

BOŻENA MARTYNIAK-CHARZYŃSKA

## EPITAFIUM DOKTORA ADAMA Z KASINY WIELKIEJ W TARNOWSKIM MUZEUM DIECEZJALNYM

Obchodzone w tym roku w Polsce 600-lecie Wszechnicy Jagiellońskiej kieruje uwagę na historię i ludzi związanych z tą Uczelnią. Wyrazem tych powiązań jest osoba rektora tego Uniwersytetu w latach 1510/1511 — Doktora Adama z Bochyna, przedstawiona na obrazie z Kasiny Wielkiej. Stąd na czasie jest zajęcie się specjalnie tym zabytkiem.

Obraz *Epitafium Doktora Adama* pochodzi z roku 1514. Od tego czasu aż do końca XIX wieku nie mamy żadnych danych o tym zabytku<sup>1</sup>. *Epitafium Doktora Adama* pochodzi z Kasiny Wielkiej (pow. limanowski). Doktor Adam nie był ani fundatorem dzieł w Kasinie W., ani też właścicielem jakichkolwiek dóbr w tej miejscowości<sup>2</sup>. Także w testamencie Doktora Adama<sup>3</sup> nie znajdujemy żadnej wzmianki o Kasinie Wielkiej. Należy zatem sądzić, że obraz ten dostał się do Kasiny drogą przypadku.

W historii sztuki najwięcej miejsca epitafium z Kasiny poświęca Mi-

---

<sup>1</sup> Przejrzałam Acta Visitationis Decanatus Dobcicensis w Archiwum Kurii Krakowskiej z lat: 1595, 1596, 1618, 1655, 1664, 1698, 1720. Nie znalazłam żadnej wzmianki o obrazie wotywnym Doktora Adama. Dodać należy, że istnieje osobny problem obrazów pochodzących z Kasiny Wielkiej, bo zapewne i znane skrzydła tryptyku pochodzące z tej miejscowości nie były przeznaczone dla kościoła w Kasinie Wielkiej. M. Walicki (*Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manierizm*) wysuwa przypuszczenie, że obraz Doktora Adama został, być może, przeniesiony z jednego z kościołów krakowskich.

<sup>2</sup> Informacja ustna od ks. prof. B. Przybyszewskiego.

<sup>3</sup> Testament Doktora Adama wykonany został 9 III 1514 r. Egzekutorami jego byli: Jan Baturzyński, kanonik krakowski, Mikołaj z Koprzywnicy, kanonik i rajca krakowski oraz Mikołaj Smilowski, świecki. „Adam Kust. z Bochynia koło Łowicza (często nazywający się krótko z Łowicza) doktor medycyny (zm. 1514), lekarz nadworny królów Aleks. i Zygm. I, dwukr. rektor Uniw. Krakows., fundator ołtarza śś. Piotra i Pawła (II Misterium św. Anny) w kościele Św. Anny w Krakowie, zapisał fundusz Dominikanom krakow. na pokrycie dachu kośc. Offic. Crac. 25, s. 89 — H. Barycz, *Historia Uniwersytetu Jagiellońskiego*, s. 221—223”. Cytuję za ks. B. Przybyszewskim, *Wypisy źródłowe do połowy XVI w.* (w druku), przypis nr 1, nr 198 tekstu źródłowego.

chał Walicki<sup>4</sup>, a ostatnio także Wiesław Juszcak przy omawianiu *Tryptyku bodzentyńskiego*<sup>5</sup>, z uwagi na wspólny obu dziełom warsztat malarzski. Pierwszą wzmiankę o epitafium kasińskim znajdujemy w artykule Leonarda Lepszego<sup>6</sup>, który pierwszy też wymienia obraz ten jako pochodzący z Kasiny Wielkiej.

<sup>4</sup> M. Walicki, *Ołtarz fary w Warcie na tle problemu Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza, Sprawozdania z posiedzeń za rok 1932 i 1933*. Posiedzenie z dnia 11 II 1932 r., „Prace Komisji Historii Sztuki”, VI (1934/1935) s. 12\*—13\*. „O wpływie, jaki wywarł ten warsztat, świadczy znaczna część produkcji cechowej krakowskiej przede wszystkim obraz wotywny z Kasiny Wielkiej w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie (1515)”. M. Walicki, *Polska sztuka gotycka, Katalog z wystawy*, Warszawa 1935, s. 52: „Epitafium Dr Adama 135×116 cm, malowany na drzewie, tempera na podkładzie kredowym. Tło złote, wygniatane w romby. Fundator z herbem Doliwa klęczy przed Chrystusem Zmartwychwstałym polecany przez M. B. Bolesną, św. Mikołaja, św. Katarzynę. U spodu napis wotywny i data: Anno Domini millesimo quingentesimo quartodecimo die domenica ante Valeriani pis. XII mensis februari Doctor Adam... olaus (phisicus?). Pochodz. z kościoła w Kasinie Wielkiej, obecnie Muzeum Diecezjalne w Tarnowie. Okr. — pod wpływem Mistrza Bodzentyńskiego Ołtarza 1514 r.” M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manieryzm*, Warszawa 1961, katalog s. 325, poz. 141: „Epitafium Doktora Adama Muzeum Diecezjalne w Tarnowie nr inw. 150 (tempera, drzewo, 102×76). U dołu obrazu napis (b. uszkodzony i nieczytelny) Anno Domini Millesimo quingentesimo quartodecimo die Domenica ante Valeriani pis. XII mensis Februari doctor Adam ... icus”.

<sup>5</sup> W. Juszcak, *Tryptyk bodzentyński*, [W:] *Studia Renesansowe*, t. III, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963, s. 267—315. Autor zalicza obraz z Kasiny do dzieł warsztatu mistrza Marcina Czarnego i suponuje, że jest on dziełem syna Marcina — Mikołaja, s. 304: „Jemu to bowiem przypisać należy dwa zabytki [łączzone] [...] często z kręgiem Mistrza Bodzentyńskiego (s. 308). W grupie tej [...] umieszczone zostały między innymi obrazy z Tymowej i Kasiny Wielkiej, których twórcę upatrujemy teraz w osobie syna Bodzentyńskiego Mistrza”. Przy analizie kolorystycznej autor porównuje obraz z Uniejowa, należący również do kręgu pracowni Czarnych, do epitafium z Kasiny, dając jednak wyższą rangę artystyczną temu ostatniemu.

<sup>6</sup> L. Lepszy, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie*, [W:] *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, Kraków 1906, t. II. Autor podaje, iż w r. 1906 Muzeum nie posiadało jeszcze katalogu zabytków. Obraz ten występuje jako *Obraz wotywny Chrystusa Miłosiernego z Kasiny Wielkiej*. Także T. Dobrowolski, *Malarstwo*, [W:] *Historia sztuki polskiej*, Kraków 1962, t. I, rozdz. VI, s. 409, pisząc o rozległym wpływie pracowni Mistrza Ołtarza bodzentyńskiego nadmienia, że „wyznaczyły go m. in. w części zniszczone zabytki, jak [...] Epitafium Doktora Adama z 1514 r. z Kasiny Wielkiej”. Ponadto wspomina o nim B. Miodońska w artykule *Renesansowe portrety biskupów krakowskich w klasztorze Franciszkanów w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 35 (1961) 14: „Wizerunki biskupa Konarskiego na obu fundowanych przez niego ołtarzach [...] czy wizerunek Dra Adama na jego epitafium z Kasiny Wielkiej zyskują charakter wyraźnie portretowy”. Także J. i A. Czerepińscy wymieniają go w artykule *Późnogotycki obraz z Trześniowa*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XV (1963), nr 1, s. 57—62.



Ryc. 12. *Epitafium Doktora Adama* z Kasiny Wielkiej.

Fot. R. Kozłowski

Opis zabytku. *Epitafium Doktora Adama*, pochodzące rzekomo z Kasiny Wielkiej, przedstawia donatora klęczącego przed Chrystusem, polecanego przez Matkę Bożą, której towarzyszą święci Mikołaj i Katarzyna. Obraz ten znajduje się w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie i w tamtejszym inwentarzu figuruje pod numerem 150<sup>7</sup>. Dłuższy bok

<sup>7</sup> Katalog Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie (rpis) nr 150 *Epitafium dr Ada-*

obrazu stanowi jego wysokość. Wymiary epitafium są następujące: 135×116 cm, w świetle ram 102×76 cm.

W centrum obrazu mieści się postać Matki Bożej Bolesnej zwróconej ku Chrystusowi, znajdującemu się po lewej (od widza) stronie kompozycji. Chrystus stoi na płycie grobowca, ręce ma wzniesione w geście „ostentatio vulnerum”. Postać Marii widoczna jest do połowy, dalej zasłania ją klęcząca postać donatora Doktora Adama widzianego z profilu. Maria lewą ręką ociera łzy, prawą obejmuje głowę Doktora Adama. Za Matką Bożą umieszczona jest postać św. Mikołaja, przedstawionego w pontyfikalnych szatach biskupich. Prawą rękę wznosi w geście błogosławieństwa, lewą podtrzymuje księgę. Zwrócony jest ku widzowi. Św. Katarzyna skierowana jest ku Chrystusowi, w prawej ręce trzyma długi miecz, lewą wspiera na jelicu miecza.

Donator Doktor Adam to jedyna w całej kompozycji postać klęcząca i jedyny świecki na obrazie. Ukazany jest z profilu, z rękami złożonymi do modlitwy. U stóp klęczącego umieszczona jest tarcza z jego herbem Doliwa<sup>8</sup>. Herb ten spotykamy w malarstwie polskim już wcześniej, bo na XV-wiecznym *Epitafium Jana Kota*, z kościoła św. Jana w Toruniu<sup>9</sup>.

Grobowiec, na którym stoi Chrystus, złożony jest z gładkiej płyty i podstawy grobowca. U dołu obrazu widnieje minuskułowy napis łaciński rozmieszczony w trzech rzędach: „Anno Domini Millesimo Quingentesimo quartodecimo die Domenica ante Valentini (Valeriani?) pis XII mensis Februari Doctor Adam... icus”<sup>10</sup>. Tło obrazu jest złote, wygniatane w romby.

Chrystus okryty jest szerokim czerwonym płaszczem. Na głowie ma cierniową koronę, stopy bosc. Maria przedstawiona jako kobieta w średnim wieku, odziana jest w czerwoną wzorzystą suknię, na którą nałożony jest długi, bogato fałdowany płaszcz, w kolorze niebieskozielonym. Głowę Marii okrywa biały welon. Św. Mikołaj ubrany jest w pontyfikalia — w dalmatykę, spod której widoczna jest alba; na dalmatyce ornat o kroju gotyckim, na głowie srebrna mitra. Św. Katarzyna odziana jest w długą czerwoną suknię o złotym wzorze, lamowaną białym pasem. Na

ma obraz gotycki 1514, Kasina Wielka kościół parafialny (depozyt — na wystawie). Katalog sporządzony został przez ks. Bulandę między r. 1932 a 1935.

<sup>8</sup> Opis herbu Doliwa znajduje się w K. Niesieckiego *Herbarzu polskim*, Lipsk 1839, t. III, a także w F. Piekosińskiego *Heraldyce polskiej wieków średnich*, Kraków 1839.

<sup>9</sup> por. Z. Wdowiszewski, *Epitafium toruńskie z herbem Doliwa z XV w.*, „Miesięcznik Heraldyczny”, X (1931) 183. Epitafium to pochodzi z epoki późnogotyckiej.

<sup>10</sup> Odczytane są niecałe dwa wiersze napisu; Walicki w *Malarstwie polskim. Gotyk, renesans...* cytując napis podaje: „Valeriani” słuszniejsze jednak wydaje się „Valentini”. Wskazuje na to zarówno data 12 lutego, po którym przypada święto św. Walentego (14 II), jak i kształt liter.

suknię narzucony jest płaszcz. Włosy długie, odgarnięte do tyłu, nad czołem ukryte pod półkolistym „czółkiem”. Donator Adam ubrany jest w długą czerwoną szubę, lamowaną futrem. Kołnierz spięty broszą; z lewego ramienia przez pierś pod prawe ramię spływa czarna wstęga. Przy kolanach Doktora Adama leży biret rektorski. Donator przedstawiony jest jako mężczyzna lat około 45, co zgadzałyby się z przekazami źródłowymi.

Najciemniejsze akcenty kolorystyczne skupiły się w centrum obrazu. Postacie Chrystusa i św. Katarzyny, flankujące kompozycję, są w tonacji ogólnej jaśniejsze od pozostałych i stanowią jasne obramienia obrazu. Postać Chrystusa utrzymana jest w dwu kolorach: bladoróżowym (karnacja ciała) i czerwonym (płaszcz). Pozostałe postacie są bardziej zróżnicowane pod względem kolorystycznym. Trzy jasne płaszczyzny: dwa boki i środek obrazu, skupiły się u góry malowidła. Są to: tors Chrystusa, welon Marii i głowa św. Katarzyny. Są one niejako równoważone przez trzy jaśniejsze płaszczyzny w dolnej partii obrazu, a mianowicie płytę sarkofagu, albę św. Mikołaja i lamowanie sukni św. Katarzyny. Napis u dołu obrazu stanowi kontrast złotego tła widocznego w górnej części malowidła.

Obraz z Kasiny Wielkiej jest w dużym stopniu uszkodzony i zanieczyszczony. Malowany jest na desce sklezionej z trzech części, na podkładzie kredowym. Pęknięcia i uszkodzenia są zakitowane. W miejscach pierwotnie złotych, jak tło i nimby, tylko gdzieś dostrzec można złoto. Wzór w tle oraz tarcza herbowa są dość dobrze zachowane.

Z postaci najlepiej zachowała się klęcząca postać fundatora, następnie Matki Boskiej. Najbardziej uszkodzona jest postać św. Mikołaja.

W prawym górnym rogu obrazu (od widza) odłamany jest kawałek deski. Ramy są drewniane, nie malowane. Na odwrocie obrazu widnieje karteczka z napisem: „MDT 150 Epitafium Kasina W.” oraz pieczęć Tarnowskiego Muzeum Diecezjalnego.

Ekspertyza technologiczna *Epitafium Doktora Adama* (przeprowadzona w czerwcu 1962 roku przez R. Kozłowskiego z Krakowa — obraz był prześwietlany promieniami rentgenowskimi oraz podczerwonymi, pobierane były także próbki barwników) wykazała, że obraz nie był przemalowany. Zdjęcia obrazu w promieniach podczerwonych ukazują pierwotny rysunek artysty w paru tylko szczegółach różniący się od ostatecznej redakcji dzieła. Nie udało się odcyfrować nieczytelnej części napisu. W promieniach podczerwonych w wielu miejscach widać kreskowy rysunek podmalówki.

Zdjęcia rentgenowskie ukazują bardzo delikatny sposób malowania: farba kładziona jest cienką warstwą. Na podstawie zdjęć rentgenowskich można stwierdzić dalej, że obraz był dwukrotnie konserwowany.

W epitafium z Kasiny Wielkiej wysokość postaci donatora wynosi 4/5 wysokości postaci świętych. Obraz z Kasiny jest oryginalny i nietypowy kompozycyjnie. Uwaga widza skierowana jest na postać Chrystusa stojącego po stronie prawej. Podkreśla to ustawienie jej na podwyższeniu, jak też fakt, że pozostałe osoby zwrócone są ku Niemu. Jednakże w centrum obrazu znajduje się postać Marii. Są to niejako dalekie reminiscencje ołtarza Stwoszwowskiego. Znamienne jest, że w obrazie nie dostrzegamy charakterystycznej dla średniowiecza hieratyczności i frontalności. Obok Marii centrum obrazu zajmuje niewielka postać fundatora, zwykłego śmiertelnika, fakt nie często dotąd spotykany w naszej sztuce. Niemal poprawne proporcje wysokości w omawianym dziele, to niewątpliwie rzecz wielkiej wagi dla dalszego rozwoju tego rodzaju przedstawień w naszym malarstwie. Przy analizie poszczególnych postaci kompozycji nasuwa się stwierdzenie, że mają one skrócone proporcje ciała — głowa mieści się 5 i pół raza w długości ciała. Postacie niebian są jednakowej wysokości.

Twarze postaci z epitafium kasińskiego są dość zróżnicowane. Twarz fundatora nosi wszelkie znamiona portretowości. Linia horyzontu przebiega w połowie wysokości obrazu — posadzka widziana jest z góry, księga św. Mikołaja zaś z dołu. Punkt ciężkości przesunięty jest na stronę prawą. Podkreśla to silny akcent położony na postaci Bolesnego.

Przedstawienia Matki Boskiej dawały zawsze okazję do wyrażenia skuteczności Jej wstawiennictwa przed Umęczonym Synem. W *Epitafium Doktora Adama* podkreśla to wymowny gest Marii polecającej człowieka Chrystusowi.

Kompozycja nie jest zamknięta ramami obrazu. Gama kolorystyczna *Epitafium Doktora Adama* jest stonowana. Obraz malowany jest techniką temperową bardzo delikatnie. Jest on dość zanieczyszczony, pewne barwy uległy zmianie, dlatego też ton malowidła jest obecnie zapewne ciemniejszy niż pierwotnie. Przeważają czerwień i ciemna zieleń. Ważny ornament obrazu stanowi złote tło zdobione ukośną kratą, podwójnie zaznaczoną, ze znajdującym się wewnątrz rombów ornamentem kwiatowym (wzór roślinno-geometryczny).

W osiemdziesiątych latach XV stulecia w tłach występowały ukośne kratownice, w XVI wieku zastąpione zostały ornamentem kandelabrowym. W tłach zabytków malarstwa krakowskiego końca XV i początków XVI stulecia spotykamy motywy stosowane na dywanach wschodnich.

Już od XV wieku obrazy otrzymały „piętno aktualizacji”, czerpiąc z życia, odtwarzając architekturę, realia, ubiory itp. Odbijały współczesne sobie życie i dzięki temu mają wartości dokumentarno-poznawcze. Fundator na obrazach przedstawiony był w stroju współczesnej sobie epoki,

odpowiednim do swego stanu i zawodu. Analiza obrazu od strony kostiumologicznej potwierdza prawdziwość tezy o aktualizacji w tej dziedzinie.

Ubiory noszone w Polsce w początkach XVI wieku miały zasadniczo jeszcze styl mody średniowiecznej. Tu i ówdzie spotykamy już jednak elementy renesansowe.

Fundator obrazu z Kasiny Wielkiej ubrany jest w długą szubę, stosownie do ówczesnej mody. Szubę noszono nie tylko dla ciepła, była ona strojem reprezentacyjnym. Rękawy szerokie, zdobione na brzegu opuszką z futra, nakładano w całości na ramiona, tak jak to widzimy u Dra Adama na obrazie z Kasiny. Szuby takie nosili magnaci polscy w wieku XVI, a także bogaci kupcy. Fundator obrazu z Kasiny Wielkiej wywodzi się wprawdzie ze środowiska mieszczańskiego, ale należał później z racji swego wysokiego stanowiska — sekretarza królewskiego, a następnie rektora Wszechnicy Jagiellońskiej, do wyższej klasy społecznej. Nic więc dziwnego, że odziany jest w bogaty strój. Widoczna spod szuby toga i leżący u kolan biret przypominają godność rektorską, którą piastował.

Postacie kobiece na obrazach z tego czasu ubrane są w stroje mieszczek krakowskich, męskie zaś, zależnie od stanu, który reprezentują, w szaty duchowne (jak np. św. Mikołaj z omawianego epitafium), stroje rycerskie, czy wspaniałe stroje władców. Suknia św. Katarzyny z epitafium kasińskiego odpowiada ubiorom kobiet z pierwszej połowy XVI stulecia, kiedy to powłóczyste suknie o wąskich rękawach podkreślały smukłą budowę przez wysokie umieszczenie paska i długość stroju<sup>11</sup>. Elementem nowym w stroju świętej jest nakrycie głowy, tzw. czółko, czyli sztywna opaska kryta złotą lamą. Czółka nosiły w tym czasie młode dziewczęta na rozpuszczonych włosach.

Niewielka widoczna część obficie dołem fałdowanej sukni Marii, pozwala domyślać się podobnego, jak u św. Katarzyny, kroju szaty. Nakrycie głowy Matki Boskiej jest zasadniczo tradycyjne, ale i zgodne z ówczesną modą. Kobiety starsze (Maria z *Epitafium Doktora Adama* jest przedstawiona jako kobieta starsza) używały wówczas białych chust okrywających policzki lub białych rąbków na czole<sup>12</sup>.

W drugiej połowie XV stulecia dają się zaobserwować w Polsce pewne zmiany, które w sztuce spowodowały zajęcie nowego stanowiska wobec otaczającego świata. Znalazło to wyraz w głębszej obserwacji rzeczywistości, przyrody i człowieka. Przede wszystkim jednak człowiek staje się „nowym bohaterem sztuki tego czasu”, która zaczyna indywidualizować go i coraz ściślej określać pod względem społecznym<sup>13</sup>. Oznaką rosnącego poczucia indywidualizmu twórców było umieszczenie sy-

<sup>11</sup> M. Gutkowska, *Historia ubiorów*, Lwów—Warszawa 1932, s. 69.

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Por. B. Miodońska, l. c., s. 14.

gnatur na dziełach w polskim malarstwie już w piętnastym wieku. Istotą nowego kierunku w malarstwie przełomu XV i XVI stulecia stało się realistyczne spojrzenie na świat i człowieka; zmienił się kanon figuralny, sposób ujmowania draperii.

W malarstwie polskim znajdujemy wiele przykładów przedstawień epitafijnych. Schemat ich był podobny w Polsce i na zachodzie Europy i przedstawiał klęczącą postać adorującą Chrystusa lub Marię; postać adoranta często polecana była przez świętych patronów, przy czym, co należy podkreślić, osoba adorowana skupia na sobie uwagę widza. Jeżeli na obrazie przedstawiona jest rodzina lub grupa fundatorów, rozmieszczeni oni są zazwyczaj po obu stronach postaci adorowanej, po prawej ręce mężczyźni, po lewej kobiety. Charakterystyczna dla poglądów średniowiecza jest dysproporcja między osobami świętymi, stanowiącymi centrum kompozycji, a umieszczoną zazwyczaj w dolnym rogu obrazu figurą donatora. Stosownie do owej „metafizycznej” perspektywy obowiązującej w średniowieczu, duże postacie niebian górowały kilkakrotnie nad maleńkimi figurami donatorów.

Donatorzy na obrazach polskiego malarstwa cechowego są, podobnie zresztą jak i w Niemczech, tylko maleńkimi figurkami, mającymi raczej ornamentalny charakter. Malarz kładł główny nacisk na postacie świętych.

Charakterystyczne dla malarstwa początków XVI wieku przyleganie („lepienie się”) do ciała szat, spod których czytelna staje się budowa anatomiczna, widzimy na obrazie z Kasiny W. u Chrystusa (przyleganie płaszcza do kolan) i u Marii (ręka owinięta chustą).

Odbicie polskiej rzeczywistości w malarstwie przełomu XV i XVI stulecia da się niejednokrotnie stwierdzić dzięki realiom i strojom.

W malarstwie tego okresu zaczynają pojawiać się mieszczańskie, bardziej prawdziwe typy<sup>14</sup>. Obserwujemy występowanie polskiego typu etnicznego, „ludząco nieraz zbliżonego do typu chłopaka krakowskiego”<sup>15</sup>, co stanowi element rodzimy w naszej sztuce. W epitafium z Kasiny ilustracją tego jest twarz Chrystusa o dość grubych rysach. O ile figury przedstawionych postaci są niekiedy malowane według kanonów średniowiecznych, np. lekkie gotyckie przecięcia figury św. Katarzyny (pod materią płaszcza gubią się kształty, niezbyt poprawnie odtworzone), o tyle twarzom artysta starał się nadać wyraz indywidualny.

Skierowany na widza wzrok św. Mikołaja zbliża całą scenę do patrzącego. Najdalej posuniętą indywidualizację rysów spotykamy w postaci donatora Doktora Adama.

<sup>14</sup> T. Dobrowolski, *Malarstwo*, [W:] *Historia sztuki polskiej*, s. 365.

<sup>15</sup> Por. Z. Ameisenówna, *Średniowieczne malarstwo ścienne*, „Rocznik Krakowski”, XIX (1923) 62—114.



Scena przedstawiona na obrazie z Kasiny Wielkiej nie jest ściśle zamknięta ramami malowidła. Owo „wychodzenie” poza ramy obrazu jest w pewnym sensie dążeniem do ukazania przestrzeni.

Odnosnie do postaci Marii mamy do czynienia z dwoma niejako sytuacjami: z jej pośrednictwem, na co wskazuje jej gest polecający, oraz współcierpieniem — ocieranie łez. Jest to wynikiem połączenia dwu typów ikonograficznych: Marii Pośredniczki i Matki Współcierpiącej (Intercessio i Compassio Mariae).

W przeciwieństwie do sztuki obcej, malarstwo nasze zachowało pewne stałe zasady komponowania dzieła sztuki, przeznaczonego do celów kultu. Nurt realistyczny nie zawsze znajdował uznanie twórcy, któremu trudno było nieraz wyzbyć się dawnego idealizmu. Własnością naszej sztuki była np. skłonność do przedstawienia tzw. „typów słowiańskich”. Wielkim walorem tej sztuki była dekoracyjność, poczucie harmonii kolorów i nastroj kontemplacji<sup>16</sup>.

Postać fundatora. Wizerunek Doktora Adama na jego epitafium bywa często określany mianem portretu. Istotnie zasługuje on na tę nazwę; w twarzy donatora widać daleko posuniętą indywidualizację rysów. Jeżeli porównamy dane o Adamie z Bochyna zawarte w *Słowniku biograficznym* („vir parvus corpore”) z jego wizerunkiem na epitafium, stwierdzimy, że fundator jest rzeczywiście niewielkiego wzrostu, drobny, mniejszy nieco od pozostałych postaci kompozycji. Przemawia to z kolei za śmiałością twórcy obrazu, który uczynił postać świeckiego fundatora proporcjonalnie równą postaciom niebian. Jest to zatem ujęcie nowe, świadczące o silnym rozwoju indywidualizmu i poczuciu godności człowieka. Sam fundator Adam jako humanista, propagator nowych idei, jest w obrazie, rozpatrywanym od strony treści, postacią na wskroś renesansową. *Epitafium Doktora Adama* to obraz interesujący z powodu swej „nietypowości” tak kompozycyjnej, jak treściowej.

Michał Walicki w *Malarstwie polskim* pisze: „Doktor Adam identyczny jest zapewne z tego imienia nadwornym lekarzem Aleksandra Jagiellończyka, rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, zmarłym w Krakowie w 1514 roku”<sup>17</sup>.

W *Polskim słowniku biograficznym*<sup>18</sup> znajdujemy Adama z Bochyna zmarłego w 1514 r., inaczej zwanego „z Łowicza”. Był on wybitnym

<sup>16</sup> Por. T. Dobrowolski, *Malarstwo*, [W:] *Historia sztuki polskiej...*, t. I, s. 405.

<sup>17</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, katalog, poz. 141.

<sup>18</sup> *Polski słownik biograficzny*, Kraków 1935, t. I, s. 20.

humanistą i profesorem medycyny Uniwersytetu Krakowskiego. Nazwisko wzięło od wsi Bochyn pod Łowiczem. Pochodził prawdopodobnie ze środowiska mieszczańskiego. Na Uniwersytet Krakowski został wpisany w r. 1486; osiągnął stopień bakałarza, a w r. 1492 — magistra nauk wyzwolonych. W r. 1498 napisał traktat przyrodniczo-lekarski. Po ukończeniu studiów filozoficznych przez dwa lata (1492—1493) wykładał na wydziale filozoficznym, po czym przeszedł do kancelarii królewskiej w charakterze pisarza. W końcu wieku XV wyjechał za granicę, prawdopodobnie do Włoch i tam doktoryzował się. Po powrocie do kraju został nadwornym fizykiem Aleksandra Jagiellończyka. W r. 1504 przeprowadził nostryfikację swego dyplomu doktorskiego na Uniwersytecie Krakowskim, następnie wszedł do fakultetu medycznego. Na uniwersytecie dał się poznać jako wybitna indywidualność, jako „vir parvus corpore sed magnus corde”<sup>19</sup>. W zimowym półroczu 1510/1511 i letnim 1511 piastował godność rektora, doprowadzając do skutku wiele ważnych uchwał w dziedzinie majątkowej i ustrojowej. W dziejach humanizmu polskiego zasłynął jako autor drobnego utworu filozoficzno-moralistycznego. Adam z Bochyna zmarł w lutym 1514 w Krakowie.

Powyższe dane zdają się bezspornie wskazywać na identyczność postaci fundatora Doktora Adama z epitafium z Kasiny z postacią Adama z Bochyna<sup>20</sup>. Prócz daty śmierci (rok, miesiąc oraz miejsce) i stopnia naukowego, zgadza się także wiek fundatora.

Walicki w *Katalogu z wystawy sztuki gotyckiej*<sup>21</sup> cytując napis umieszczony u dołu obrazu, podaje „Doctor Adam...olauś” — być może jest to zakończenie imienia Nicolaus, które silniej jeszcze motywowałoby obecność św. Mikołaja na obrazie. Jednak w późniejszej publikacji z roku 1961 pt.: *Malarstwo polskie* Walicki nie podaje już wzmiankowanego zakończenia. Zaś słowo „phiscus” (?) także miałoby swoje uzasadnienie w zainteresowaniach Adama z Bochyna.

Dzieje sztuki, z formalnego i ikonograficznego punktu widzenia, to proces ciągłego ścierania się sił tradycji i rozwoju. Zasadniczo nie istnieją obrazy, w których nie nastąpiłoby jakieś przekształcenie ikonograficzne z wyjątkiem pierwowzorów, stanowiących pierwsze dojrzałe sformułowanie wizualne jakiejś idei<sup>22</sup>.

Można wyróżnić dwa rodzaje przekształceń ikonograficznych: 1. upodobnienie przez podobieństwo motywów bez podobieństwa treści, 2. podobieństwo motywów i treści. Te ostatnie tłumaczą przekształcenia iko-

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> Ks. B. Przybyszewski twierdzi, że należy mówić „z Bochyna”, nie zaś „z Bochynia”, bo wieś nosi nazwę Bochyn.

<sup>21</sup> M. Walicki, *Polska sztuka gotycka...*, poz. 189.

<sup>22</sup> J. Białostocki, *Teoria i twórczość*, Poznań 1962, s. 140 i 139.

nograficzne tematu Chrystusa Bolesnego w sztuce. Przedstawienie Chrystusa z epitafium z Kasiny Wielkiej, treściowo i kompozycyjnie, z pewnymi różnicami, zbliżone jest do przedstawienia Chrystusa ze Mszy świętego Grzegorza i Vir Dolorum.

Vir Dolorum, Chrystus Bolejący, czyli Pięcioranny, Boleściwy lub Bolesny, to wszystko nazwy tego samego typu przedstawienia. Pojawia się on w drugiej połowie XIV wieku<sup>23</sup> w formie już ustalonej. Nasilenie występowania tych przedstawień przypada na w. XV i XVI.

Chrystus przedstawiony jest w postaci stojącej, widoczny od stóp do głowy, na rękach i nogach oraz boku ma ślady ran, oczy otwarte, jest zatem żywy. Na skroniach ma koronę cierniową, niekiedy otaczają go symbole męki — „arma Christi” — tego brak na obrazie z Kasiny Wielkiej. Temat ikonograficzny „Vir Dolorum” zazwyczaj łączy się z faktem ukazywania ran — widzimy to na *Epitafium Doktora Adama*. Akt ten w szczególnie sposób wyraża ideę pośrednictwa — intercessionis Christi. „Idea ta jest powodem, dla którego temat Chrystusa Bolesnego niezwykle często występuje na płytach i obrazach nagrobnych, na epitafiach”<sup>24</sup>, np. na *Epitafium Doktora Adama*, *Epitafium Jana Sacrana* z r. 1527 (w kościele Misjonarzy w Krakowie) lub też na *Epitafium Grzegorza Nożownika* zmarłego w 1532 r. (Muzeum Narodowe w Krakowie).

Pewna „ponadczasowość” przedstawienia zbliża wyobrażenie Chrystusa z epitafium kasińskiego do przedstawienia Chrystusa Frasobliwego.

Obraz Chrystusa Umęczonego — Męża Boleści powstał z wyobrażeń średniowiecznych, chociaż temat Bolesnego rozpowszechniony był już w sztuce bizantyjskiej<sup>25</sup>.

Temat Męża Boleści ulegał wielu przeobrażeniom i objaśnieniom w okresie od XIV do początku XVI wieku. Po r. 1530 nie spotykamy żadnych ważniejszych przedstawień tego tematu. Przedstawienie Chrystusa Bolesnego na epitafium z Kasiny jest zatem jednym z ostatnich tego typu; potem m. in. *Epitafium Jana Sacrana* z roku 1527.

Przedstawienie Chrystusa ze Mszy św. Grzegorza wywodzi się prawdopodobnie z ikony bizantyjskiej, ofiarowanej przez papieża Grzegorza Wielkiego bazylice rzymskiej Św. Krzyża Jerozolimskiego (Santa Croce). Obraz ten tłumaczy się widzeniem, lecz bardziej prawdopodobne jest, że jako autor *Sakramentarza*, św. Grzegorz został tu przedstawiony podczas celebry Ofiary Mszy św. przed samym Chrystusem, objawiającym się na ołtarzu.

<sup>23</sup> Por. M. Boberska, *Gotycki „Chrystus Boleściwy” w Farze Poznańskiej*. „Biuletyn Historii Sztuki”, 17 (1955), nr 4, s. 181.

<sup>24</sup> L. Kalinowski, *Geneza Piety średniowiecznej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, X (1952) 252.

<sup>25</sup> Por. M. Walicki, *Nowe poglądy na rolę prądów mistycznych w sztuce (Ze studiów nad genezą realizmu w średniowieczu)*, „Życie Sztuki”, II (1935) 121.



Ryc. 13. *Epitafium Jana Sacrana.*

Fot. Z. Tomaszewska

Ponadczasowy charakter przedstawienia Męża Boleści podkreślają towarzyszące mu często postacie św. Jana, Matki Bożej, aniołów i niewiast oraz tron i grób.

Chrystus jest przedstawicielem łaski i orędownictwa-pośrednictwa. Człowiek klęczący zwraca się do Matki Najświętszej, która wskazuje Synowi piersi, którymi Go karmiła. Chrystus zaś ukazuje modlitewnie

wzniesionymi rękami rozgniewanemu Bogu Ojcu Swoje rany<sup>26</sup>. Z pewnymi skrótami ideę tę mamy wyrażoną na *Epitafium Doktora Adama*.

Pewną analogię do przedstawień Chrystusa Bolesnego stanowią jeszcze przedstawienia Chrystusa w tłocznicy mistycznej. Chrystus wziął na siebie rolę winnego grona, z którego wyciśnięto wino; krew Jego zmazała grzech pierworodny. Są tu także pewne analogie z przedstawieniem Chrystusa z Mszy św. Grzegorza.

Na obrazie z Kasiny Wielkiej Chrystus stoi na sarkofagu, nie jest to jednak Chrystus Zmartwychwstały w dosłownym znaczeniu. Odnajdujemy w nim pewne cechy wspólne z przedstawieniem Chrystusa w tłocznicy mistycznej. Z Chrystusem Zmartwychwstałym łączy się Chrystus z *Epitafium Doktora Adama* przez podobieństwo układu.

W sztuce obserwujemy wiele odmian tematu Chrystusa Zmartwychwstałego<sup>27</sup>. Chrystus z epitafium z Kasiny najbliższy jest Chrystusowi Zmartwychwstałemu stojącemu na sarkofagu.

Przedstawienie Chrystusa z *Epitafium Doktora Adama* ma powiązania formalne i treściowe z wieloma typami przedstawień Chrystusa w sztuce; nie odpowiada jednak dosłownie i wiernie żadnemu z nich. Artysta zatem potraktował temat bardzo oryginalnie i z dużą dozą inwencji. Należy stwierdzić raz jeszcze, że przedstawienie to treściowo najbliższe jest przedstawieniu Chrystusa Bolesnego ze Mszy św. Grzegorza, kompozycyjnie zaś najbardziej zbliżone do typu Chrystusa Zmartwychwstałego. Jest to niejako Chrystus Wywyższony. Przedstawienie to ma charakter ponadczasowy.

Przedstawienie Marii jest jakby połączeniem dwu typów ikonograficznych: Matki Bożej Bolesnej (Mater Dolorosa) i Matki Bożej z Płaszczem Opieki (Mater Misericordia — Mater Omnium lub Mater Unius). Mamy tu, co zostało zaznaczone, do czynienia z typem ikonograficznym Marii Pośredniczki i Marii Współcierpiącej-Bolesnej ze sceny Ukrzyżowania.

W epoce Renesansu dzięki rozwojowi indywidualnemu, opieka Matki Miłosierdzia ogranicza się czasem do jednego tylko donatora. Zatem Mater Omnium staje się Mater Unius. Przedstawienie Marii z epitafium z Kasiny, polecającej donatora Adama Chrystusowi, stanowi więc element nowy w kompozycji i treści obrazu.

W *Katalogu z wystawy sztuki gotyckiej*<sup>28</sup> Walicki przy *Epitafium Doktora Adama* podaje: „Doktor Adam...olaus”. Jest to być może, jak

<sup>26</sup> Por. L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1957, t. II, s. 117, 118, 42, 544—549, t. III, Paris 1958, s. 262—272 i 976—978. K. Künstle, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Freiburg in Breisgau 1928, t. I, s. 500—514 i t. II, s. 369—374 i 459—464.

<sup>27</sup> L. Réau, op. cit., s. 544—549.

<sup>28</sup> M. Walicki, *Polska sztuka gotycka...*, poz. 189.

już było zaznaczone, zakończenie imienia Nicolaus. Za takim rozumieniem przemawiałaby obecność św. Mikołaja na obrazie. Jednakże w późniejszych publikacjach nie znajdujemy tego słowa.

Doktor Adam był humanistą, profesorem medycyny, ukończył studia filozoficzne, interesował się zagadnieniami prawno-moralistycznymi. Dlatego też na jego epitafium umieszczono postać św. Mikołaja, patrona uczniów, adwokatów, prokuratorów.

Św. Mikołaj słynął z hojności, zaś Adam z Bochyna był fundatorem kilku dzieł dla kościoła. Mamy zatem pewne analogie między samymi postaciami obu mężczyzn.

Obecność św. Katarzyny na obrazie tłumaczy fakt, że jest ona patronką teologów, filozofów, studentów, uniwersytetów, a Doktor Adam był przecież silnie związany z Wszechnicą Jagiellońską — z tytułu swych studiów, dwukrotnego rektorstwa, a także wykładów na tej Uczelni. Ponadto św. Katarzyna miała upraszać ludziom raj<sup>29</sup>, a motyw polecenia się świętej i upraszania przez nią nieba jest zrozumiały w dziele epitafijnym.

Wstawiennictwo św. Katarzyny miało być szczególnie skuteczne, gdyż Chrystus nie mógł, według przekazów średniowiecznych, odmówić prośbom swej „mistycznej Narzeczonej”. Potwierdzenie tego znajdujemy w tekście *Bogurodzicy* z XV w.<sup>30</sup>

Doktor Adam miał, być może, specjalne nabożeństwo do św. Katarzyny; ma ona bowiem orędownać za tymi, którzy będą wspominać jej mękę:

Dobry Jezu, racz się nad temi zmiłować  
Ktorzy będą na męki wspominać<sup>31</sup>.

Ponadto św. Katarzyna i św. Mikołaj występują także razem na środkowej części tryptyku z Tymowej (Kraków, Muzeum Narodowe), który też wywodzi się z pracowni Mikołaja Czarnego. Widocznie malarz ten chętnie umieszczał swego patrona i św. Katarzynę na dziełach, które wyszły z jego pracowni.

W *Epitafium Doktora Adama* uderza nas harmonia i spokój kompo-

<sup>29</sup> Do św. się Katarzyny uciekajcie

Uprosi nam niebieski raj,  
Amen, Amen tako nam Bóg daj, Amen.

*Pieśń o św. Katarzynie, Pieśni postne starożytne*, [W:] *Polskie wierszowane legendy średniowieczne*, (St. Wierczyński, W. Kuraszkiewicz, A. Sławska), Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, s. 283.

<sup>30</sup> Św. Katarzyna,  
Ty jeś Bogu miła,  
Proś za nas Gospodyna,  
Panny Maryjej Syna

— *Bogurodzica*, zwrotka XV, [W:] *Polskie wierszowane legendy...*, s. 274.

<sup>31</sup> *Pieśń o św. Katarzynie*, [W:] *Polskie wierszowane legendy...*, s. 283.

zycji. Jest to być może wynik wpływów sztuki włoskiej, francuskiej i czeskiej, które oddziaływały na nasze malarstwo „z całą sentymentalnością i spokojnym nastrojem religijnym”<sup>32</sup>.

Podkreślenie dużej wartości artystycznej omawianego obiektu jak i fakt, że wysuwa się on na czoło zabytków o charakterze wotywnym, ma swoje uzasadnienie także i w tym, że wyszedł z pracowni malarza krakowskiego, a w tym czasie (przełom wieku XV na XVI) środowisko krakowskie odgrywało w naszym malarstwie rolę dominującą.

Analogie. Obraz *Epitafium Doktora Adama* związany jest z kręgiem pracowni Marcina Czarnego<sup>33</sup>. O znaczeniu i wpływie jego warsztatu świadczy wielość dzieł tego artysty. Próbę rekonstrukcji spuścizny Czarnego przeprowadził Wiesław Juszcak, który *Epitafium Doktora Adama* z Kasiny Wielkiej, a także dwa tryptyki z Uniejowa i Tymowej przypisał synowi Marcina Czarnego — Mikołajowi<sup>34</sup>. *Ołtarz bodzentyński*, główne dzieło Marcina Czarnego, wyszedł z jego pracowni, zaś *Epitafium Doktora Adama* spod pędzla jego syna Mikołaja. Zrozumiałe jest zatem, że oba obrazy mają pewne cechy wspólne. Punkty styeczne podkreślają jeszcze umieszczone na każdym z tych dzieł postacie fundatorów.

Zagadnienie autorstwa *Tryptyku bodzentyńskiego* rozwiązał ks. Bolesław Przybyszewski, ustalając na podstawie archiwaliów<sup>35</sup> jako twórcę tego dzieła Marcina Czarnego.

Tryptyk z Bodzentyńa powstał w r. 1508<sup>36</sup>. W scenie środkowej u dołu obrazu po lewej stronie przedstawiona jest postać fundatora ołtarza, biskupa Jana Konarskiego.

Wizerunek biskupa Konarskiego można określić mianem „portretu”<sup>37</sup>. Jest to chyba pierwsze bezpośrednie portretowe przedstawienie duchownego fundatora<sup>38</sup>. Postać biskupa Konarskiego na *Ołtarzu bodzentyńskim* nie jest tak ściśle włączona w całość obrazu, jak postać fundatora epitafium z Kasiny. Biskup Konarski jest jakby obserwatorem, zaś Doktor Adam bierze udział w akcji obrazu.

<sup>32</sup> F. Kopera, *Sztuka Polska od czasów najdawniejszych do Renesansu*, [W:] *Polska, jej dzieje i kultura*, t. I, s. 452 i 453.

<sup>33</sup> Por. M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 325, W. Juszcak, *Tryptyk bodzentyński...*, s. 304.

<sup>34</sup> Por. W. Juszcak, *Tryptyk bodzentyński...*, s. 304.

<sup>35</sup> Wedle nich „21 lipca 1508 r. wikary bodzentyński zgodził się był wypłacić resztę należności za dostarczony do kościoła ołtarz”. M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 324.

<sup>36</sup> Zbliżony jest do ołtarza w Szydłowcu.

<sup>37</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 325.

<sup>38</sup> Ibidem, s. 325.

Mimo wcześniejszej daty powstania przedstawienie biskupa Konarskiego, bardziej niż postać Doktora Adama na jego epitafium z r. 1514, zasługuje na miano portretu, może częściowo dzięki skierowaniu wzroku na widza.

Wiesław Juszcak<sup>39</sup> w swej pracy o *Tryptyku bodzentyńskim* słusznie stwierdza: „W sposobie przedstawienia [przez malarza] osoby fundatora doszła do głosu dawna tradycja cechowa” (por. Wierzbęta z Branic, Jan z Ujazdu), polegająca na przedstawieniu donatora w skali dwukrotnie zmniejszonej w stosunku do głównych postaci obrazu.

Wypada tu podkreślić wielkie podobieństwo twarzy św. Katarzyny z epitafium kasińskiego i Madonny z predelli *Tryptyku bodzentyńskiego*; ten sam typ fizjonomiczny, uderzające podobieństwo rysów twarzy, pochYLENIA głowy, sposobu uczesania. Różne jest tylko nakrycie głowy obu niewiast.

Im większa jest indywidualność artysty i jego wkład osobisty, tym liczniejsze są przekształcenia ikonograficzne. W świetle tego można sądzić, że Mikołaj Czarny — twórca „nietypowego” treściowo i kompozycyjnie (widać to zwłaszcza w postaci Chrystusa) *Epitafium Doktora Adama*, był wielką indywidualnością artystyczną.

Dalszą analogię warsztatową do obrazu z Kasiny stanowi dzieło *Zaśnięcie Matki Boskiej z Mszany Dolnej* z początku wieku XVI<sup>40</sup>. Obraz ten pochodzi także z kręgu pracowni Czarnego. Scena przedstawia klęczącą postać Matki Bożej, koło której zgrupowani są apostołowie. Zdania na temat daty powstania obrazu są podzielone<sup>41</sup>. Michał Walicki datuje go na r. 1521 i przypisuje Mistrzowi *Ołtarza bodzentyńskiego*<sup>42</sup>.

Postać św. Mikołaja z epitafium kasińskiego szczególnie bliska jest postaci św. Piotra z obrazu z Mszany Dolnej. W całej grupie obok podobieństw głów stwierdzamy ten sam sposób ujęcia zarówno całej kompozycji, jak i poszczególnych postaci. Znamiennej cechą tych dzieł jest typ twarzy charakterystyczny dla warsztatu Czarnego.

Z warsztatu tego mistrza wywodzi się także obraz *Chrystusa Frasośliwego* z Paczółtowic, z około 1514 r.<sup>43</sup> Przedstawia on Chrystusa Fra-

<sup>39</sup> W. Juszcak, op. cit., s. 290.

<sup>40</sup> Obraz *Zaśnięcie Matki Boskiej z Mszany Dolnej*, pow. limanowski, kościół parafialny.

<sup>41</sup> Por. artykuł J. Szablowskiego, *Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz cechowy z początku XVI w. w Mszanie Dolnej*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, XVII (1937), z. 1, s. 7.

<sup>42</sup> Por. M. Walicki, *Polska sztuka gotycka...*, poz. 189.

<sup>43</sup> Paczółtowice, pow. Chrzanów. „Postacie Marii i Chrystusa do złudzenia przypominają ich przedstawienia z *Epitafium Doktora Adama*, [...] wskazując na powstanie także naszego obrazu w kręgu Marcina Czarnego” — M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 325.



sobliwego w centrum kompozycji, po prawej jego ręce Matkę Bożą Bolesną i św. Stanisława z Piotrowinem, po lewej zaś św. Szczepana. U stóp siedzącego Chrystusa umieszczona jest mała klęcząca postać fundatorki. Oprócz analogii warsztatowych mamy tu także analogie kompozycyjne. Postacie Chrystusa i Marii na obydwu obrazach są bardzo podobne. Twarz Chrystusa Frasobliwego wykazuje podobieństwo do twarzy Chrystusa na *Epitafium Doktora Adama*. Maria Bolesna ustawiona jest analogicznie, jak na obrazie z Kasiny, z tą tylko różnicą, że tu (w obrazie z Paczółtowiec) ma ręce skrzyżowane na piersiach i przedstawiona jest z mieczem, symbolem bóleści. Nakrycie głów obydwu postaci Madonny jest jednakowe na obu obrazach.

Stojąca za Marią postać św. Stanisława biskupa w geście i spojrzeniu podobna jest do św. Mikołaja na obrazie z Kasiny Wielkiej. Ustawienie obydwu postaci jest bardzo podobne. Także ilość wyobrażonych na obu obrazach osób jest jednakowa, różny jest tylko ich ustawienie.

Na obrazie paczółtowieckim u stóp Chrystusa przedstawiona jest postać nieznaną fundatorki obrazu — odpowiednik postaci Doktora Adama z jego epitafium. Niewiasta ubrana jest podobnie jak Matka Boża. W złożonych, jak u Doktora Adama, do modlitwy rękach trzyma różaniec. Należy powtórzyć za Walickim, że kompozycja i postacie z obrazu z Paczółtowiec „do złudzenia” przypominają postacie z epitafium z Kasiny. Twarze Chrystusa Bolesnego i Frasobliwego na obu omawianych zażytkach są bardzo podobne w wyrazie. Zaznacza się nawet podobieństwo rysów, widoczne także w postaciach Marii na obu obrazach. Różny jest tylko stosunek proporcji obojga fundatorów; na obrazie Frasobliwego postać fundatorki jest bardzo mała. Ponadto nie jest ona tak silnie związana z kompozycją malowidła jak donator z Kasiny.

Ręce Madonny na obrazie *Chrystusa Frasobliwego* są bardzo podobne do rąk św. Katarzyny z epitafium z Kasiny. Prawa, wzniesiona do błogosławieństwa dłoń św. Stanisława z obrazu paczółtowieckiego, jest analogiczna pod względem układu i modelunku do ręki św. Mikołaja z obrazu kasińskiego.

Obraz z Kasiny sprawia wrażenie jakby dojrzałego artystycznie dzieła. Wprawdzie postać Chrystusa Frasobliwego jest swobodniejsza w układzie niż Bolesnego, ale wynika to raczej z typu przedstawienia.

Przy analizowaniu *Epitafium Doktora Adama* od strony kompozycji nasuwa się analogia z *Epitafium Jana Sacrana* z r. 1527<sup>44</sup>. Mimo trzynastu

---

<sup>44</sup> Epitafium to należy do grupy 3 epitafiów wawelskich. „Zmarłym jest Jan z Oświęcimia znany pod nazwiskiem Sacranus, (1443—1527). Rok powstania epitafium jest także rokiem śmierci Sacrana, wybitnego humanisty i teologa, dwukrotnego rektora Akademii Krakowskiej” — M. Walicki, *Trzy epitafia wawelskie*, „Arkady” 10 (1935) 546.

lat dzielących oba dzieła, związki kompozycyjne i treściowe między nimi są nader silne. Obraz Sacrana przedstawia fundatora klęczącego pośrodku, polecanego Chrystusowi Bolesnemu, któremu towarzyszą Maria i święci. Tło obrazu stanowi pejzaż.

Nowatorstwo *Epitafium Doktora Adama* leży w przedstawieniu postaci zmarłego fundatora w proporcjach niewiele odbiegających od wysokości postaci świętych. W późniejszym o lat 13 epitafium Sacrana dysproporcja między świętymi a donatorem jest znacznie większa.

Analogie między wymienionymi epitafiami są bardzo silne. Przejawiają się w przedstawionej na obu dziełach postaci Chrystusa Bolesnego i Matki Boskiej Płaczącej, są to więc związki kompozycyjne i treściowe. Istnieją duże podobieństwa między osobami obu zmarłych — obaj byli wielkimi ludźmi swej epoki. Doktor Adam i Jan Sacran to sławni humaniści. Obaj byli wielkimi indywidualnościami, obaj piastowali urząd rektora Wszechnicy Jagiellońskiej, obaj mieli „wielkie serca” i przynieśli zaszczyt naszej ojczyźnie.

Kompozycja obu dzieł jest podobna. Po prawej stronie obrazu stoi Chrystus Bolesny, przy nim Maria, u której stóp klęczy zmarły fundator z herbem. Za Marią dwóch świętych. W obu obrazach u dołu umieszczony jest napis. Różnice zaś, np. w tle, są przejawem rozwoju naszego malarstwa w czasie dzielącym oba epitafia.

Idea przedstawień fundacyjno-wotywnych. Proces zarysowywania się osobowości i indywidualizacja rysów daje się wcześniej zauważyć w przedstawieniu fundatorów w malarstwie. W obrazach spotykamy nowy czynnik, którym jest motyw osobisty, objawiający się w formie „portretów” fundatora w obrazie. Fundator ten chętnie widział siebie uwiecznionym w dziele sztuki; przedstawiany był zawsze w postaci klęczącej. Otwierał on niejako szereg tych, którzy rzeczywiście modlą się przed obrazem<sup>45</sup>.

Zagadnienie przedstawień fundacyjnych i początków obrazów nagrobkowych opracował Alfred Weckwerth<sup>46</sup>. Zasadniczo opracowanie to odnosi się do sztuki niemieckiej, częściowo także francuskiej i włoskiej. Ponieważ jednak sztuka tych krajów oddziaływała silnie na naszą oraz z uwagi na fakt, iż geneza tego rodzaju przedstawień ze względu na ich specyficzny charakter jest zasadniczo jedna dla tych krajów i dla Polski, przeto wiele jego uwag można odnieść do sztuki polskiej.

<sup>45</sup> J. Bołoz-Antoniewicz, J. Mycielski, *Cele i drogi sztuki kościelnej*, Żółkiew 1897, s. 6.

<sup>46</sup> A. Weckwerth, *Der Ursprung des Bildepitaphs*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 20 (1957), z. 2, s. 147—185.

Nagrobek z obrazem zgodnie ze swą istotą jest wyrazem skupienia. Równocześnie zaś jest wspomnieniem o osobie zmarłej, proszącej o wstawiennictwo i modlitwę o zbawienie duszy. Pamięć o zmarłym przedstawia obraz umieszczony na nagrobku. Nagrobek jest średniowiecznym obrazem fundatora tak w zagadnieniu formalnym, jak i treściowym. Nagrobek z obrazem przedstawia scenę adoracyjną, tj. kompozycję, w której zmarły przedstawiony jest jako postać klęcząca przed istotą uwielbienia — Madonną, Mężem Boleści. Sceny te były z reguły opatrzone napisami, upodabniającymi je do płyt nagrobnych, a często identyczne z nimi. Postać klęczącego fundatora występuje od początku samotna lub w towarzystwie jednego lub kilku świętych. Wśród fundatorów z okresu przed r. 1600 przeważa liczba należących do stanu mieszczańskiego. W malarstwie polskim postacie fundatorów były na ogół ujmowane w proporcjach średniowiecznych, bardzo zmniejszone w stosunku do postaci świętych.

Daty powstania nagrobka są niepewne, ponieważ nie zawsze było wiadomo, czy na obrazie przedstawiany fundator zaopatrywał się w nagrobek jeszcze za życia, czy też rodzina po jego śmierci wznosiła mu pomnik, czy też zawarł umowę za życia, aby mu wystawiono nagrobek. Daty śmierci mają jednak wielkie znaczenie dla dokładnego określenia czasu powstania malowideł, do czego przyczyniło się także porównanie stylów.

Nie da się zaprzeczyć, że mimo długo utrzymującego się u nas schematyzmu w traktowaniu figur, idąc za rozwojem sztuki od wieku XIII do połowy XIV w obrazach religijnych spostrzegamy w przedstawianiu fundatorów coraz silniej zarysowujący się czynnik „osobisty i rodzajowy”<sup>47</sup>.

W późnym średniowieczu w całej Europie Środkowej przyjął się ogólnie zwyczaj włączania niewielkich portretów jako adorantów do scen świętych, a tego rodzaju małe podobizny wyobrażały donatora samego lub też z rodziną.

Chęć zaakcentowania osobowości, chęć przedłużenia niejako egzystencji pojawiła się już we wczesnym średniowieczu w formie umieszczania na obrazach maleńkich figurek adorantów czy donatorów. Oczywiście początkowo są to tylko nieśmiałe próby. Fundator lub artysta zadowalał się zrazu jedynie umieszczeniem napisu u dołu dzieła<sup>48</sup>. Stopniowo obok napisu lub zamiast niego pojawiają się tarcze herbowe fundatorów, z cza-

<sup>47</sup> Por. J. Bołoz-Antoniewicz, J. Mycielski, op. cit., s. 7.

<sup>48</sup> Np. Guido de Siena „[...] nie śmie jeszcze przedstawić siebie samego na swem wielkim dziele w San Domenico w Sienie, datowanym z r. 1221, zadowala się jedynie skromnym i pobożnym napisem”. Ibidem s. 7.

sem zaś małe, schematycznie i szablonowo traktowane figurki ofiarodawców lub zmarłych.

Geneza przedstawień fundacyjno-wotywnych leży w głęboko zakorzenionej w dawnej Polsce dbałości o sławę pośmiertną, chęci przekazania potomności pamięci o sobie. Proces indywidualizacji wyraźnie zaobserwować można w przedstawieniach fundatorów w malarstwie kultowym. Początkowo są oni określani wyłącznie za pomocą strojów i realiów, obrazujących ich stanowisko w hierarchii społecznej, oraz przez tarcze herbowe. Twarze początkowo zupełnie ogólnikowe, dopiero pod koniec wieku XV zaczynają się indywidualizować; jest to jednak indywidualizacja utrzymana w granicach typowości. Zrazu różnicuje się szczegóły najłatwiejsze do uchwycenia. W pierwszych latach wieku XVI szybko wzrasta ilość cech indywidualnych<sup>49</sup>.

Obiektywne spojrzenie na świat w malarstwie polskim wczesnego renesansu przejawiało się w odmiennym traktowaniu postaci ludzkiej. Nastąpiło wyzwolenie się z konwencji średniowiecznej. Zasadniczym krokiem naprzód w malarstwie był rozwój tendencji do portretowości. Ujawniło się to między innymi w przedstawieniach fundatorów, którzy coraz częściej pojawiają się na epitafiach i kompozycjach ołtarzowych. Nie wielkie figurki klęczące, rządzone niejako prawami średniowiecznej hierarchii, są w wielu wypadkach portretami w dosłownym znaczeniu. Przykładem może tu być wizerunek biskupa Konarskiego jako donatora na obrazie bodzentyńskim, dalej portret biskupa Lubrańskiego z obrazu *Madonna z Dzieciątkiem* z Kazimierza Biskupiego, następnie przedstawienie rodziny Szydłowieckich z polptyku w Szydłowcu, a także portret Doktora Adama z jego epitafium z Kasiny Wielkiej.

Jednym z wcześniejszych przykładów przedstawień wotywnych jest tryptyk Madonny Tronującej, pochodzący z pierwszej ćwierci wieku XV, a znajdujący się obecnie w Muzeum Narodowym w Krakowie. Określany jest jako dzieło nieznanego malarza pod wpływami czeskimi<sup>50</sup>. Obraz środkowy przedstawia scenę adoracji Madonny z Dzieciątkiem przez rodzinę fundatorów. Dzieło to określił Dobrowolski<sup>51</sup> jako produkt pracowni krakowskiej z lat 1410—1420. W tryptyku tym zasługują na podkreślenie postacie mieszczzańskich fundatorów.

Rodzina fundatorów ubrana jest w stroje noszone w pierwszej połowie XV wieku. Reprezentują oni typową rodzinę mieszczzańską. O ile twarze

<sup>49</sup> M. Walicki, *Trzy epitafia wawelskie...*, s. 546. Stopień indywidualizacji jest zależny nie tylko od czasu powstania, lecz od poziomu artystycznego dzieła.

<sup>50</sup> Por. M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 294.

<sup>51</sup> Por. T. Dobrowolski, *Tryptyk wotywny fundacji mieszczńskiej w Do-mu Jana Matejki na tle najstarszych dzieł malarstwa sztalugowego w Polsce*, „Sprawozdania i rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie z r. 1951”, Kraków 1952.

córek i synów fundatorów, umieszczone w centralnym obrazie, są mało zróżnicowane, o tyle twarz fundatora przejawia więcej charakteru indywidualnego.

Dobrowolski stwierdza, że przedstawiona „in corpore” rodzina mieszczkańskich fundatorów jest tu nowością.

Tryptyk z domu Matejki jest jednym z pierwszych dochowanych przykładów przedstawień wotywnych w polskim malarstwie średniowiecznym. Przedstawienia tego typu zaczynają się rozpowszechniać. Z r. 1425 pochodzi *Epitafium Wierzbiety z Branic*<sup>52</sup>. Jest to obraz pochodzący z kościoła w Ruszcy. Przedstawia siedzącą po lewej stronie obrazu Madonnę z Dzieciątkiem, przed którą klęczy mała postać rycerza Wierzbiety, dziedzica Ruszcy i fundatora kościoła. Prawą stronę obrazu zajmuje postać św. Grzegorza, prawdopodobnie patrona Wierzbiety<sup>53</sup>.

Fundator ma ręce złożone do modlitwy, ubrany jest w zbroję. Podniesiona przyłbica odsłania twarz o wyraźnym profilu. Dookoła obrazu widnieje napis zawierający datę śmierci i imię rycerza. W obrazie na uwagę zasługuje figura donatora, jest to bowiem pierwszy niejako portret człowieka świeckiego w dziele religijnym. Obraz ten ma także wielkie znaczenie, ponieważ jest datowany.

Chronologicznie drugim z rzędu datowanym epitafium jest *Epitafium Jana z Ujazdu* z r. 1450, znajdujące się obecnie w Państwowym Zbiorach Sztuki na Wawelu<sup>54</sup>. Przedstawia scenę adoracji Madonny przez rycerza Jana z Ujazdu. Napis na tablicy umieszczonej za rycerzem podaje jego imię i datę zgonu. Nowością jest tu orientowana w głąb obrazu posadzka (początki perspektywy). Został tu z pewnymi zmianami powtórzony schemat kompozycyjny *Epitafium Wierzbiety* z tą jednak różnicą, że w *Epitafium Jana z Ujazdu* postać rycerza równa jest co do wielkości postaci Madonny, co stanowi novum w naszym malarstwie i zbliża to epitafium do obrazu z Kasiny Wielkiej. Rysy twarzy portretowanego rycerza sprawiają wrażenie dość indywidualnego ujęcia.

Zbliżona do postaci św. Grzegorza z *Epitafium Wierzbiety* jest postać

<sup>52</sup> „To najdawniejsze spośród datowanych epitafiów polskich sformułowane jest w idealistycznych tradycjach stylu miękkiego: przed Tronuącą Madonną [...] klęczy niewspółmiernie — lecz zgodnie z ówczesną skalą — mała figura rycerza” — M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 293.

<sup>53</sup> Imię „Wierzbiety” uważa Rastawiecki i Przeździecki za polskie brzmienie imienia Grzegorz. A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia pod koniec w. XVIII w dawnej Polsce*, Warszawa i Paryż 1853—1855, k. 44.

<sup>54</sup> Obraz pochodzi z kościoła paraf. w Czchowie, pow. Brzesko. „Obraz zgodnie uważany jest za reprezentacyjne dzieło malarstwa tablicowego XV wieku. Wagę zabytku podnosi wytworność obu postaci oraz nie budząca wątpliwości identyfikacja portretowanego. Rysy twarzy sprawiają wrażenie indywidualnego ujęcia”. M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 293.



Ryc. 14. *Epitafium Tarnowskiego z Przeworska.*

Fot. E. Kozłowska

św. Stanisława polecającego niezidentyfikowanego fundatora z prawego krańca predelli polipptyku z Książnic Wielkich<sup>55</sup>. Ołtarz pochodzi z r. 1491. Św. Stanisław poleca klęczącego przed sobą fundatora zwróconego ku scenie środkowej ołtarza. Postać świeckiego fundatora jest dużo mniejsza od postaci świętego.

Rodzina wotantów przedstawiona jest na obrazie wotywnym kasztelana Rafała Tarnowskiego, pochodzącym z kościoła parafialnego w Prze-

<sup>55</sup> Książnice Wielkie, woj. kieleckie. Polipptyk ten przypisywany jest przez Ks. B. Przybyszewskiego malarzowi Michałowi, działającemu w Krakowie od 1477—1491. Na obu krańcach predelli postacie fundatorów: Mikołaja z Koprzywnicy i niezidentyfikowanego fundatora polecanego przez św. Stanisława, T. Dobrowolski, *Malarstwo*, [W:] *Historia sztuki polskiej...*, s. 402.

worsku. Obraz powstał w r. 1492. Różni się on od wyżej omówionych i należy do grupy tzw. epitafiów zbiorowych<sup>56</sup>. Przedstawia stojącą pośrodku obrazu Madonnę z Dzieciątkiem. Po obu jej stronach wyobrażone są klęczące postacie fundatorów; po prawej ręce Madonny dwu mężczyzn polecanych przez anioła, po lewej trzy kobiety — matka i dwie córki, polecane przez św. Elżbietę.

Rodzinę fundatorów mamy także ukazaną w scenie środkowej pentaptyku z Szydłowca z r. 1510, wyobrażającej Wniebowzięcie NMP<sup>57</sup>. Scena przedstawia apostołów, którzy rękami wzniesionymi ku górze wskazują niebo, gdzie rozgrywa się scena koronacji NMP. U stóp apostołów przedstawione są postacie fundatorów; po prawej (heraldycznie) postać mężczyzny w zbroi — jest to Jakub Szydłowiecki, po lewej zaś cztery postacie kobiece — żona fundatora, Zofia, z trzema córkami. Mimo kilku lat dzielących obraz z Przeworska i Szydłowca, na tym ostatnim dysproporcja między postaciami świeckich i niebian jest znacznie bardziej rażąca. Styl całego malowidła wskazuje na wysoki poziom warsztatu malarskiego, postacie zaś fundatorów, traktowane schematycznie, nie są ściśle jakby związane z całością obrazu.

Dysproporcja między postacią świeckiego donatora a Madonną jest jeszcze silniej zaakcentowana w *Obrazie wotywnym Jana Lubrańskiego* mimo, że obraz ten pochodzi już z drugiego dziesięciolecia wieku XVI, a więc jest jeszcze późniejszy od poprzedniego. Obraz ten<sup>58</sup> przedstawia Madonnę z Dzieciątkiem, u stóp której klęczy wotant biskup Jan Lubrański. Tło obrazu jest złote, wygniatane w romby. U dołu obrazu widoczna jest perspektywicznie ujęta posadzka. Bardzo podobny wzór tła oraz posadzkę w perspektywie odnajdziemy w epitafium z Kasiny

<sup>56</sup> M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1935, s. 165: „[...] wśród długiego szeregu dzieł należących do »znormalizowanej« [...] produkcji nie pozbawiony znaczenia jest obraz wotywny kasztelana Rafała Tarnowskiego w farze przeworskiej z r. 1493”.

<sup>57</sup> „Jeden z największych poliptyków pocz. XVI w., wykonany zapewne bezpośrednio po śmierci Jakuba Szydłowieckiego (1509) [...] O wpływach krakowskich mówi dowodnie przede wszystkim obraz środkowy [...] Te same związki ze sztuką małopolską wykazuje styl predelli (najbliższe analogie w Bodzentynie, [...]) delikatnie malowane postacie świętych, [...] blisko pokrewne postaciom obrazu z Paczółtowic [...]” — M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 328.

<sup>58</sup> Pochodzi z kościoła w Kazimierzu Biskupim, pow. koniński. Obraz przedstawia „[...] wielką i stojącą Matkę Najśw. z Dzieciątkiem na ręku [...], u stóp której klęczy maleńka postać biskupa Jana Lubrańskiego”. Tło obrazu: „Romboidalne liściaste bukiety z palmetami tego samego rodzaju naprzemian wypełniają trapezy ukośnej kraty zakreślonej podwójnymi liniami”. Obraz wotywny Jana Lubrańskiego, biskupa poznańskiego w Kazimierzu Biskupim, *Sprawozdanie z posiedzenia z dnia 28 VI 1906 r.*, „Sprawozdanie Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce”, VII (1908), CLXVIII.



Ryc. 15. Obraz wotywny Jana Lubrańskiego z Kazimierza Biskupiego.

Fot. M. Moraczewska

Wielkiej. W obrazie Jana Lubrańskiego uderza charakter złotego wzoru tła. Zupełnie taki sam wzór znajdujemy w tle obrazu wotywnego z fary przeworskiej z tym, że na tym ostatnim tło było przemalowane i wzór jest nieco zatarty.

Bardziej już zróżnicowane, świadczące o pewnej indywidualizacji rysów twarzy jest przedstawienie fundatora na obrazie *Santa Conversazione*, pochodzącym z roku 1518 ze Szczepanowa<sup>59</sup>. Obraz przedstawia Matkę Boską z Dzieciątkiem w rozmowie ze św. Stanisławem z Piotrowinem po prawej i św. Magdaleną po lewej ręce. U stóp św. Stanisława umieszczona jest klęcząca postać fundatora, u stóp św. Magdaleny zaś klęczy drugi fundator. Mimo dość późnego czasu powstania obrazu odnajdujemy w nim charakterystyczną jeszcze dla średniowiecza dysproporcję między postaciami świętych i fundatorów. Rysy twarzy wskazują jednak na pewne dążności realistyczne.

<sup>59</sup> Szczepanów pow. Brzesko. Obecnie w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. „Za datowaniem obrazu na ok. 1518 [przemawiają cechy stylowe] i [...] fakt, że wedle zapisków muzealnych data ta figurowała kiedyś na odwrociu deski”. M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans...*, s. 330.



W omówionych przykładach widoczne jest dążenie do realizmu oraz indywidualizacja rysów — rzecz znamienna, stosowana prawie wyłącznie w postaciach fundatorów. Postacie świętych są mało zróżnicowane.

Schemat przedstawienia osoby adorującej jest prawie zawsze ten sam, różne jest tylko zakomponowanie sceny. Są to przeważnie kompozycje kilkufigurowe.

Szczegółem wspólnym między innymi dla epitafium z Kasiny Wielkiej i z Ujazdu jest posadzka. Wzór złotego tła zaś na *Epitafium Doktora Adama* jest bardzo zbliżony do tła obrazu przeworskiego i obrazu wotywnego Jana Lubrańskiego. Proporcje zaś i stosunek wysokości postaci świętych i fundatora zbliżają epitafium z Kasiny do *Epitafium Jana z Ujazdu*. Wspólny zaś wszystkim obrazom jest układ i gesty przedstawionych fundatorów.

W świetle wyżej wymienionych przykładów *Epitafium Doktora Adama* rysuje się jako dzieło dojrzałe i posiadające wiele cech renesansowych. Omówione obrazy stanowią niejako drogę do epitafium z Kasiny, które wysuwa się na ich czoło przez nowatorskie potraktowanie postaci donatora.

W podanych przykładach można zauważyć, że czasem na dziełach powstałych później dysproporcja, o której była mowa, jest większa niż na obiektach wcześniejszych. Jest to wynik faktu, że dzieła te wyszły z różnych pod względem poziomu artystycznego warsztatów malarskich. Malarz wysokiej klasy, o dużej indywidualności twórczej, pracujący w stolicy, szybciej niż malarz prowincjonalny przyswajał sobie nowe prądy.

Sumując rozważania na temat *Epitafium Doktora Adama* należy raz jeszcze zaznaczyć, że obraz ten jest interesujący zarówno ze względu na kompozycję i oryginalny układ treściowy, jak też ponadczasowy charakter przedstawienia oraz nowatorstwo w potraktowaniu tematu i zawarte w nim elementy renesansowe. Wypada także podnieść artyzm dzieła.

*Epitafium Doktora Adama* wysuwa się na czoło zabytków okresu przełomu XV i XVI stulecia i stanowi ważną pozycję w rozwoju przedstawień o charakterze wotywno-fundacyjnym w polskim malarstwie.

Obiekt wyżej omówiony tkwi jeszcze w kategoriach średniowiecznych, jednakże przez ekspresję postaci mieści się w fazie polskiego renesansu.

#### L'EPITAPHE DU DOCTEUR ADAM

On prétend généralement que le tableau *Épitaphe du Docteur Adam*, qui date de 1514 et se trouve actuellement au Musée Diocésain de Tarnów, a été fait à Kasina Wielka. À l'état actuel des recherches il est difficile cependant de préciser les liens qui unissaient le fondateur à cette localité.

L'art polonais offre une multiplicité d'exemples de ce genre de peinture, dits: épitaphes-voeux. Le schéma de ces derniers correspond à celui dont on se servait, en ce temps-là, à l'Ouest de l'Europe: Ordinairement c'était une personne agenouillée, adorant le Christ ou la Sainte Vierge; la personne en prières était souvent recommandée par ses saints patrons. Il faut signaler ici que c'est toujours la personne adorée qui attire l'attention du spectateur. La disproportion entre les personnages des saints et la figure du donateur, si caractéristique pour les présentations moyennageuses — les grands personnages célestes dépassant de beaucoup les petits personnages des fondateurs — ne se manifeste pas dans le tableau de Kasina Wielka. Ceci témoigne de la hardiesse du créateur, lequel n'hésita point à présenter la personne du fondateur laïc presque de la même grandeur que les personnages des saints.

L'*Épithaphe du Docteur Adam* se place en tête des monuments de ce genre de peinture du Moyen-Âge. Cela est dû surtout à la manière nouvelle dont fut traité le sujet, à la composition-même du tableau et enfin aux éléments du style renaissance que l'on y discerne.

L'*Épithaphe du Docteur Adam* provient sans doute d'un des ateliers de Martin le Noir; W. Juszcak (*Triptyque de Bodzentyn dans les Études de la Renaissance*, t. III, Wrocław—Warszawa—Kraków 1963) le croit oeuvre du fils de Martin, Nicolas. Le visage du fondateur, se distinguant par plusieurs traits individuels, fait déjà penser à l'art du portrait. Ainsi le tableau de Kasina Wielka, bien que soumis encore aux catégories moyennageuses, porte donc, grâce à l'expression de ses personnages, les marques de la renaissance polonaise.