

LEOKADIA STRUCZYŃSKA

SKRZYDŁA OŁTARZOWE Z KASINY WIELKIEJ

Cztery skrzydła ołtarzowe z Kasiny Wielkiej, znajdujące się w zbiorach Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie¹, zaliczane są do rzędu cenniejszych zabytków polskiej sztuki gotyckiej. Niepospolite wartości plastyczne zabytku, będące jakby syntezą artystycznych orientacji XV stulecia, oraz doskonały stan zachowania² decydują o popularności, jaką zyskał wśród polskich i niemieckich historyków sztuki. Wystarczy zaznaczyć, że dużo uwagi poświęcił skrzydłom wybitny mediewista Michał Walicki oraz T. Dobrowolski. Wymowne są też genetyczne penetracje stylu małowidel, dokonywane przez badaczy niemieckich — A. Stangego i E. Wiesego.

Całkowity brak informacji archiwalnych i źródłowych o zabytku³ skierował tok dociekań naukowych na drogę hipotez. Suponowano już powiązania z warsztatami czołowych zabytków malarstwa gotyckiego, takich jak: poliptyk św. Barbary z Wrocławia⁴, poliptyk z kościoła Dominikanów w Krakowie⁵, tryptyk Świętej

¹ Kasina Wielka, pow. Limanowa, woj. Kraków. Proweniencję określił: L. Lep s z y, *Muzeum Diecezjalne w Tarnowie*, [W:] *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. II, Kraków 1906. Data i okoliczności sprowadzenia obiektu do muzeum nie są znane.

² Dobry stan zachowania małowidel budził niejednokrotnie zastrzeżenia co do ich autentyczności: prof. J. Dutkiewicz sądził (informacja listowna), że skrzydła „były z pewnością konserwowane i przemalowane w Wiedniu”. Zabiegi konserwatorskie faktycznie były przeprowadzane, jednakże ograniczone do rekonstrukcji drobnych ubytków podobrazia i warstwy malarskiej oraz pokrycia werniksem teł małowidel na awersie i rewersie. Nazwisko konserwatora nie jest znane i nie jest pewne, czy była to faktycznie pracownia Galerii Wiedeńskiej. W latach od r. 1888 (lata założenia muzeum) do r. 1914 wszystkie obiekty muzealne odsyłane były do pracowni konserwatorskiej w Wiedniu. Prawdopodobieństwo konserwacji skrzydeł w tym okresie potwierdza stopień fluorescencji w promieniach ultrafioletowych.

³ Mimo skrupulatnego przebadania archiwaliów w Archiwum Kurii Krakowskiej, nie znalazłam wzmianki o skrzydłach. Pominięcie obiektu o tyle jest wytłumaczone, że kościół w Kasinie przez czas dłuższy był filią parafialnego kościoła w Skrzydłnej: wizytacja z lat 1737—1742, dotycząca kościoła w Skrzydłnej, wspomina wieś Kasinę, ale nie zawiera żadnych danych o kościele. (*Acta Visitationis Archidiacon. Cracoviensis, Anno D. 1727—1742*, Arch. Kurii Metropol. w Krakowie, nr 23, s. 862—864; nr 93, s. 1468).

⁴ Tezę powiązań warsztatowych z ołtarzem św. Barbary (z r. 1447) wysunęli H. Braune, F. Wiese (*Schlesische Malerei v. Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1929, s. 83); uznając skrzydła z Kasiny za dzieło ucznia Mistrza wrocławskiego ołtarza, datują je na lata ok. r. 1450. T. Dobrowolski, komen-

Trójcy z katedry na Wawelu⁶ i ołtarz św. św. Stefana i Emeryka z Mateóc.⁷ Kontynuacja badań nad tymi obiektami powiązała skrzydła z Kasiny w sposób pośredni bądź bezpośredni z szeregiem innych dzieł o różnym często wyrazie plastycznym⁸.

Jakkolwiek czas powstania skrzydeł z Kasiny umownie określa się na lata ok. r. 1460, to kontrowersyjne sądy oraz kontekst proponowanych analogii artystycznych wytyczają im rozległe granice chronologiczne. Pierwsze datowanie, kwalifikujące obiekt na lata ok. r. 1440, i ostatnie, na lata 1510—1520, ustalone pośrednio najnowszym datowaniem obrazu św. Stanisława z krużganków franciszkańskich w Kra-

tując stanowisko badaczy niemieckich, nie neguje wysuwanej przez nich tezy; przeciwstawiając im jednak własną opinię o małopolskim, a nie śląskim rodowodzie Mistrza wrocławskiego, automatycznie przesuwają datowanie skrzydeł z Kasiny do r. 1444. Por.: T. Dobrowolski, *Sztuka województwa śląskiego*, Katowice 1933, s. 45. Odmiennie stanowisko w tej sprawie zajął K. Estreicher w artykule *Tryptyk Świętej Trójcy z katedry na Wawelu* („Rocznik Krakowski”, 1936, s. 104, 105, 115), twierdząc, iż w wypadku bliskich powiązań z ołtarzem św. Barbary, w obrazach z Kasiny byłoby znacznie mniej dekoracyjności, a więcej rzeczowej prostoty. M. Walicki natomiast podobieństwo obu tych dzieł widział w plastycznie modelowanym liściastym ornamencie tła (por. jego *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938, s. 95). Polemikę zamyka M. Otto w artykule *Zagadnienie wrocławskiego poliptyku św. Barbary* („Biuletyn Historii Sztuki”, 17 (1955), z. 4, s. 445), podkreślając tendencyjność nauki niemieckiej, traktującej Śląsk jako niemiecką szkołę prowincjonalną.

⁵ Związek skrzydeł z Kasiny z poliptykiem dominikańskim podkreślił M. Walicki, wskazując podobieństwa w interpretacji cech somatycznych. Autor skłonny był widzieć w tym czasie skrzydła z Kasiny jako jedno z ogniwi (obok obrazu św. Stanisława z krużganków franciszkańskich) łączące warsztaty wrocławskiego ołtarza i poliptyku dominikańskiego, a wchodzące w skład grupy, z której wyszedł Starszy Mistrz tryptyku Świętej Trójcy z katedry na Wawelu. Do tezy tej autor więcej nie nawiązywał; por.: W a l i c k i, op. cit., s. 92, 95, 104.

⁶ Kwestia powiązań z tryptykiem Świętej Trójcy (r. 1467) posiada długą i skomplikowaną historię. Skrzydła z Kasiny łączono pośrednio bądź bezpośrednio z tryptykiem Świętej Trójcy — począwszy od wstępnych opinii nauki niemieckiej. Walicki (op. cit., s. 86) w pierwszej swojej opinii przypisał je Starszemu Mistrzowi (autorowi malowideł na awersie) wspólnie ze znajdującymi się w katedrze wawelskiej dwoma skrzydłami ze św. Stanisławem i św. Wojciechem. K. Estreicher (op. cit., s. 104) podtrzymuje tezę Walickiego, dodając ponadto obraz św. Stanisława z krużganków franciszkańskich w Krakowie. Bliskość formalną tych zabytków podkreślają również autorzy: T. Dobrzeński, M. Ruszczyk, Z. Niesiołowska (*Sztuka sakralna w Polsce. Malarstwo*, Warszawa 1958, s. 39). Ostatnia opinia M. Walickiego nie zmienia zasadniczo wcześniej postawionej hipotezy. Autor ocenia skrzydła z Kasiny jako dzieło z lat po r. 1460, sprzed powstania tryptyku Świętej Trójcy (por.: M. W a l i c k i, *Malarstwo polskie. Gotyk, renesans, wczesny manierizm*, Warszawa 1961, s. 307).

⁷ Sugestie te wysunął A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, Osterreich und die Ostdeutschen siedlungen von Danzing bis Siebenbuergen in der Zeit von 1400 bis 1500*, Munchen—Berlin 1961, s. 141.

⁸ H. Braun, F. Wiese (op. cit.) dodają: Zwiastowanie z Jodłownika, Madonna z Dzieciątkiem i goździkiem z kościoła św. Marcina k. Tarnowa, obraz Świętej Rodziny z Gosprzydowej, tryptyk M. B. Bolesnej z katedry wawelskiej i ołtarz augustiański z kościoła św. Katarzyny w Krakowie. Uwagi T. Dobrowolskiego ograniczają się do postaci kobiecych z awersów skrzydeł z Kasiny, które — zdaniem autora — wykazują zbieżności z postaciami świętych dziewic na tryptyku z Racławic Olkuskich w aspekcie ich wspólnych powiązań z „III stylem” w malarstwie czeskim, infiltrowanym przez malarstwo Śląska; por.: T. D o b r o w o l s k i, *Malarstwo sztalugowe do 1450 roku*, [W:] *Sztuka Polska czasów średniowiecznych* (praca zbiorowa pod redakcją G. Chmarzyńskiego),



Ryc. 1. Skrzydła ołtarzowe z Kasiny Wielkiej. Awersy



Ryc. 2. Skrzydła ołtarzowe z Kasiny Wielkiej
Rewersy



Ryc. 3. Kasina Wielka. Św. Stanisław bp—fragment
(zdjęcie w podczerwieni)



Ryc. 4. Kasina Wielka. Św. Katarzyna—fragment
(zdjęcie w podczerwieni)



Ryc. 5. Tryptyk Św. Trójcy z katedry na Wawelu. Chór proroków — fragment (zdjęcie w podczerwieni)

kwie⁹, zakreślają przestrzeń, w przeciągu której niejednokrotnie narastały i zmieniały się konwencje artystyczne epoki.

W obecnym stanie badań nad polskim malarstwem gotyckim skrzydła z Kasiny spełniają niemalże kompendialną rolę, mimo że nie stanowiły dotąd osobnego przedmiotu badawczego, a ich indywidualna struktura i problematyka nie znalazły na łamach literatury nawet ogólnego naświetlenia.

Scharakteryzowana sytuacja naukowa obiektu nastręcza wiele trudności w podjęciu dalszych badań. Brak podbudowy analitycznej w wypowiedziach, a często nawet lakonicznych atrybucji, utrudnia pełną weryfikację istniejących hipotez. Obszerne zaś tło proponowanych analogii artystycznych pociąga za sobą konieczność zaangażowania się w zagadnienia wielu kręgów i warsztatów malarskich o różnej często specyfice, co z kolei, nawet przy obecnym stanie wiedzy, nie rokuje pożądaných rezultatów. Sprostanie wszystkim problemom, narzuconym często machinalnie przez badaczy¹⁰, przekracza zakres możliwości monograficznego szkicu. Nie pretendując do rozstrzygnięcia szerokich zagadnień polskich ośrodków artystycznych XV stulecia, artykuł niniejszy ogranicza się do ogólnego zarysowania problematyki zabytku i naświetlenia go tak od strony stylistycznej, jak i od strony formalnej ze szczególnym uwzględnieniem elementu warsztatowo-artystycznego.

Cztery obrazy z Kasiny Wielkiej, określane dzisiaj mianem skrzydeł ołtarzowych, niegdyś złączone po dwa, spełniały rolę wertykalnych kwater dwu skrzydeł tryptyku¹¹. Malowane są obustronnie, techniką złożoną, na deskach z drewna lipowego¹².

Plastyczne opracowanie skrzydeł oraz ich treści wyodrębniają dwie różne koncepcje programowe: malowidła a w e r s u będące estetycznym uzupełnieniem

Warszawa 1953, s. 151. Stanowisko swoje podtrzymuje autor również w artykule: *Malarstwo*, [W:] *Historia Sztuki Polskiej*, Kraków 1962, t. I, s. 361. Wzmiance tej nadaje już charakter instruktywny, aczkolwiek nie wyjaśnia stopnia powiązań skrzydeł z Kasiny z liczną grupą zabytków z lat 1400—1450, które wspólnie wymienia.

⁹ Walicki (*Malarstwo polskie XV w.*, s. 95) datuje obraz franciszkański na lata 1469—1470; Estreicher (op. cit.) umieszcza w latach około 1480; Walicki (*Malarstwo polskie. Gotyk.*) przesuwą datowanie do r. 1490; Dobrowolski (*Malarstwo*, [W:] *Historia*, t. II, s. 223) ustawia go w latach 1510—1520.

¹⁰ Dość kłopotliwą sytuację wytworzyła E. Trajdos w artykułach: *Śladem Mistrza warsztatu ołtarza Świętej Trójcy na Wawelu (z problematyki twórczości Jakuba z Sącza)*, „Nasza Przeszłość”, 15 (1966) 146—148 oraz: *L' oeuvre de Jakub de Sącz sur le fond de ses rapports avec Bardejov*, „Ars” („Umeleckohistorická revue Slovenskej Akademie Vied”), 1967, z. 2 s. 94—95; Autorka zamieszcza w artykułach fotogramy skrzydeł z Kasiny; w podpisie określa je jako skrzydła wawelskie. Krótka charakterystyka stanu badań wskazuje również na zainteresowania skrzydłami wawelskimi. Śmiało tezy, wysuwane przez autorkę, nie mogą być chyba tu rozpatrywane z uwagi na to, że przeprowadzane porównania na podstawie zdjęć i to nie najlepszych. Gdyby autorka знаła z autopsji obydwa te zabytki nie doszłoby do tego rodzaju nieścisłości.

¹¹ Opinie odnośnie do konstrukcji ołtarza są różne; za skrzydła tryptyku uznał je L. Lepšy (op. cit.) oraz T. Dobrowolski (*Malarstwo*, [W:] *Historia*, s. 394); M. Walicki określił je jako skrzydła poliptyku (por.: *Malarstwo polskie, Gotyk*, s. 307). Żaden z badaczy nie uzasadniał stanowiska.

¹² Wymiary skrzydeł 2,07 m × 0,444 m; od wysokości 1,52 m — ostrokątne zwieńczenia.

centralnej sceny ołtarza oraz malowidła rewersu, stanowiące całość tematyczną i kompozycyjną¹³.

Pierwotne ślady łączeń na krawędziach skrzydeł¹⁴ oraz treść malowideł rewersu pozwalają odtworzyć właściwy układ malowideł, niezbędny dla pełniejszej oceny formalnych i stylistycznych wartości fragmentarycznie zachowanego ołtarza.

Wizerunek św. Stanisława bpa umieszczony był na lewym skrzydle ołtarza, przy środkowej (nie zachowanej) scenie, a obok niego wizerunek św. Doroty. Skrzydło prawe mieściło analogicznie ułożone malowidła z postaciami św. Wojciecha bpa i św. Katarzyny Aleksandryjskiej (ryc. 1).

Ołtarz zamknięty (ryc. 2) prezentował centralnie umieszczoną scenę Ukazania się Chrystusa Zmartwychwstałego Marii Magdalenie, flankowaną dwoma postaciami świętych: Elżbiety z Turyngii, usytuowanej po lewej stronie obok Magdaleny, oraz Erharda, obok Chrystusa, po stronie prawej. W górnych polach malowideł rewersu, oddzielonych listwami od kompozycji dolnych, przedstawione zostały zoomorficzne wizerunki czterech Ewangelistów z rozwiniętymi banderolami, na których widnieją ich imiona¹⁵.

Odtworzony powyżej układ malowideł eksponuje homogeniczny charakter kompozycji awersu skrzydeł¹⁶. Usytuowanie postaci w płaszczyźnie obrazu, wysokość posadzek oraz partie tuł złoconych są jednakowe w każdym malowidle. U wszystkich postaci długie szaty opadają na posadzki zakrywając stopy, przy czym kierunek układu fałdów w dolnych partiach ubioru tworzy dekoracyjne pendant ubioru sąsiedniej postaci. W złoconych tłach malowideł plastycznie wydobyty liść akantu miękkiego okala płomieniście małe, tłoczone w zaprawie nimby świętych, a kierunek nachylenia nawiązuje do zwrotu postaci. Wszystkie postaci zwrócone są en trois quarts w stronę centralnej (nie zachowanej) sceny ołtarza. Jednakowe ugięcie ramion, lekki skłon sylwety, pochYLENIE głów łącznie z podobną ekspresją twarzy — ujednocniają formalnie malarską kompozycję awersu skrzydeł.

Zgodnie z intencją koncentrowania uwagi na głównym przedstawieniu ołtarza, zasadnicze elementy malowideł awersu podporządkowane zostały symetrii. Uwidacznia się ona w analogicznym układzie sylwet na skrzydle prawym i lewym z dobraną parami wysokością i wyrwanym charakterem ubiorów, w stosunkach gładkich i ornamentowanych partii, w dukcie głównych fałdów i w rozłożeniu rekwizytów.

¹³ Dowodem pełnej liczby skrzydeł są nawet symboliczne wizerunki czterech Ewangelistów. Nie spotyka się bowiem uzupełnienia ilości ich przedstawień wyobrażeniami proroków bądź świętych dziewic, występujących często w malowidłach zwieńczeń skrzydłowych.

¹⁴ W postaci kołeczków bądź otworów po nich, bądź też wstawek z nowego drewna z czasu ostatniej konserwacji — rozmieszczonych na jednakowych wysokościach po obu przeciwległych krawędziach skrzydeł.

¹⁵ Malowidła awersu i rewersu odpowiadają sobie następująco: awers — św. Stanisław, rewers — św. Elżbieta i św. Mateusz; awers — św. Wojciech, rewers — św. Erhard i św. Łukasz; awers — św. Dorota, rewers — św. Magdalena i św. Marek; awers — św. Katarzyna, rewers — Chrystus i św. Jan.

¹⁶ Kwestia jednolitości formalnej malowideł nie była brana pod uwagę w dotychczasowych opiniach.

Matematycznie wyważona równowaga rytmów płaszczyznowych i liniyjnych integruje wszystkie postaci w myśl odniesienia do kompozycji sceny centralnej¹⁷. Natomiast organizacja kolorystyczna, oparta na zasadzie zmiennej rytmiki barw dominujących¹⁸, akcentuje przede wszystkim każdą postać. Drobne plamy barwne, zwłaszcza białe, oraz złoty metal użyty w odtwarzaniu materii sukien i dalmatyk, czyniąc zadość wymogom symetrii, interferują kompozycyjną więź malowideł.

Unifikacja formalna malowideł awersu skrzydeł stanowi jedną z najbardziej istotnych cech zabytku z Kasiny. Trudno jednak nie dostrzec i elementów swoiście supremujących postaci biskupów. Znamienne jest przeciwstawienie szeregu naturalistów w ich wizerunkach jakby odrealnionym wizerunkom świętych dziewic.

Rzeźbiarski modelunek postaci świętych dziewic, zwłaszcza cięcia fałdów w ich ubiorach, oraz ustawienie na postumentach stanowią wyraźną aluzję do rzeźbionych posągów. Postaci biskupów natomiast, przyodziane w szaty wiernie imitujące fakturę tkaniny o naturalnym układzie fałdów, stoją silnie na posadzkach. Twarze biskupów posiadają akcenty realistyczne, odmiennie od idealizowanych twarzy kobiecych.

Wiele mówiąca również w tym względzie jest ikonograficzna redakcja postaci. Należy zaznaczyć, iż przyjęte w tej pracy imiona świętych dziewic są tylko umowne. Identyfikacja całkowita jest sprawą raczej niemożliwą. Zachodzi tu bowiem zjawisko połączenia treści kilku przedstawień¹⁹. Niepełna bądź niezgodna z tradycją oprawa symboliczna postaci świętych dziewic zdaje się świadczyć o nierozumieniu i niedocenianiu wagi atrybutu, tak istotnej w malarstwie gotyckim²⁰.

Postaci świętych biskupów łatwe są do zidentyfikowania na tle polskiej tradycji plastycznej. Sformowanie ich postaci jest dowodem wykrystalizowanej już ikono-

¹⁷ Układy rąk i głów postaci na skrzydle lewym i prawym tworzą w sumie dwie linie skośne, których przedłużenie przecinałoby się w górnym punkcie osi środkowej głównego przedstawienia. Diagonalne ustawienie krzyża i pastorału biskupów daje podobny, odwrócony układ skośny, nawiązujący do litery „V”. Równoległe do nich prowadzone są główne fałdy płaszczy świętych dziewic.

¹⁸ Por.: M. Walicki, *Obrazy, sprawy i ludzie polskiego gotyku*, [W:] *Złoty widnokrąg*, Warszawa 1965, s. 41—42.

¹⁹ Identyfikację postaci przeprowadzono w oparciu o następujące publikacje: J. Braun, *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Stuttgart 1934; G. Fergusson, *Signs and Symbols in Christian art*, New York 1961; L. Réau, *Iconographie de l'art chretien*, Paris 1958; K. Kuenstle, *Iconographie der Christlichen Kunst*, Freiburg im Breisgan 1926; F. Schmol, *Die Heilige Elisabeth in der Bildenen Kunst*, Hessen 1918. Uzasadnienie wniosku wymagałoby poświęcenia tym zagadnieniom obszernego rozdziału pracy. Przykładowo można podać postać św. dziewicy nazwanej tu św. Dorotą. Łączy ona również atrybuty św. Marty i św. Małgorzaty. Święta, umownie określona jako Katarzyna Aleksandryjska, posiada jeden atrybut z rzędu generalnych (palma). Niewątpliwie chodzi tu o wizerunki „Virgines Capitales”. Przyjęto więc imiona dwu najpopularniejszych w środowisku krakowskim.

²⁰ W okresie nasilenia kultu, każda postać świętego posiadała dokładną symboliczną charakterystykę. Być może, iż chodzi tu o rodzaj przekształceń „aluzyjnych”. Por.: J. Białostocki, *Tradycje i przekształcenia ikonograficzne*, [W:] *Teoria i Twórczość*, Poznań 1961, s. 154.

grafii²¹, chociaż ograniczono ją do niezbędnych, profesjonalnych jedynie atrybutów, pomijając elementy legendarne. Akcent ten nadaje postaciom biskupów rysy realności i pewnego historyzmu.

Jakkolwiek wyeksponowanie świętych patronów Polski, w ołtarzu z Kasiny posiada oddzielną wymowę, niemniej podporządkowanie wszystkich postaci pełnej myśli kompozycyjnej wskazuje, że funkcja ich sprowadziła się ogólnie do roli adorantów, podnoszących uroczysty charakter akcji i Osób Boskich centralnej sceny ołtarza.

W zachowanym materiale zabytkowym nie znajdujemy przykładów, które pozwoliłyby na podstawie zbliżonych właściwości konstrukcyjnych i kompozycyjnych odtworzyć program zaginionej sceny ołtarza. Matematyczna organizacja malowideł skrzydłowych pozwala jednak przedstawić ją hipotetycznie.

W ramach środkowego przedstawienia, określonego wymiarami skrzydeł, wskazane byłoby umieszczenie trzech postaci ujętych w pozycji klęczącej bądź siedzącej²². Układ barwny malowideł awersu z właściwym sobie systemem zmiennej rytmiki barw dominujących dyktuje w ubiorze postaci środkowej przewagę błękitu. Po jej lewej stronie — czerwień, dla izolacji od barwy błękitnej dominującej w kapie św. Wojciecha. Po stronie prawej — zieleń, dla dopełnienia czerwonej barwy ornatu św. Stanisława²³.

Wymogom kompozycyjnym sprostać by mogła trójosobowa grupa „Koronacji Maryi”, w której w większości przykładów Madonna przyodziana w błękitny płaszcz klęczy między koronującymi ją siedzącymi postaciami Boga Ojca i Chrystusa, u których w szatach barwa zielona i czerwona z reguły występują. „Rzeźbiarsko” traktowane postaci świętych dziewic, nawiązujące do polichromowanych posągów, oraz snycerski niemalże modelunek teł złożonych, a tak samo snycerskie ozdoby zwieńczeń skrzydłowych — mogą sugerować rzeźbiarskie opracowanie grupy środkowej, umieszczonej w szafie ołtarzowej, zwieńczonej bogatym azurem. Ażur, komponowany na zasadzie przenikania się lekkich łuków „kotarowych”, stanowiłby odpowiednik czterech ostrokątnych zwieńczeń skrzydłowych.

Ujęcie formalne postaci, szczególnie zaś podkreślenie majestatycznego nastroju i jakby modlitewnego skupienia, zdaje się być adekwatnym nawiązaniem do klimatu

²¹ Przedstawienie św. Stanisława w ornatcie, a św. Wojciecha w kapie i odpowiednio: z zamkniętą i otwartą księgą oraz różnicowanie wizerunków przez należny dobór pastorału i krzyża misyjnego zostało, jak się wydaje, wykrystalizowane w obrębie ikonograficznej tradycji biskupów na gruncie krakowskim, w latach końcowych XV w. Taką redakcję posiadają rzeźbione wizerunki biskupów w zwieńczeniu ołtarza Vita Stosza na skrzydłach tryptyku ze Zborówka (po r. 1450) oraz na dwu wspomnianych skrzydłach wawelskich, gdzie dodatkowo biskupi objaśnieni są podpisami. Zdaniem K. Estreichera (op: cit., s. 66 i n.) wizerunki św. św. Wojciecha i Stanisława na tryptyku Świętej Trójcy należą do najwcześniejszych w naszej ikonografii, co potwierdzać ma fakt, że malarz przedstawił ich jeszcze w identycznych szatach i z pastorałami. Fakt ten nie pozwala na umieszczenie zabytku z Kasiny w okresie poprzedzającym powstanie tryptyku Świętej Trójcy.

²² Pozycje ich determinują: punkt przejścia skrzydeł w zwieńczeniu i wysokość postaci świętych.

²³ Jest to oczywiście szkic najbardziej ogólny. Wymagana jest duża ilość złoceń w ubiorach, odpowiednio do rangi ważności i roli postaci w ołtarzu.

misterium koronacyjnego. Dekoracyjność i bogactwo malowideł, a zwłaszcza ilość złocen — to środki, które również nadążają za ideową wagą tematu Koronacji Maryi, najsilniej wyrażającego tryumf Kościoła²⁴.

Przedstawioną hipotezę potwierdza fakt, iż święci, którzy występują na awersie skrzydeł z Kasiny, zwłaszcza św. Wojciech i św. Stanisław, towarzyszą zwykle scenom Koronacji Maryi zarówno na zabytkach malarskich, jak i na snycerskich²⁵.

Próba odtworzenia programu zaginionej części ołtarza wynikała z potrzeby pełniejszej oceny malowideł awersu skrzydeł. Bezspornym wydaje się fakt silnych determinacji teologicznych, które w sposób całkowity zdecydowały o formalnym i artystycznym aspekcie malowideł.

Malowidła rewersu skrzydeł, przeznaczone do codziennej kontemplacji, nie szokują przepychem barwy, ornamentyki i złocen w stopniu takim, jak malowidła reprezentacyjnej strony ołtarza. Koncentrują uwagę raczej na treści.

Treść rewersu ołtarza jest niezwykle komunikatywnym rodzajem plastycznej homilii. Pointę programu stanowi centralnie umieszczona scena Ukazania się Chrystusa Zmartwychwstałego Marii Magdalenie, obrazująca epizod wybrany z tekstu Ewangelii św. Jana²⁶. Dla zadokumentowania tego faktu symboliczny wizerunek św. Jana Ewangelisty umieszczony został nad postacią Chrystusa niezgodnie z podkreśloną tu chronologią następstw ewangelicznych²⁷. Najstarszy z Ewangelistów, apologeta chrześcijaństwa św. Mateusz, umieszczony na skrzydle pierwszym, wskazując palcem dłoni pozostałe symboliczne wizerunki Ewangelistów, zaleca jakby zwrócenie uwagi na źródło dydaktyki Kościoła. Eksplicjuje ją gest dłoni św. Erharda²⁸, stanowiący pendant gestu św. Mateusza. Poprzez atrybut dwojga oczu kieruje on uwagę na postaci wyobrażone w dolnej strefie kompozycji, które symbolizują istotę nauk ewangelicznych to jest poświęcenie i miłosierdzie — w postac

²⁴ W. S m o l e ń, *Ołtarz Mariacki Vita Stosza w Krakowie na tle polskich źródeł literackich*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea kościelne”, t. 5, Lublin 1962, s. 316—318.

²⁵ W zwieńczeniu ołtarza mariackiego Vita Stosza, na skrzydłach tryptyku z Łagiewnik, w zwieńczeniu poliptyku z Książnic Wielkich i na poliptyku z kościoła św. Mikołaja w Krakowie. (Por.: S m o l e ń, op. cit., s. 318).

²⁶ J 20,11.

²⁷ W całej kompozycji rewersu jedynie Chrystus i symboliczny wizerunek św. Jana posiadają złote nimby. Pozostałe natomiast są srebrne i pokryte jasnym, złocistym werniksem. Szczegół ten również potwierdza intencję świadomego zaakcentowania rangi wizerunku Chrystusa i św. Jana.

²⁸ Identyfikacja tej postaci nie jest pełna. Św. Erhard — biskup Ratyżbony jest postacią historyczną. Przypisuje mu się szeroką działalność misyjną i założenie siedmiu klasztorów. Według życiorysu miał on ochrzcić św. Odylię, stąd, podobnie jak i ona, przedstawiany z atrybutem dwojga oczu leżących na książce. (Uwzględniono: H. D e t z e l, *Christliche Ikonographie*, Freiburg 1896, s. 322; K u e n s t l e, op. cit., t. II, s. 214; R. B a u e r r e i s s, *Erhard HL.*, [W:] *Lexikon für Theologie und Kirche*, t. III, Freiburg 1953, s. 988—9; R e a u, op. cit., t. II, cz. 1, s. 440—441. Św. Erhard przedstawiany był z reguły w szatach biskupich. Być może artysta miał na uwadze innego świętego, bo atrybut dwojga oczu, wydaje się, że ma w tym układzie wartość metaforyczną.

Elżbiety z Turyngii²⁹ — oraz pokorę i miłość utożsamiane tradycyjnie z postacią Magdaleny³⁰. Scena Ukazania się Chrystusa Marii Magdalenie w takim kontekście symbolicznym zostaje podniesiona do rangi charyzmatu, mającego ewokować eschatologiczną wizję nagrody.

Forma artystyczna malowideł tej strony ołtarza również została podporządkowana wymogom myśli teologicznej. Postaci, chociaż nie są pozbawione indywidualnej charakterystyki, w znacznie większym stopniu posiadają charakter symbolu. Brak w każdym malowidle zbędnych laickich elementów, duża doza liryzmu, powagi i pewnej reprezentatywności — czynią myśl przejrzystą i sugestywną. Uwydatnieniu treści służy tak samo struktura płaszczyznowa i barwna obrazów. Jak wielką wagę przywiązywał artysta do równowagi i harmonii kompozycji, świadczy pomniejszona w stosunku do innych postaci, postać św. Erharda. Rytm skośny, który powstał z ułożenia głów Elżbiety i klęczącej, zgodnie z ikonografią tematu, postaci Magdaleny, wymagał równoważnika po stronie przeciwnej, gdzie obie postaci — Chrystusa i św. Erharda — przedstawione być musiały w pozycji stojącej.

Nieobca też była artyście znajomość zasad perspektywy i portretu. Bezbłędne, stereometryczne ujęcie postaci, usytuowanych w trzech czwartych w płaszczyźnie, odpowiada naturalnemu doznaniu wizualnemu. Posadzki pod stopami posiadają prawidłowy, perspektywiczny układ tafli i — zgodnie z malarską iluzją przestrzeni — zaciemnione zostały za postaciami. Z tak rozstrzygniętą przestrzennością malowideł nie kolidują także złote tła. Niezwykła plastyka ornamentu, wywołując wibrację świetlną, sugeruje pewną planowość kompozycji. Należy zwrócić uwagę na szczegóły potwierdzający dobrą znajomość zasad kompozycji przestrzeni: są to drzewka umieszczone na linii horyzontu, za postacią Chrystusa³¹.

Mimo ujednocionej ekspresji twarzy nawiązującej do powagi chwili, jak to ma miejsce w malowidłach awersu, czy też fizjonomii postaci z rewersu skrzydeł zróżnicowanych adekwatnie do ikonografii tematu i funkcji ideologicznej w treści kompozycji³² — znajomość zasad portretu uwidoczniła została w akcentowaniu cech

²⁹ We wszystkich dotychczasowych opiniach św. Elżbieta utożsamiana była ze św. Marią Egipcjanką. Jedyne atrybut trzech chlebów zbliża ją do postaci Egipcjanki, natomiast płaszcz barwy czerwonej i korona nad głową są aluzją do królewskiego pochodzenia. Prosta suknia o ostrej fakturze nawiązuje do habitu, zaś chusta z podwiką — do zawoju franciszkańskiego. Wszystkie znamiona tego przedstawienia pozwalają utożsamiać tę postać wyłącznie ze św. Elżbietą z Turyngii — królową Węgier, franciszkanką — opiekunką ubogich. Por.: Braun, op. cit., s. 209; Schmol, op. cit., s. 337—344. Ta identyfikacja umożliwiła ścisłe odczytanie treści ideowej malowideł rewersu.

³⁰ Por.: Reau, op. cit., t. III (2) s. 850; Ferguson, op. cit., s. 134.

³¹ Za interpretacją przemawia rozjaśnienie tła nad linią horyzontu i zaciemnienie ostatniego planu łączki zgodnie z malarską interpretacją zjawisk przestrzennych. Poza tym w każdym niemalże plastycznym przykładzie tej sceny występują drzewa (symbolizujące miejsce akcji). Por.: Kuenstle, op. cit., s. 510; Ferguson, op. cit., s. 90.

³² Na przykład: przez odwrotne wyrysowanie włosów brwi (od skroni do nasady nosa) u św. Erharda, w sposób prosty wydobyta jest koncentracja twarzy, odpowiadająca funkcji świętego, który jakby każe dostuzęgać treść malowideł.

anatomicznych, właściwych danej płci. Należy też mieć na uwadze fakt, iż odtworzenie tradycyjnie idealizowanych postaci świętych nie dawało artyście możliwości zademonstrowania większej inwencji twórczej.

Ocena malowideł z Kasiny kryteriami zaawansowania realistycznego ich twórcy nie może być momentem rozstrzygającym o ich chronologii. Współczynnik determinacji teologicznych spowodował bowiem, iż zasób umiejętności fachowych artysty i jego wiedza teoretyczna musiały być podporządkowane lapidarnemu zobrazowaniu idei. Wyrafinowana w środkach, chociaż schematyczna na pozór forma malowideł nadaje obiektowi cechy tradycyjne, jakkolwiek wartości malarskie i kompozycyjne świadczą o zaawansowanej już percepcji nowych, renesansowych prądów.

Technologia i technika artystyczna malowideł stanowią szczególną wartość obiektu z Kasiny. Ograniczenia edytorskie uniemożliwiają pełne udokumentowanie przeprowadzonych badań specjalistycznych oraz zaprezentowanie analiz na tle większej ilości zabytków malarskich. Stąd lakoniczny charakter niezbędnych informacji o charakterze wniosków³³.

Deski z drewna lipowego, które stanowią podkład malowideł, cięte są promieniowo tzn. ze środkowej części pnia. Miejsca ich styków zostały oklejone cienkim płótnem lnianym. Zaprawa, sporządzona z kredy organogenicznej³⁴ i kleju zwierzęcego, pokrywa podkład od strony awersu w ośmiu warstwach, na rewersie natomiast występuje pięć warstw. W skład palety malarskiej wchodziły następujące barwniki: biel ołowiana, kilka odcieni ugrów, siena, umbra, żółta ołowiana, cynober naturalny, minia, czerwień krapowa, zieleń miedziowa, ziemia zielona, malachit, azuryt, smalta, czerni kostna. Zastosowano spoiwa klejowe, żywiczne i olejne. W pozłotnictwie użyto złota płatkowego wysokiej jakości, folii srebrnej oraz pozłoty płynnej.

Kolejność wykonywania poszczególnych etapów w technicznym procesie twórczym nie odbiega od norm znanych ze średniowiecznych traktatów o malarstwie³⁵. Stratygrafia warstw barwnych pozostaje ogólnie związana z konwencjami technologicznymi 2. poł. XV i 1. poł. XVI stulecia regionów północnych Europy środkowej³⁶.

³³ Autorka dysponuje pełną dokumentacją fotograficzną obiektu. Uwzględnione zostały makro- i mikrofotografie, mikroskopowe zdjęcia przekrojów stratygraficznych warstwy malarskiej i zaprawy, fragmenty malowideł w promieniach podczerwonych i rentgenowskich (w tym stereoskopowe) oraz fotografie fluorescencji ultrafioletowej. Badania zaprawy i barwników były przeprowadzane przez art. mal. kons. R. Kozłowskiego.

³⁴ R. Kozłowski, *Mikroorganizmy okresu kredowego pomocne przy odróżnianiu technik malarskich w tynkach*, „Ochrona Zabytków”, 3 (1950), nr 2—3 (10—11).

³⁵ Teofil (kapłan i zakonnik), *O sztukach rozmaitych ksiąg troje*, tł. T. Żebrowski, Kraków 1880; C. Cennini, *Rzecz o malarstwie*, tł. S. Tyszkiewicz, Wrocław 1955, s. 64; J. Hopliński, *Farby i spoiwa malarskie*, Wrocław 1959, s. 83, 85, 91.

³⁶ Por.: B. Słancký, *Technika malarstwa*, tł. T. Aleksandrowicz i S. Gawłowski, t. II, Warszawa 1965, s. 36 n.

Należy podkreślić różnorodność użytych w malowidłach barwników, spoiw i materiału pozłotniczego³⁷, a zwłaszcza obecność smalty, która nie była stosowana w XV-wiecznych warsztatach malarskich³⁸.

Indywidualnym rysem warsztatu malowideł z Kasiny jest techniczny sposób uzyskiwania efektów malarskich i dekoracyjnych oraz stopień swobody twórczej, uwidoczniiony już w charakterze wstępnego szkicu ołówkowego, którego niedokładność bądź niedomówienia korygowane były w trakcie malowania. Zmienione zostały układy detali anatomicznych twarzy, rąk i kierunek układu fałdów w ubiorach. W licznych miejscach ostateczna redakcja malarska nie respektuje rytego konturu kompozycji tak, że część ubiorów postaci i włosy malowane są na ornamentowanym i złożonym tle³⁹.

Wstępny szkic malowideł stanowi dowód ogromnej rutyny artysty. Narzucony został zdecydowanie ołówkiem na wypolerowaną powierzchnię zaprawy, bez używania kartonów i kalki. Kreska jego zbliża się często do linii geometrycznych, przebiega prosto w długich odcinkach, to znów łamie się pod kątem względnie zakreśla regularne łuki. Ogranicza się do niezbędnego zaznaczenia kierunków i form. Jest przy tym dość studyjna i analityczna; widać to w twarzy św. Katarzyny przez rysunek gałek ocznych i równoległe ustawienie osi optycznych czy też w twarzy św. Doroty w wykreślaniu osi środkowej i odpowiednie do niej ustawienie linii wzroku. W twarzach męskich zaznacza ponadto cechy charakterystyczne dla ich anatomii (ryc. 3 i 4).

Sposób szkicowania, ujawniając najbardziej osobowość i manierę artysty, w wielu wypadkach może być ekwiwalentem jego podpisu. Ponieważ w większości opinii malowidła z Kasiny i tryptyk Świętej Trójcy uchodzą za dzieła tego samego warsztatu, porównanie szkicu tych malowideł powinno być przyczynkiem do dalszych badań.

Zasadnicza różnica zachodzi już w technice szkicu. „Mistrz Chórów” narzucił go cienkim pędzelkiem. Kreska jego jest drobiazgową i modelującą. Krótkimi, miękkimi pociągnięciami uparcie podkreśla wypukłość fałdów powiekowych górnych, linię grzbietową nosów, podwójną kreską zaznacza brwi i sumiennie rejestruje skręty włosów. W sumie szkic malowideł świętokrzyskich jest bardziej impresyjny i malarski od geometrycznego prawie szkicu malowideł z Kasiny (ryc. 5).

Biegłą w zawodzie rękę autora malowideł z Kasiny potwierdza też prowadzenie pędzla. Śmiało i szerokie kładzenie farby, uwarunkowane w dużym stopniu rodzajem

³⁷ Por.: J. Nykiel, *Budowa technologiczna obrazów na desce tzw. szkoły sędeckiej z lat 1420 — 1460*, „Ochrona Zabytków”, 15 (1962), nr 4 (59); B. Dąb, *Warsztat malarza cechowego w Polsce*, „Studia Renesansowe”, t. IV (1964) 347. Kwestia stosowania spoiw ciągle jest sporna. W obrazach J. Van Eycka (uważanego za inicjatora techniki olejnej) oraz w dziełach malarzy niderlandzkich XV w. przeprowadzone przez laboratoria muzeów belgijskich badania technologiczne wykazały w dolnych warstwach spoiwo olejne, w górnych zaś — olejno-żywiczne. Zagadnienie to rozstrzygają: P. Coremans, R. J. Gettens, J. Thisen, *La technique des „Primitifs Flamands”*, „Etudes des Conservations”, I (1952) 2, London.

³⁸ Obecność smalty stwierdzono w obrazie J. Holbeina Młodszeo. Por.: Słansky, op. cit., t. I, s. 53.

³⁹ Widoczne na fotografiach w promieniach podczerwonych.

spoiwa, widoczne jest nie tylko na ubiorach, ale także w partiach karnacji, które to z zasady w większości warsztatów cechowych XV w. malowane były bez jakichkolwiek śladów fakturalnych⁴⁰.

Niemniej charakterystyczną cechą techniki malarskiej obiektu z Kasiny jest zestawienie przejrzystych warstw malarskich o świetlistym kolorycie z impastami o przygaszonych odcieniach i szorstkich w fakturze. Względ na estetyczny efekt kompozycji, a w wielu wypadkach i na ikonografię postaci, pozwala widzieć w nich świadome dążenie do iluzyjnego odtwarzania jakości gatunku tkaniny ubiorów⁴¹. Z drugiej strony trzeba mieć na uwadze i to, że blask złotego metalu, tak obficie zastosowanego w malowidłach, wymagał również kontrastów optycznych.

Ilość złotego metalu użytego w malowidłach awersu, zestawiona z wyszukanymi w fakturze i odcieniach plamami barw czerwonych, błękitnych, żółtych i zielonych, przy delikatnych już tylko akcentach bieli, oraz liczne nagromadzenie motywów ornamentalnych, różnorodnych w barwie i technice wykonania, tworzą niezwykle bogatą kompozycję w stosunku do gotyckich zabytków malarstwa cechowego. Natomiast ocena malowideł w kategoriach odnoszonych do dzieł gotycko-renesansowych z początku XVI wieku określa je jako najbardziej typowy przykład narodowych predylekcji tego okresu.

Wartości techniczne i barwne malowideł konkurować mogą z licznymi dziełami tego okresu, postulującymi nową wiedzę malarską⁴². Reliefowe wydobywanie plastyki detalu ornamentacyjnego, popularne w tablicowym malarstwie gotyckim, w malowidłach z Kasiny, być może wskutek wzbogacenia wiedzy technicznej i nowych już zapotrzebowań estetycznych, przybrało postać skrajną. Niezwykła wypukłość ornamentu oraz różnorodność jego faktury i barwy uzyskane zostały odpowiednim doborem spoiw (klejowych i żywicznych), różnym stopniem utarcia pigmentu oraz licznymi laserunkami dopełniającymi efekty barwne. W rezultacie malowane szaty upodobniły się do drogich haftów, tkanin brokatowych i najdroższego gatunku altembasu, jaki imituje kapa św. Wojciecha.

Modelowane tła malowideł awersu zaliczyć można do najefektowniejszych tła w tablicowym malarstwie. Pozornie tylko upodabniają się one do liściastych tła gotyckich obrazów okresu lat 1440—1470⁴³. Efektowna plastyka liścia akantu miękkiego, z trafnie oddaną właściwą mu giętkością i zawijaniem się wierzchołków

⁴⁰ Por.: N y k e l, op. cit.

⁴¹ Na przykład szorstka faktura sukni św. Elżbiety nawiązuje do surowości habitu zakonnego. Natomiast lśniąca powierzchnia jej płaszcza odpowiada szacie królewskiej. Uroczysta kapa św. Wojciecha imituje drogi gatunek altembasu itp.

⁴² Jak: oltarz św. Jana Jalmużnika (por.: K. S e c o m s k a, *Oltarz św. Jana Jalmużnika*, „Studia Renesansowe”, 4 (1964)) oraz tryptyk bodzentyński (por.: W. J u s z c z u k, *Tryptyk Bodzentyński*, „Studia Renesansowe”, 3 (1963)).

⁴³ Wprowadzony na łamy literatury naukowej schematyczny rysunek ornamentu tła malowideł z Kasiny daje mylne pojęcie o jego faktycznej wartości (por.: W a l i c k i, *Malarstwo polskie XV w.*, il. 11; D ą b, op. cit., s. 344, il. 4.

do wewnątrz, jest dowodem nowego już, nie gotyckiego widzenia formy. Brak schematycznego powtarzania detali łącznie z techniką wykonania wykluczają możliwość posłużenia się sztańcą bądź szablonem. Są wykonane odręcznie⁴⁴.

Tła malowideł, mimo abstrakcyjnej barwy, łączą się tak ściśle z koncepcją całej kompozycji, że ich projektanta i wykonawcę należałoby widzieć w autorze malowideł.

Całkowita zbieżność stylu technicznego i artystycznego malowideł awersu i rewersu pozwala stwierdzić wykonanie ich przez jednego artystę. Trudno całkowicie wykluczyć udział twórczy jakiegoś pomocnika. Mogła to być najwyżej pomoc techniczna, nie mająca wpływu na estetyczny efekt kompozycji malarskich⁴⁵.

Techniczno-artystyczny poziom malowideł z Kasiny przekracza w dużym stopniu przeciętną produkcję cechową. Doskonale opanowane rzemiosło i szeroki zestaw materiału malarskiego wskazują na warsztat bogaty, o długich tradycjach, najprawdopodobniej stołeczny.

Obiekt z Kasiny Wielkiej nie znajduje w zachowanym materiale zabytkowym bezpośrednich analogii, aczkolwiek tematycznie i formalnie tkwi w konwencjach gotyckiego malarstwa ołtarzowego.

Trudno jest jednakże podtrzymać którąkolwiek z dotychczasowych hipotez naukowych, umieszczających obiekt z Kasiny na tle zabytków okresu lat 1440—1460. Bliższa analiza wartości malowideł wyklucza również umiejscowienie ich w najbliższym kręgu warsztatowym tryptyku Świętej Trójcy z katedry wawelskiej i uniemożliwia podtrzymanie wynikającej z tych powiązań propozycji datowania na pierwsze lata po r. 1460.

Skrzydła z Kasiny stanowią swoisty rodzaj syntezy wartości formalnych i stylistycznych, spontanicznie narastających przez XV stulecie w polskich ośrodkach malarskich.

Wariant plastyczny tryptyku z Kasiny z właściwym mu łączeniem wertykalnych kwater w jedno skrzydło należy do form unikalnych na tle znanych rozwiązań kompozycyjnych ołtarzy dwuskrzydłowych⁴⁶.

Artystyczna koncepcja malowideł łącznie z szeregiem elementów formalnych, wykazując rygorystyczną współzależność z teologiczną treścią tematu, nadaje obiektowi cechy tradycyjne, które zbliżają go silnie do konwencji malarstwa ołtarzowego połowy XV stulecia. Charakterystyczna jest degradacja wartości atrybutu ukształ-

⁴⁴ Wiele też w obrazach gotyckich wykazuje znamiona charakterystyczne dla stosowania sztańc i żelaznych matryc, przy pomocy których wyciskano w mokrej zaprawie żądany wzór, jak pisze o tym Walicki (op. cit., s. 34).

⁴⁵ Malowidła rewersu malowane są z mniejszą maestrią. Nie jest to jednakże dowód, iż malował je mniej biegły w zawodzie pomocnik. Na obydwu cyklach malarskich występuje jednakowo zróżnicowana faktura, liczne „błiki” na włosach i wypukłych miejscach światła, szrafirowanie zacienionych partii i szereg drobniejszych szczegółów. Promienie podczerwone ujawniają identyczną kreskę szkicu ołówkowego, z właściwą jej rutyną.

⁴⁶ Identyczną formę posiadać musiał ołtarz z Włocławka, z którego zachowały się dwa skrzydła ołtarzowe (por.: Walicki, op. cit., s. 307, il. 59).

townego przez długą tradycję gotycką, która znane i popularne wizerunki świętych dziewięć sprowadziła do wartości symbolu, zaś postaciom biskupów nadała cechy realne, znamienne dla „historyzmu” epoki renesansu.

Ten fakt pozwala sądzić, że ołtarz z Kasiny zrealizowany został najwcześniej w początkowych latach XVI w., kiedy kult św. Stanisława zaczynał się wzmacniać⁴⁷. Przypuszczenie to potwierdza również treść rewersu skrzydeł związana z ideą miłosierdzia i jałmużny silnie propagowanymi w pierwszych latach XVI w. przez kult św. Jana Jałmużnika⁴⁸ i św. Elżbiety z Turynii⁴⁹.

Niezwykła klarowność kompozycji, służąca lapidarnemu zilustrowaniu nieskomplicowanej idei sakralnej — właściwa obiektowi z Kasiny, znajduje pełne wytłumaczenie w okresie pierwszych dziesięcioleci w. XVI w nurcie świadomego utrwalania osiągnięć epoki gotyckiej, odpowiadających gustom licznych odbiorców bądź zleceniodawców, w nurcie tworzącym dzieła o cechach trydycyjnych i zachowawczych⁵⁰. Niezwykła dekoracyjność, przepych ubiorów, ilość złocień w malowidłach są adekwatnym uzupełnieniem profilu formalnego szeregu dzieł 1. poł. w. XVI, powstałych w świadomym nawiązaniu do tradycji⁵¹.

Mając na uwadze specyfikę tych dzieł, unikających z zasady nowatorskich poszukiwań w zakresie tematu i formy⁵², nie należy też oceniać malowideł z Kasiny kryteriami realistycznej postawy ich twórcy. Znajomość zasad portretu i właściwa, już nie gotycka, perspektywa, widoczna w wykreśleniu taflí posadzek z uwzględnieniem wspólnego ogniska zbiegu i punktu dystansowego, są wystarczające, aby docenić w autorze malowideł ogólne zorientowanie w wytycznych nowego renesansowego prądu.

Elementy przedstawione powyżej posiadają niemalże charakter imponderabilów, których dostrzeżenie utrudnia zachowawcza forma całości kompozycji. Czytelniejsze są wartości malarskie obiektu, wynikające z pogłębionej wiedzy technologicznej i technicznej, pozwalające już nawet we wstępnej autopsji umiejscowić obiekt pośród dzieł 1. poł. w. XVI. W okresie tym bowiem polskie cechy malarskie dysponowały znacznie większą skalą środków warsztatowych⁵³.

Istnieje jednak w malowidłach z Kasiny również szereg drobnych, lecz istotnych, elementów formalnych, uniemożliwiających podtrzymanie datowania obiektu na lata około 1460. Jest to nawet sposób drapowania materii ubiorów, w których dostrzec można konwencje kilku faz stylowych epoki gotyckiej. Brak w nich wprawdzie

⁴⁷ Por.: Dobrowolski, *Malarstwo*, t. I, s. 437.

⁴⁸ Por.: T. Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440 — 1520)*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965, s. 52.

⁴⁹ Dowodem wzmożonego kultu św. Elżbiety w tym czasie są często występujące wizerunki malowane i rzeźbione zarówno w Polsce, jak i w krajach sąsiednich.

⁵⁰ Walicki, op. cit., s. 40,43; Dobrowolski, op. cit., s. 35—38; M. Złata, *Śląskiej sztuki drogi od gotyku*, [W:] *Późny gotyk*, Warszawa 1965, s. 185.

⁵¹ Ibidem; Dobrowolski, *Malarstwo*, s. 439—440.

⁵² Por.: Walicki, op. cit., s. 40—41.

⁵³ Ibidem, s. 45.

dynamizmu i gwałtownego łamania fałdów, częstego na przełomie w. XV/XVI, ale przecież nie występuje już stylizacja właściwa stylowi miękkiemu ani też przedstoszowska maniera stylu twardego. Na uwagę zasługują konarowe, jakby manierystyczne w układzie, fałdy szaty św. Doroty, przywodzące na myśl śląskie rzeźby z kręgu Hansa Olmutzera, oraz pryzmatyczne jeszcze załamania okrycia św. Katarzyny, które niewiele mają wspólnego z ekspresją modelunku Vita Stosza, a bliższe są ich malarskiej interpretacji w krakowskim ołtarzu św. Jana Jałmużnika. Obok zdegenerowanego jakby motywu małżowiny usznej, jaką tworzy fragment podbicia kapy św. Wojciecha, występuje naturalny statyczny układ materii jego kapy i ornatu św. Stanisława, pojęty na sposób całkowicie renesansowy.

Podobną chronologię wytycza malowidłom barwa szat liturgicznych świętych biskupów. Ciemne, brązowozłociste mitry oraz barwne rękawice, w jakich przedstawieni są święci biskupi na malowidłach z Kasiny, nie były raczej spotykane w XV w.; począwszy bowiem od pierwszych lat w. XVI mitra i rękawice przechodzą stopniowo od koloru białego w ciemny⁵⁴. Oceniana w kategoriach barw liturgicznych kapa św. Wojciecha również nie znalazłaby precedensu w w. XV. Natomiast w okresie bliżej połowy XVI w. kolor jej odpowiada liturgicznej wartości barwy białej⁵⁵. Trzeba jednak zastrzec, iż innowacja ta była podobno właściwa tylko zakonowi Dominikanów⁵⁶. Istnieje jeszcze inny element, który wskazuje na związek z kościelną tradycją Dominikanów. Jest nim parura humerału w stroju św. Wojciecha, którą podobno wyłącznie krakowskie zgromadzenie stosowało do kap⁵⁷.

Szczegóły te, aczkolwiek nie mogą stanowić bezwzględego dowodu proveniencji zabytku, są o tyle prawdopodobne, że kościół w Kasinie Wielkiej pozostawał pod zarządem krakowskiego zakonu oo. Dominikanów do r. 1811⁵⁸. Skrzydła zaś ujawniają szereg powiązań z krakowskim środowiskiem artystycznym, a jego klasa techniczno-artystyczna wyklucza możliwości powstania w drugorzędnym warsztacie prowincjonalnym.

Pobieżny anons indywidualnych wartości skrzydeł z Kasiny nie wyczerpuje całości ich problematyki. Ramy artykułu uniemożliwiają również zaprezentowanie

⁵⁴ Por.: W. E. Radzikowski, *Ubiory w Polsce i u sąsiadów w wieku XV*, Kraków 1905, s. 13; Autor nadmienia, iż: „przez cały wiek XV infuły w ogóle były białe ze złotym obramowaniem, rękawice zawsze też były białe”. W dotychczasowych badaniach nie zwracało się uwagi na ten przydatny czynnik w datowaniu zabytków malarskich. Pod tym kątem oglądałam wszystkie zabytki eksponowane w muzeach bądź znajdujące się w kościołach. Autopsja pozwala przyjąć bez zastrzeżeń sformułowany sąd Radzikowskiego.

⁵⁵ Por.: ks. T. Kruszyński, *Stare tkaniny, ich barwy, wzory i rodzaje*, „Skarbiec Katedry Wawelskiej i Muzeum Metropolitarnie”, VI (1930) 167, 174, 175.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ T. Kruszyński ks., *Parury czyli dawne ozdoby alby i humerału*, „Skarbiec Katedry Wawelskiej i Muzeum Metropolitarnie”, V (1929) 112.

⁵⁸ J. Szablowski, J. E. Dutkiewicz, *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. I, z. 7, Warszawa 1951, s. 4.

szczególowszych wyników weryfikacji dotychczasowych opinii o zabytku. Niemniej przeprowadzona korekta nieścisłości bądź błędnych wypowiedzi, dotyczących formy i treści ołtarza, oraz zasygnalizowanie złożoności struktury stylistycznej obiektu powinny otworzyć drogę do dalszych badań. Trudno jest uściślić datowanie skrzydeł. Wydaje się jednak, iż nie mogły powstać wcześniej niż w trzecim dziesięcioleciu XVI w. Nie jest wykluczone, iż dalsze badania przesuną datowanie skrzydeł bliżej połowy XVI w. Sprecyzowanie ich chronologii i proveniencji znacznie przyczynić się może do usystematyzowania rozwoju malarstwa polskiego całego w. XVI i pozwoli skryształizować ocenę autonomicznego oblicza polskiej szkoły artystycznej doby renesansu.

LES VOLETS DE RETABLE DE KASINA WIELKA

Résumé

Les quatre volets de retable de Kasina Wielka, déposés dans la collection du Musée Diocésain de Tarnów font partie des monuments représentatifs pour la peinture gothique polonaise. Après des hypothèses controversables qui résultaient d'un manque des documents historiques, l'état actuel des recherches sur l'objet, le fait osciller dans le large cercle des monuments de peinture différents aussi bien par leur aspect plastique que par leur chronologie. Les opinions les plus récentes situent le monument de Kasina dans les années 1460 environ, en le liant avec le milieu ou bien l'atelier du triptyque de la Sainte-Trinité dans la cathédrale de Wawel.

La vérification des opinions faite grâce à une analyse de la forme artistique de l'objet, et plus particulièrement grâce à une analyse de ses éléments d'atelier, permet de mettre en doute les hypothèses courantes.

Il est caractéristique que l'ensemble d'éléments formels, en accusant une rigoureuse co-dépendance avec le contenu théologique du thème, prête à l'objet un caractère traditionnel. Par contre, les valeurs picturo-techniques et les petits effets de composition témoignent d'une perception déjà avancée des nouveaux courants de renaissance. Une singulière coexistence de la tradition et d'innovation, permet de considérer l'oeuvre de Kasina comme datant au moins des années trente du XVI^e siècle et originaire du territoire de la Petite-Pologne, le plus probablement du milieu d'ateliers métropolitains de Cracovie.

Il n'est pas exclu que de nouvelles recherches feront approcher la datation des volets de retable de Kasina de la moitié du XVI^e siècle. La fixation de leur chronologie et de leur provenance peut contribuer à systématiser le développement de la peinture polonaise du XVI^e siècle tout entier et à cristalliser l'évaluation de l'aspect autonome de l'école artistique polonaise à l'époque de la Renaissance.