

ZBIGNIEW STRZAŁKOWSKI

PROBLEMY MALARSTWA TABLICOWEGO
SZKOŁY KRAKOWSKO-SAŃDECKIEJ
W LATACH 1440—1460

Gotyckie malarstwo tablicowe od dawna znajdowało się w kręgu zainteresowań polskich historyków sztuki. Sądy ich na temat tegoż malarstwa kształtowały się równolegle z rozwojem aparatu naukowo-badawczego i funkcją historii sztuki w ramach nauk humanistycznych. Pozwoliło to, w okresie dokonywania inwentaryzacji dóbr kulturalnych, w 2. poł. XIX w., wyodrębnić w polskim malarstwie tablicowym zespół obiektów z terenów Podkarpacia, które określano jako powstałe w manierze „staroniemieckiej” lub „bizantyńskiej”.

Dopiero W. Łuszczkiewicz¹ swymi badaniami po raz pierwszy próbuje wyznaczyć szkole sądeckiej samoistną rolę, widząc szereg momentów różniących ją od środowiska krakowskiego. Późniejsze prace innych historyków sztuki walnie przyczyniły się do sformułowania wspólnych cech stylowych malarstwa skoncentrowanego topograficznie wokół Krakowa.

M. Walicki nadał wysoką rangę naukową zagadnieniu warsztatu sądeckiego, podkreślając istnienie jednolitego zespołu malarstwa tablicowego o wspólnych cechach. Po usystematyzowaniu materiału zabytkowego uściślił datowanie, proponując dla wielu dzieł nową chronologię, przy czym posługiwał się terminologią typu: grupa spiska, grupa sądecka lub krąg sądecki².

¹ *Malarstwo cechowe krakowskie XV i XVI w.* Kraków 1874. RSAU T. 1; tenże. *Obrazy szkół cechowych polskich XV, XVI i XVII wieku w Muzeum Narodowym w Krakowie* (dokończenie). Wiad. Num.-Archeolog. T. 3: 1896 nr 1—3 Warszawa 1896.

² *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im XV Jahrhundert.* Warszawa 1933 s. 18—22; tenże. *Malarstwo polskie XV wieku.* Warszawa 1938 s. 57, 65—69, 79. Rec.: T. Dobrowolski. BHS R. 8: 1946 z. 1/2 s. 70—84. T. Dobrowolski był jej zwolennikiem. Bochnak zastąpił nazwę miejscową Nowy Sącz szerszym pojęciem — Podkarpacie; por.: A. Bochnak. *Z dziejów malarstwa gotyckiego na Podkarpaciu.* Prace Kom. Hist. Sztuki PAU T. 6: 1934—35 z. 1 s. 8 n., 16 nn.;

W dotychczasowych badaniach przeważała metoda „topografii” zabytków, co wobec oczywistości zarejestrowania większej liczby zabytków malarstwa sztalugowego połowy XV w. na terenie Sądeckizny zdecydowało o użyciu określenia malarska szkoła sądecka. T. Dobrowolski, który obok Walickiego położył największe zasługi nad badaniami polskiej sztuki średniowiecznej, niejednokrotnie wyrażał wątpliwości wobec metod stosowanych przy ocenie dzieł z kręgu tzw. szkoły sądeckiej, opowiadając się za stosowaniem metody integracji proponowanej już przed wojną³, a dzisiaj coraz modniejszej na Zachodzie. Opierając się na tej metodzie proponuje on w artykule *Nowy Sącz czy Kraków*⁴ opowiedzenie się za jednym z dwojga określeń: 1 — malarska szkoła krakowsko-sądecka, 2 — malarska szkoła krakowska ok. 1450 r. Wydaje się, iż na obecny użytek badań zupełnie wystarczający jest termin pierwszy, gdyż wyjaśnia on współzależność środowiska sądeckiego od metropolii, rozszerzając topograficznie stan zachowania dzieł krakowskich na Podkarpaciu, a nie neguje istnienia lokalnych warsztatów w Sądeckiznie.

Mówiąc o badaniach formalno-stylistycznych prowadzonych przez historyków, nie sposób pominąć archiwalnych publikacji J. Ptaśnika⁵ i K. Kaczmarczyka⁶, które przyczyniły się do bliższego zainteresowania się problemem sztuki rodzimej, zwłaszcza XV w. Badania opierały się na dwu przesłankach.

Po pierwsze, obfity materiał faktograficzny dostarczony przez archiwalia wykazuje, iż w XV w. występuje wśród malarzy spora liczba polskich nazwisk — odnieść to należy do Poznania, a zwłaszcza Krakowa, w którym cech malarzy, snycerzy i szklarzy powstał około 1410 r. — co sugerowałoby, iż większa część zabytków malarstwa powstała w pracowniach rodzinnych artystów.

Druga przesłanka wynikała ze stwierdzenia, iż małopolskie zabytki malarskie różnią się wymownie od współczesnej im zachodnioeuropej-

A. Karłowska. *Obraz św. Leonarda ze Słupcy*. BHS R. 21: 1959 z. 3/4 s. 335 przypis 14 na s. 343; J. E. Dutkiewicz. *Nowy Sącz — polska Siena*. Przegląd Artystyczny 1946 nr 5; tenże. *Ołtarz gotycki w Ptaszkowej XV w. Próba rekonstrukcji*. BHS i Kultury 1932—33.

³ K. Dobrowolski, *Dwa studia nad powstaniem kultury ludowej w Karpatach zachodnich*. Kraków 1938.

⁴ *Sztuka i historia. Księga pamiątkowa ku czci profesora Michała Walickiego*. Oprac. J. Białostocki i in. Warszawa 1966 s. 78—91. Wcześniej problem ten został podjęty w: *Historia sztuki polskiej*. Pod red. T. Dobrowolskiego. T. 1. Kraków 1962 s. 366—375.

⁵ *Cracovia artificum 1300—1500*. Cz. 1—2. Kraków 1917.

⁶ *Malarze poznańscy w XV w. i ich cech*. Odb. Kroniki miasta Poznania R. 2: 1924.

skiej produkcji artystycznej, chociaż pozostają z nią w zależnościach stylowych.

Lata 1420—30 należy przyjąć za początkowy okres formowania się w Krakowie pracowni malarskich, które korzystając z osiągnięć iluminatorstwa i malarstwa ściennego przeszły na produkcję plastyki sztalugowej. Zachowane obrazy ujawniają to, a także niemal wierne przeniesienie gotowych wzorów treściowo-kompozycyjnych (co wynikało z braku doświadczeń malarzy w komponowaniu dużych powierzchni obrazów). Dopiero plastyka połowy XV w. i lat następnych charakteryzuje się bogactwem tematycznym i formalnym. Wyrażało się to w tendencjach realistycznego widzenia przedmiotu i w próbach podkreślania głębi psychologicznej poprzez konwencjonalne znaki: wycięcie brwi, bolesny skurcz ust. Malarstwo wyzwała się stopniowo spod sugestii wielkich i syntetycznych formuł linearnych plastyki ściennej. Prężność polskiej sztuki i możliwości rynku zbytu przyczyniły się do powstania prowincjonalnych warsztatów, m. in. w Nowym Sączu.

W kręgu tym uformował się styl malarski, który z czasem przyczynił się do wytworzenia szeregu dzieł plastycznych o wspólnych cechach, które obserwujemy w zabytkach sądeckich. Chronologicznie czas, który nas interesuje, odnosi się do dwóch faz rozwojowych malarstwa krakowsko-sądeckiego: I faza 1440—50, II faza ok. 1460 r. Topograficznie dzieła te odnieść należy nie tylko do Sądecczyzny i Spiszu, lecz także do miejscowości położonych daleko od Krakowa (Sieradz, Wieluń, okolice Kalisza) oraz na Górnym Śląsku.

Okres pierwszy cechuje dramatyzm formy i koloru, idący w parze z pasywnym tematem, podczas gdy okres drugi, wzbogacając gamę kolorystyczną łagodzi jej pierwotną ostrość, zaś poprzez jej rozbitcie tworząc dekoracyjną powierzchnię. Cechą wspólną obu grup jest graficzne komponowanie formy, świadomie ograniczanie modelunku, unikanie wydobycia bryły. Wynikało to z ogólnych założeń funkcji sztuki, wydobywania treści narracyjnej przy jednoczesnym posługiwaniu się symboliką. Dramatyzm treści idzie w parze z siłą wyrazu plastycznego, niekiedy graniczącego z graficznym opracowaniem formy. Zaznacza się pierwsza próba uchwycenia perspektywy czołowej, jak też oddania przyrody w postaci tzw. łączki na dole obrazu.

I. PODZIAŁ IKONOGRAFICZNY

Od strony treści ikonograficznej omawiane zabytki można podzielić na trzy grupy o treści: a) chrystologicznej, b) mariologicznej, c) hagiograficznej. Do pierwszej grupy należą obrazy ilustrujące sceny pasywne

— Ukrzyżowanie, Oplakiwanie, Misericordia Domini oraz Chrystus Bolesny. Do grupy drugiej zalicza się przedstawienia Zwiastowania, Koronacji, Santa Conversazione, Assunty i przedstawienia M. B. Bolesnej. Najmniej przedstawień zachowało się z trzeciej grupy. Na szczególne wyróżnienie zasługują skrzydła nieistniejącego tryptyku z Nowego Sącza ze scenami męczeństwa św. Wojciecha i św. Jerzego⁷. Należą one obok Drzwi Gnieźnieńskich do jedynych znanych ilustracji plastycznych żywota św. Wojciecha w Polsce⁸. Postacie na rewersie wykazują cechy stylu łamanego, łącząc się w tym względzie z obrazem Ukrzyżowania z Korzennej czy tryptykiem z Niedzicy. Doniosłe znaczenie posiada scenariusz literacki obu otwartych skrzydeł z racji swych treści nie tylko teologicznych, ale i politycznych wyrażonych w ostatniej kwaterze skrzydła, ukazującej scenę koronacji Chrobrego przy grobie apostoła Prus. Podstawę kompozycyjną dla powyższej sceny dały wcześniejsze redakcje przedstawień Złożenia Chrystusa do grobu.

Pewne wspólne wartości stylowe szkoły krakowsko-sądeckiej łatwiej jest prześledzić w ramach grup tematycznych, toteż w powyższym podziale ikonograficznym należy wyodrębnić następujące zespoły malowideł: a) z postaciami królów, b) z postaciami „in throno”, c) Oplakiwań, d) Misericordia Domini, e) Assunt, f) Koronacji, g) skrzydeł z postaciami M. B. Bolesnej i Chrystusa Bolesnego, h) skrzydeł ze sceną Zwiastowania.

II. ZESPOŁY MALOWIDEŁ

Podstawą dla rozwoju form w malarstwie krakowsko-sądeckim jest plastyka ścienna Krakowa 1. poł. XV w. Od dawna zwracano uwagę na podobieństwo postaci Chrystusa ze sceny Ukrzyżowania (1420 r.) z krakowskiego kościoła św. Krzyża z postacią Chrystusa w Ukrzyżowaniu z Korzennej. Redakcje plastyczne Ukrzyżowania najwcześniej wykształciły się w iluminatorstwie, by poprzez polichromie trafić do malarstwa sztalugowego⁹. Słusznie wskazuje się na przypuszczalny wzór ikonograficzny z kościoła św. Krzyża dla obrazu z Korzennej.

Redakcja Ukrzyżowań została sformułowana ikonograficznie i kom-

⁷ A. Grabowska. Ikonografia męczeństwa św. Wojciecha i św. Jerzego na skrzydłach tryptyku z Nowego Sącza w Muzeum Diecezjalnym w Tarnowie. Lublin 1961. Maszynopis; Walicki. *Stilstufen* s. 19; T. Dobrowolski. *Sztuka województwa śląskiego*. Katowice 1933 s. 13.

⁸ L. Kalinowski. *Treści ideowe i estetyczne drzwi gnieźnieńskich*. W: *Drzwi Gnieźnieńskie*. Wrocław 1959. T. 2 s. 49; por.: E. Iwanoyko, S. Wiśliński. *Św. Wojciech w malarstwie i rzeźbie*. W: *Św. Wojciech 997—1947*. Gniezno 1947.

⁹ Zobacz graficzny prototyp przedstawienia w bamberskiej Biblii pauperum

pozycyjnie w iluminacjach ksiąg, przy czym są one często rozbudowane (większa liczba osób), jak to widzimy w *Mszale* Laurina z Klatowy (1409 r.), *Mszale* Jana z Żytawy (ok. 1415 r.) czy w *Mszale* Mistrza Postaci Żydowskich (1422—26).

Ujawnienie działalności scriptorium w zakonie kanoników regularnych przy kościele Bożego Ciała w Krakowie wyjaśnia nam możliwość wpływów śląsko-czeskich. Polskie iluminacje ksiąg wykazują odrębność stylową, a nie ikonograficzną. Odbiciem tych wpływów jest niewątpliwie malowidło z kościoła św. Krzyża w Krakowie, w którym szereg postaci zostało powtórzonych z miniatur mszałów Laurina z Klatowy czy Jana z Żytawy. Odnajdujemy je później w obrazie Ukrzyżowania z Korzennej, który otwiera zespół zabytków omawianego regionu. Zapowiada on wszystkie cechy malarstwa krakowsko-sądeckiego pogłębione z czasem realistycznym widzeniem przedmiotu wyrażonym pierwszymi próbami przedstawienia pejzażu oraz rozwiązaniami formalnymi w ramach przenikającego do malarstwa polskiego stylu łamanego.

Również z Korzennej pochodzi obraz Ukrzyżowania (z postaciami św. Bernarda i św. Leonarda) i skrzydła ze scenami z M. B. Bolesną. Być może należy uważać za słuszną uwagę Koperę, aby skrzydła te oraz wspomniany wyżej obraz uznać za tryptyk¹⁰. Przemawia za tym wspólny kanon postaci. W ten sposób sformułowalibyśmy warsztat Mistrza z Korzennej, którego dzieło mogło być wzorem ikonograficznym dla Chrystusa Bolesnego i Matki Boskiej Bolesnej ze skrzydeł zewnętrznych tryptyków malarstwa krakowsko-sądeckiego.

Obraz Ukrzyżowania z Korzennej wiąże się poprzez postać św. Leonarda z obrazem ze Słupcy (około lat sześćdziesiątych XV w.), który Karłowska zaliczyła do warsztatu sądeckiego lub kręgu jego oddziaływania. Obraz ze Słupcy wykazuje styczne w potraktowaniu postaci również z innymi dziełami krakowsko-sądeckimi (tryptyk z Wołowca, Sromowców Niżnych, Grybowa czy Łopusznej).

1. ZESPÓŁ OPLAKIWAŃ

Zespół Opłakiwań należy do najpiękniejszych dzieł plastyki małopolskiej. Obejmuje obrazy z Chomranic, Czarnego Potoka, Żywca i Sta-

z 1461 r.: S. Dahl. *Dzieje książki*. Wrocław—Warszawa—Kraków 1965 s. 118; H. Pieńkowska. *Średniowieczna pracownia miniatorska w Krakowie*. Rocznik Krakowski T. 32: 1951 z. 2 s. 45—58; por. A. Güntherowa, J. Misianik. *Illunierte Handschriften aus der Slowakei*. Praha 1962 fig. 37, 54; B. Miodońska. *Związki polsko-czeskie w dziedzinie iluminatorstwa na przełomie w. XIV i XV*. Pamiętnik Literacki T. 51: 1960.

¹⁰ F. Kopera, J. Kwiatkowski. *Obrazy polskiego pochodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie. Wiek XIV—XVI*. Kraków 1929 nr 4 s. 6 nn.

rego Sącza. Był to jeden z popularnych tematów pasywnych występujących w plastyce XV w. Zachowane obrazy stanowią przypuszczalnie środkową część tryptyków o znacznych rozmiarach. Charakteryzuje je kompozycja dośrodkowa, zwarta, duży ładunek liryzmu, a zarazem oszczędna gama kolorystyczna potraktowana zgodnie z gotycką zasadą dopełniania się kolorów. Na skrzydłach zewnętrznych umieszczano z zasady wizerunki M. B. Bolesnej i Chrystusa Bolesnego.

Wydaje się słuszne postawienie hipotezy, iż punktem wyjścia dla kompozycji obrazu z Czarnego Potoka i Żywca był niezachowany obraz Oplakiwania anonimowego Mistrza. Obraz z Czarnego Potoka¹¹ wykazuje wszystkie cechy typowe dla plastyki krakowskiej pierwszej fazy rozwoju. Większe ożywienie dostrzegamy w Oplakiwaniu z Żywca, gdzie układ ciała Chrystusa i postać jednej z Maryj, zbliżone są do rozwiązań obrazu chomranickiego. Natomiast Oplakiwanie ze Starego Sącza, chociaż pochodzi z ok. 1470 r., jest nieudolną kompilacją wcześniejszych Oplakiwań z połowy XV w. Wyraźnie zaznacza się w nim wpływ Mistrza Pasji Dominikańskiej i Mistrza Zaśnięcia Maryi. Oplakiwanie z Żywca można uważać za ogniwo łączące obraz z Czarnego Potoka z chomranickim. Za taką kolejnością przemawiałby m. in. układ Arma Christi występujący w dwóch pierwszych dziełach. Szczególne związki tkwią między obrazami z Żywca, Czarnego Potoka i Misericordia Domini ze Zbylitowskiej Góry, przy czym oba ostatnie dzieła mogły powstać w jednym warsztacie.

Od Kopery¹² począwszy jako przykład ilustrujący całokształt osiągnięć artystycznych szkoły sądeckiej przytacza się obraz z Chomranic przypisywany tematycznie do grupy Oplakiwań, chociaż różni się wyraźnie treścią ikonograficzną, a także swobodną kompozycją. Mistrz chomranicki wyszedł z dwu tematów: Zdjęcia z Krzyża i Oplakiwania, formułując nowy temat ikonograficzny — Adorację Ciała Chrystusa¹³.

Przyjęło się powszechnie uważać obraz z Chomranic (1450 r.) za

¹¹ Pierwsza wzmianka o obrazie z Czarnego Potoka pochodzi z akt wizytacyjnych Januszowskiego z 1608 r., chociaż kościół drewniany istniał już prawdopodobnie w 1400 r., zaś w r. 1449 wybudowano kościół murowany. Por.: Z. Strzałkowski. *Obraz Oplakiwanie Chrystusa z Czarnego Potoka w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym*. Roczniki Humanistyczne T. 13: 1965 z. 4 s. 81—83.

¹² *Dzieje malarstwa polskiego*. T. 1. Kraków 1925. Por.: S. Zahorska. *Dzieje malarstwa polskiego*. W: *Wiedza o Polsce*. T. 2. Warszawa 1932 s. 60.

¹³ W daleko idącym przypuszczeniu można widzieć powstanie obrazu chomranickiego w kręgu inspiracji teologicznej kwatery skrzydeł ołtarza z Ptaszkowej, gdzie w scenie Bożego Narodzenia NMP adoruje Dzieciątko. W obu przypadkach przez adorację należy rozumieć wyższy sens zamykający się w symbolicznej treści Eucharystii, gdyż śmierć Chrystusa jest konsekwencją podjęcia misji Odkupienia.

otwierający cykl Opłakiwań z Podkarpacia¹⁴, przy czym wiąże się go z Mistrzem poliptyku św. Barbary z Wrocławia¹⁵ (1447 r.), co jest dość problematyczne w świetle badań M. Otto¹⁶. Szczytowym osiągnięciem śląskiego malarstwa tablicowego jest twórczość Mistrza ołtarza św. Barbary (1447 r.) z Wrocławia. W Krakowie podobne osiągnięcia miał Mistrz Opłakiwania z Chomranic. Niejednokrotnie wskazywano na zależność Mistrza obrazu z Chomranic od Mistrza św. Barbary¹⁷. Jednak o fakcie nie mogą przesądzać nieznaczne różnice czasowe, tym bardziej iż obaj Mistrzowie mogli dojść równolegle do szczytowego punktu swej twórczości. Oba zabytki są jedynie wynikiem tych osiągnięć.

Za otwierającego cykl Opłakiwań, należałoby uznać Mistrza Opłakiwania z Czarnego Potoka, by poprzez obrazy z Żywca, Starego Sącza dojść dopiero do dzieła chomranickiego. Już Nykiel zauważył, że od strony rozwiązania technicznego (warsztatowego) dzieło chomranickie wskazywałoby na stosowanie metody malarskiej Van Eycka, podczas gdy w Sądecczyźnie obowiązującą w tym czasie techniką — podobnie jak w całej Małopolsce — była tempera. Sugerowałoby to, iż Mistrz chomranicki musiał znać osiągnięcia niderlandzkich mistrzów i zastosował je w swojej krakowskiej pracowni. Zastosowanie nowej techniki wpłynęło na specyficzny charakter dzieła, nadając mu oliwkowy odcień i łagodny modelunek postaci. Niemniej, tak od strony treści ikonograficznej, jak też formalnych wartości — mieści się on w ogólnym klimacie osiągnięć malarstwa krakowsko-sądeckiego, stanowiąc apogeum tegoż kręgu w jego II fazie rozwojowej.

Zaczątki ożywienia postaci oraz przenikanie stylu łamanego w udrapowaniach szat, przy próbach mieszczańskiego realizmu, zbiegają się z italianizującym klimatem malarstwa sienieńskiego, zwłaszcza w Opłakiwaniu z Chomranic, by pogłębić realizm w scenach Opłakiwania krakowskiego ołtarza Dominikanów (1465 r.) czy ołtarza mariackiego Stosza i Matki Boskiej Bolesnej na Wawelu (1470—80 r.).

Podkreślono już wartości realizmu, występujące zwłaszcza w plastyce w okresie ok. 1460 r., który uległ dalszemu pogłębieniu zwłaszcza

¹⁴ M. Walicki. *Malarstwo polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm*. Warszawa 1961 s. 300 n.; *Historia sztuki polskiej*. T. 1 s. 372.

¹⁵ M. Walicki. *Ze studiów nad malarstwem cechowym Ziemi Sądeckiej w XV w.* Sprawozdania z Posiedzeń i Czynności PAU T. 37: 1932 nr 2 s. 17; tenże, *Stilstufen* s. 21 n.; Dutkiewicz, *Nowy Sącz — polska Siena* s. 7; T. Dobrowolski. *Sztuka na Śląsku*. Katowice—Wrocław 1948 s. 164; *Altdeutsche Kunst aus Krakau und dem Karpathenland* [katalog]. Kraków 1942 s. 40.

¹⁶ *Zagadnienie wrocławskiego ołtarza św. Barbary*. BHS T. 17: 1955 nr 4 s. 435, 445 n. Por.: R. Zrębowicz. *Problem Mistrza św. Barbary*. BHS T. 20: 1958 nr 3/4 s. 391—394.

¹⁷ Otto, jw.

w przedstawieniach pasyjnych. Wyrazem tego jest poliptyk dominikański, w którym ześrodkowały się wartości estetyczno-formalne kręgu krakowsko-śadeckiego. Powieliła on osiągnięcia Mistrza Oplakiwania z Chomranic, pozostając nadal w klimacie duchowym sztuki sprzed połowy wieku.

2. INNE ZESPOŁY MAŁOWIDEŁ

Obraz *Misericordia Domini* ze Zbylitowskiej Góry¹⁸ swą treścią literacką uchodzi za novum w tablicowym malarstwie Małopolski. Według E. Milleta¹⁹ ujęcie to jest odmianą sceny Zdjęcia z Krzyża i wariantem starszych typów Ukrzyżowania. Pierwowzorem dla wszystkich zachodnich wizerunków Chrystusa umęczonego był zaginiony oryginał z Santa Croce in Gerusalem w Rzymie, znany nam z ryciny graficznej flamandczyka Izraela von Meckenen (1444—1503). W XIV-wiecznych obrazach mistrzów włoskich Chrystus bywa umieszczany w sarkofagu. Ukazywanie Chrystusa w tumbie spotykamy w miniaturach w formie niemal skończonej kompozycyjnie z całym arsenałem *Arma Christi*. Niewątpliwie czeskie wzory pomogły sprecyzować kompozycyjnie ten temat w plastyce małopolskiej. Redakcje te otrzymują określenie — *Imago Pietatis*. Artyści różnych narodowości w wizerunkach Chrystusa umęczonego starali się podkreślić te momenty treściowe, które były bliskie dla typu ich religijności²⁰. W polskiej plastyce spotykamy szereg dzieł ilustrujących różne formalne warianty *Misericordia Domini* — obrazy z Domosławic, Biecza, Iwanowic lub portal katedry tarnowskiej — jednak obraz ze Zbylitowskiej Góry, z racji osoby Symeona, pozostaje bez precedensu w plastyce Małopolski²¹.

Wymienione obrazy z racji swych wspólnych cech stylistycznych łączą się z grupą postaci tronuujących poprzez symetryczny układ kompozycji, hieratyczność postaci, brak dramatycznej ekspresji tematu, a także poprzez tło — kotary. Szukając analogii dla tumb z obrazów *Misericordia Domini*, należy sięgnąć do tronów-ław z portretów biskupów namalowanych w krużgankach klasztoru franciszkańskiego w Krakowie. Spotykamy tam motywy dekoracyjne fryzu tronu z okrągłymi tarczami

¹⁸ J. A t a m a n. *Obraz Misericordia Domini ze Zbylitowskiej Góry w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym*. Lublin 1963. Maszynopis.

¹⁹ *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile*. Paris 1916 s. 483n.

²⁰ K. G ó r s k i. *Od religijności do mistyki*. Lublin 1962. Por.: M. W a l i c k i. *Nowe poglądy na rolę prądów mistycznych w sztuce. Ze studiów nad genezą realizmu w Średniowieczu*. Warszawa 1935 s. 10.

²¹ Częste występowanie Jana Ewangelisty w *Misericordia Domini* zmyliło Kalinowskiego (*Geneza Piety średniowiecznej*. Kraków 1952. Prace Komisji Historii Sztuki PAU T. 10) przy analizie zabytku ze Zbylitowskiej Góry. Postać Symeona spotykamy jeszcze w poliptyku toruńskim w otoczeniu Maryi i św. Jana.

na froncie, wzorzyste zasłony za plecami biskupów, charakterystyczne sfałdowanie szat. Pozwala to nam datować obrazy ze Zbylitowskiej Góry, Iwanowic, a także obrazy św. Mikołaja z Zarzecza, św. Zofii z Grybowa i inne zbliżone układem kompozycyjnym na okres ok. 1460 r. i uznać je za wytwór warsztatu krakowskiego²².

Łączność obrazu ze Zbylitowskiej Góry z Opłakiwaniami z Żywca i Czarnego Potoka wydaje się być niewątpliwa. Podobieństwa tkwią w powtarzaniu postaci Maryi, Chrystusa, Symeona (wzorowanie na osobie Józefa z Arymatei z obrazu z Czarnego Potoka) oraz szczegółów Arma Christi i kostiumologii. Potwierdzałyby to nasze przypuszczenia, iż dzieła te mogły wyjść z jednego warsztatu krakowskiego.

Obrazy z Cerekwi, Przydonicy, Paczółtowic, Starego Sącza, Kamienicy i Szczyrzyc stanowią grupę o wspólnym temacie ikonograficznym — Madonna Apokaliptyczna, odnoszącym się do Apokalipsy św. Jana (XII, 1—14). Łączy je nadto podobny sposób przedstawienia Madonny Apokaliptycznej, układ szat i krzew różany w tle obrazu. Temat Assunt wchodzi w treść ikonograficzną Sacra Conversazione, popularnego przedstawienia w malarstwie gotyckim. Chociaż typ ikonograficzny Madonn Apokaliptycznych przywędrował do Polski z Czech, został wzbogacony w sztuce polskiej o motyw krzewu różanego nie spotykanego w sztuce europejskiej. Łącznie Assunt ze szkołą sądecką, jak to uczynił Bochnak²³, jest problematyczne w świetle badań Wzorka²⁴. Od strony formy są silnie między sobą zróżnicowane. Obrazy z Przydonicy, Kamienicy, a także z Cerekwi należy uznać za powstałe ok. 1460 r.²⁵ Assunty sądeckie wykazują bliskie związki formalne z malarstwem krakowskim. Typ twarzy Assunty przydonickiej odnajdujemy w postaci Maryi z tryptyku w Łopusznie i św. Zofii z Grybowa.

²² Odnośnie do obrazu ze Zbylitowskiej Góry żadne przekazy źródłowe nie mówią, jakoby znajdował się on w tym czasie w Zbylitowskiej Górze. Por.: A t a m a n, jw.; W a l i c k i, *Malarstwo polskie XV w.* s. 60, 65, 135; D o b r o w o l s k i, *Sztuka na Śląsku* s. 154 n.

²³ Bochnak (*Z dziejów malarstwa* s. 8) nie dostrzega żadnych związków z plastyką Spisza czy sztuką węgierską.

²⁴ *Madonna Apokaliptyczna z Cerekwi w Tarnowskim Muzeum Diecezjalnym*. Roczniki Humanistyczne T. 13: 1965 s. 143 n. Autor na podstawie badań archiwalnych ustala, iż w Cerekwi w tym czasie była jedynie mała kaplica, a zatem obraz przybył do nowo zbudowanego kościoła przypuszczalnie w XVII w. T. Dobrowolski (*Sztuka województwa śląskiego*. Katowice 1933 s. 66) zaliczył obraz cerekiwski do malarstwa krakowskiego.

²⁵ Być może, iż pobyt biskupa Jerzego, sufragana krakowskiego (1445—1461), u klarysek starosądeckich wiązał się z fundacją obrazu Assunty ze Starego Sącza, na którym to obrazie został uwidoczniiony. Nie wykluczone jest zamówienie obrazu w warsztacie krakowskim lub nowosądeckim. Por.: B o c h n a k, *Z dziejów malarstwa* s. 5.

Charakterystyczna kompozycja układu fałd płaszcza Madonny oraz ich podwieszenie, a w dolnej partii bogactwo załamania materii wyróżnia je spośród innych przedstawień Madonn kręgu sądeckiego. W obrazach tych obserwujemy pewne realistyczne tendencje wyrażone przedstawieniem krzewu różanego oraz łączki symbolizującej wycinek krajobrazu. Motyw ten spotykamy w wielu obrazach Podkarpacia połowy XV w.

Grupa tych Madonn zaliczana jest do drugiej fazy rozwojowej malarstwa sądeckiego, a więc na lata 1440-1460. Kompozycja tych obrazów, jak też przejawy realistycznych tendencji występujących w wyżej wymienionej grupie Madonn, przy braku lokalnej tradycji w tym zakresie, zmuszają do poszukiwań analogii w innych ośrodkach artystycznych. Wydaje się słuszne, aby dopatrywać się analogii w niderlandzkich przedstawieniach Madonn z ok. 1440 r. prezentujących znajomość realistycznych osiągnięć wielkich mistrzów niderlandzkich pierwszej połowy XV w. Są to: Madonna przy fontannie Jana van Eycka (1439 r.), miniatura z horarium Katarzyny van Cleef oraz dwie ryciny Mistrza z Banderolami — Madonna adorowana przez duchownego i Madonna z dwunastu aniołami, datowane hipotetycznie na ok. 1440 r.

Podobne wpływy niderlandzkich form zaobserwować można w grupie Zwiastowań przynależnych do warsztatu krakowsko-sądeckiego. Bliższe badania mogą potwierdzić słuszność wywodów M. Libickiego²⁶, który w wypadku Madonny ze Zwiastowania z Wołowca wywodzi jej układ w prostej linii z typu Madonn Jana van Eycka. Czynnikiem podstawowym analizy jest konstrukcja i układ fałd szat sukni oraz płaszcza. System fałd podwieszonych z jednej strony płaszcza oraz udrapowanie sukni z zaznaczeniem wysokiego stanu są analogiczne do naszych zabytków. Odnoszą się one do postaci Madonn jak i Aniołów ze Zwiastowań z Ptaszkowej, Wołowca, Sromowic reprezentując realistyczną postawę artystów w potraktowaniu postaci.

Były to zapożyczenia nie zawsze konieczne i stosowane mechanicznie. Godnym podkreślenia jest fakt, iż zwrócenie się po wzory do wiodącego ośrodka plastycznego, jakim była twórczość niderlandzkich mistrzów, prowadzi otwartej postawy ówczesnych malarzy małopolskich. Logiczne się wydaje, iż musieli to być mistrzowie krakowscy tworzący w atmosferze spirytualistycznych tendencji, niemniej przelamujący kanon formalny ku ujęciom realistycznym. Wyraziło się to przede wszystkim w nowym

²⁶ *Zagadnienie wpływów niderlandzkich w tzw. Szkole Sądeckiej*. BHS R. 29: 1967 nr 2 s. 228—232. Por.: K. Gutmanówna. *Wpływy niderlandzkie na średniowieczne malarstwo cechowe w środowisku krakowskim*. Kraków 1933; M. Walicki. *Niderlandzkie pierwowzory polskich cechowych obrazów*. W: *Złoty widnokrąg*. Warszawa 1965 s. 104—109.

potraktowaniu postaci i szat. Miętkość i wielopłaszczyznowość materii uległy graficznemu potraktowaniu, zaś narracyjny charakter sztuki północnej sprowadzono do symboliki. Był to wynik niezrozumienia nowego stylu panującego w Niderlandach, a z drugiej strony konieczność liczenia się z odbiorcą wychowanym na utartych wzorach plastyki 1. poł. XV w.

Innym zespołem, który zaliczyć należy do przedstawień reprezentacyjnych w malarstwie gotyckim, są obrazy ukazujące scenę Koronacji NMP. Temat ten mieści się w kulcie siedmiu radości, który propagowali franciszkanie w formie różańca o siedmiu tajemnicach. Najwięcej zachowanych obrazów z tym tematem spotykamy na Podkarpaciu. W 2. poł. XV w. przedstawienie Koronacji kończy swoją ewolucję formalno-stylistyczną na scenie Koronacji przez Tróję Świętą. Ostateczna redakcja plastyczna tematu Koronacji odpowiadałaby dacie powstania tryptyku z Łopusznej i Wójtowej czy nawet z Grzawy. Istnieją związki między tryptykiem z Łopusznej, a obrazem z Ruszczyca przedstawiającym św. Grzegorza. Podobne związki istnieją między tryptykiem z Łopusznej a tryptykiem z Maciejowic, dla którego datum post quem wyznacza osoba św. Bernarda (kanonizowanego w 1450 r.), przedstawionego na jednej z kwater. Twarz świętego, sposób trzymania symbolu, jak też krój habitu są identyczne na obu obiektach. Typ Chrystusa Bolesnego i M.B. Bolesnej ze skrzydeł zewnętrznych zgadza się z przedstawieniami tego ujęcia w malarstwie podkarpackim. To samo można odnieść do postaci św. Jerzego (część środkowa tryptyku z Maciejowic) i św. Jana Ewangelisty z tryptyku z Łopusznej oraz do postaci Boga Ojca z obu tryptyków²⁷.

Oba ołtarze prezentują wspólny zasób treści ikonograficznej, a także podobną kompozycję tryptyku zwieńczonego górą trójkątnymi szczytami, po dwie kwatery w skrzydłach. Również typ i sposób potraktowania postaci, łącznie z akcesoriami (kotara, Arma Christi, łączka), są typowe dla malarstwa krakowsko-sądeckiego i spiskiego.

Zespół malowideł z postaciami „na tronie” wyróżnia się tym, że środkowy obraz przedstawia frontalnie ustawione, sztywne postacie świętych. Niekiedy są to wizerunki świętych niewiast siedzących na niskich ławach, nad którymi rozpięto kotarę. Zapowiedzią tej grupy jest obraz Trzech Świętych Dziewic (ok. 1430 r.) z Muzeum Diecezjalnego w Sandomierzu oraz wizerunki ścienne biskupów z krążganków klasztoru franciszkanów w Krakowie (lata 1430—1440). Przedstawienie osób świętych siedzących na tronie-ławie było dość popularne nie tylko w plastyce małopolskiej, ale i spiskiej. Do zespołu tego należy zaliczyć tryptyki sło-

²⁷ O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*. Leipzig 1938 s. 194 il. 350, 351.

wackie z Sazowej i Niemieckiej Lupczy, tryptyki z Kamionki Wielkiej i św. Mikołaja z Zarzeczca oraz skrzydła z biskupami z Żywca i obraz św. Zofii z Grybowa.

W latach 1460—70 powstał zespół ołtarzy z Raclawic Olkuskich, Wołowca, Paczółtowic, Kamienicy na Górnym Śląsku i Opatówka. Na ich skrzydłach zewnętrznych występuje scena Zwiastowania powszechnie spotykana w malarstwie szkoły krakowsko-sądeckiej, zaś wewnątrz tryptyki prezentują Sacra Conversazione. Szczególnie pierwsze cztery obiekty wykazują wspólne cechy, które pozwoliły J. Szablowskiemu wysunąć przypuszczenie wspólnego autorstwa dla dzieł z Kamienicy i Raclawic²⁸. Wyżej wymienione cechy łączą obraz z Żeleźnikowej z Ukrzyżowaniem z Korzennej oraz Assuntą z Przydonicy. Idąc za słuszną uwagą Walickiego²⁹ należy zaliczyć do tego samego warsztatu obraz z kościoła w Chobranach, nigdzie dotąd nie publikowany.

Tryptyk z Ptaszkowej da się odnieść do krakowskiego *Graduału bernardyńskiego* z ok. 1453 r. (chodzi o sceny Adoracji Dzieciątka i Pokłonu Trzech Króli). Prawdopodobnie także postać papieża Grzegorza z obrazu z Ruszczyc wiąże się z jego wizerunkiem w miniaturze wymienionego *Graduału*. Twarz św. Grzegorza z obrazu z Ruszczyc została powtórzona w tryptyku z Łopusznej, przy czym układ postaci i szat przypomina miniaturę z krakowskiego *Graduału bernardyńskiego*. Związki te wskazywałyby na wspólnego mistrza zabytków z Ruszczyc i Łopusznej powstałych tuż po połowie XV w.

W obrazach omawianego regionu kotara jako tło występuje najczęściej w przedstawieniach reprezentacyjnych (tryptyki z Łopusznej, Żeleźnikowej, obrazy z Grybowa czy Zbylitowskiej Góry). Wzory na kotarach można podzielić na trzy grupy: a) ukośna krata utworzona z rombów z motywem roślinnym palmetoidalnym wewnątrz, b) motyw splecionych fantastycznych i stylizowanych roślin, c) wzór złożony z motywu poprzedniego wzbogacony o motyw fantastycznych zwierząt. Do najbardziej charakterystycznych wzorów kotar kręgu krakowsko-sądeckiego należy trzecia grupa. Motywy te zostały przejęte z iluminatorstwa jako tła obrazów i weszły w skład wzorów tkanin. Tkaniny pojawiają się w obrazach jako kotary lub ubiory postaci świętych, są m. in. dowodem przenikania do plastyki realizmu mieszczańskiego. W owym czasie Kraków

²⁸ *Sredniowieczne zabytki w kościele parafialnym w Raclawicach Olkuskich*. Kraków 1935. Prace Komisji Historii Sztuki T. 6 s. 54—59.

²⁹ *Malarstwo polskie*. Gotyck s. 300. Na obrazie *Misericordia Domini* ze Zbylitowskiej Góry, jak i na obrazie z Żeleźnikowej kotara jest identyczna. Występuje w nich motyw tzw. złotogłowiu genueńskiego.

stanowił ważny ośrodek handlu — wysokogatunkowymi sukniami, dywanami, różnego rodzaju materiałami — pomiędzy Wschodem a Zachodem³⁰.

Połączenie motywu zwierzęcego z roślinnym spotykamy w tkaninach na obrazach czeskich. Geneza przedstawień osób świętych na tle rozpiętej kotary wywodzi się z malarstwa włoskiego. W naszym przypadku motyw ten odnieść należy do obrazów połowy XV w. i lat sześćdziesiątych, do przedstawień postaci „in throno” lub scen Koronacji NMP.

Analiza kompozycji większości dzieł malarskich szkoły krakowsko-sądeckiej z lat 1440—1460 wykazuje, iż problem perspektywy znajdował się na poziomie ówczesnego stanu wiedzy malarskiej będącej w powszechnym użyciu. Chodzi tu o tzw. perspektywę czołową³¹, dominującą od XIV w. w plastyce europejskiej, która znalazła swe odbicie w wertykalnym ustawieniu postaci i symetrycznym podziale płaszczyzny, wyznaczonym przez oś poziomą i pionową oraz przekątne i trójkąty.

Poszczególne wycinki scen zamykają się w trójkątach pomocniczych, te zaś z kolei wchodzą w skład zasadniczego trójkąta ujmującego całą kompozycję obrazu, wychodząc niejednokrotnie poza ramy obrazu. Wyraźnie prześledzić to możemy w obrazach Opłakiwania, w których zasadniczą treścią ikonograficzną jest Pietà, konstruowanych od dawna — tak w rzeźbie, jak w malarstwie — na kanwie trójkątnych kompozycji³². Jedynie obraz chomranicki wylamuje się z tego kanonu otwartą i rytmiczną kompozycją świadczącą o nowych tendencjach i jakościach formalnych. Ów schemat kompozycyjny wpłynął na gamę kolorystyczną i wprowadzenie zasady barw rytmiczno-zmiennych, podczas gdy w malarstwie włoskim obowiązywała w tym czasie zasada harmonii barwnej (Giotto, Pisano, Fra Angelico). Jest to jeszcze jeden znak rozpoznawczy zespołu dzieł skupionych na Podkarpaciu i Spiszu, w których stopniowo przełamywały się tradycyjne schematy przedstawiania osób świętych. Tak też należy odczytywać „łączki” biegnące dołem obrazów. Charakterystyczną

³⁰ Pod koniec XV w. w obrazach malarstwa krakowskiego występują dywany wschodnie. Por.: K. Stępow ska. *Dywany wschodnie na zabytkach krakowskiego malarstwa z końca XV w. i na początku XVI w. i ślad w nich pozostały naszego handlu ze Wschodem*. Kraków 1907. Spraw. Kom. do Badań Hist. Szt. w Polsce T. 3 z. 2. Wielkie podobieństwo między niektórymi tkaninami z obrazów sądeckich a tzw. złotogłowieńskim genueńskim przemawia za istnieniem w handlu włoskiego sukna. Por. rec. pracy Soboljewa — *Očerki po istorii ukrasenijsa tkaněj*. Arkady 1936 nr 1 s. 46. Wprowadzanie ozdobnych kotar w tła obrazów ma swoje uzasadnienie w poglądach filozoficzno-estetycznych. Wilhelm Durandus (XIII w.) w swoim *Rationale* pochwała barwne opony rozwieszane podczas świąt w kościele, ponieważ kojarzą się one z Boskimi cnotami. Powtarzam za: M. Rzepińska. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków 1970 s. 97 n.

³¹ K. Bartel. *Perspektywa malarska*. T. 2. Warszawa 1958 s. 290 n.

³² W. Pinder. *Die Pietà*. Lipsk 1922. Problemem kompozycji w obrazach tzw. szkoły sądeckiej zająłem się częściowo w swojej pracy magisterskiej.

ich cechą jest, iż wiele roślin występujących w łązkach ujawnia swój rodowód górski i dziki³³.

Najstarsze zabytki malarstwa tablicowego omawianego regionu pochodzą sprzed 1440 r., lecz większa część zachowanych dzieł wiąże się z latami 1440—1460, a zatem ze szczytowym okresem rozwoju malarstwa szkoły krakowsko-sądeckiej. Tworzą one wyraźny zespół stylistyczny. Łatwo uchwytnie są w nich wpływy włosko-czeskie przenikające od dawna przez Węgry na północ. Szkoła malarska obejmująca Spisz, Podkarpackie i Kraków charakteryzuje się wspólnymi wartościami stylistycznymi, podobną kompozycją, tłem pokrytym ornamentowymi motywami roślin, symbolicznym pejzażem w postaci zielnikowo ujętej roślinności, wreszcie niezbyt rozległą gamą kolorystyczną sprowadzającą się do kilku zasadniczych barw.

III. ZWIĄZKI ZE SZTUKĄ OBCA

Nie da się obecnie jednoznacznie przesądzić sprawy sztuki na Spiszu i jej współzależności od sztuki Krakowa. Trzeba pamiętać o ówczesnej sytuacji politycznej na południowo-wschodnich granicach diecezji krakowskiej. Wielu ordynariuszy krakowskich doskonale zdawało sobie sprawę z płynności granic państwowych na tych terenach i potrzeby zaludnienia terenów wzdłuż Popradu i Dunajca celem przeciwdziałania ekspansji węgierskiej. Ich polityka znalazła potwierdzenie w działalności kardynała Oleśnickiego, który zamierzał Spisz włączyć do tworzonego przez siebie księstwa biskupiego. Faktem historycznym jest, iż w 1413 r. Jagiello otrzymał w zastaw od Zygmunta Luksemburskiego 13 miast spiskich³⁴.

Czynniki te, jak i naturalne sąsiedztwo z Małopolską przyczyniły się w walnie do rozpowszechnienia na Spiszu sztuki o cechach krakowsko-sądeckich. Możliwe, iż przeważał tu wysoki kunszt artystyczny warsztatów krakowskich (wprowadzenie nowatorskich elementów konstrukcji kompozycji, będących niedwuznacznie wynikiem wpływów sztuki północnoeuropejskiej) i dogodność transportu znanymi i uczęszczanymi szlakami handlowo-odpustowymi.

Równoległe do badań uczonych polskich nad małopolską plastyką rozwijają się badania w Niemczech, Węgrzech i Słowacji, co w niemałym stopniu przyczyniło się do dokładniejszego poznania wielu dzieł malarzkich i rzeźbiarskich szkoły krakowsko-sądeckiej i z terenów Spisza. Po

³³ Ks. A. Boksiński. Symbolika roślin w polskim malarstwie tablicowym. Lublin 1961. Maszynopis. Autor przebadał tylko pewną ilość obrazów sądeckich.

³⁴ T. E. Modelski. *Spory o południowe granice diecezji krakowskiej od strony Spisza*. Zakopane 1928; S. Morawski. *Sądeckość za Jagiellonów*. T. 2. Kraków 1865 s. 97.



1. Rekonstrukcja tryptyku z Czarnego Potoka (ok. 1450 r.). Tryptyk otwarty. Część środkowa: Tarnów, Muz. Diec.



2. Rekonstrukcja tryptyku z Czarnego Potoka. Tryptyk zamknięty. Na skrzydłach:
M.B. Bolesna i Chrystus Bolesny z tryptyku z Nowego Sącza (ok. 1430—40).
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



3. Madonna Apokaliptyczna z Cerekwi (1450 r.).
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



4. Pietà z Tubądzina (?) (ok. 1450 r.). Warszawa, Muz. Nar.



5. Koronacja NMP z Łopusznej (ok. 1450)



6. Misericordia Domini ze Zbylitowskiej Góry (ok. 1450 r.)
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



7. Opłakiwanie z Chomranic (ok. 1460 r.). Tarnów, Muz. Diec.
Fot. J. Langda



8. Misericordia Domini ze Starego Sącza (ok. 1460 r.).
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



9. Św. Katarzyna Aleksandryjska (Biecz, ok. 1450 r.).
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



10. Sceny z życia Maryi (z tryptyku z Ptaszkowej — ok. 1430—40).
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



11. Madonna Apokaliptyczna ze Starego Sącza (ok. 1450 r.).
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



12. Zwiastowanie NMP. Sromowce Niżne (ok. 1450 r.).
Tarnów, Muz. Diec.

Fot. J. Langda



13. Opłakiwanie Chrystusa z Żywca (ok. 1450 r.).
Muzeum Ziemi Żywieckiej



14. Opłakiwanie Chrystusa ze Starego Sącza (ok. 1460 r.).
Tarnów, Muzeum Diec.

pierwszych opracowaniach Wiesego i Brauna³⁵ oraz K. H. Clasena³⁶, o rzeźbach śląskich i ich związkach ze sztuką sąsiednich regionów, Schürer³⁷ podjął opracowanie sztuki spiskiej, którą potraktował zgodnie z założeniami hitlerowskiej propagandy, co obniżyło znacznie wartość naukową wniosków.

Uczeni węgierscy od dawna utrzymywali, iż plastyka spiska XV w. jest genetycznie związana ze sztuką węgierską, przy czym skłonni są uzależnić szkołę krakowsko-sądecką od Mistrza Legendy św. Jadwigi, a także Mistrza tryptyku z Maciejowic³⁸. Szczególnie działalność Jakuba z Sącza doczekała się wnikliwej analizy ze strony uczonych węgierskich, np. I. Genthona³⁹, M. Csánky'ego⁴⁰ i in. M. Csánky przypisuje mu dość liczny zespół dzieł malarstwa krakowskiego. Podobny punkt widzenia reprezentuje nauka niemiecka, która skądinąd niewiele wniosła nowego w powyższe zagadnienie⁴¹. Typowym przykładem są poglądy E. Behrensa i A. Stangego na temat artystycznych powiązań zabytków sądeckich ze sztuką śląską⁴². Poglądy te są w wielu przypadkach sprzeczne z ogólnie przyjętymi stwierdzeniami, a co gorsza — pozbawione obiektywizmu naukowego z racji tendencyjnych naświetleń, i tak np. łączenie tryptyku z Ptaszkowej z obrazem ze Zbylitowskiej Góry nie wytrzymuje krytyki w świetle analizy porównawczej. Również działalność Mistrza tryptyku z Maciejowic, czynnego w Polsce i na Spiszu, nie jest bliżej sprecyzowana. Prawdopodobnie działalność jego obejmowała również teren Sądecczyzny⁴³, jednak przypisywanie mu przez uczonych węgierskich i niemieckich aż kilku obrazów z kręgu szkoły krakowsko-sądeckiej jest zbyt pochopne.

Istniejące od dawna związki Małopolski z Czechami na przestrzeni XIV w. objawiły się w przemożnym wpływie inspiracji twórczej płyną-

³⁵ H. Braun, E. Wiese. *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*. Leipzig 1929.

³⁶ *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Pressen*. Berlin 1939.

³⁷ O. Schürer, E. Wiese. *Deutsche Kunst in der Zips*. Brünn 1938.

³⁸ Tamże s. 221; I. Genthon. *Középkori magyar festészet*. Budapest 1948 s. 6; V. Wagner. *Gotické tabulové maliarstvo na Slovensku*. T. Sv. Martin 1942 s. 17.

³⁹ *A régi magyar festőművészet*. Vác 1932 s. 54.

⁴⁰ *A szepesi és sárosi táblaképfestészet 1460-ig*. Budapest 1938 s. 38; D. Radocsay. *A középkori Magyarországi táblaképek*. Budapest 1955 s. 98—265.

⁴¹ Schürer, Wiese, jw. s. 93 n.

⁴² A. Stange. *Deutsche Malerei der Gotik*. T. 10. Berlin 1961 s. 140 n.; E. Behrens. *Malerei des 15 Jahrhunderts im Karpathengebiet*. Jomsburg 1942.

⁴³ Walicki, *Malarstwo polskie* s. 298.

cej z Italii i Francji poprzez Czechy do Polski⁴⁴. Natomiast w połowie XV w. obserwujemy kształtowanie się samodzielnego ośrodka artystycznego w Małopolsce, który był na tyle prężny i samowystarczalny, iż nie musiał już korzystać — w takim stopniu jak kiedyś — z osiągnięć artystycznych południowych sąsiadów.

Obserwując dzieła sztuki krakowsko-sądeckiej i śląskiej z połowy XV w. można dostrzec w nich ożywienie przedstawienia, np. dokonane za pomocą rozbudowanego łamania draperii, które tworzą niespokojną powierzchnię o silnym światłocieniu. Niewątpliwie sąsiedztwo Krakowa ze Śląskiem, a szczególnie z Wrocławiem przyczyniło się do infiltracji sztuki tego regionu na teren Małopolski. Wyrażała się ona zapożyczeniami graficznymi i jeśli rozpatrujemy pod tym kątem produkcję warsztatową Śląska, dostrzegamy również te wpływy w interesującej nas twórczości szkoły krakowsko-sądeckiej, gdzie draperie szat, aczkolwiek nie wykazują barokowości form śląskich przedstawień, niemniej są bogato profilowane. Spływają długimi i gęstymi kaskadami po bokach Madonn, podobnie jak w przedstawieniach Madonn niderlandzkich, układając się często u stóp w formie trójkąta. Nie mają one jeszcze charakteru monumentalizmu dzieł Wita Stosza.

W świetle dotychczasowej analizy porównawczej wynika, iż większość obiektów malarskich z Podkarpacia przypisywanych dawniej tzw. szkole sądeckiej należy uznać za wytwór warsztatów krakowskich. Nie można wykluczyć, iż niektóre z nich mogły powstać w lokalnych pracowniach Nowego Sącza czy Bieczu, lecz nie mamy na to dostatecznych dowodów. W 1486 r. podczas pożaru Nowego Sącza spłonęły akta miejskie, co przekreśliło szanse wydobywania na światło dzienne jakichkolwiek przekazów o pracowniach malarskich⁴⁵. Zachowały się księgi nowo założone od 1486 r., które wspominają o kilku malarzach, ale ich działalność nie ma nic wspólnego z produkcją plastyczną połowy XV w., przeto twórców stylu panującego ok. 1450 r. należy szukać pośród artystów krakowskich⁴⁶. Znanych nam jest kilku malarzy, których wiąże się z Nowym

⁴⁴ Miodońska, *Związki polsko-czeskie*. Istniały także kontakty ze Śląskiem, który nie wpływał decydująco na układy stosunków artystycznych w Małopolsce, być może z racji napiętej sytuacji politycznej i dużych zniszczeń dokonanych przez husytów. W r. 1439 husyci podejmują wyprawę ze Śląska na Spisz, który również ulega dużemu zniszczeniu.

⁴⁵ Przekazy historyczne potwierdzają istnienie już w XIV w. pracowni snycerskich w Nowym Sączu, jak też przypuszczalnie w Bieczu i Zmigrodzie. Po stronie słowackiej wymienić należy Koszyce, Bardiów i Lewoczę — czołowe ośrodki rzeźbiarskie (Dutkiewicz, *Małopolska rzeźba* s. 51—56).

⁴⁶ T. Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440—1520)*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965.

Sączem. Jakub z Sącza wzmiankowany jest w aktach z lat 1443—1474, czynny był on w Krakowie i Bardiowie, gdzie w r. 1460 wykonał ołtarz główny dla tamtejszego kościoła p.w. św. Idziego⁴⁷. Wiadomo, iż w 1439 r. malarz Mikołaj (organista katedry wawelskiej) wykonał malowidła dla probostwa sądeckiego⁴⁸. Ptaśnik wspomina o kleryku Piotrze z Nowego Sącza pobierającym nauki u krakowskiego malarza⁴⁹.

Należy pamiętać, iż Sądecczyzna była niewątpliwie spóźniona w rozwoju plastycznym i pozostawała pod przemożnym wpływem Krakowa, z którego przychodziły nie tylko dzieła już gotowe do kościołów, ale i artyści o różnych skalach możliwości artystycznych i dopiero w nowym środowisku kształtowały się ich osobowości twórcze.

*

Zachowane zabytki malarstwa polskiego z okresu 1420—1460 nie pozwalają na pełne odtworzenie jego stanu liczebnego ani jego jakości. Znaczna część dzieł tegoż malarstwa, które przetrwało do naszych czasów, była przeznaczona do kościołów prowincjonalnych Podkarpacia. W okresie baroku przeniesiono do nich wiele obrazów i tryptyków z krakowskich kościołów w ramach modernizacji wnętrz świątyń zgodnie z duchem nowej epoki.

Warto zwrócić uwagę, iż większość dzieł malarstwa polskiego 1. poł. XV w. zachowała się na ziemiach historycznej Małopolski, a zwłaszcza na Podkarpaciu. Ten to zespół stanowił podstawę badań dla wielu historyków sztuki i został określony w nauce terminem szkoły sądeckiej lub, jak proponuje Dobrowolski — za czym się również opowiadamy — terminem szkoły krakowsko-sądeckiej. Jednorodność stylowa, jak też wspólny okres powstania dzieł pozwalają prześledzić ich rozwój historyczny, powiązania ze sztuką obcą i próby wypracowania własnych wartości artystycznych.

W pierwszym okresie malarstwo krakowsko-sądeckie cechuje linearyzm ujęcia, przy dekoracyjno-hieratycznej kompozycji obrazów, w których łatwo dostrzec wpływy włoskiego trecenta. Również pod względem tematycznym plastyka tego okresu wykazuje dużą ograniczoność w sto-

⁴⁷ Walicki (*Malarstwo polskie. Gotyk* s. 308) zalicza Jakuba z Sącza do kręgu Mistrza Chórów. Innego zdania jest Csánky przypisujący szereg dzieł Jakubowi z Sącza, co nie wytrzymuje krytyki. Por.: M. Csánky. *A bártfai Madonna Kép. Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve* T. 10: 1940 s. 47 n., 66; tenże. *A szépsi és sárosi táblaképfestészet 1460-ig*. Budapest 1938 s. 37 n.; Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku* s. 95, 104; Dobrowolski (*Nowy Sącz czy Kraków* s. 84 n.) przekonywająco wyjaśnia pochodzenie malarza franciszkanów brata Anioła z Sącza czy Jakuba z Sącza.

⁴⁸ Ptaśnik, jw. nr 366. Por.: W. Hejnosz. *Zabląkana księga miejska Nowego Sącza*. Archeion 1932 s. 94.

⁴⁹ Jw. nr 393, 734.

sunku do współczesnego malarstwa europejskiego. W późniejszej fazie rozwoju, około połowy wieku, szkoła krakowsko-sądecka wypracowuje własny styl, który ją wyróżnia w konfrontacji z malarstwem krajów ościennych. Równoległe z podnoszeniem poziomu wykonawstwa technicznego obrazów wzrosła również skala możliwości artystycznych mistrzów cechowych Krakowa. Od prostych scen hagiograficznych przeszli do konstruowania wielkich tryptyków o złożonym scenariuszu teologiczno-literackim. W tłach obrazów pojawiają się pięknie tkane kotary, symbolizujące strefy: niebiańską i ziemską. Od strony rozwiązań formalnych plastyka krakowska chętnie korzystała z osiągnięć mistrzów niderlandzkich, które częstokroć przenoszone zbyt mechanicznie nie rozumiejąc w pełni ich znaczeń nowatorskich, niemniej zwrócenie się malarzy polskich do wiodącego ośrodka sztuki ówczesnej Europy świadczy wymownie o ich próbach ożywienia rodzimej plastyki. Przenikanie nowych wartości realistycznych, jak też pojawienie się stylu katowego polegającego na łamaniu draperii ożywiło znacznie dotychczasową surową kompozycję obrazu. Proces ten odbywał się powoli, lecz stale, o czym świadczą zabytki omawianego okresu.

Lata pięćdziesiąte tego stulecia charakteryzują się hegemonią plastyki krakowskiej nad prowincjonalnymi warsztatami Podkarpacia, a także ekspansją artystyczną na tereny Spisza i Śląska. W tym samym czasie dokonuje się gwałtownie postępująca polonizacja cechu malarzy stolicy, co ma duże znaczenie dla dalszego rozwoju rodzimej sztuki.

Nie da się jeszcze dziś ustalić proveniencji wielu zabytków ani też przypisać ich konkretnemu warsztatowi malarskiemu, dopóki nie przeprowadzi się dokładnych badań technologicznych tychże zabytków⁵⁰ i nie sprawdzi wszystkich źródeł archiwalnych kryjących być może niejedną istotną wiadomość pozwalającą na opracowanie całokształtu problematyki plastyki 1. poł. XV w. Pewne wydaje się natomiast, iż zespół dzieł malarstwa sztalugowego określonego terminem szkoły krakowsko-sądeckiej jest pierwszym, wystarczająco pokaźnym zestawem zabytków, aby na jego podstawie móc mówić o istnieniu dynamicznego ośrodka twórczego, jakim był Kraków. Jemu to przypisać należy powstanie większości dzieł omawianego okresu. Również w drugiej połowie wieku pozostawał on środowiskiem inspirującym nowe tendencje w malarstwie, by poprzez bogactwo formy i gamy kolorystycznej olbrzymich ołtarzy wznieść się na szczyty kunsztu artystycznego w mariackim ołtarzu Wita Stosza.

⁵⁰ Swego czasu J. Nykiel (*Budowa technologiczna obrazów tzw. szkoły sądeckiej*. Ochrona Zabytków 1962 nr 59) opracował budowę technologiczną wybranego zestawu obrazów warsztatu sądeckiego. Wyniki uzyskane przez Nykiela potwierdzają jedynie zasadę konstruowania obrazu w szkole krakowsko-sądeckiej zgodnie z europejską recepturą technologiczną.

THE PROBLEMS OF PANEL PAINTING
OF THE SCHOOL OF CRACOW AND SADECZYNA IN 1440—1460

Summary

Gothic panel painting has been of interest to the Polish historians of art for a long time. Already *Luszczkiewicz* tried to indicate an independent position of the School of *Sądceczyna* pointing out a number of features which made it different from the School of Cracow. The late works by *Walicki*, *Dobrowolski*, *Dutkiewicz* and the others contributed to a further determination of common stylistic qualities of the painting which developed in the region of Subcarpathian.

The problem whether a given piece of painting belongs to the School of *Sądceczyna* or to the Cracow School has not solved in a definite way. *T. Dobrowolski* proposes two terms: a) the painting of the School of Cracow and *Sądceczyna*, b) the painting of the Cracow School about 1450. Considering the present state of researches it seems that the first term is more justified because it shows a dependence of the School of *Sądceczyna* on the old capital of Poland.

The ruling role of Cracow was due not only to the fact that, as a capital, it was a centre of the political and economical life but also that Cracow had a rich cultural background which enabled the painters to take advantage of the scholarly production of the university. This can be observed in the origin of the development of the painting in 1420—1430 which through the illuminations of monastic scribes from Cracow and the wall-painting gave a foundation to panel painting. The figure of a saint in a frontal position, a type of composition, poor use of colours and the first indications of the „hard” style — these are common features of easel painting in the region from Upper Silesia to Spisz.

As far as a chronology is concerned we are interested in the two stages of the development of painting in Cracow and the Subcarpathian region: 1440—1450 and about 1460.

It is possible to distinguish some of groups of painting according to their iconographic subjects: a) the pictures with the figures „in throno”, b) the pictures of Lamentation, c) the pictures of *Assunta*, d) the pictures with the figures of kings, e) the pictures of the Coronation of the Virgin, f) the pictures of *Misericordia Domini*, g) on the wings of the figures of the Blessed Virgin Mary of the Seven Dolours and of Christ Piteous, h) on the wings in the scene of Annunciation. They can be characterized by passing from the idealistic perception of an object to the realistic one, from the soft style to the hard style. The influence of Netherland and Czech School can be easily seen, particularly in the first period of the Cracow School in 1420—1430, and in some cases the use of the graphic designs as well.

The Hungarian Scholars have claimed that the painting of the 15th century is originally connected with the Hungarian art, and they seem to see the source of the School of *Sądceczyna* in the works of the Master of the Legend of Saint Hedwig and also of the Master from *Maciejowice*. A similar point of view is held by the German scholars who in fact have not contributed anything new to this problem. It is impossible to solve ultimately the problem of art in Spisz and to determine its dependence on the painting of Cracow. In the light of comparative studies we are inclined to adopt *T. Dobrowolski's* idea that most of the preserved paintings in the Subcarpathian region belong by their style to the School of Cracow.