne późnego renesansu, przeniknął również i na Północ. Przenosili go artyści szukający pracy poza granicami kraju, rozchodził się także dzięki licznym traktatom o architekturze i wzornikom. Stąd w niektórych budowlach Francji, Niderlandów, Niemiec, Anglii, a także Polski występują zjawiska zbliżone do włoskich, które (z pewnymi zastrzeżeniami) uznać można za manierystyczne². Trzeba jednak podkreślić, że przychodzące z Południa podniety ulegały na podłożu odmiennych warunków społeczno-kulturalnych i w odrębnej atmosferze artystycznej gruntownym nieraz przemianom i dostosowaniom. Często tylko pewne, nieraz nieznaczące cechy budowli wskazują na jej związek z włoskim manieryzmem. Kaplica Myszkowskich, wzorowana w swym ogólnym rozplanowaniu na kaplicy Zygmuntowskiej, stosuje artystyczny program manieryzmu w wąskim zakresie. Wyraża się on tutaj w niegłębokich dysonsansach, a przede wszystkim w przytłumieniu plastyki podziałów i odsłonięciu płaszczyzn. Może najbardziej zbliża się ona do budowli wznoszonych przez artystów florenckich w. XVI, zachowujących wiele z tradycji quattrocenta przy jednoczesnym stosowaniu manierystycznych rozwiązań³.

Autor kaplicy nie jest znany. Nie znajdujemy jego nazwiska w przekazach archiwalnych klasztoru dominikanów, jak również w archiwum Myszkowskich z Chrobrza, gdzie zachowało się bardzo niewiele dokumentów z tego czasu. Również nigdzie w cytowanych powyżej opracowaniach i wzmiankach nie podano nazwiska artysty. Jedynie Kópera w swej *Sztuce polskiej XVII i XVIII wieku* przypisał kaplicę Myszkowskich Janowi Reitino z Lugano, niczym jednakże nie popierając swego przypuszczenia. Prócz kaplicy złączył on z nazwiskiem Reitina nagrobki Jeżowskiego i Jana Gemmy w kościele Franciszkanów w Krakowie, kanoników Tomasza Łosickiego i Wincentego Oczki w katedrze gnieźnieńskiej, Andrzeja Żarskiego w klasztorze dominikanów w Krakowie, kominki i odrzwia wczesnobarokowe zamku wawelskiego, dekorację zamku w Wiśniczu i pałacu Lubomirskich przy ul. Św. Jana

¹ Por. Michalski E., *Das Problem des Manierismus in der italienischen Architektur* (Zeitschrift für Kunstgeschichte, Leipzig 1933); Gombrich E., *Zum Werke Giulio Romanos* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F., Wien 1934—35); Zürcher R., *Stilprobleme der italienischen Baukunst des Cinquecento*, Basel 1947. Najpełniejszy jak dotąd wykaz literatury dotyczącej tego zagadnienia podaje Wüsten E., *Die Architektur des Manierismus in England*, Leipzig 1951.

² O manieryzmie w architekturze Anglii pisał Wüsten (o. c.), a w Niemczech Hamann R., *Dzieje sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych* (wyd. polskie), Warszawa 1934, s. 555—560. Zagadnienie tego kierunku w architekturze polskiej pierwszy wysunął Szablowski J., *Z zagadnień polskiej architektury renesansowej* (Ochrona zabytków V, 2, Warszawa 1952, s. 85—86), po nim Białostocki J., *Pojęcie manieryzmu i problem odrębności sztuki polskiej w końcu XVI i w początku XVII w.* (Materiały do Studiów i Dyskusji... IV, 2, Warszawa 1953, s. 179—197). Ten ostatni artykuł, potraktowany przez autora jako głos w dyskusji nad problematyką polskiego Odrodzenia, doczekał się krytyki, niestety dość jednostronnej, w tym samym numerze „Materiałów“ (por. Kozakiewicz H., *Zagadnienie manieryzmu w badaniach nad sztuką polskiego Odrodzenia*, tamże s. 199—212). Zagadnienie to bez wątpienia wymaga dalszych badań i opracowań.

³ Wymienić tu można niektóre dzieła Ammanatiego, jak elewacje dziedzińca Palazzo Pitti (rozbudowanego w latach 1558—1570) o charakterystycznym zatarciu podziałów architektonicznych przez rustykę (reprod. Ricci o. c. s. 98), czy fasadę Palazzo della Signoria w Lukce, rozwiązaną na zasadzie izolacji różnych motywów architektonicznych i zdobniczych (por. Zürcher o. c. s. 41—42, fig. 9). Do kopuły kaplicy Myszkowskich zbliża się kopuła kościoła S. Maria dell' Umiltà w Pistoii, wzniesiona przez Vasarięgo, charakteryzująca się wydatnymi żebrami oraz wątlami podziałami ośmiobocznego tamburu (reprod. Ricci o. c. s. 78).

w Krakowie, a wreszcie bramki w murze otaczającym wawelską katedrę¹. Przypisanie tak różnych stylistycznie dzieł jednemu artyście nie jest przekonywujące. Sygnowanych prac Jana Reitina nie znamy, chyba że utożsamimy go z Łukaszem Reitino, twórcą pomnika Jadwigi z Włódków Firlejowej z r. 1611 w kościele Franciszkanów w Krośnie². Nagrobek ten³, o formach zapowiadających już barok, nie znajduje analogii w podziałach i dekoracji kaplicy. Nie mamy też żadnych wiadomości o stosunkach łączących Jana Reitina z jej fundatorem. Stąd hipotezę o jego autorstwie należy odrzucić.

Wobec braku bezpośrednich danych archiwalnych wyznaczenie twórcy kaplicy Myszkowskich możliwe jest jedynie po umiejscowieniu jej pośród dzieł architektury polskiej schyłku w. XVI i początku XVII. Położenie budowli w Krakowie determinuje zakres porównań; należy brać pod uwagę głównie sztukę rozwijającą się na terenie Małopolski i ośrodków bliskich stolicy. Pewne cechy wspólne z kaplicą Myszkowskich wykazują niektóre współczesne jej kaplice i dobudówki kościelne w Krakowie. Wymienić tu można skarbiec kościoła Mariackiego około r. 1600⁴ oraz kaplice Św. Jacka i Lubomirskich przy kościele Dominikanów⁵. Podobieństwa ograniczają się tu jednakże głównie do zastosowania rustyki. Wśród różnorodnej twórczości tego schyłkowego już okresu renesansu wyróżnia się na terenie Małopolski kierunek wywierający silny wpływ, a reprezentowany przez grupę budowli od dawna już z sobą łączonych. Należą tu: pałac Myszkowskich na Mirowie w Książu Wielkim, wzniesiony w latach 1585—1595, kaplica Branickich w Niepołomicach z r. 1595 oraz kamienica kapitulna zwana Dziekańską w Krakowie z r. 1592⁶. Porównanie kaplicy Myszkowskich z tymi budowlami wykazuje duże zbieżności, pozwalające zaliczyć ją do tego samego kierunku architektury późnorenansowej. Wszystkie te dzieła cechuje linearno-płaszczyznowe traktowanie, posłużenie się motywem rustyki bądź to kamiennej, bądź też sgraffitowej⁷. Podziały architektoniczne są subtelne, płaszczyzny ścian dominują. Ciężkie masywy murów pałacu mirowskiego kontrastują z lekkimi loggiami pawilonów, a delikatne obramienia okien izolowane są otaczającą je rustyką (fig. 2, 35). Również charakterystyczne sprzeczności, dostrzegalne w kaplicy Myszkowskich, znajdują tu swe odpowiedniki. Kolumnady pawilonów w Książu Wielkim połączone są zupełnie nieorganicznie z ich frontonami o łagodnie zakreślonych liniach szczytu (fig. 36). Jeszcze bardziej uderza zadziwiające rozwiązanie dziedzińca kamienicy Dziekańskiej, gdzie na przekór renesansowym prawidłom kolumny parteru dźwigają filary pierwszego piętra krużganków. Co więcej, bliskie są również poszczególne motywy architektoniczne. I tak jońskie kolumny o specyficznie płaskich głowicach spotykamy zarówno w loggiach pałacu w Książu Wielkim,

¹ Kopera o. c. s. 417—418.

² Jest on podpisany: LUGANO REITINO DE LUGANO ITALIANO FECIT A. D. 1611 CRACO-VIAE. Jak przypuszcza Tomkowicz, „pierwszy wyraz niewątpliwie jest myłką kamieniarza albo też przy jakiej późniejszej restauracji zepsuty został z Luca“. Zarazem są pewne poszlaki, że Jan i Łukasz byli tą samą osobą: „zwraca uwagę, iż imię Regina nosiły żony obu Reitinów żyjących u nas na początku w. XVII — ale jeszcze dziwniejsze, iż tak mało znajdujemy wiadomości o artyście tej miary, co twórca pomnika i że rzeźbiarza... zapiski stale nazywają tylko «mularzem»“ (Tomkowicz St., *Przyczynki do historii kultury Krakowa w pierwszej połowie XVII wieku*, Lwów 1912, s. 117—118).

³ Reprod. Tomkowicz o. c. s. 124, tabl. XV.

⁴ Dobrowolski o. c. s. 253.

⁵ Tomkowicz i Lepszy o. c. fig. 1 i 23.

⁶ Sinko K., *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła*. Kraków 1933, s. 28—33 i 45.

⁷ Rustyka kamienna występuje na fasadach zamku mirowskiego, natomiast na kamienicy Dziekańskiej napotykamy na sgraffita, które również pierwotnie zdobiły ściany zewnętrzne kaplicy w Niepołomicach (Sinko o. c. s. 32).

jak i w kamienicy Dziekańskiej. Ściany tarczowe kaplicy Myszkowskich znajdują analogię w rozwiązaniu tej części kaplicy Branickich. I tu, i tam odnajdujemy wąskie obramienie składające się z płaskich tarczek przedzielonych liśćmi akantu. W obu wypadkach pośrodku zakreślonej półkolem płaszczyzny umieszczono kamienne okrągłe obramienia z płaskimi rozetkami w kasetonach, przy czym różnica polega jedynie na ich funkcji. W pozbawionej tamburu kaplicy Branickich są to lekko rozglifione okna; w nierównie bogatszej kaplicy Myszkowskich, gdzie otwory świetlne są w tym miejscu zupełnie zbędne, służą one tylko za ozdobę (fig. 37, 38).

Pałac na Mirowie w Książu Wielkim i kaplica Branickich związane są z nazwiskiem Santi Guccio; kamienica Dziekańska bywa przypisywana jego warsztatowi¹. Podniesione wyżej podobieństwa pozwalają zaliczyć kaplicę Myszkowskich do dzieł bliskich jego twórczości. Stwierdzenie to popiera również porównanie elementów architektonicznych i zdobniczych budowli z dziełami rzeźbiarskimi Guccio. Gdy się pominie szereg zasadniczych różnic wynikających z odmienności twórczości rzeźbiarskiej od architektonicznej tego artysty (nie krępowana względami użytkowymi silna afunkcjonalność, bogactwo dekoracji, przenikanie się motywów itp.), wyraźnie zarysowuje się wiele cech wspólnych. Najokazalsze dzieło Guccio, wykonany w r. 1595 nagrobek króla Stefana Batorego (fig. 39), zbliża się do podziałów kaplicy zarówno przez silną astatyczność swej „małej architektury“, jak i płaszczyznowe, „dywanowe“ potraktowanie całości. Łączenie i kontrastowanie marmuru z białym kamieniem występuje w obu dziełach. Wreszcie warto podkreślić, że schemat kompozycyjny środkowej części nagrobka zbliżony jest do rozczłonkowania ścian wnętrza kaplicy. Jego bardzo płytka wnęka, ujęta w zdwojone porządki (półkolumny i pilastry) ustawione na wysokim cokole, odpowiada arkadom rozpiętym pomiędzy parzystymi kolumnami o wydatnych impostach, a półkoliste zwieńczenie ścianom tarczowym budowli. Dużą zbieżność wykazują także poszczególne motywy dekoracyjne. Podobne są układy belkowań: zwłaszcza szerokie, płaskie listki, występujące pod gzymsem dolnego belkowania tamburu i podpierające zewnętrzny gzymś kopuły; należą do stałego repertuaru form Guccio². Obfitość panoplii, często występujących w dziełach Guccio³, podyktowana została bez wątpienia wolą fundatora. Również i maski lwów spotykamy w jego nagrobkach⁴.

Jednakże obok analogii widoczne są także i różnice, których istnienie nie pozwala złączyć kaplicy Myszkowskich wprost z nazwiskiem Guccio. Przede wszystkim dekoracja tej budowli wykonana jest dość grubo, a w niektórych partiach nawet niedbale, podczas gdy jego prace cechuje duża staranność. Rzeźby często wmurowane są krzywo, a w trójkątnych polach między oknami a pilastrami w tamburze brakuje gdzieśornamentu. Aniołki w kasetonach kopuły mają co prawda w charakterystyczny dla Guccio sposób zawinięte końce skrzydełek, lecz różnią się grubszym wykonaniem. W obramieniach kartuszy umieszczonych pod popiersiami Myszkowskich, a także w obramieniu tablicy fundacyjnej występują motywy stosowane przez tego artystę, jednakże ich ogólny charakter jest odrębny. Zupełnie zaś odmienne od form Guccio są marmurowe kartusze herbowe na pendentywach, zbliżone do kartuszy występujących na kominku i odrzwiach sali „Pod

¹ Sinko o. c.

² Por. listki występujące na nagrobku Stefana Batorego czy Anny Jagiellonki.

³ Np. nagrobek Batorego i Branickich.

⁴ Nagrobek Batorego, nagrobek Andrzeja Firleja w Janowcu.

ptakami“ w zamku wawelskim¹. Wśród jego dzieł nie spotyka się także tak dużych i mięsistych pęków owoców, jakie — w połączeniu z główkami aniołków — zdobią brzeg otworu latarni.

Podnoszona już w opisie niejednorodność główek aniołków, a przede wszystkim popiersi Myszkowskich, przy których wykonaniu pracowało — jak się zdaje — pięciu rzeźbiarzy, wyłącza autorstwo jednego artysty. Kaplica jest dziełem zbiorowym. W świetle przeprowadzonej analizy porównawczej wypadnie przypisać ją warsztatowi Santi Gucciego względnie — używając pojęcia szerszego — jego szkole.

Wiadomości o tym artyście, znane z badań Krystyny Sinko i Witolda Kieszkowskiego², zdają się potwierdzać postawioną hipotezę. Florentczyk Santi Gucci, „mularz J. K. Mości“, jeden z najwybitniejszych architektów i rzeźbiarzy działających w Polsce u schyłku w. XVI, bardzo silnie związany był z Myszkowskimi. Stałym miejscem jego pobytu był Pińczów, miasto zakupione przez Piotra, biskupa krakowskiego, od Oleśnickich, które stało się następnie główną rezydencją rodu i ośrodkiem zatwierdzonej w r. 1601 ordynacji. Z Pińczowem „łączy artystę niemal nieprzerwany łańcuch spraw majątkowych“³, a bliskie stosunki z panami na Mirowie potwierdza fakt, że w r. 1591 oni pielęgowali go w chorobie⁴, zaś w pięć lat później (1596) oddali mu w dzierżawę dobra pińczowskie⁵. Jednocześnie z rodziną tą „łączy artystę sprawy artystyczno-budowlane“. Gucci jest architektem pałacu w Książu Wielkim, którego budowa ukończona została w r. 1595 — w tym czasie, kiedy właścicielami majątku byli już bracia: Zygmunt, późniejszy marszałek wielki koronny, i Piotr, wojewoda rawski. Zygmunt prowadził ożywioną działalność budowlaną w Pińczowie, wznosząc w tym mieście łaźnię i rozbudowując dawny zamek Oleśnickich. Zarówno skromne pozostałości tego zamku w postaci niewielkiej baszty ogrodowej⁶, jak również wzmianka o nałożeniu na dom artysty aresztu „prze niedokończenie roboty na pewny czas zmówionej“⁷ świadczą o udziale Gucciego przynajmniej w jednej z tych „fabryk“. Jednakże artysta ten umiera w r. 1600⁸, a więc na trzy lata przed ukazaniem się w *Krakowskich kościołach opisaniu* wzmianki podającej, że na kaplicę zgromadzono dopiero materiał. Budowy tej dokonać mógł zatem tylko jego warsztat składający się z muratorów i rzeźbiarzy pińczowskich⁹, przejmujących i kontynuujących jego tradycje artystyczne. Przypuścić jednak można, iż autorem projektu (powstałego zapewne wcześniej) był sam Gucci, najwybitniejszy artysta na dworze Myszkowskich.

¹ Reprod. Tomkowicz St., *Wawel I*, Kraków 1908, s. 350, fig. 83.

² Kieszkowski W., *Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła. Uwagi na marginesie pracy dr K. Sinko* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury III, 2, Warszawa 1934).

³ Kieszkowski o. c. s. 145.

⁴ Sinko o. c. s. 52.

⁵ Kieszkowski o. c. s. 145.

⁶ Fischinger A., *Przebudowa kaplicy Mariackiej w katedrze wawelskiej na mauzoleum króla Stefana Batorego* (Studia do Dziejów Wawelu I, Kraków 1955, s. 363, fig. 11).

⁷ Kieszkowski o. c. s. 145.

⁸ Sinko (o. c. s. 3 i 31) podaje przy tym jako miejsce jego śmierci pałac na Mirowie w Książu Wielkim. Najprawdopodobniej jednak Gucci zmarł w mieście Mirowie, założonym przez Zygmunta Myszkowskiego, a stanowiącym obecnie dzielnicę Pińczowa.

⁹ Na warsztat pińczowski składali się różni artyści. Z Włochów znamy nazwiska „Andziela“ Bocci, murarza i kamieniarza, „Jachyma“ Bocci, kamieniarza, Jerzego Bolety, murarza lub snycerza kamiennego, oraz Benedykta Bonanoni, murarza (Kieszkowski o. c. s. 146). Do innych narodowości należeli: Tomasz Nikl, mieszczanin i murarz pińczowski, o którym wiadomo, że w r. 1601 „wyciosał posadzki i tetry marmurowe przed ołtarz wielki“ w katedrze wawelskiej (Wojciechowski T., *Kościół katedralny w Krakowie*,

Przyjęcie hipotezy o jego autorstwie projektu tłumaczy podniesione wyżej podobieństwo pomiędzy koncepcją architektoniczną kaplicy a włoskim, ściśle biorąc florenckim kierunkiem twórczości w. XVI. Santi Gucci, artysta o dużej indywidualności, urodził się we Florencji i tam uczył się sztuki mularskiej i kamieniarskiej u swego ojca Jana di Niccolò Albenghi Gucciego, a być może również u rzeźbiarza Baccia Bandinello. O dobrym przygotowaniu do zawodu artysty świadczy wiadomość, że mając lat 17 wykonał już dwa duże posągi z niewielkich modeli¹. Przybywając do Polski około połowy wieku XVI wniósł Gucci wiele nowego do repertuaru architektury i rzeźby nowej swej ojczyzny, tym bardziej, że brak polskiej renesansowej teorii artystycznej ułatwiał przenikanie wpływów bardziej aktywnych środowisk twórczych. I mimo wielu zmian dokonywających się w jego twórczości na skutek oddziaływania polskiego podłoża akcenty włoskie dochodziły w niej zawsze do głosu. Niewątpliwą zasługą Gucciego jest stworzenie rozległego w swym zasięgu warsztatu, który polonizując jego środki artystyczne przyczynił się w niemałym stopniu do ukształtowania rodzimych form późnego renesansu na dużym obszarze kraju.

Zapewne dość znaczną rolę przy powstawaniu i późniejszej realizacji projektu kaplicy odegrał również jej fundator. Zygmunt Myszkowski, margrabia Gonzaga na Mirowie, marszałek wielki koronny, był człowiekiem zarówno bardzo ambitnym i dbałym o podniesienie swego rodu, jak i zwolennikiem dworskiej, kosmopolitycznej kultury o włoskim zabarwieniu. Często przebywający za granicą, związany przy tym blisko z Zygmuntem III, który — jak to określa Siarczyński — „coś z obyczajów włoskich do polskich przymieszał”², naraził się w kraju na liczne zarzuty „braci szlachty”, szczególnie ostre w okresie rokoszu Zebrzydowskiego. Pisarze rokoszowi wypomnieli mu wówczas zarówno usługi świadczone królowi, jak również nabycie obcego tytułu, posługiwanie się mową włoską i cudzoziemskie obyczaje³. Liczne podróże do Włoch i znajomość tamtejszych budowli⁴ wpłynąć mogły na jego zainteresowania artystyczne. Kto wie, czy przy realizacji kaplicy Myszkowskich nie zespoliły się włoskie tradycje twórcy z kosmopolitycznym nastawieniem fundatora. Tym również tłumaczyć można dostrzegalny tutaj program manierystyczny, obok tak charakterystycznego oparcia się o spolonizowany już wówczas typ budowli centralnej, zainicjowany przez kaplicę Zygmontowską.

Przy końcu omawiania zagadnień stylowych zwrócić trzeba uwagę na formy kartuszy z inskrypcjami pod popiersiami Myszkowskich, a także tablicy fundacyjnej. Występu-

Kraków 1900, s. 43), oraz Błażej Gocman, pracujący również dla Zamościa, gdzie zbudował bramę Szczeczeńską w r. 1605 (Zajczyk Sz., *Muratorzy zamojscy 1583—1609*. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury VII, 2, Warszawa 1939, s. 209).

¹ Sinko o. c. s. 5—6.

² Siarczyński F., *Obraz wieku panowania Zygmunta III*, Lwów 1828, I, s. 339.

³ Wypowiedzi krytyczne mające charakter paszkwilów znajdujemy w licznych utworach poetyckich (Czubek J., *Pisma polityczne z czasów rokoszu Zebrzydowskiego 1606—1608 I: Poezja rokoszowa*, Kraków 1916, s. 3, 11, 39, 43, 113, 182), jak również w pismach ulotnych prozą. Szczególnie charakterystyczny jest list Zebrzydowskiego do Zygmunta Myszkowskiego, pisany w Zamościu 21 października 1606. Zwłaszcza jeden ustęp tego pisma stanowi jakby zreasumowanie opinii szlachty rokoszowej: „Ty z ambicji swojej kondycją szlachecką pogardziwszy i oną wszeteczną mową swą (przekładając psa włoskiego nad dziesięć szlacheiców polskich) zelżywszy, starałeś się o cudzoziemskie tytuły, których dostawszy, a potem się marszałkostwa dopłatawszy, tym bardziej ten stan (jako twoje postęпки, artykuły także i dekreta świadczą) zniżyć począłeś, cudzoziemcze, cudzoziemskie obyczaje i regimenty wprowadzając i JKM smak do nich czyniąc, a naród nasz, obyczaje stare i prawa hydząc” (Czubek o. c. II: *Proza*, Kraków 1918, s. 197).

⁴ Przypuścić można, że przez swe związki z Gonzagami Zygmunt Myszkowski zapoznał się z Palazzo del Tè w Mantui jedną z najbardziej charakterystycznych, manierystycznych budowli Giulia Romana.

jące tu motywy, zbliżone do ornamentu okuciowego, a zwłaszcza przestylizowane orły, robiące wrażenie wykutych w metalu, wnoszą północny, niderlandzki odcień do repertuaru form kaplicy¹. Wydaje się jednak, że nie przesądza to kwestii udziału w budowie artysty północnego pochodzenia. Motywy niderlandzkie silnie zaznaczyły się w sztuce polskiej drugiej połowy w. XVI i początków XVII. Zbliżonej w charakterze ornamentacji używali artyści polscy, np. Jan Michałowicz z Urzędowa², a także i Włosi, jak Kasper Fodyga — w obramieniach tablicy fundacyjnej i kartuszy herbowych kaplicy w Chęcinach³, czy również sam Gucci, jak o tym świadczy kartusz o haczykowatych wycięciach na nagrobku Branickich w Niepołomicach⁴.

IV. ZNACZENIE DEKORACJI RZEŹBIARSKIEJ. — KONCEPCJA IDEOWA KAPLICY

Jako osobne zagadnienie wysuwa się galeria rzeźb figuralnych umieszczonych w kopule. Już w poprzednich rozdziałach podniesiono dużą niejednorodność ich wykonania, pozwalającą podzielić je na grupy związane przypuszczalnie z poszczególnymi artystami. Różnorodność ta nie ogranicza się tylko do odrębności środków artystycznych, lecz dotyczy także poziomu formalnego rzeźb. Wyróżnić wśród nich można zarówno dzieła o stosunkowo dużej wartości, jak też i zupełnie przeciętne, o niewielkich walorach artystycznych. Na pierwsze miejsce wysuwają się popiersia Mikołaja i Stanisława, tworzące grupę trzecią. Indywidualizacja rysów twarzy, swoboda układu postaci, staranne opracowanie szczegółów, dobre umieszczenie figur w ramach kasetonów — to cechy korzystnie świadczące o twórcy. Na baczniejszą uwagę zasługują również figury dwóch Piotrów wchodzące w skład grupy drugiej. Pewien dynamizm cechujący te popiersia i charakterystyczne potraktowanie twarzy o długich, skośnych oczach wyróżniają je spośród innych rzeźb galerii. Pozostałe półfigury nie przedstawiają natomiast większych wartości artystycznych. Zwłaszcza najliczniejsza grupa piąta obejmuje popiersia wykonane surowo i niezgrabnie; uderzające są nieproporcjonalnie duże głowy o mało zindywidualizowanych rysach.

Niemal wszystkie rzeźby galerii są bez wątpienia przedstawieniami idealnymi. Nie podobna przypuścić, aby w początkach w. XVII rozporządzano wizerunkami dawno zmarłych przodków. Na brak wierności portretowej wskazują zresztą same figury, gdzie różnice rysów twarzy wynikają przede wszystkim z zatrudnienia kilku rzeźbiarzy przy ich wykonaniu. Z malowanych portretów Myszkowskich znane są obecnie tylko wizerunki ostatnich przedstawicieli cyklu: Piotra, biskupa krakowskiego, i Zygmunta, marszałka wielkiego koronnego. Są to dwa portrety przedstawiające Piotra (całą postać) i Zygmunta (popiersie), znajdujące się do wojny w pałacu w Chrobrzu⁵, oraz portret Piotra umieszczony w krużgankach klasztoru franciszkanów w Krakowie, namalowany w r. 1597 (fig. 41)⁶. Porów-

¹ Sinko K. w rozprawie pt. *Portal i drzwi z ratusza krakowskiego i ich domniemany twórca* nazwała tablicę fundacyjną kaplicy Myszkowskich „kartuszem florisowskim“ (Prace KHS VI, Kraków 1934—1935, s. 36—37).

² Pagaczewski J., *Jan Michałowicz z Urzędowa* (Rocznik Krakowski XXVIII, 1937, s. 15 i nast.).

³ Król A., *Kasper Fodyga, budowniczy chęciński* (Biuletyn Historii Sztuki XIII, 2—3, Warszawa 1951, s. 99—100).

⁴ Sinko K., *Santi Gucci*, s. 12, i fig. 4.

⁵ Reprod. Skałkowski A. M., *Aleksander Wielopolski w świetle archiwów rodzinnych I*, Poznań 1947, fig. 1 i 2.

⁶ Tomkowicz St., *Galeria portretów biskupów krakowskich w krużgankach klasztoru oo. franciszkanów w Krakowie* (Biblioteka Krakowska 28, Kraków 1905, s. 56—57).

nianie tych wizerunków z popiersiami w kaplicy pozwala dostrzec pewne podobieństwa wskazujące, że przy wykonywaniu figur żyjących, względnie niedawno zmarłych członków rodu posługiwano się już ich podobiznami. I tak: wyodrębniająca się spośród innych rzeźb galerii swą siedzącą pozycją figura biskupa Piotra wzorowana jest w swym ujęciu na jego portrecie z klasztoru franciszkanów. Podobny jest fotel o renesansowych kształtach, podobny również strój (fig. 40). Także portret Zygmunta z pałacu chrobberskiego uważać można za pewnego rodzaju prototyp jego rzeźbionego popiersia. Uderzająca jest zwłaszcza identyczność ubioru, w obu wypadkach składającego się z żupana i ze spiętej pod szyją szuby, podbitej futrem o szerokim kołnierzu. Zarówno na portrecie, jak i w przedstawieniu rzeźbiarskim napotykamy ten sam atrybut godności Zygmunta: łaskę marszałkowską. Natomiast twarze mimo ogólnych podobieństw różnią się dość zasadniczo. Malowane portrety stoją na wyższym poziomie artystycznym niż nieudolnie wykonane popiersia. Należy żałować, że podobizny ostatnich postaci galerii wykuł rzeźbiarz najmniej utalentowany spośród innych twórców cyklu.

Mimo portretowej dowolności większej części figur trudno odmówić im realistycznego charakteru. Dotyczy to zwłaszcza różnych szczegółów, jak ubiory, zbroje, nakrycia głów, miecze, szable, itp. W rzeźbach najwyżej stojących pod względem formalnym dbałość twórcy o wierne oddanie stroju i akcesoriów harmonizuje ze starannym opracowaniem twarzy czy rąk. Ale również i w ostatniej grupie popiersi, gdzie rzeźbiarz nie potrafił uchwycić właściwych proporcji głów, a w odtwarzaniu rysów posługiwał się uproszczonym schematem, widzimy realistyczne przedstawienia szat, zbroi czy atrybutów. Renesansowy fotel biskupa Piotra uderza swą realnością, a to samo powiedzieć można o książce w jego lewej ręce. Cechy te są charakterystyczne dla rzeźby polskiej w. XVI i XVII. W kraju, gdzie twórczość artystyczna częściej niż na Zachodzie zaspokajała dążenia pozaestetyczne, wymagano od niej przede wszystkim pewnej konkretności i wierności w przedstawianiu zarówno człowieka, jak i otaczających go przedmiotów. Realistyczne odtwarzanie szczegółów występuje niemal we wszystkich polskich dziełach rzeźbiarskich mimo zaznaczających się nieraz wpływów manieryzmu czy też dużego stopnia stylizacji.

Twórcy galerii popiersi nie są dotychczas znani, podobnie jak nie znamy autora projektu całej budowli. Należeli oni najprawdopodobniej — wraz z architektem — do warsztatu pińczowskiego. Przemawiać się za tym zdaje zarówno zastosowanie wydobywanego w Pińczowie kamienia, jak i brak wyraźniejszych analogii z zabytkami krakowskimi tego czasu. Niestety, obecny stan badań nad zagadnieniem warsztatu pińczowskiego oraz rzeźby schyłku XVI i początków w. XVII nie pozwala na wysunięcie dalej idących wniosków. Można jedynie stwierdzić, że przy wykonywaniu figur pracowało przynajmniej pięciu artystów różniących się wyraźnie poziomem swej twórczości.

Poszukując wzoru dla popiersi Myszkowskich sięgnąć trzeba do współczesnej im rzeźby nagrobkowej. Swym ogólnym typem, pewną hieratycznością póź nawiązują one wyraźnie do półfigur występujących w grupie nagrobków z drugiej połowy w. XVI i początku XVII. Obejmuje ona zarówno pomniki szlacheckie, np. Jana Kochanowskiego w Zwoleniu, jak i mieszczańskie, z wyraźną przewagą tych ostatnich. Wymienić tu należy nagrobek przypuszczalnie jednego z Przybyłów w Kazimierzu nad Wisłą, a zwłaszcza bogato rozbudowane pomniki Montelupich i Cellarich w kościele Mariackim w Krakowie¹. Tworząc

¹ Nagrobek Przybyły oraz Cellarich reprodukowali ostatnio Kozakiewiczowie H. i S., *Polskie nagrobki renesansowe* (Biuletyn Historii Sztuki XIV, 4, Warszawa 1952, fig. 40 i 41); zaliczony do „szkoły” Gucciego pomnik Montelupich w rozprawie Sinko K. *Santi Gucci*. fig. 19.

galerię figuralną Myszkowskich oparli się artyści na ustalonym już w Polsce typie rzeźby nagrobkowej, dzięki czemu umieszczony w kopule cykl czyni wrażenie ustawionych w szereg popiersi nagrobnych. Również i figura biskupa Piotra, najprawdopodobniej inspirowana w swym ujęciu przez wcześniejszy portret, znajduje analogie wśród współczesnej plastyki. Podobne rzeźby w pozycji siedzącej spotykamy zarówno na pomniku Wojciecha Kryskiego w Drobinie koło Pułtuska, jak i późniejszym (a niewiele odbiegającym czasowo od kaplicy Myszkowskich) nagrobku Spytki Jordana w kościele Św. Katarzyny w Krakowie¹.

Umieszczenie popiersi w kasetonach także nie jest zjawiskiem odosobnionym w ówczesnej sztuce polskiej. W podobny sposób ozdobione zostało wnętrze kaplicy Boimów we Lwowie, wzniesionej w latach 1607—1617; w kasetonach kopuły tkwią półfigury świętych i aniołów². Popiersia świętych spotykamy także w kopule kaplicy Opalińskich w Radlinie, w nieco innym tylko układzie (rzeźby pomieszczono tu w okrągłych stiukowych obramieniach)³. Punktem wyjściowym dla tego typu rozwiązań na terenie Polski był przypuszczalnie strop z głowami sali Poselskiej w zamku na Wawelu. Wiadomo, że wywierał on silne wrażenie na współczesnych i znajdował naśladowców⁴. Jednakże bliższe analogie znaleźć można we Włoszech. Pomijając już uznane niedawno za prototyp stropu wawelskiego rzeźby podłucha łuku triumfalnego Alfonsa Aragońskiego w Neapolu⁵, wymienić tu trzeba przede wszystkim dekorację wnętrza przebudowanego przez Bramantego kościoła Santa Maria presso San Satiro w Mediolanie. W centralnej zakrystii, przylegającej do głównej bryły budowli, znajduje się pod górnym obejściem fryz utworzony z silnie wystających głów otoczonych płasko rzeźbionymi puttami, umieszczonych w kasetonowych obramieniach⁶. Jeszcze bliższa kaplicy Myszkowskich jest dekoracja niskiego tamburu kopuły na skrzyżowaniu naw kościoła. Umieszczone tu silnie plastyczne popiersia w okrągłych medalionach przypominają ujęcie naszego cyklu figuralnego⁷. Można przyjąć, że pomysł umieszczenia figur w kasetonach na znacznej wysokości mógł być inspirowany od dawna już istniejącymi dziełami włoskimi. Pochodzenie domniemanego twórcy projektu kaplicy, a także kosmopolityczne nastawienie fundatora nie przeczy temu przypuszczeniu. Trzeba jednak podkreślić, że realizacja tego zamierzenia poszła po linii ugruntowanych już w Polsce tradycji artystycznych. Wyraźnie nawiązujące do nagrobków tego czasu popiersia Myszkowskich odbiegają zdecydowanie od wzorów włoskich.

W poprzednim rozdziale podniesiony został związek, jaki zachodzi między kaplicą Zygmuntowską a kaplicą Myszkowskich. Należy obecnie stwierdzić, że wprowadzenie do tej ostatniej określonej na dużą skalę galerii przodków stwarza najbardziej istotną różnicę z budowlą królewską, zawierającą początkowo nagrobek Zygmunta Starego. Kaplica Myszkowskich nie stanowi mauzoleum jednego człowieka. Zamiast afirmacji jednostki widzimy tu odzwierciedlenie kultu rodu; jest to charakterystyczny objaw dymy fundatora,

¹ Sinko-Popielowa K., *Tajemnica nagrobka Spytki Jordana* (Sprawozdania Towarzystwa Naukowego Warszawskiego XXX, Wydział II, 1937).

² Mańkowski T., *Kaplica Boimów we Lwowie* (Prace KHS VIII, Kraków 1946, s. 310).

³ Kohte J., *Die Kunstdenkmäler der Provinz Posen III*, Berlin 1896, s. 301, fig. 194.

⁴ Strop z głowami — naśladownictwo wawelskiego — miał się znajdować w zamku krasiczyńskim (Łoziński W., *Życie polskie w dawnych wiekach*, wyd. 7, Lwów 1931, s. 7).

⁵ Misiąg-Bocheńska A., *Głowy wawelskie*, Warszawa 1953, s. 7; Gostyński T., *Przypuszczalny prototyp wawelskiego stropu z głowami* (Biuletyn Historii Sztuki i Kultury XII, 1—4, Warszawa 1950).

⁶ Wykonany przez mało znanego rzeźbiarza Agostino dei Fonduti da Padova w r. 1488 (Schubring P., *Die Tongruppe der Pietà in S. Satiro in Mailand*. Monatshefte für Kunstwissenschaft V, Leipzig 1912, s. 249—253).

⁷ Reprod. Baroni C., *Bramante*, Bergamo 1944, tabl. 36 i 39.

którego przynależność do magnaterii była zresztą dość świeżej daty. Ta sama dążność do wywyższenia siebie i swej rodziny, której objawem było nabywanie przez Zygmunta Myszkowskiego obcych tytułów czy założenie ordynacji, wyraziła się również w nadaniu kaplicy charakteru rodowego grobowca. W galerii zamieszczono samych mężczyzn będących (przez swe godności) znaczniejszymi członkami rodu, niezależnie od ich przynależności do tej czy innej jego gałęzi. Fundator nie wahał się przy tym włączyć do cyklu także i głosnych w swym czasie odstępców od wiary katolickiej, mimo że sam należał do obozu kontrreformacji. Umieszczając na końcu galerii swą własną podobiznę, jedyne popiersie wykonane za życia portretowanego, pominął jednocześnie swego brata Aleksandra. Może piastowane przez niego godności kasztelana oświęcimskiego i starosty ojcowskiego wydały się marszałkowi wielkiemu koronnemu za mało reprezentacyjne.

W okresie powstawania kaplicy Myszkowskich, na początku w. XVII, rzeźbione i malowane galerie przodków stały się już zjawiskiem dość częstym w sztuce europejskiej. Pojawiają się one w romanizmie, znane są w okresie gotyku, właściwy ich rozwój datuje się głównie od początku w. XVI. Figuralne te cykle podzielić można na galerie kontynuowane, narastające w ciągu dłuższego czasu bez z góry wytkniętego planu, oraz jednolite stylowo, powstałe w wyniku zrealizowania jednorazowego zamierzenia artystycznego¹. Dobry przykład galerii narastającej stanowi szereg portretów biskupów krakowskich w krągankach franciszkańskich, cykl popiersi Myszkowskich należy natomiast do grupy drugiej. Rozpatrując funkcję tego typu przedstawień nasuwa się jeszcze jeden ich podział. Jedne galerie, umieszczone w kościele, podnosić miały splendor fundatora, drugie, bliskie im, posiadały charakter sepulkralny, inne wreszcie służyły do ozdobienia i uświetnienia rezydencji świeckich. Tę ostatnią funkcję pełnią popiersia Piastów na bramie zamku w Brzegu na Śląsku², a także, dochowane niestety tylko we fragmentach, malowane portrety Ossolińskich na fasadach dziedzińca zamku Krzyżtopór w Ujeździe³. Umieszczone w budowlach sakralnych galerie grobowcowe znane są z licznych przykładów. Wymienić tu należy słynny cykl 28 nadnaturalnej wielkości brązowych figur otaczających grobowiec cesarza Maksymiliana I w Innsbrucku⁴ czy posągi hrabiów wirtemberskich w Stuttgarcie⁵. Z terenu Polski znana jest galeria Ligęzów w prezbiterium kościoła Bernardynów w Rzeszowie, składająca się z ośmiu klęczących figur⁶, oraz wcześniejsza rodziny Lasockich w krypcie kaplicy przy kościele parafialnym w Brzezinach⁷. W porównaniu z nimi figuralny cykl kaplicy Myszkowskich wyróżnia się przede wszystkim ilością zamieszczonych portretów. Jest to jedna z największych w Polsce rzeźbionych galerii przodków, powstała w jednym czasie i posiadająca charakter sepulkralny.

¹ Schürmeyer W., *Ahnengalerie* (Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte I, Stuttgart 1937, s. 222—227).

² Haupt A., *Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland*, s. 280—281. Galeria ta różni się od niemieckich zastosowaniem popiersi, co doprowadziło autora do określenia jej jako „obcego, może nawet słowiańskiego motywu”.

³ Tomkowicz St., *Krzyżtopór, twierdza magnacka XVII wieku i architekt jej Wawrzyniec Senes* (Spraw. KHS V, Kraków 1896, s. 213).

⁴ Por. Oberhammer V., *Die Bronzestandbilder des Maximiliangrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck*, Innsbruck 1935.

⁵ Schürmeyer o. c. s. 225, fig. 2.

⁶ Świeykowski E., *Sprawozdanie z wycieczki do Rzeszowa* (Spraw. KHS VIII, Kraków 1912, s. CIV—CV).

⁷ Wolff B., *Powiat brzeziński* (Katalog zabytków sztuki w Polsce II, z. 1. Warszawa 1953, s. 6—7.).

Pierwsze galerie przodków, jak również portrety czy nagrobki powstające na terenie całej niemal Europy, przedstawiały zgodnie z feudalnym układem stosunków społecznych głównie panujących oraz najwybitniejszych dostojników kościelnych. Najstarsze znane w Polsce przedstawienia portretowe to nagrobki królów, książąt i duchownych; pierwszą galerię na większą skalę tworzą popiersia Piastów w Brzegu, wzorowane w swym ujęciu na rycinach kroniki Miechowity¹. Przeobrażenia społeczne zaszły w ciągu w. XV i XVI spowodowały dużą zmianę w tej dziedzinie: obok wizerunków królewskich powstają obecnie liczne galerie portretów w magnackich pałacach i szlacheckich dworach. Wiążą się one z zagadnieniem sarmatyzmu wyrastającego „do wyżyn pewnego rodzaju światopoglądu”² klas panujących od trzeciej ćwierci w. XVI, „światopoglądu, który sformułowany ściśle nigdzie nie był, lecz który istniał w umysłach ówczesnych ludzi, nie zawsze jasny, częściej mętny, nie sięgający wyżyn systemu historiozoficznego”³. Bez wątplenia wyznawał go również i Zygmunt Myszkowski, silnie związany — mimo nalotu cudzoziemszczyzny — z rzeszą szlachecką i kulturą polską. Przejawiający się w rzeźbach kaplicy mitem rycerskości, podkreślanie akcesoriów, pewien hieratyzm cechujący większą część figur są charakterystyczne zarówno dla współczesnych dzieł rzeźbiarskich, jak i „sarmackich” portretów XVII stulecia³.

Umieszczone na znacznej wysokości i przesłonięte przez gzyms belkowania popiersia Myszkowskich słabo widoczne są z dołu. Stanowiąca przejaw dumy rodowej fundatora galeria jego przodków nie narzuca się zupełnie widzowi, jest niemal ukryta przed jego wzrokiem. Wyjaśnienie tego stanu rzeczy możliwe jest po przeanalizowaniu funkcji ideowej poszczególnych członów budowli. Dolna część kaplicy, pozbawiona akcentów sepulkralnych, podporządkowana została celom kultu. Proste, poważne podziały ścian naprowadzają wzrok patrzącego ku ołtarzowi. Wrażenia tego nie niweczyło również dawne urządzenie wnętrza, składające się — jak to wynika z opisu w inwentarzu — wyłącznie z ławek. Zróżnicowany kolorystycznie pierwotny ołtarz znajdował się prawdopodobnie na miejscu obecnego, tj. na wprost arkady wejściowej, stanowiąc widoczny już z nawy kościoła, silny akcent⁴. Powagę umieszczonego w nim obrazu podkreślały figury przedstawiające najprawdopodobniej św. Wojciecha i Stanisława, patronów Polski, oraz anioły⁵.

Począwszy natomiast od pendentywów ozdobionych kartuszami herbowymi rozpoczyna się świat symboliki wyrażonej przez dekorację tamburu i kopuły. Jego ośrodkiem jest galeria przodków, których tytuły wymieniono na tablicach pod figurami, a których rycerski charakter podkreśla dekoracja tamburu prawie wyłącznie składająca się z pano-plii. Części uzbrojenia wyrzeźbione na trzonach pilastrów nie są przy tym jedynie idealnymi wyobrażeniami wojennego rynsztunku. Umieszczony na jednej z tarcz herb Jastrzębiec wyraźnie podkreśla związek tej dekoracji z cyklem figuralnym (fig. 13).

¹ Łomnicki J., *Rezydencja Piastów śląskich w Brzegu* (Biuletyn Historii Sztuki XVII, 3, Warszawa 1955).

² Mańkowski T., *Genealogia sarmatyzmu*, Warszawa 1946, s. 102.

³ „Sarmacki” charakter popiersi Myszkowskich podkreślił pierwszy Dobrowolski T., *Sztuka Krakowa*, s. 257.

⁴ Ołtarz ten mógłby być umieszczony również przy ścianie wschodniej budowli, podobnie jak w mauzoleum Zygmuntów i innych kaplicach wawelskich. Trudno jednak przypuścić, by kierujący pracami renowacyjnymi arch. Hendel zmieniał jego położenie. Trzeba przy tym podkreślić, że w innych kaplicach nagrobnych kościoła Dominikanów (co prawda późniejszych nieco od kaplicy Myszkowskich), jak Lubomirskich czy Zbaraskich, ołtarze znajdują się na wprost wejścia.

⁵ *Inwentarz kościoła zakonnego i klasztoru księży dominikanów ...* (patrz aneks)

Ozdobiony panopliami tambur informuje o życiu rycerzy, natomiast wewnątrz kopuły ze zbiegającymi się ku jasno oświetlonemu otworowi latarni główkami aniołków jest symbolicznym przedstawieniem nieba. W ten sposób w górnej części kaplicy stworzony został czytelny podział ideowy na dwie strefy: wyidealizowanej doczesności, wyrażonej przez plastyczną dekorację tamburu i kartusze, wymieniające godności uzyskane w życiu ziemskim (umieszczone na fryzie belkowania), oraz reprezentującą niebo i wieczyste zbawienie czasę kopuły. Ta z kolei podzielona została na sfery za pomocą kasetonów. Górne wypełniają główki aniołków, dolną zajął krąg zmarłych; ich przynależność do „niebiańskiej“ strefy kopuły wyraźnie zaznacza odcinający je od dołu gzyms belkowania. Podział budowli na strefy zgodny jest z zaleceniami renesansowej teorii architektury. W programie idealnego kościoła centralnego, stworzonym przez Albertiego w traktacie *De re aedificatoria*, znajdujemy wskazanie przedstawiania nieba w kopule. Również i późniejsze traktaty, a także dzieła zrealizowane, jak np. Santa Maria delle Carceri w Prato, są zgodne z założeniami tego pierwszego wielkiego teoretyka architektury Odrodzenia¹. Renesansowi twórcy zachowali tu tradycje symboliki średniowiecznej², modyfikując ją jednakże i opierając na innych zasadach. Rozkwit platońskiej filozofii, poglądy Mikołaja z Kuzy, zamiłowanie do spekulacji matematycznych doprowadziły architektów renesansowych do uzależniania ideowych funkcji budowli od idealnych proporcji opartych na ścisłych danych liczbowych³. Symboliczną interpretację kopuły jako nieba nie trudno odkryć w innych kaplicach polskich tego czasu. W ten sposób rozwiązać można dekorację wymienionych już wyżej mauzoleów Boimów we Lwowie i Opalińskich w Radlinie. „Świat nadziemski“ przedstawiono również na sklepieniu kaplicy Batorego przy katedrze wawelskiej; wyraźnie odcina się on od strefy życia doczesnego⁴. Rozbudowana koncepcja ideowa kaplicy Myszkowskich z włączeniem galerii przodków w podział strefowy nie znajduje bliskich analogii wśród budowli polskich tego okresu. Z odleglejszych czasowo i terytorialnie przykładów podobnych rozwiązań wymienić trzeba na pierwszym miejscu słynne rzeźby Piotra Parlera w prezbiterium katedry w Pradze, tworzące podział na świat zmarłych, żyjących i nadziemski⁵.

Włączenie galerii figur Myszkowskich do strefy niebiańskiej tłumaczy mało dostępny sposób ich umieszczenia. Koncepcja ideowa okazała się ważniejsza od bezpośredniego unaocznienia powagi rodu. Strefowy podział budowli odpowiada przy tym artystycznemu rozwiązaniu wnętrza. Posiadający cechy manieryzmu dualizm, rozbijający całość na dwa mało z sobą korespondujące człony, wyniknął zapewne w dużej mierze z chęci rozgraniczenia części kaplicy, pełniących różne funkcje ideowe.

V. STOSUNKI SPOŁECZNE I KULTURALNE POCZĄTKU W. XVII. — UWAGI OGÓLNE O KAPLICACH NAGROBNYCH W POLSCE

W poprzednich rozdziałach zaakcentowany został udział fundatora w koncepcji budowli; z jego osobą związanej jest program ideowy będący charakterystycznym prze-

¹ Wittkower R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London 1949, s. 8—20.

² Pewne zasady symboliki średniowiecznej (jak np. kosmiczna interpretacja kopuły) wykształciły się już w kościele starochrześcijańskim (por. Markiewicz M., *Ikonoграфия jako wyraz myśli religijnej ujętej w ramy kościoła starochrześcijańskiego*. Biuletyn Historii Sztuki i Kultury VII, 2, Warszawa 1939, s. 185 i nast.).

³ Wittkower o. c. s. 24—27.

⁴ Fischinger o. c. s. 361—363.

⁵ Swoboda K., *Peter Parler, der Baukünstler und Bildhauer*, Wien 1941, s. 31—37.

jawem sarmackiego światopoglądu. Zygmunt Myszkowski wystąpił wyraziście jako przedstawiciel przechodzącej w szeregi magnaterii rodziny szlacheckiej, któremu — dzięki wielkiemu majątkowi — dane było zrealizować swe projekty. W okresie, na który przypada jego działalność, tj. przy końcu w. XVI i na początku XVII, szlachta stała się ostatecznie panującą klasą społeczną w Polsce. Uzyskanie przez nią przewagi politycznej połączyło się ze zmianą podstaw ekonomicznych. Powstanie folwarku pańszczyźnianego, zwycięstwo odniesione w walce z mieszczaństwem i zakładanie latyfundiów na wschodnich ziemiach Rzeczypospolitej zadecydowały o roli tej klasy w Polsce¹. Dokonywająca się stopniowa „przemiana typu szlachcica rycerza na szlachcica ziemianina, producenta zboża, zawodowego rolnika“ doprowadziła do dużego dobrobytu i rozkwitu życia ziemiańskiego².

Wraz z przemianami społecznymi zachodziły w ciągu w. XVI doniosłe przeobrażenia kulturalne. Nowy, humanistyczny światopogląd, poprzedzający „złoty wiek“, rozprzestrzenił się szeroko z początkiem stulecia, święcąc krótkotrwałą, niestety, triumf na Uniwersytecie Krakowskim. Czasy zygmuntofskie cechuje „zwielokrotnienie i upowszechnienie życia umysłowego“³. Budzi się w najwyższych warstwach społeczeństwa świadomość narodowa, następuje „usamowolnienie się świata polskiego od bezwzględnej przewagi Kościoła i ciężącego autorytetu tego wszystkiego, co duchowne“⁴. Po raz pierwszy rozkwita literatura ojczysta oraz powstaje charakterystyczna dla humanizmu instytucja mecenatu kulturalnego.

Osiągnięcie szerokiego zasięgu humanizmu nie było trwałe; wkrótce rozpoczęło się jego przeobrażenie, a w końcu upadek. Szerzył się on przede wszystkim wśród szlachty, która w ślad za zdobyczami ekonomicznymi i politycznymi wysuwać się poczęła na pierwsze miejsce również i w dziedzinie kultury. Klasa ta, przejmująca hasła nowego prądu, pozostawała jednocześnie pod oddziaływaniem silnych tradycji średniowiecza, co zresztą było zrozumiałe wobec odosobnionego raczej od wpływów zewnętrznych życia ziemiańskiego. Humanizm starł się tutaj z tradycjami feudalnymi i dość prędko został ograniczony. Przyczyniło się do tego także wyparcie go z Uniwersytetu przez odradzającą się scholastykę, a przede wszystkim działanie kontrreformacji, w wyniku której zamknięto dysydenckie szkoły i zahamowano ruch wydawniczy. Zanikanie humanizmu w Polsce postępowało przy tym równoległe do regresji tego wielkiego prądu we Włoszech i krajach Zachodu. Było to zjawisko ogólnoeuropejskie o różnym tylko stopniu nasilenia i wielorakich wynikach. W Polsce przy końcu w. XVI w miejsce humanizmu wykształcił się zwolna sarmatyzm — nowy światopogląd odpowiadający dążeniom demokracji szlacheckiej.

Sarmatyzm będący zjawiskiem bardzo złożonym łączył różne prądy, nieraz zupełnie sprzeczne. Cechuje go zarówno ziemiański styl życia, jak i kult rycerskości, feudalny stosunek do innych grup społecznych, a zarazem i pozorny demokratyzm w obrębie stanu szlacheckiego („szlachcic na zagrodzie równy wojewodzie“), oparcie się o wskrzeszone przez humanizm tradycje rzymskie (Sarmacja), a jednocześnie zamiłowanie do swojszczyzny. Dążność do zbytku i przepychu łączy się z niewygórowanymi pojęciami o sztuce; podobny stosunek odnajdujemy również w dziedzinie nauki i literatury. Walka o osiągnięcie naj-

¹ Rutkowski J., *Historia gospodarcza Polski* I, Poznań 1947, nast.; Arnold St., *Podłoże gospodarczo-społeczne polskiego Odrodzenia*, Warszawa 1954.

² Mańkowski o. c. s. 43—44.

³ Lempicki St., *Renesans i humanizm w Polsce*, Kraków 1952, s. 138.

⁴ Lempicki o. c. s. 146.

większej swobody jednostki nie przeszkadza kultywowaniu rodowych tradycji, silniejszych może nawet niż w okresie średniowiecza¹.

Przechodzenie humanizmu w sarmatyzm odzwierciedliło się zarówno w literaturze, jak i w sztuce, zwłaszcza w tych wypadkach, gdy twórczość artystyczna bezpośrednio wiązała się z ówczesną ideologią. Między innymi przykładami proces ten zaznaczył się we wznoszonych w ciągu w. XVI i XVII kaplicach nagrobnych, posiadających na polu sakralny, a na polu świecki charakter. Ogromna większość tych budowli to fundacje magnackie i szlacheckie, wśród których ważną pozycję zajmują mauzolea wyższego kleru. Mniejszy odsetek stanowią kaplice mieszczańskie budowane głównie przez patrycjat, silnie zresztą grawitujący ku stanowi szlacheckiemu. Największe i najokazalsze budowle powstały w pierwszej połowie w. XVII, w okresie szybkiego wzrostu zamożności ich fundatorów.

Pierwszą w szeregu jest kaplica Zygmuntowska, dzieło wyrosłe na podłożu humanizmu, którym bez wątpienia przejęty był jej twórca i który wpłynąć musiał na fundatora. Po raz pierwszy w Polsce w tym okresie wzniesiona została budowla centralna, luźnie związana z głównym gmachem kościoła i od niego odbijająca. Bezpośrednio po zbudowaniu tworzyła ona architektoniczną oprawę dla pojedynczego nagrobka króla. Przejawił się w tym charakterystyczny dla humanizmu kult jednostki, indywidualności; pierwiastek świecki zaciążył nad sakralnym, i to we wnętrzu będącym częścią katedry. W ślad za działalnością Zygmunta I podążyli najwybitniejsi mecenasi w. XVI, kolejni biskupi krakowscy. Powstają kaplice: Tomickiego, Gamrata, Zebrzydowskiego, Padniewskiego powtarzające (aczkolwiek w skromniejszym zakresie) program budowli królewskiej. Ich wnętrza posiadają charakter jednostkowego grobowca.

W drugiej połowie stulecia mauzolea te zaczynają się różnicować. Obok kaplic jednostkowych powstaje obecnie typ grobowca rodzinnego, najczęściej fundowanego przez szlachtę. Na umieszczonym we wnętrzu nagrobku występuje wówczas najbliższa rodzina zmarłego: żona, a niejednokrotnie także i dzieci². W dalszym wreszcie rozwoju wykształcają się budowle o wyraźnym programie rodowym, podkreślonym przez umieszczenie w nich galerii przodków. Mogą one być rzeźbione, tak jak w kaplicy Myszkowskich, lub też malowane. Przykładem tego drugiego rozwiązania byłaby kaplica Oświęcimów w Krośnie z portretami umieszczonymi w specjalnie na ten cel przygotowanych, stiukowych obramieniach³. Naszkicowany tu rozwój funkcji nagrobnych kaplic w Polsce w. XVI i XVII, aczkolwiek bez wątpienia uproszczony, dość jasno wskazuje na jego kierunek. Budowle powstałe w w. XVII cechuje dążenie do monumentalności i przepychu, co w połączeniu z kultem przodków uznać można za istotne objawy sarmatyzmu. Wraz ze zmianą programu uległ przy tym przeobrażeniu również i stosunek zamawiającego do artysty. W przeciwieństwie do kaplicy Zygmuntowskiej czy dzieł Michałowicza z Urzędowa większość kaplic budowanych w w. XVII nie jest sygnowana. W tym czasie „we wznoszeniu budowli kładziono nacisk na zasługę fundatora, nie na znamię w niej talentu architekta”⁴.

Mecenat dworu oddziaływał przede wszystkim w kierunku utrwalenia się w Polsce pewnych typów artystycznych. Naśladowający króla fundatorzy kaplic nagrobnych w ogrom-

¹ Por. Mańkowski o.c. oraz Ulewicz T., *Sarmacja. Studium z problematyki słowiańskiej XV i XVI w.*, Kraków 1950.

² Wymienię tu przykładowo kaplice Branickich w Niepołomicach oraz Firlejów w Bejskach (rys. u Odrzywołskiego S., *Renesans w Polsce*, Wiedeń 1899, tabl. 34—37).

³ Bochnak A., *Giovanni Battista Falconi*, Kraków 1925, s. 15—16.

⁴ Mańkowski o.c. s. 80.

nej większości wypadków przyjęli kaplicę Zygmuntowską za wzór swych budowli. Zdecydowaną przewagę wśród nich posiadają mauzolea o centralnym założeniu z kopułą na kwadracie¹. Dopiero w okresie baroku pojawiają się kaplice wzniesione na rzucie prostokąta lub wieloboku, nakryte jednakże kopułą, co prawda na podstawie elipsy². Ta najliczniejsza „kopułowa” grupa rozбивa się na dwa zasadnicze typy. Bogatszy, który bierze swój początek bezpośrednio z kaplicy królewskiej, a charakteryzuje się wprowadzeniem dodatkowego członu w postaci tamburu, występuje w szeregu przykładów³, wśród których wymienić trzeba również kaplicę Myszkowskich. Jeszcze częściej stosowany typ skromniejszy, bez tamburu, inspirowany był najprawdopodobniej przez mauzoleum biskupa Tomickiego — drugie dzieło Berrecciego przy katedrze krakowskiej. Rozpowszechniwszy się wśród budowli nagrobnych, forma kopuły na kwadracie stała się w Polsce bardzo popularna. W tym kształcie buduje się kruchty⁴, kaplice kultowe przy kościołach i w zamkach⁵, czy nawet wolno stojące, niewielkie kościółki⁶. Niejednokrotnie kopułowe kaplice wznosi się jednocześnie z głównym korpusem kościoła; ustawione po obu jego stronach pełnią wówczas funkcję ramion transeptu⁷.

Duży wpływ fundacji wawelskich na ukształtowanie się rozpowszechnionego w Polsce typu architektonicznego jest zrozumiałe z wielu względów. Dwór królewski nadawał ton poczynaniom artystycznym ówczesnej elity kulturalnej. Zarazem nadworny budowniczy Berrecci był jednym z najwybitniejszych architektów, i to nie tylko na skalę polską. Kaplica Zygmuntowska, dorównująca osiągnięciom współczesnej architektury włoskiej, zbyt była podziwiana, aby nie wzbudzać chęci naśladownictwa. W kręgu jej oddziaływania ustalił się polski typ budowli kopułowej, różniący się od innych renesansowych założeń centralnych jednostajnym stosowaniem kwadratowego rzutu poziomego. Wpływ królewskiej kaplicy nie ograniczył się przy tym jedynie do naśladownictwa jej zasadniczego schematu architektonicznego. Przejmowano także kasetonowy podział wnętrza kopuły, który odnajdujemy prócz kaplicy Myszkowskich także i w budowlach Michałowicza⁸, czy w mauzoleum Firlejów w Bejskach. Stosowano również jej trójosiowe rozczłonkowanie ścian wnętrza (motyw łuku triumfalnego), jak o tym świadczą kaplice Św. Jacka i Lubomirskich przy krakowskim kościele Dominikanów oraz kaplica w Staszowie. Znane są również próby skopiowania budowli królewskiej w całości⁹. Stwierdzić jednak należy, że w dekoracji

¹ Do wyjątków należą inne rozwiązania, jak np. opatrzenie budowli attyką, występujące w kaplicy Kościeleckich w Kościele (reprod. u Ulatowskiego K., *Zabytki Wielkopolski* V, Poznań 1917, fig. 5).

² Np. mauzoleum Zbaraskich przy kościele Dominikanów w Krakowie (Tomkowicz i Lepczy o. c. s. 40—44, fig. 29).

³ Np. kaplica biskupa Padniewskiego przy katedrze wawelskiej, wzniesiona przez Michałowicza z Urzędowa (Pagaczewski o. c. s. 37—38 fig. 46), kaplica Wniebowzięcia N. P. Marii, dobudowana w latach 1596—1608 do kościoła parafialnego w Żywcu (Szablowski J., *Powiat żywiecki. Zabytki sztuki w Polsce. Inwentarz topograficzny*, Warszawa 1948, s. 235—236, fig. 214), czy kaplica w Staszowie (reprod. w albumie: *Architektura polska do połowy XIX wieku*, Warszawa 1952, fig. 186).

⁴ Przykładem byłyby tu trzy jednakowe kruchty kościoła Bożego Ciała w Krakowie.

⁵ Z tych ostatnich wymienić można kaplice w Krasicy i Pieskowej Skale.

⁶ Np. kościół Św. Wojciecha w Krakowie, zawdzięczający swój obecny wygląd przebudowie dokonanej w r. 1611 (Łuszczkiewicz W., *Dawny romański kościół Św. Wojciecha*. Rocznik Krakowski III, 1900, s. 157).

⁷ Ze znanych mi przykładów wymienię kościół Reformatorów w Pińczowie, wzniesiony około r. 1618 (*Słownik geograficzny* VIII, Warszawa 1887, s. 162).

⁸ W kaplicy biskupa Uchańskiego w Łowiczu (Pagaczewski o. c. s. 39—40, fig. 52).

⁹ Wspomnę tu o niejednokrotnie już zresztą podkreślanym zagadnieniu skopiowania zewnętrznej strony kaplicy Zygmuntowskiej przez budowniczego kaplicy Wazów.

mauzoleów polskich w. XVI i XVII panuje duża różnorodność, co jest zjawiskiem zrozumiałym wobec zachodzących przemian stylowych oraz wobec indywidualności artystów i fundatorów. Ukształtowanie strony zewnętrznej było przeważnie proste: początkowo gładki mur, ożywiony jedynie obramieniami okien czy ozdobniejszymi gzymsami; w późniejszym okresie występuje niejednokrotnie rustyka. Motyw ten, przejęty z włoskiej architektury quattrocenta za pośrednictwem manieryzmu w. XVI, stosowany jest w głąb XVII stulecia i towarzyszy wówczas formom już barokowym. Również w tym okresie, na przełomie w. XVI i XVII, ozdobniejszym akcentem strony zewnętrznej staje się często latarnia na kopule. Wnętrza kaplic w większości przypadków rozwiązywane bywały skromnie. W ciągu w. XVI i w pierwszej połowie XVII najchętniej stosowano rozcłonkowanie ścian pojedynczymi dużymi wnękami, przy czym jedną z nich zastępowała arkada wejściowa, a w trzech pozostałych umieszczano nagrobek, ołtarz oraz stalle. Czasze kopuł często pozostawiano gładkie; bez wątpienia zdobiono je wówczas polichromią. W okresie późnego renesansu pojawiają się tu dekoracje stiukowe, charakterystyczne zwłaszcza dla Lubelszczyzny i Kielecczyzny. Bogatsze rozwiązania są mniej częste i trafiają się głównie już w okresie baroku. Wprowadzany wówczas na wielką skalę czarny marmur i włoskie sztukaterie znakomicie przyczyniały się do znacznego ożywienia wnętrza.

Rozpatrywana na tym tle kaplica Myszkowskich zwraca uwagę zarówno monumentalnością skali, jak i nie znajdującym analogii w budowlach jej współczesnych rozcłonkowaniem wnętrza. Również kamiennej kopuły nie spotykamy w żadnej innej kaplicy tego okresu. Podkreślić też należy różnice programu ideowego: rzadko spotykana w budowlach tego typu galeria przodków umieszczona została nie w dolnej części wnętrza, gdzie w innych kaplicach spotykamy nagrobki, lecz w kopule. Figury zmarłych wyłączono tu z symbolicznego udziału w obrzędach. Przeniesione do „niebiańskiej“ strefy kopuły znalazły się w miejscu, gdzie w kaplicy królewskiej oraz budowlach Michałowicza widnieją podpisy architektów.

ZAKOŃCZENIE

Kaplica Myszkowskich, wzniesiona w latach 1603—1614 przez warsztat Santi Guccio, a być może według jego projektu, z wielu względów zasługuje na uwagę. Stanowi przykład oddziaływania manieryzmu włoskiego na ówczesną architekturę polską, przy czym wykazuje jednocześnie dużą odrębność od wzorów obcych, będącą wynikiem kształtowania się rodzimego środowiska artystycznego. Zarazem zawiera łatwo czytelny program ideowy, wyrażający się w kulcie wielkości rodu i rycerskości oraz odzwierciedlający pogląd na świat, który panował wówczas w Polsce. Manieryzm jako kierunek artystyczny i sarmatyzm stwarzający podstawy ideologiczne dały w wyniku dzieło o bardzo swoistych cechach.

W porównaniu ze swym pierwowzorem — kaplicą Zygmuntowską — kaplica Myszkowskich jest dowodem przemian, jakie zaszły w ciągu XVI stulecia w kulturze polskiej, dowodem wysunięcia się magnacko-szlacheckiej klasy społecznej na pierwsze miejsce w państwie. Jest rzeczą charakterystyczną, że fundator nie poprzestał na wzorowaniu się na budowli królewskiej, lecz najwidoczniej starał się ją przewyższyć. Wydatnie zwiększona w skali, odcinająca się od kościoła Św. Trójcy, z daleka widoczna kaplica miała być trwałym pomnikiem wielkości i znaczenia jego rodu.

Nasuwa się z kolei pytanie, w jaki sposób należy zabytek ten wartościować? Stosowanie kryteriów formalnych, obowiązujących w stosunku do dzieł obcych, dałoby wynik mało korzystny: w porównaniu z włoskimi kaplice Myszkowskich jest dziełem prowincjonalnym. Santi Gucci w zestawieniu z najwybitniejszymi mistrzami Włoch w. XVI zaliczony być musi do artystów drugorzędnych, a tym niżej stoją członkowie warsztatu i wykonawcy jego projektów. Przemawia za tym (z małymi wyjątkami) poziom rzeźb figuralnych kaplicy, słusznie określonych przez Tomkowicza, „że robota to raczej kamieniarska, nie rzeźbiarska”¹. Sytuacja zmieni się natomiast, gdy rozpatrywać się będzie kaplicę Myszkowskich na tle współczesnego jej budownictwa polskiego. Wówczas zaakcentują się jej bezsprzeczne walory, jak duża monumentalność budowli, pewna surowość, a zarazem delikatność form architektonicznych, bogactwo detali czy posługiwanie się szlachetnymi materiałami. Co prawda architektura ta nie zapowiada już dalszego rozwoju i stanowi raczej etap końcowy, jednakże zajmuje na terenie Polski jedno z cenniejszych miejsc. Związek ideowego programu kaplicy z sarmackim światopoglądem trudno uważać za zjawisko postępowe. Trzeba jednak podkreślić, że spośród innych mauzoleów polskich budowla ta zawiera w swym wnętrzu koncepcję może najbardziej rozwiniętą i czytelną. Galeria figur wzbogaca przy tym plastykę początku w. XVII i stanowi jedno ze źródeł poznania ówczesnej kostiumologii czy elementów uzbrojenia. Te fakty zdają się potwierdzać tezę, że sztukę winno się mierzyć wartościami odrębnymi dla każdego środowiska². Przy takiej metodzie postępowania można dopiero próbować ustalenia kryteriów oceny, przy czym obok strony formalnej muszą one uwzględniać bogatą i różnorodną treść sztuki polskiej.

¹ Tomkowicz S., *Kaplice kościoła OO. Dominikanów*, s. 88.

² Por. Dobrowolski T., *Polskie malarstwo portretowe*, Kraków 1948, s. 12.

Archiwum Klasztoru OO. Dominikanów w Krakowie. *Inwentarz kościoła zakonnego i klasztoru księży dominikanów w gminie I-szej przy ulicy Szeroka zwanej, w Wolnym Mieście Krakowie sytuowanego...*, s. 65—67. .

Kaplica pod tytułem ś-go Dominika

Lubo wystawiona oddzielnie, wchód jednak ma z kościoła wielkiego przez bramę wielką, otwartą, oddrzwia [s] równie i dwa stopnie przed tymiż z marmuru czarnego [s] wysadzone mająca i w kształcie łuku przesklepioną. Fundacja onej nastąpiła w r. 1614... Co do zewnętrznej struktury tejże kaplicy, jest wymurowana z kamienia piaszczystego w kwadrat ociesywanego, przytykiem do kaplicy Różańcowej, strukturą arcypiękną, gdyż każdy kamień będąc obcinanym zdaje się być jeden od drugiego oddzielnym. Ku wierzchowi tychże murów są gzymsy tegoż kamienia nadkryte dachówką ceglana, wyżej kopuła wystawiona w sześciokąt, a zamiast dachu kamieniem miękkim, tak zwanym pińczowskim, nadkryta, na którym imitacja dachówki ceglanej dłutem wycinana. W tej kaplicy jest okien owalnych pięć, z szybek drobnych w ołwiu osadzonych, około których futryny kamienne różnymi rzezbami snycerskimi przyozdobione. Nad rzeczoną kopułą jest inna mała kopułka, w której okienek kwadratowych [s] siedem z szybek drobnych na ołwiu, na wierzchu której wznosi się gałka miedziana połączana, a w tej krzyż żelazny osadzony.

Co do wewnętrznej struktury tejże, wszedłszy przez bramę wyżej opisaną, spostrzegają się mury całe aż ku sklepieniu marmurem czarnym [s] w wielkich taflach wysadzone, równie i posadzka marmurem czarnym [s] i białym regularnie na przemian wysłana. A w każdym kącie, czyli rogu, po cztery kolumny wścienne marmurowe ustawione, ozdobione kapitelami i gzemsami takimiż. Sklepienie dęte, które oświetlają wyżej opisane okna wybielone, na tym zaś regularnie głowy imitujące aniołów, miejsce w miejsce regularnie osadzone z gipsu [s], całe sklepienie zajmujące, widzieć można, niżej na gziemse z gipsu [s], odciągnionym wkoło, spostrzegają się podobnie z gipsu [s] biusta rycerzy w zbrojach, familią następną margrabiów Myszkowskich reprezentujące, pod którymi napisy wyszczególniające imiona rzeczonej familii czytać można. Oprócz takowych dekoracji znajduje się także cztery herbów [s] z kamienia marmurowego wyrobionych i do muru jakby w powietrzu przybitych..

W tej kaplicy jest ołtarz pod tytułem św. Dominika o jednej kondygnacji, którą ozdabiają dwie kolumny i dwa postumenta, na których dwóch biskupów z gipsu białego odrobionych ustawieni; cały murowany i mozaikowany czerwono, przed którym dwa gradusy marmurowe a na tych mensa murowana i mozaikowana także czerwono, marmurem jednoczęściowym nadkryta. W ołtarzu tym umieszczony obraz św. Dominika na płótnie malowany, sukienkę srebrną wyzłacaną mający, czyli habit dominikański, który zaszuwa się innym obrazem na płótnie malowanym z wyrazami św. Franciszka i Jana Kantego. Obok tego obrazu są nad mensą dwaj aniołowie biali, z gipsu odrobieni, jakby ulatujący, wyżej nad ołtarzem promienie z drzewa wyzłocone, na których obłoki z gipsu i dwie statuy także św. Piotra i Pawła z różnymi dekoracjami i insygniami umieszczone. Co się zaś tyczy innych rzeźb snycerskich, których wiele tak na kolumnach, jako też kapitelach, a nawet w samym ołtarzu znajduje się, te, lubo mozaikowane, są wszelako odzłoczone.

Nagrobka żadnego w tej kaplicy nie masz oprócz dwóch kamieni bez napisów, które groby podziemne pokrywają.

Sprzęty w tejże kaplicy znajdujące się:

	szt.	zl	gr
1. Tabernakulum drewniane na mensie ołtarzowej z postumentem snycerskiej roboty arcypięknej, całe wyzłocone	1	30	—
2. Krucyfiks, czyli pasyjka na ołtarzu, drewniana, z korpusem Zbawiciela	1	2	—
3. Cztery oddziały ławeczek sosnowych, stolarskiej, ordynaryjnej roboty, łokciowej szerokości, po dwie przegrody czyli siedzenia mające, z pulpitemi, podnóżkami i zatyłkami	4	10	—
4. Takichże ławeczek z pięcioma przegrodami, podnóżkami i pulpitemi	1	5	—

Krystyn
kaszt. sadecki 1439

Krystyn
star. ośwłęcimski 1480

Jan na Kozległowych Jan na Lgocie 14

11

3) Piotr
kaszt. oświęcim-
ski, wieluński,
rozpierski, sa-
decki, star.
oświęcimski
i ziem ruskich.
woj. bełski, łę-
czycki, zm. 1507

2) Paweł
na Przeciszowie 1489

1*) Mikotaj
zm. 1509

Jan
kasz. oświęci

Andrzej 5) Wawrzyniec
1541 starosta kuszelski,
kaszt. bielecki, sądecki,
zm. 1546

Stanisław 1509 6) Marcin stolnik i wojski kaszt. wieluński, grabia zamku k star. będziński, 1538

Jan Jerzy
kanonik gnieźnieński,
archidiakon krakowski,
zm. 1543.

VI

Stanisław	1) Krzysztof	Piotr	7) Mikolaj
wojski	stolnik krak.,	kanonik	stolnik krak.,
krak. 1550	kaszt. oświę-	krak.,	krakulczy kof.,
	cimski i rawski,	zm. 1578	star. oświęcim-
	zm. 1577		ski, zatorski,
			miedzyrzecki,
			kaszt. radomski
			wojnicki, zm.
			1557

Andrzej
kanonik
krak. 1546

Marcin 8) Stanisław
a stolnik star. będziński,
n. krak. malborski i rat-
1540 neński, kaszt.
sandomierski,
woj. krak., zm.
1570

im 12) Zygmunt burgrabia krak., bp
star. oświęcim-
ski i zatorski,
zm. 1578

13) Piotr kanonik
krak., bp
płocki, bp
krak., zm.
1591

Aleksander
dworzanin
Zygmunta Au-
gusta, zm. 1548

7

Mikołaj kanonik krak., pro- boszcz pul- tuski., zm. 1591	Stanisław podczaszy lubelski	Piotr star. oświe- cimski, za- torski, oj- cowski, ty- szowiecki, kaszt. lu- belski, zm. 1606
---	------------------------------------	---

ysztol
mistrz
. 1597

Jan	Jan	Jan
zm.	Mikołaj	wojski
1612	zm.	krak.,
		zm.
		1607

m	Andrzej	14)
	zm. 1603	kaszn
		now
		zm.

16) Zygmunt kaszt. wojnicki, star. piotrk., nowokorczyński, sołecki i grodecki, marszałek w. k., zm. 1615,

Aleksander
kasz. oświe-
cimski, star. oj-
cowski, zm.
1617

VI

* Numeracja osób w tablicy genealogicznej odpowiada kolejności popiersi w galerii kaplicy, a także ilustracjom od fig. 18—33, zamieszczonym na końcu pracy.

Brak w tablicy genealogicznej nr 4 (Piotra, marszałka w k.), ponieważ postać ta nie jest znana autorom genealogii (Łuszczyński, Żychliński) według których tablica ta

ILUSTRACJE

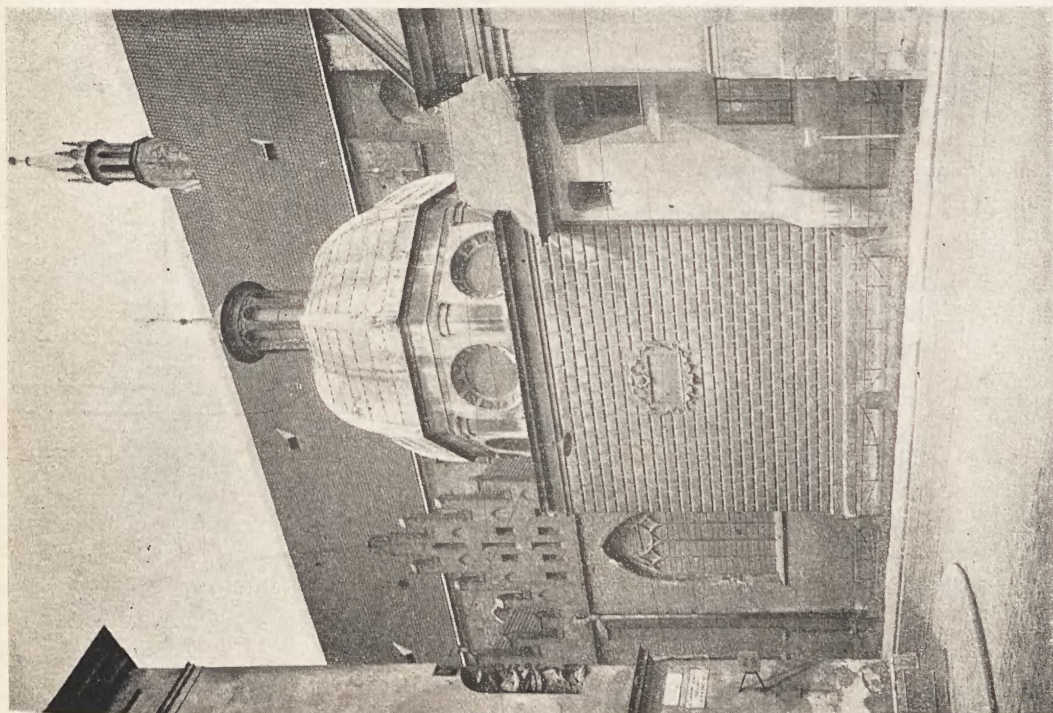


Fig. 1. Kaplica Myszkowskich, widok od strony południowej

Fot. W. Gumuła

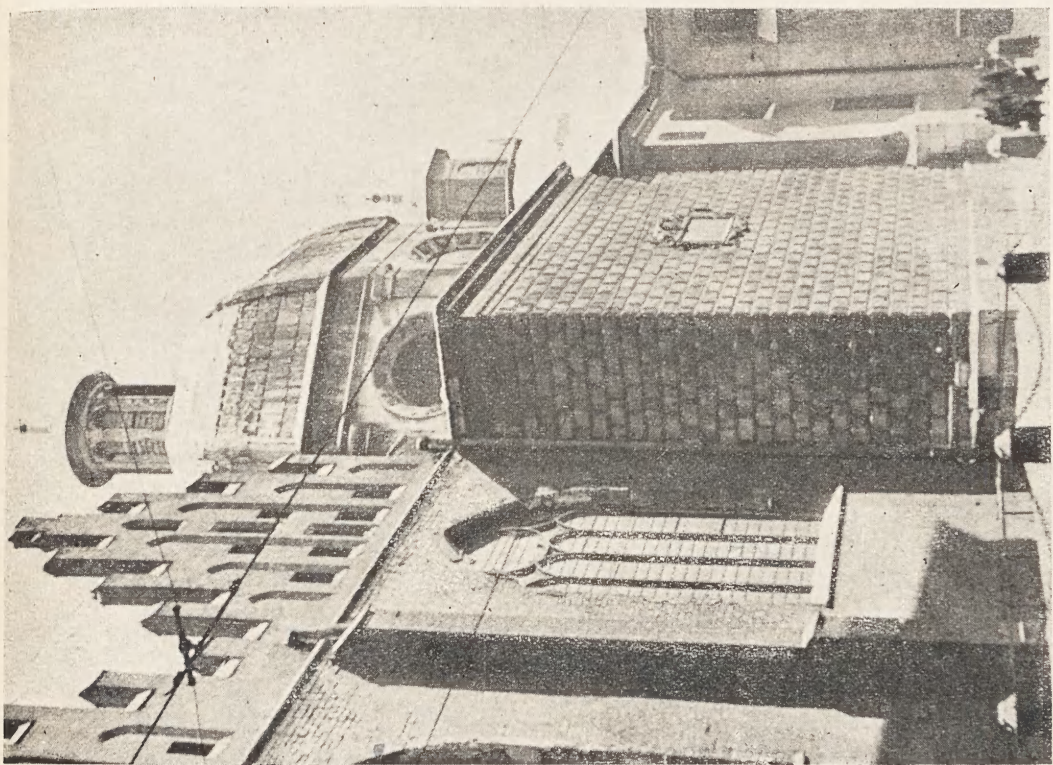


Fig. 2. Kaplica Myszkowskich od zachodu

Fot. T. Chrzanowski

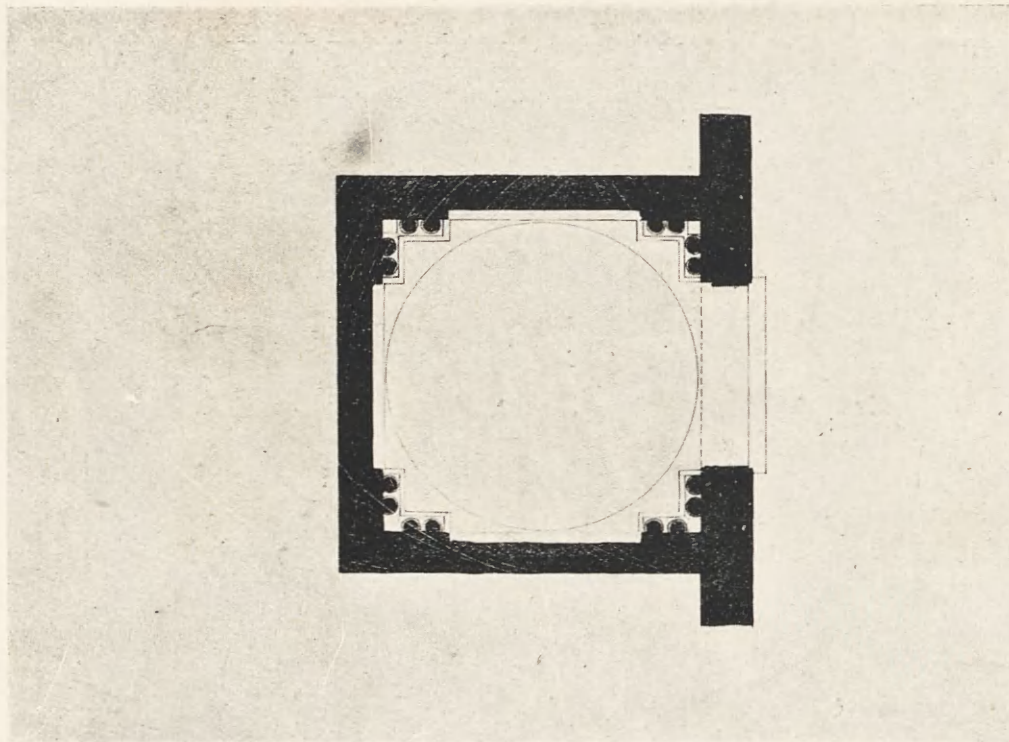


Fig. 3. Kaplica Myszkowskich, rzut poziomy

(według pomiarów Z. Hendla wykonali S. i A. Reyowie)

Prof. W. Gumida

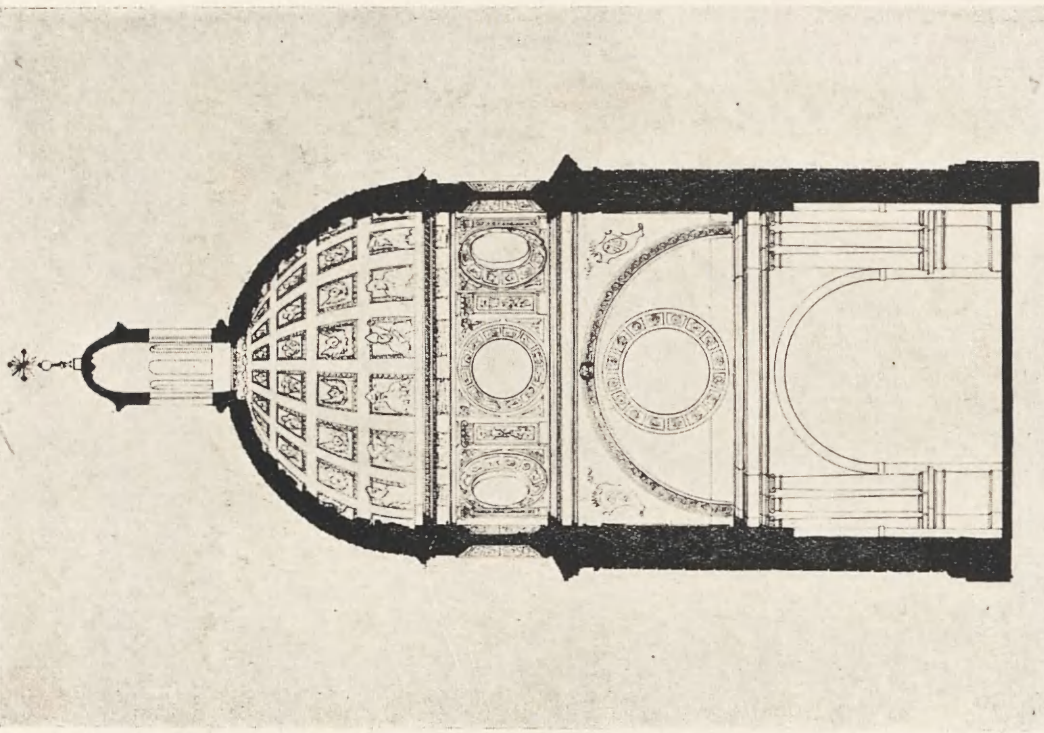


Fig. 4. Kaplica Myszkowskich, przekrój

(według pomiarów Z. Hendla wykonali S. i A. Reyowie)

Prof. W. Gumida



Fig. 5. Wnętrze kaplicy

Fot. W. Gumuła

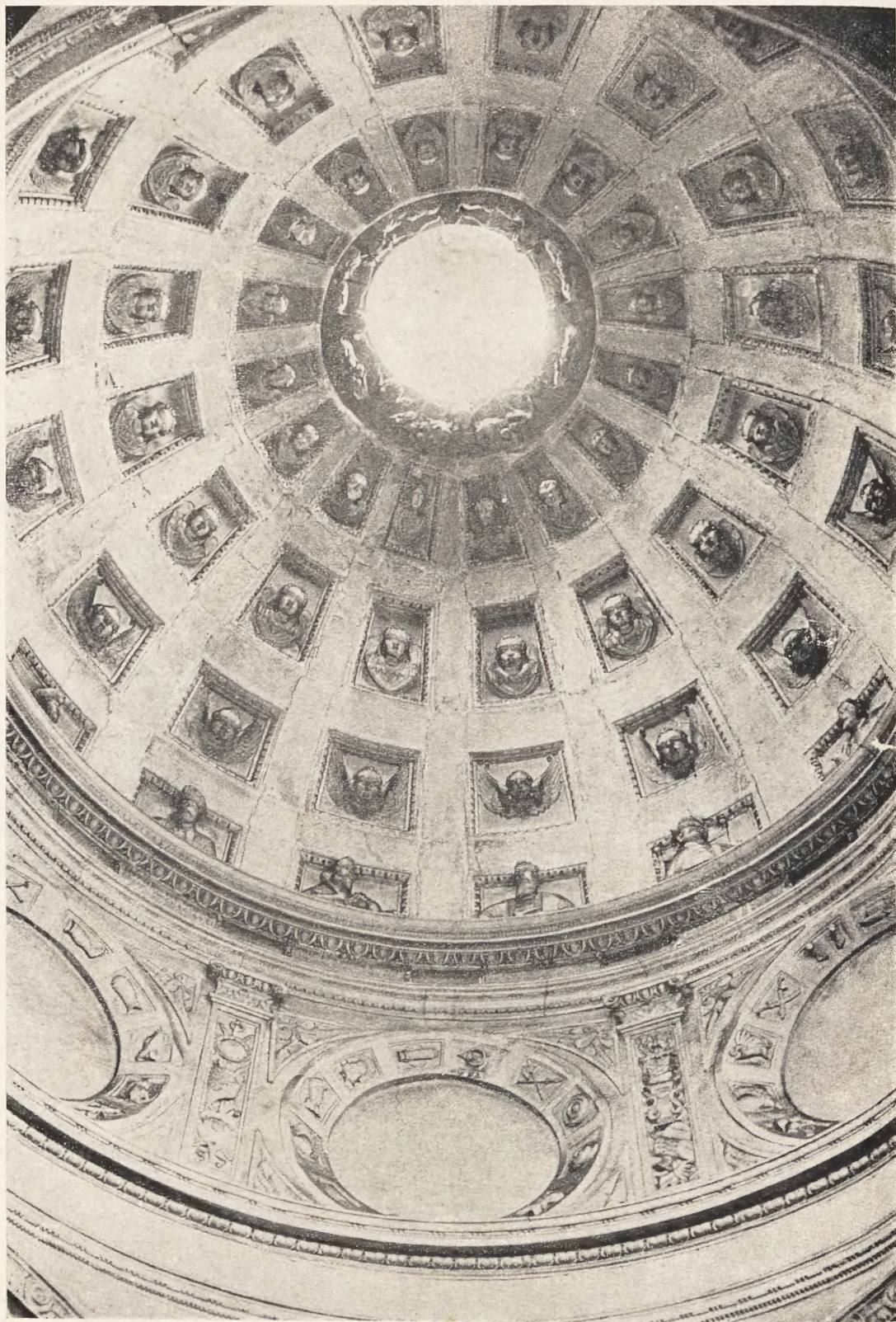


Fig. 6. Wnętrze kopuły i tamburu

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 7. Fragment ściany tarczowej

Fot. T. Chrzanowski

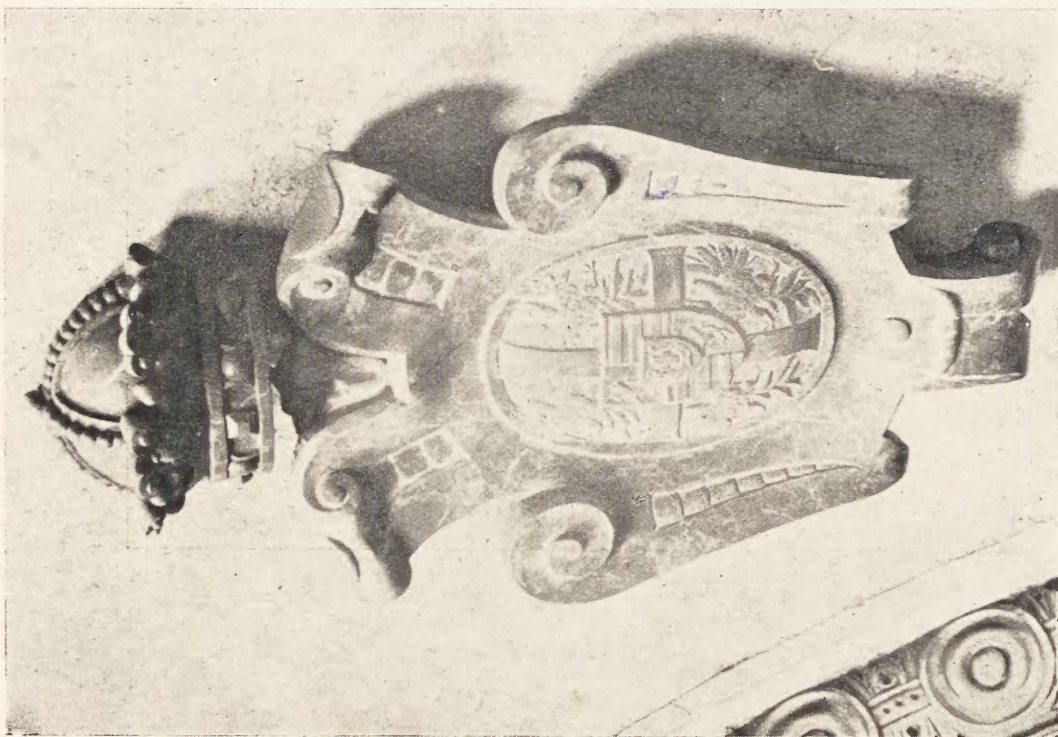


Fig. 8. Kartusz herbowy

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 9. Wnętrze kopuły

Fot. W. Gumula



Fig. 10. Fragment dekoracji tamburu

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 11. Fragment dekoracji tamburu

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 12. Fragment dekoracji tamburu

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 13. Fragment dekoracji tamburu

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 14. Fragment wnętr kopuły

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 15. Fragment wnętr kopuły

Fot. T. Chrzanowski

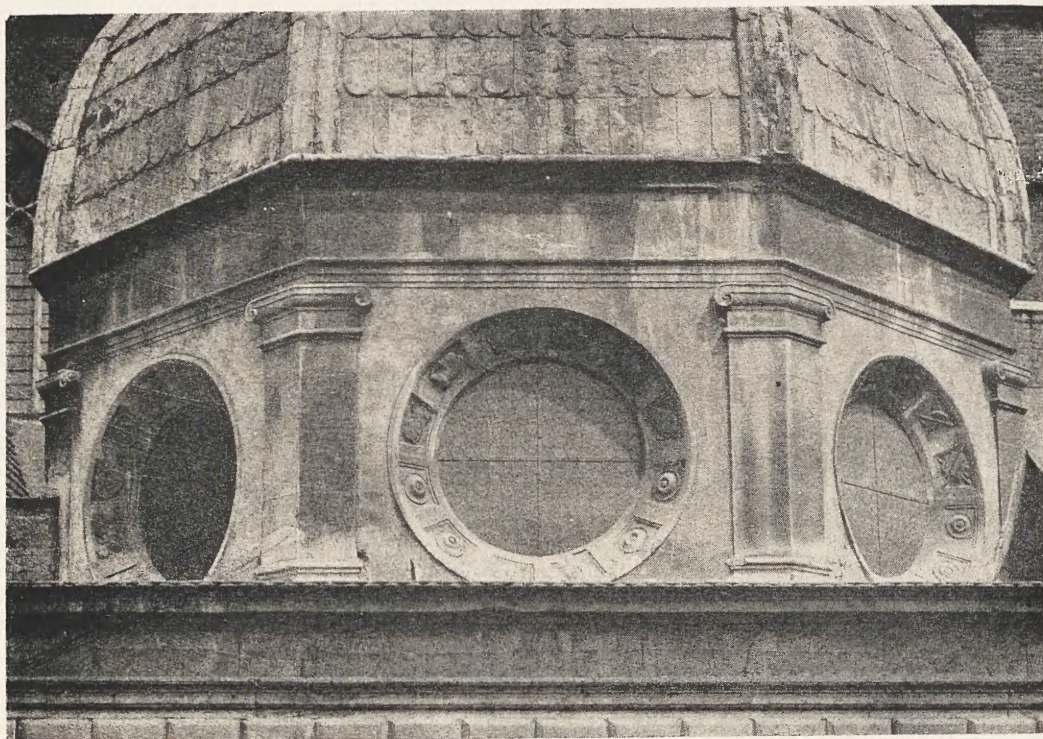


Fig. 16. Strona zewnętrzna tamburu

Fot. W. Gumula



Fig. 17. Tablica fundacyjna

Fot. W. Gumula

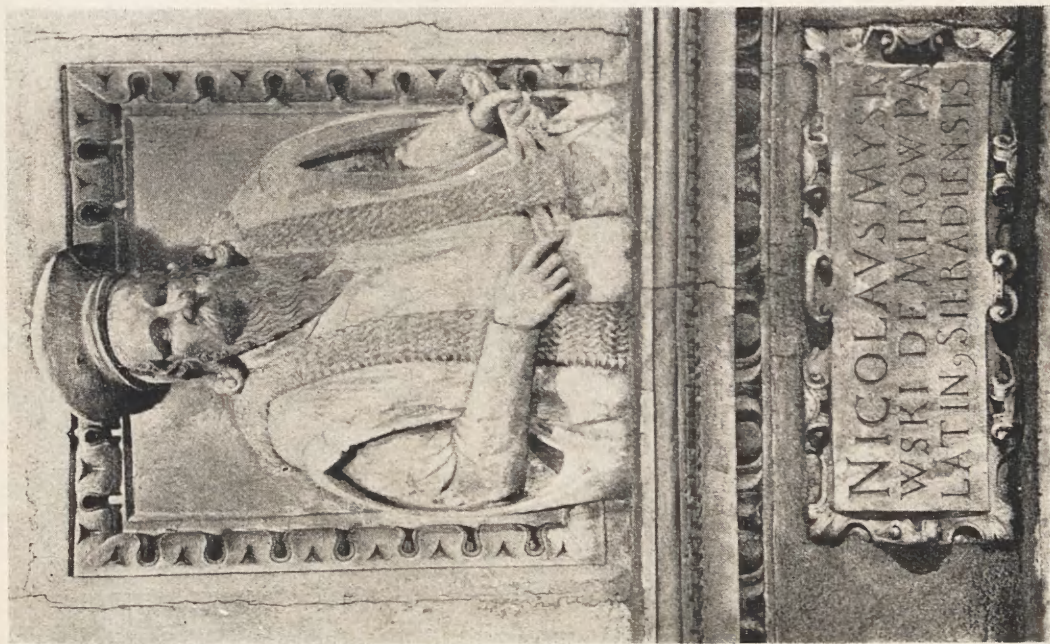


Fig. 18. Popiersie Mikolaja Myszkovskiego
 Fot. W. Gumula



Fig. 19. Popiersie Pawla Myszkovskiego
 Fot. W. Gumula

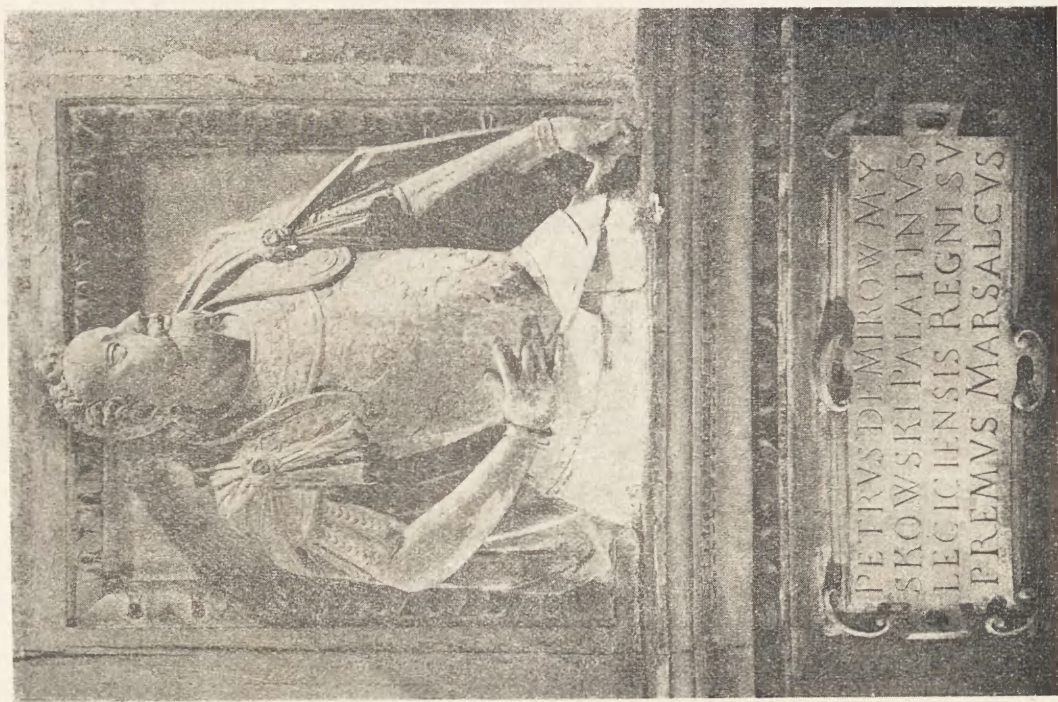


Fig. 20. Popiersie Piotra Myszkowskiego

Fot. W. Gumuła

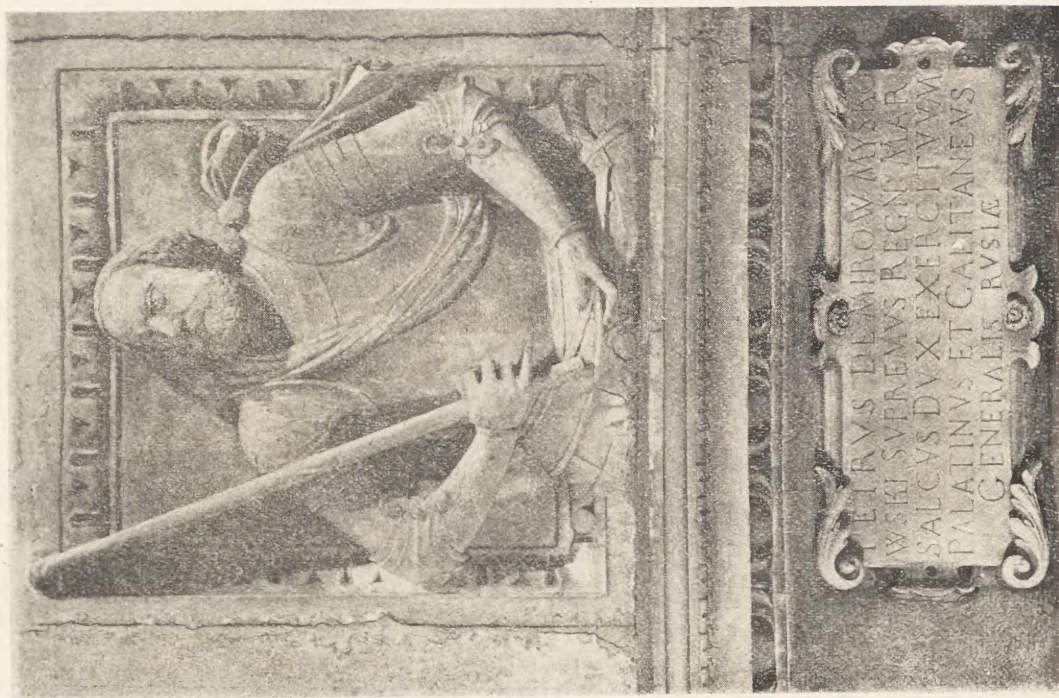


Fig. 21. Popiersie Piotra Myszkowskiego

Fot. W. Gumuła

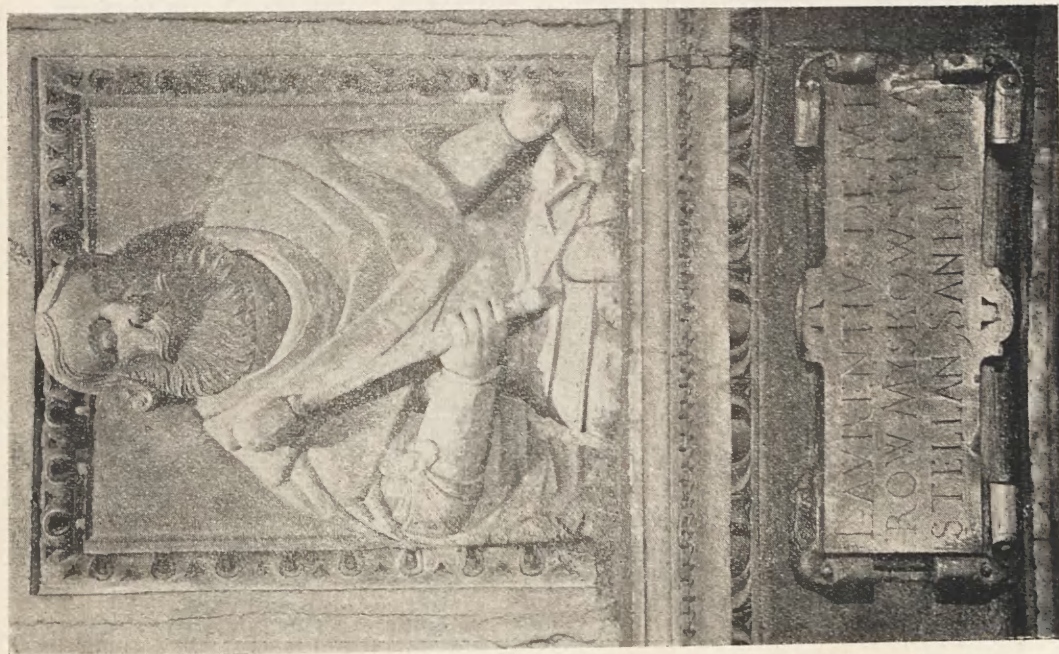


Fig. 22. Popiersie Wawrzyńca Myszковского
Fot. W. Gumuła

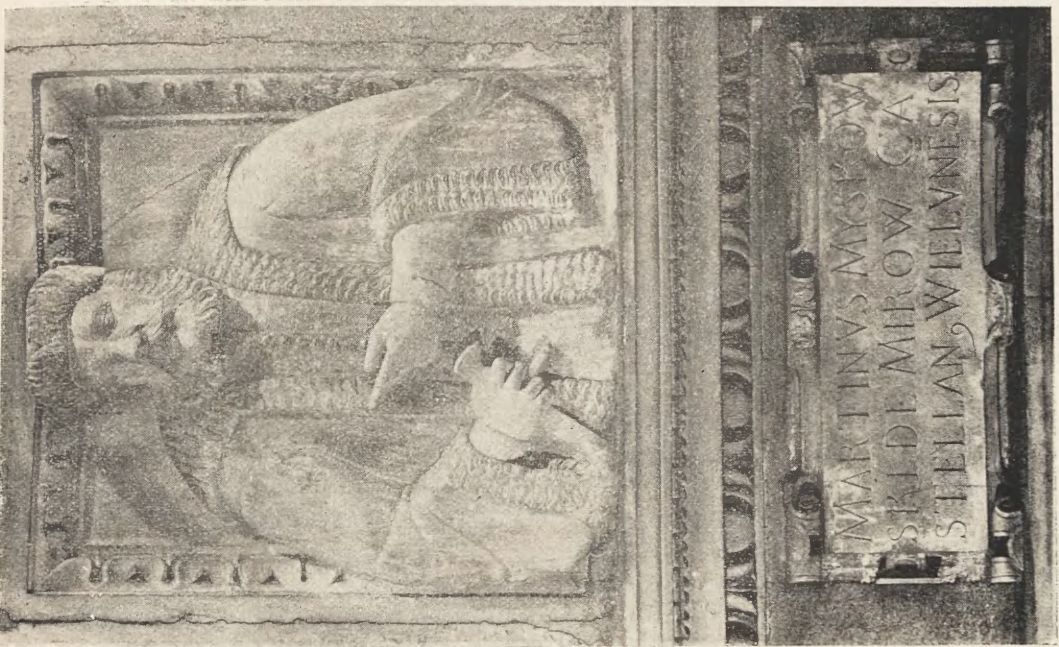


Fig. 23. Popiersie Marcina Myszковского
Fot. W. Gumuła



Fig. 24. Popiersie Mikołaja Myszковского
Fot. W. Gumula

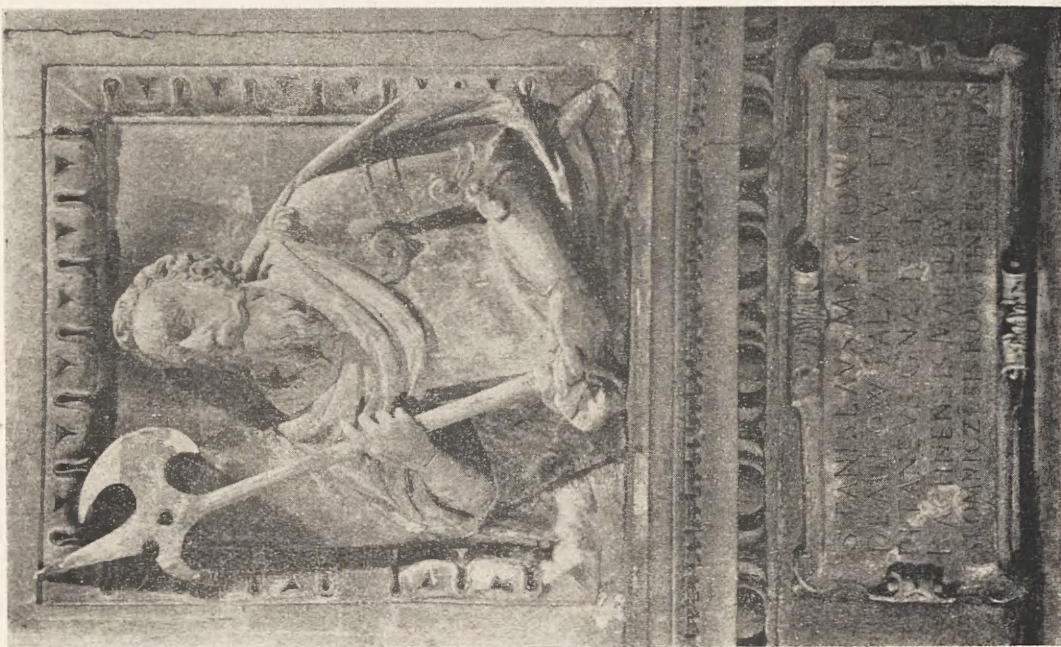


Fig. 25. Popiersie Stanisława Myszковского
Fot. W. Gumula



Fig. 26. Popiersie Andrzeja Myszkowskiego

Fot. W. Gumuła



Fig. 27. Popiersie Jana Myszkowskiego

Fot. W. Gumuła

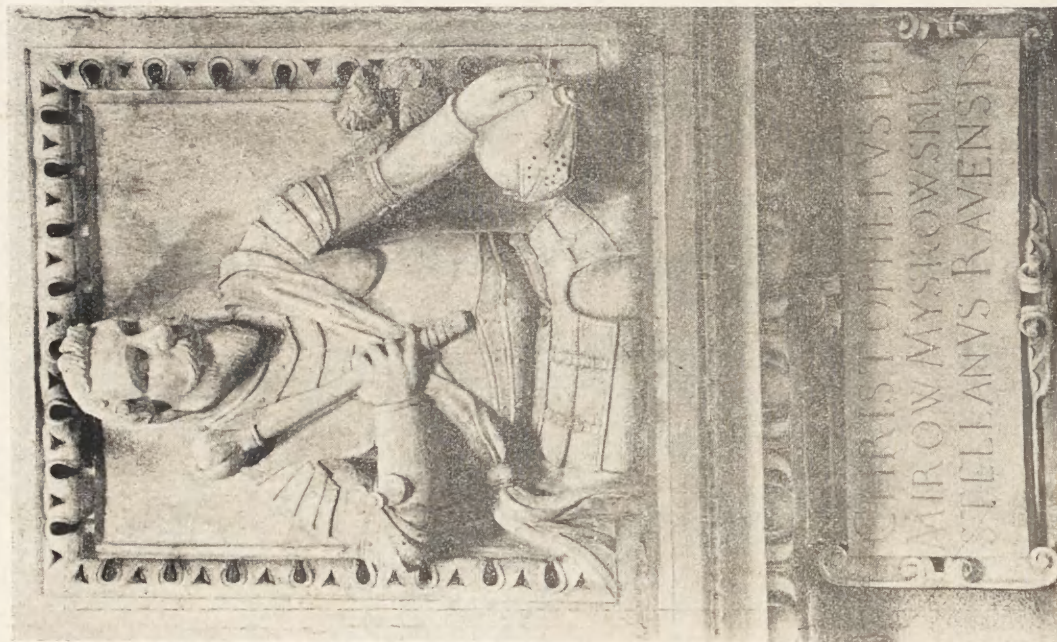


Fig. 28. Popiersie Krzysztofa Myszkowskiego

Fot. W. Gumata

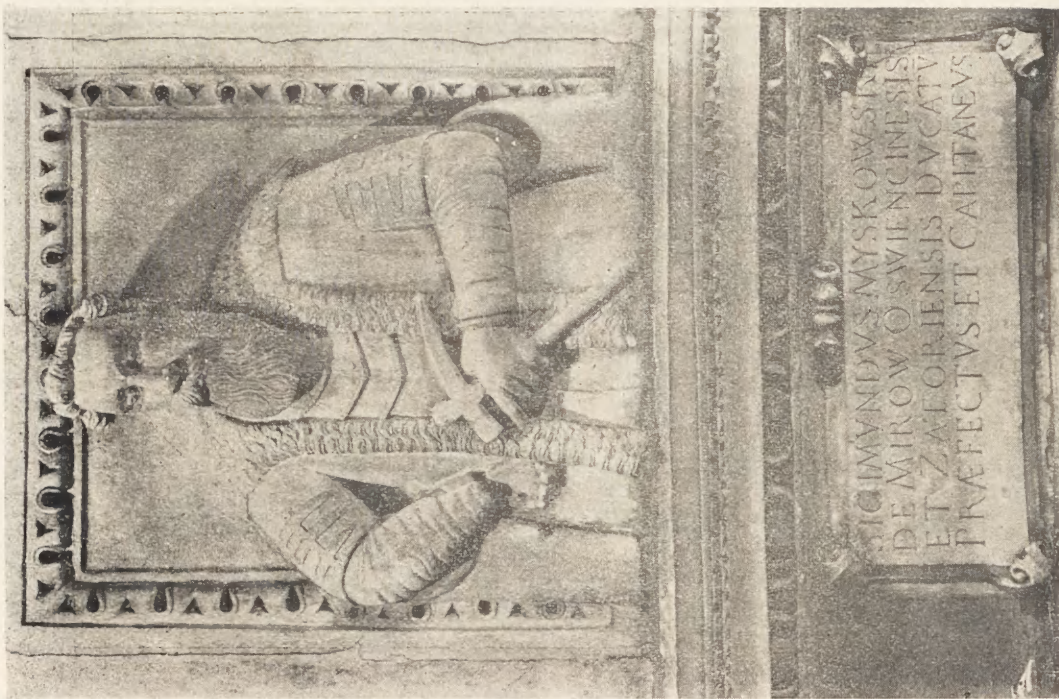


Fig. 29. Popiersie Zygmunta Myszkowskiego

Fot. W. Gumata

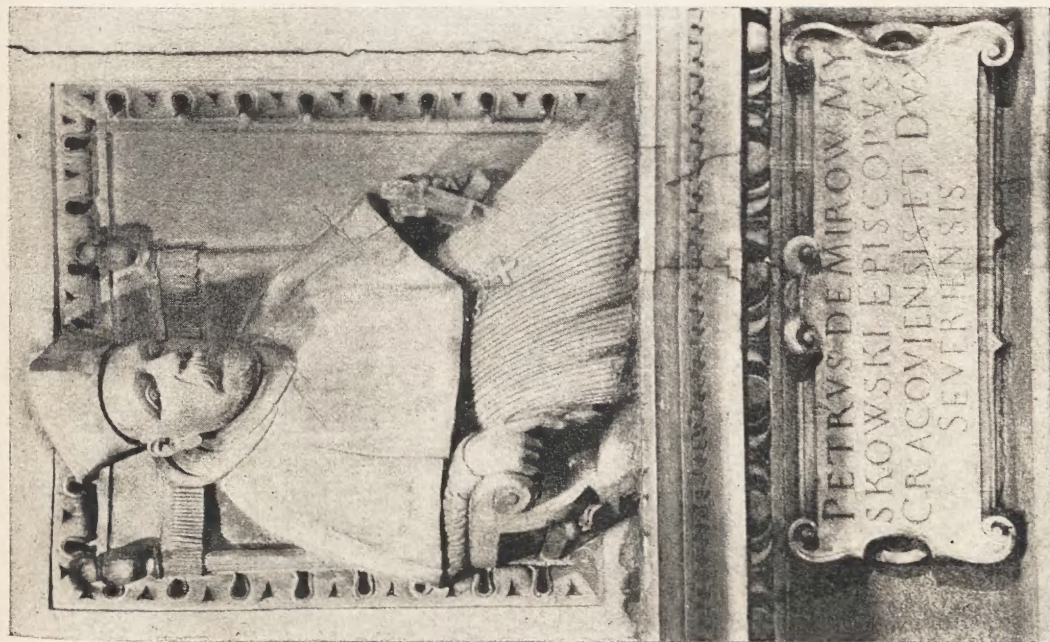


Fig. 30. Popiersie Piotra Myszkowskiego

Fot. W. Gurniła



Fig. 31. Popiersie Jana Myszkowskiego

Fot. W. Gurniła

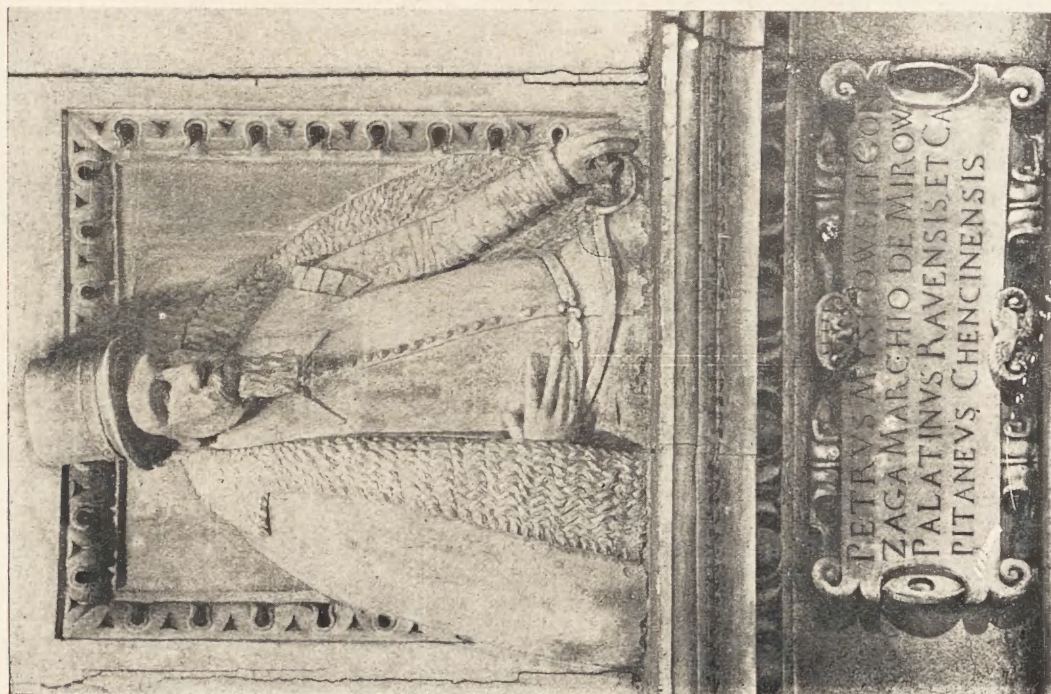


Fig. 32. Popiersie Piotra Myszowskiego

Fot. W. Gumuła

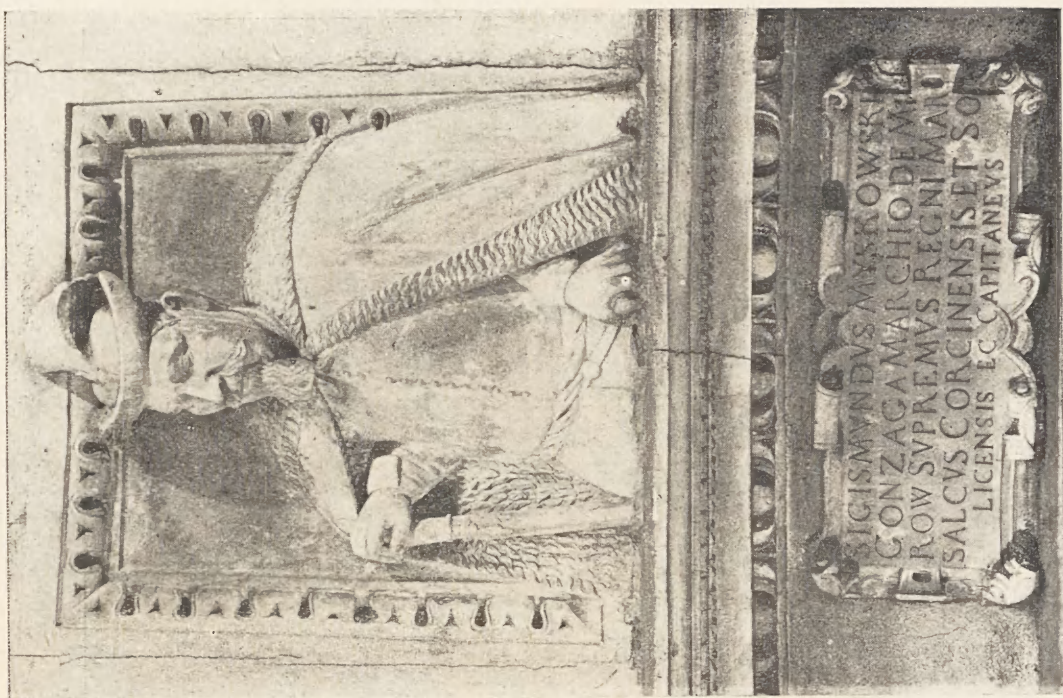


Fig. 33. Popiersie Zygmunt'a Myszowskiego

Fot. W. Gumuła

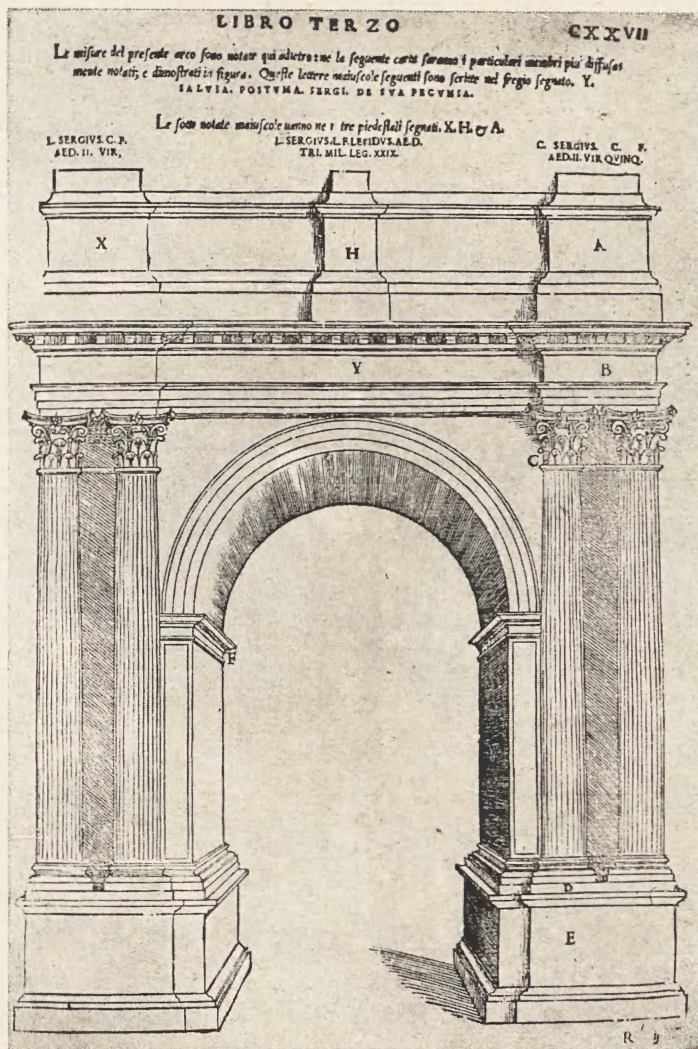


Fig. 34. Serlio, rysunek łuku triumfalnego w Pola

Fot. M. Rostworowski

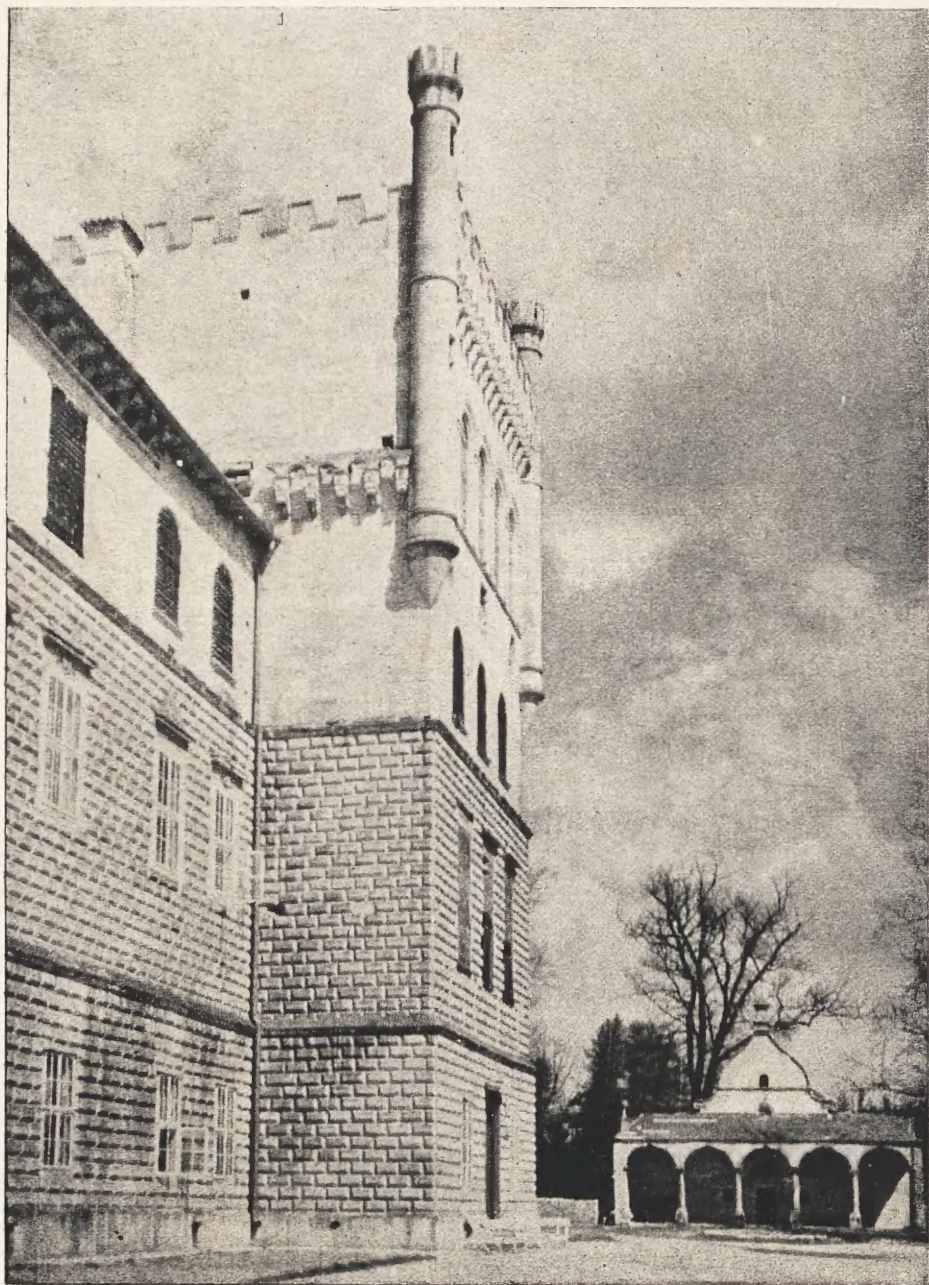


Fig. 35. Fragment fasady pałacu w Książu Wielkim

Fot. T. Chrzanowski

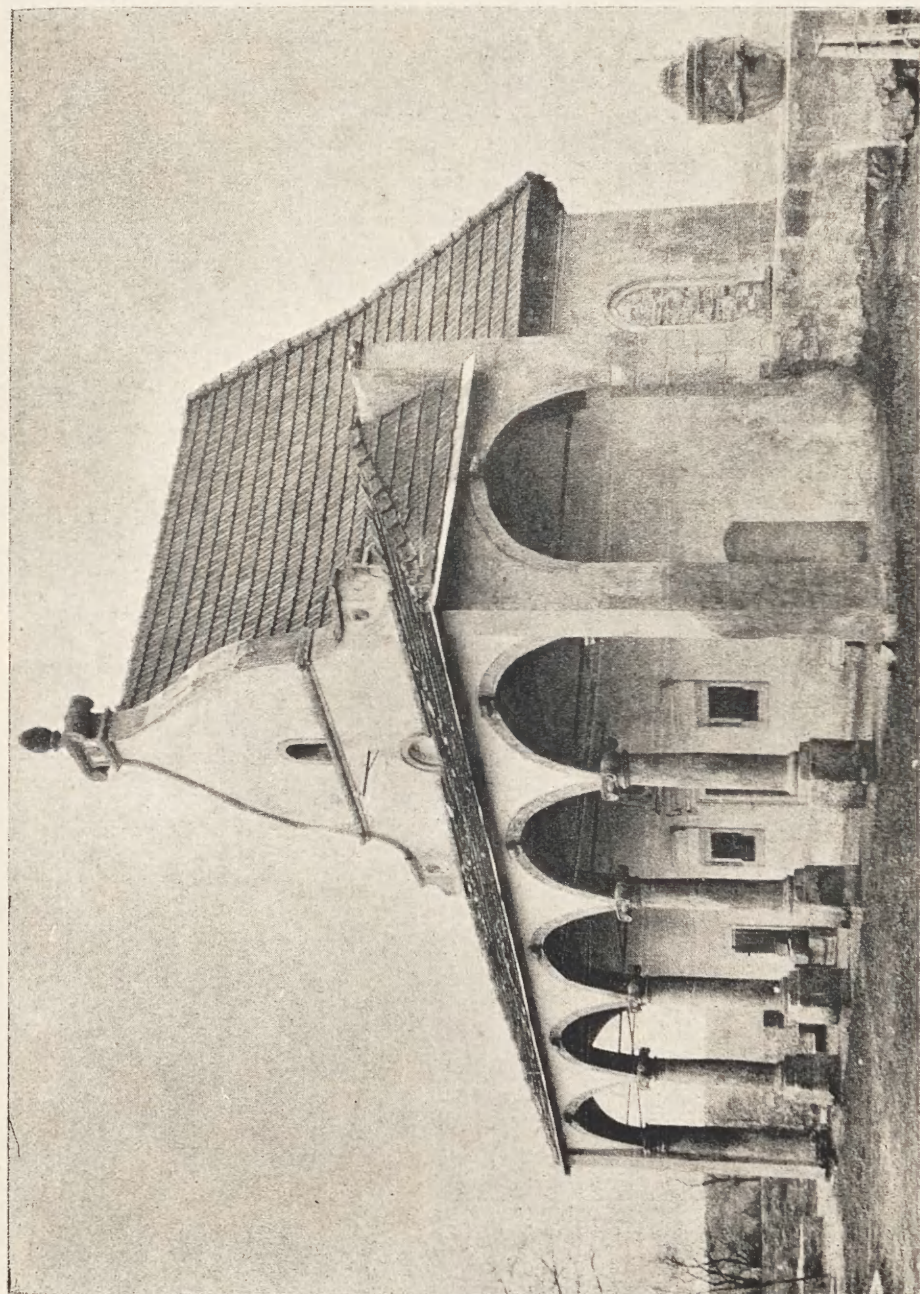


Fig. 36. Pawilon pałacu w Książu Wielkim



Fig. 37. Fragment ściany tarczowej kaplicy Branickich w Niepolomicach

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 38. Fragment ściany tarczowej kaplicy Myszkowskich

Fot. T. Chrzanowski



Fig. 39. Nagrobek Stefana Batorego

Fot. S. Kolowca

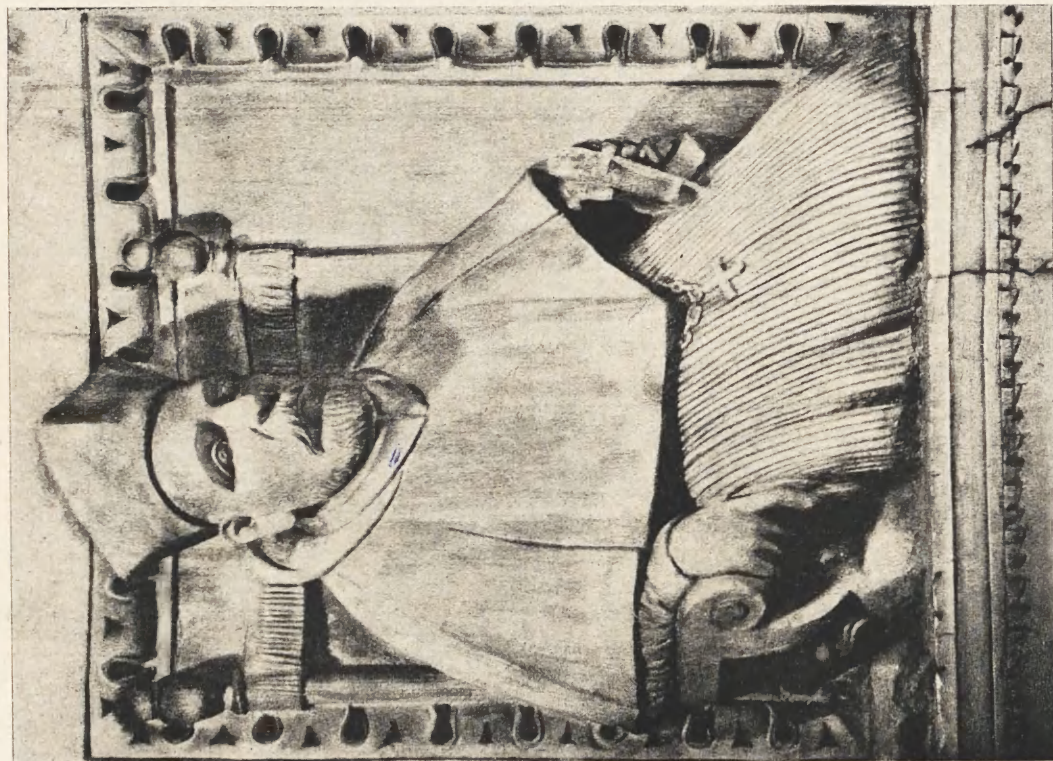


Fig. 40. Popiersie biskupa Piotra Myszkowskiego

Fot. W. Gumula



Fig. 41. Portret biskupa Piotra Myszkowskiego z galerii w klasztorze franciszkanów w Krakowie

Fot. E. Rachwał

