

ANIELA ZINKIEWICZ

GOTYCKO-RENEANSOWY OBRAZ *NAWRÓCENIE SZAWŁA*  
Z JURKOWA K. CZCHOWA  
W TARNOWSKIM MUZEUM DIECEZJALNYM\*

Obraz ze zbiorów Muzeum Diecezjalnego w Tarnowie przedstawiający scenę *Nawrócenia Szawła*, mimo że stanowi ciekawy obiekt małopolskiej sztuki cechowej, zarówno ze względu na występujące w nim wartości artystyczne jak i na jego tematykę, dotąd nie został uwzględniony w żadnych publikacjach naukowych. Jedyną wiadomością dotyczącą tego obrazu jest wpis w księdze inwentarzowej Muzeum Diecezjalnego, określający go jako predellę ołtarzową pochodzącą z Jurkowa k. Czchowa, a włączoną do zbiorów muzeum w 1917 r. Przeprowadzone poszukiwania archiwalne nie wniosły żadnych danych dotyczących autorstwa, fundacji i proveniencji omawianego obrazu. Nie wiadomo także nic na temat jego historii. Można jedynie podjąć próbę prześledzenia dziejów tego obiektu na podstawie historii parafii, w której się znajdował.

W Jurkowie od 1320 r. istniał kościół drewniany będący parafialnym<sup>1</sup>. Ostatnia wzmianka o nim zamieszczona jest w wizytacji z 1747 r.<sup>2</sup> Żadne z późniejszych akt wizytacyjnych nie wspominają o nim, z czego wnioskować można, że po r. 1747 kościół przestał istnieć. Brak niestety bliższych danych na ten temat. W Jurkowie znajdowała się również kaplica p.w. Przemienienia Pańskiego<sup>3</sup>, wymieniona po raz pierwszy w wizytacji Czchowa z 1596 r., a istniejąca prawdopodobnie w przebudowanym stanie do dziś. Być może obraz *Nawrócenie Szawła* został namalowany dla kościoła w Jurkowie, po zniszczeniu którego, malowidło mogło być przeniesione do kaplicy. Jest też dość prawdopodobne, że obraz był pierwotnie przeznaczony dla

\* Artykuł niniejszy został wygłoszony w formie referatu na posiedzeniu Towarzystwa Naukowego KUL w dniu 9 marca 1977 r., a stanowi streszczenie pracy magisterskiej napisanej w 1976 r. przy Katedrze Historii Sztuki Kościelnej KUL pod kierunkiem ks. doc. dra Władysława Smolenia, któremu na tym miejscu składam serdeczne podziękowanie.

<sup>1</sup> *Acta visitationis exterioris decanatum Tarnoviensis, Dobcicensis Woynicensis, Opatoviensis ad archidiaconatum Cracovien pertinentium per Venerab. Christophorum Kazimirski Praepositum Tarnoviensem A.D. 1596.* Arch. Kurii Metrop. w Krakowie s. 17.

<sup>2</sup> *Acta visitationis decanatum Dobczyensis et Lipnicensis ex delegatione Celsissimi Principis R. D. Andree Stanislai Kostka comitis in Załuskie Załuski episcopi Cracoviensis ducis Severiae A.D. 1747.* Arch. Kurii Metrop. w Krakowie.

<sup>3</sup> A nie *Podwyższenia Krzyża św.*, jak błędnie podaje katalog powiatu brzeskiego: *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, T. 1. *Województwo krakowskie*, z. 3 *Powiat brzeski* s. 9, co słusznie zauważyła M. Niezdzielska w: *Skrzydła tryptyku gotyckiego z Jurkowa*, „Ochrona Zabytków” 12:1959 nr 2 s. 62.

innego kościoła, a w Jurkowie znalazł się dopiero wtórnie. Mógł on pochodzić z Czchowa, oddalonego o 2 km od Jurkowa. Istniejąca tam już w XII w. parafia należała do najstarszych w Małopolsce południowej<sup>5</sup>. Prawdopodobnie w XIII w. w Czchowie został zbudowany murowany kościół p.w. Najświętszej Maryi Panny<sup>6</sup>. W kościele tym znajdowało się sześć ołtarzy, z których jeden, umieszczony po lewej stronie ołtarza głównego, nosił wezwanie św. św. Piotra i Pawła<sup>7</sup>. Wezwanie ołtarza sugeruje możliwość istnienia tam obrazu ilustrującego wydarzenie z życia św. Pawła. Obraz *Nawrócenie Szawła* mógł być predellą tryptyku, stanowiącą zapowiedź zasadniczego tematu<sup>8</sup>, jakim była być może ulubiona przez prowincjonalnych malarzy początku XVI w. scena *Sacra Conversazione*<sup>9</sup>, w której w tym wypadku występowałyby postaci św. św. Piotra i Pawła. O obrazie z postaciami tychże świętych, znajdującym się w omawianym ołtarzu, wspomina wizytacja Czchowa z 1773 r.<sup>10</sup>, nie podając jednak żadnych bliższych danych<sup>11</sup>. Nie należy również wykluczać możliwości, że obraz ze sceną Nawrócenia Szawła stanowił antepedium ołtarzowe. Można też wysunąć przypuszczenie, że istniał on samodzielnie.

Jednak kwestia historii i przeznaczenia pierwotnego obrazu *Nawrócenie Szawła* pozostać musi w sferze domysłów, gdyż brak jakichkolwiek danych na ten temat nie pozwala na wysunięcie żadnych pewnych stwierdzeń.

\*

Podłoże malowidła stanowią trzy deski lipowe o grubości ok. 3,5 cm, cięte wzdłuż słojów i sklejone ze sobą w układzie poziomym. Obraz wykonany został techniką temperową na zaprawie kredowej. Kształt jego stanowi wydłużony prostokąt, którego szerokość jest równa 158 cm, zaś wysokość wynosi obecnie 62 cm. Przypuszczalnie pierwotnie podobrazie składało się z czterech sklejonych ze sobą desek, z których dolna odpadła lub została odcięta. Wysokość górnej deski (mierzona w najszerszym miejscu) jest równa ok. 19 cm, dwóch następnych ok. 21 i 22 cm. Jest więc dość prawdopodobne, że wysokość dolnej deski wynosiła także ok. 20 cm. Brak jej spowodował oczywiście zmniejszenie czytelności kompozycji. Być może brakuje również niewielkiej części górnej, a może i bocznych partii

<sup>4</sup> *Acta visitationis [...]* 1956, jw. s. 168.

<sup>5</sup> B. Kumor. *Powstanie sieci parafialnej w Małopolsce Południowej do końca XVI w.* „Prawo Kanoniczne” 5:1962 nr 3-4 s. 449.

<sup>6</sup> *Descriptio Ecclesiae et Beneficiorum in Czchów A.D. 1720.* Arch. Paraf. w Czchowie. s. 16.

<sup>7</sup> *Acta visitationis 1596.* jw. s. 166.

<sup>8</sup> W. Smoleń. *Konstrukcja gotyckich ołtarzy w Polsce.* „Roczniki Humanistyczne” 19:1971 z. 5 s. 10.

<sup>9</sup> T. Dobrowolski. *Życie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440-1520).* Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 35.

<sup>10</sup> *Acta statuum ecclesiarum beneficiorum eorumque rectorum inventariorum tam ecclesiarum quam oeconomicorum plebanorum decretorum reformationum a Celsissimo Principe R.D. Cajetano Ignatio Soltyk episcopo Cracoviensi A.D. 1773.* s. 241.

<sup>11</sup> Tamże.

obrazu. W odległości ok. 25 cm od górnej krawędzi obrazu ciągnie się wzdłuż całej szerokości poprzeczne pęknięcie wypełnione od strony odwrocia cienkimi kawałkami drewna ciętymi w poprzek słoju. Na powierzchni malowidła występują dość duże ubytki farby i gruntu, skupione przede wszystkim przy obrzeżach. Wzdłuż całej górnej krawędzi biegnie wąski (ok. 2 cm) pas odprysków farby wraz z zaprawą. Podobnego typu zniszczenia, ale szersze (ok. 5-7 cm), ciągną się wzdłuż bocznych krawędzi obrazu. Przy prawym boku, mniej więcej w połowie wysokości, zarysowuje się duża plama mocno przybrudzonej zaprawy, od której odpadła warstwa malarska. W dolnej części obrazu największe ubytki dostrzega się po lewej stronie. Widoczne są tu duże partie podobrazia, od którego odpadła farba wraz z zaprawą. Poza tego rodzaju uszkodzeniami występują także stosunkowo niewielkie zniszczenia spowodowane przez kołatkę, który zaatakował drewno podobrazia.

Obraz przedstawia scenę *Nawrócenia Szawła* pod murami Damaszku (il. 1). Na pierwszym planie przedstawiono grupę jeźdźców. Ponad nimi ukazuje się Chrystus. Na drugim planie widoczne są z lewej strony zabudowania miejskie, z prawej — porośnięte gęstymi drzewami wzgórze, na którym wznosi się niewielki zamek. Przestrzeń między zabudowaniami a zamkiem wypełniają skały. Niewielkie fragmenty obrazu, pomiędzy dachami, obłokami i skałami, wypełnia złote tło modelowane w renesansowy ornament roślinny, ułożony w duże, zawijające się ku środkowi, stylizowane liście ostu.

Przedstawiona na obrazie scena rozgrywa się głównie między unoszącym się na obłoku Chrystusem a spadającym z konia Szawłem, stanowiącym centralną postać wśród towarzyszących mu jeźdźców.

Szawel ukazany został w momencie swego nawrócenia. Rażony słowami Chrystusa, odchyłony w siodle w tył do pozycji leżącej, bezwładnie osuwa się z konia. Jego głowa o krótkich, falistych brązowych włosach, ukazana na tle złotego wytłaczanego nimbu, zwisa w dół. Pociągłą twarz o prostym nosie i dużym wysokim czole okala krótka, skręcona w pukle broda i wąsy. Oczy zwrócone w górę zdają się wpatrywać w postać Chrystusa. Ubiór Szawła stanowi zbroja płytowa, której metaliczność została wydobyta na obrazie za pomocą srebrnej folii.

W górnej, środkowej części obrazu ukazana jest wyłaniająca się z szarozielonych chmur, widoczna do połowy, zwrócona w trzy czwarte na prawo, postać Chrystusa. Głowa o długich, ciemnych, rozdzielonych pośrodku, spadających w puklach na ramiona włosach, otoczona jest złotym, wytłaczanym nimbem. Twarz o łagodnym wyrazie, szerokim czole, lekko wygiętych brwiach i prostym nosie, zwrócona jest nieco w dół. Okala ją krótka ciemna broda i wąsy. Prawą rękę unosi Chrystus w charakterystycznym geście Pantokratora, w lewej trzyma na wysokości tułowia złożoną kulę świata. Chrystus przedstawiony jest w obszernej liliowej szacie. Jego ramiona okrywa spięty pod szyją czerwony płaszcz, którego rozwiana poła wygięta jest w kształcie małżowiny usznej.

Łącznikiem między Szawłem a postacią Chrystusa są dwie unoszące się w powietrzu, fantazyjnie powyginane banderoły z łańcuchowymi inskrypcjami majuskuł-

wymi. Jedna z nich nosi biegnący z góry na dół napis: SAVLE, SAVLE QVID ME PERSEQVERIS, zaś na drugiej, zawierającej odpowiedź Szawła, widnieją skierowane w górę słowa: DOMINE QVID ME IUVES FACERE. Szawel został przedstawiony w towarzystwie sześciu jeźdźców. Z lewej strony za nim widoczny jest siedzący na karym koniu, ukazany tyłem do widza i zwrócony w trzech czwartych na prawo, jeździec usiłujący pochwycić Szawła. Odziany jest on w długi czerwony kaftan z krótkimi sięgającymi łokcia, zakończonymi mankietem rękawami, spod których wychodzą długie zielone rękawy ubrania spodniego. U boku ma przypiętą szablę. Jego głowę zdobi wysoki, ujęty zielonym otokiem, czerwony kołpak.

Najbliższej Szawła, za jego głową, ukazany jest stojący na ziemi, widoczny do pasa, drugi z jego towarzyszy. Zwrócony w trzech czwartych na prawo i pochylony lekko do przodu, wyciąga obie ręce w stronę spadającego, jakby chciał go podtrzymać. Jego okrągła twarz z długimi sterczącymi na boki wąsami uniesiona jest lekko w górę, a oczy bezradnie patrzą w dal ponad postacią Szawła. Za nim stoi z nisko pochyloną głową koń maści kasztanowatej, widoczny tylko fragmentarycznie z powodu zniszczenia obrazu.

Na prawo, nieco bardziej w głębi, widoczny jest jeździec siedzący na koniu przedstawionym w galopie i zwróconym prawym bokiem do widza. Jeździec ten odchylony w siodle lekko w tył obraca się w stronę Szawła, wskazując palcem prawej wyciągniętej ręki na rozgrywającą się scenę. Odziany jest w długi, dopasowany, zapinany na podwójne sznurowe pętlice, ciemnozielony kaftan z bardzo długimi, rozciętymi, zwisającymi rękawami. Na głowie ma duży, wiązany na sposób chiński, turban z białej materii.

W stronę Szawła jedzie na kasztanowatym koniu Murzyn w białym płaszczu. Siedzi w siodle lekko wygięty. Prawą ręką sięga do okrycia głowy, w lewej trzyma wodze na wysokości biodra. U boku ma przypiętą szablę w czarnej pochwie.

Na obrazie przedstawione zostały postaci jeszcze dwóch jeźdźców, nie dające się bliżej scharakteryzować z powodu zniszczenia podobrazia i dużych ubytków farby. Jeden z nich znajduje się w lewej dolnej części obrazu i widoczny jest tylko fragment jego głowy, ręce oraz uniesiony w górę łeb konia. Drugi z jeźdźców ukazany był w prawej dolnej części obrazu, lecz obecnie widoczny jest tylko łeb, szyja oraz górna część zadu konia i siodła, a także nad siodłem część prawej nogi spadającego jeźdźca, skierowanej stopą w górę, odzianej w wysoki czerwony but.

Opisana scena rozgrywa się w pobliżu zabudowań miejskich usytuowanych z lewej strony obrazu i zajmujących około jedną trzecią jego powierzchni. Architekturę tworzy wysunięta na plan pierwszy, częściowo tylko widoczna, ceglana wieża bramna połączona murem obronnym z cylindryczną basztą nakrytą stożkowym dachem, fragmentarycznie ukazany kościół z sygnaturką na skrzyżowaniu naw i z wysoką wieloboczną wieżą, wieża mieszkalna na planie prostokąta, nakryta czterospadowym dachem z facjatkami oraz wieża bramna z mostem.

Po prawej stronie obrazu, na stoku wzgórza, wylania się z gęstej masy drzew zamek obronny otoczony murem obwodowym z blankami i otworami strzelniczymi.

\*

Koloryt obrazu z Jurkowa jest bogaty, intensywny, a przy tym harmonijny. Barwy użyte bez wyraźnej przewagi którejs z nich, zostały wzbogacone różnorodnością odcieni występujących w obrębie jednej plamy kolorystycznej. Największą płaszczyzną *ciemnej* nasyconej czerwieni stanowi płaszcz Chrystusa. Nierównomiernie rozrzucone po powierzchni malowidła drobne czerwone plamy, na które składają się dachy baszty obronnej, budowli kościelnej i zamku, odzienie jeźdźca ukazanego profilem a także niektóre rzędy końskie oraz szczegóły ubiorów, są elementem niejako rozładującym dominację akcentu, jaki stanowi płaszcz Chrystusa. Te plamy czerwieni kontrastują z chłodnymi szarościami budynków oraz zielenią, która została ukazana w całym bogactwie odcieni, od jasnej, soczystej zieleni trawy, po której poruszają się konie, poprzez ciemniejszą, nasyconą barwę drzew, aż do ciepłej, brunatno-oliwkowej tonacji skał. Wyraźnie wyróżniają się białe plamy wstęg, tureckiej czapki, turbana oraz dwóch fragmentarycznie widocznych, usytuowanych na pierwszym planie, koni, a przede wszystkim płaszcz Murzyna. Biel tego ubrania kontrastuje z ciemną zielenią masywu drzew, na tle którego została ukazana, a jednocześnie poprzez zastosowanie błękitno-zielonych laserunków, zdaje się ona jakby przyjmować refleksy od intensywnej zieleni tła. Dość mocnymi akcentami są również ciemne, przechodzące niemal w czerń, plamy płaszcz jeźdźca w turbanie oraz widocznego po lewej stronie konia. Intensywną barwność całości podkreślają ponadto żółte dachy i liliowa szata Chrystusa.

Natomiast elementem jakby zespalaającym wszystkie barwy i nieco uspokajającym ich żywość jest brąz, zróżnicowany na wiele odcieni a zastosowany przy malowaniu dwóch samotnych skał, niektórych koni oraz występujący w partiach architektury. Efektu całości dopełnia czerń użyta do ukazania okien, twarzy Murzyna oraz w warstwie wykończeniowej. Dekoracyjność malowidła podkreśla ponadto złoto tła, nimbów i kul, doskonale harmonizujące z pozostałymi barwami.

Mimo znacznego zróżnicowania kolorów i często kontrastowego ich zestawiania, nie ma w obrazie dysonansów. Barwy współgrają ze sobą, a poprzez zastosowanie dużej ilości drobnych, migotliwych plam kolorystycznych, wrażenie jakie robi malowidło oglądane z pewnej odległości nasunąć może skojarzenia z efektem, jaki daje technika mozaiki.

\*

Kompozycja obrazu, mimo pozornego nieładu, jest jasna, przejrzysta i w ogólnym założeniu podporządkowana prawom symetrii. Oś symetrii jest nieco przesunięta w lewo. Stanowi ją linia, którą można przeprowadzić od głowy Chrystusa, przez trzymaną przez niego kulę świata, a następnie wzdłuż ciała stojącego na ziemi człowieka w tureckiej czapce, aż do głowy Szawła. Ta oś stanowić może również wysokość trójkąta o wierzchołku znajdującym się w miejscu głowy Chrystusa. Bokami trójkąta są linie, z których jedna przechodzi tuż nad

kołpakiem jeźdźca trzymającego Szawła za rękę oraz przez głowę człowieka z podniesionym pejcem, druga zaś biegnie przez głowę jeźdźca w turbanie a następnie wzdłuż łydki należącej do niewidocznego na obrazie, spadającego z konia towarzysza Szawła. Podstawy tego trójkąta nie da się opisać z powodu braku dolnej części obrazu.

Malarz komponując układ tej sceny oparł go również na dwóch liniach skośnych, które stanowiły być może przekątne całego obrazu. Ich punkt przecięcia przypada mniej więcej w połowie odległości między głową Chrystusa, a głową stojącego za Szawłem towarzysza. Linie te wyznaczają na powierzchni obrazu dwie pary trójkątów przystających, których podstawy stanowią cztery boki obrazu. Górny trójkąt wypełniony jest przez złote tło, którego środkową część zajmuje obłok z Chrystusem. Lewy wypełniają w całości zabudowania miejskie. Równoważone są one po stronie przeciwnej przez zamek, masyw drzew i postać Murzyna na koniu. Natomiast dolny trójkąt zamyka, z wyjątkiem Murzyna, wszystkie postaci osób biorących udział w scenie nawrócenia.

W całości kompozycji widoczne jest dążenie artysty do zachowania symetrii i równowagi masy po obu stronach głównej osi obrazu. Postaci jeźdźca w kołpaku odpowiada umieszczona po przeciwnej stronie osi symetrii, niemal na tej samej wysokości i w takiej samej odległości od niej, postać wskazującego ręką na Szawła. Podobnie, chociaż już nie tak dokładnie, odpowiadają sobie postaci widocznego po lewej stronie osi symetrii jeźdźca trzymającego pejcz i umieszczonego po stronie przeciwnej jeźdźca spadającego z siwego konia. Jedynie Murzyn na koniu nie znajduje odpowiednika w postaci innego jeźdźca umieszczonego po lewej stronie obrazu. Niemniej jednak elementem równoważącym kompozycję jest tu ceglana baszta obronna stanowiąca dość wyraźny akcent wśród zabudowań miejskich.

Horyzontalny układ całego obrazu równoważony jest przez liczne linie wertykalne. Akcentują je wieże, skały, banderole a także postaci jeźdźców, przy czym sylwety tych ostatnich nie tworzą sztywnych pionów, lecz wszystkie są łagodnie odchyłone w różne strony, co stanowi czynnik znacznie ożywiający kompozycję.

Malarz wybrał na temat swego obrazu zdarzenie z Pisma św. dające mu największe możliwości wyrażenia napięcia duchowego i dramatyczności akcji. Przedstawił moment, który był zaskoczeniem dla Szawła i wszystkich jeźdźców towarzyszących mu w drodze do Damaszku. Ukazana scena pełna jest dynamicznego ruchu. Panuje ogólne zamieszanie. Jeźdźcy usiłują opanować ruchy przestraszonych koni, które rozbiegły się w różnych kierunkach. Ale jednocześnie uwaga wszystkich skierowana jest na postać spadającego Szawła. Wskazują na to gesty i zwrócenie towarzyszy w jego stronę. Podkreśla to dośrodkowość kompozycji tej sceny. Szawel jest jej centralną, tematowo najważniejszą postacią. Wysunięty najbliższej patrzącego, został najbardziej wyeksponowany, podczas gdy jego towarzysze, mimo żywego ich udziału w akcji, zostali usunięci celowo bardziej w głąb i na boki obrazu.

Jak już zostało powiedziane, generalnie rzecz biorąc, kompozycja jest symetryczna. Jednakże malarz nie przestrzegał tej zasady w sposób ścisły i rygorystyczny. Wprowadził wiele elementów ożywiających i urozmaicających układ, takich jak zrównoważenie architektury miejskiej przez znacznie mniej urozmaicone w formie masyw drzew i postać Murzyna, jak różnorodne, sprawiające wrażenie całkowicie przypadkowego, ustawienie koni, spływające skośnie z góry banderole, rozwiany płaszcz Chrystusa, czy poziomo ułożone ciało spadającego z konia Szawła. Elementy te nie rozbijają obrazu, nie zakłócają jego harmonii, ale znacznie ożywiają i wzbogacają formę, świadcząc równocześnie o stosowaniu nowych rozwiązań, odbiegających od dość sztywnych, symetrycznych założeń średniowiecznych.

\*

Obraz *Nawrócenie Szawła* z Jurkowa jest bowiem przykładem twórczości plastycznej z początków XVI w. w której obok form gotyckich występują już coraz częściej elementy renesansowe.

Gotycki idealizm przejawia się tu w zastosowaniu złotego tła, którego powierzchnia jednak została znacznie ograniczona na korzyść rozbudowanego krajobrazu. Tradycje gotyckie na omawianym obrazie ilustruje też sposób opracowania szaty Chrystusa. Poła rozwianego płaszcza, swym układem przypominająca kształt małżowiny usznej, zdradza wyraźne reminiscencje postoszowskie. Sam motyw uniesienia szaty, jakby podmuchem wiatru, też należy do form stosowanych w późnym gotyku. Charakterystyczny dla malarstwa gotyckiego jest również sposób ukazania skał i obłoków, raczej symbolicznych niż realistycznych, o anaturalistycznych kształtach i kolorach.

Obok tych form gotyckich wprowadzone zostały elementy będące zapowiedzią nadchodzącego renesansu. Krajobraz, a zwłaszcza architekturę, na omawianym obrazie potraktowano na równi ze sceną figuralną. Krajobraz nie stanowi tu czynnika podrzędnego i uzupełniającego kompozycję (tak jak miało to miejsce w malarstwie gotyckim), lecz jest otoczeniem wśród którego rozgrywa się akcja.

Występowanie form romańskich w większości przedstawionych budowli również wskazuje na renesansowy charakter dzieła z Jurkowa. Sztukę renesansu cechował bowiem nawrót do form antycznych, czerpanych pośrednio i przez architekturę romańską.

O występowaniu nowych tendencji w omawianym obrazie świadczy także sposób ukazania ludzi i koni. Scenę figuralną cechuje żywość akcji, swoboda, rozmach i naturalność ujęcia. W przedstawieniach postaci pozbawionych późnogotyckiego patosu i egzaltacji niemal wyczuwa się ich ciężar, w przeciwieństwie do lekkich, dotykających ledwie ziemi postaci z obrazów gotyckich.

Dalszymi cechami świadczącymi o znajomości przez malarza nowych prądów w sztuce są: właściwe na ogół oddanie gestów, duża różnorodność ruchu koni i jeźdźców oraz poprawna w zasadzie budowa postaci. Także kształt liter napisów

na banderolach jest już renesansowy. Również stroje, uzbrojenie i rzędy końskie, zaczerpnięte z aktualnej mody wschodniej i polskiej, wskazują na wysiłek realistycznego potraktowania tematu. Jedynie ubiór Chrystusa można zaliczyć do grupy kostiumów konwencjonalnych, nie podlegających aktualizacji, w jakich zwyczajowo przedstawiano osoby boskie i świętych<sup>12</sup>. Natomiast kostiumy pozostałych osób przedstawione zostały zgodnie z ówczesną modą. Szaty okrywają miękko figury, ukazując budowę ciała. Układ nielicznych fałd jest naturalny i uwarunkowany sposobem noszenia szaty oraz pozycją postaci. Ponieważ tematem omawianego obrazu jest wydarzenie, które rozegrało się pod murami Damaszku, a więc na terenach należących do kultury wschodniej, w oddaniu strojów malarz wykorzystał wiele elementów zaczerpniętych z ubiorów orientalnych, znanych zresztą także i w Polsce na początku XVI w. I tak, ubiór jeźdźca wskazującego ręką na Szawła przypomina stroje współcześnie noszone w Turcji. Te charakterystyczne dla tamtejszej mody długie okrycia, z rzędami pętlíc naszywanych również na brzegach ubioru, z długimi zakrywającymi dłonie, później zaś rozcinanymi rękawami, występowały w Turcji już od początku XV w.<sup>13</sup> Ze Wschodu wywodzi się również zwyczaj nakładania na spodni kaftan z długimi rękawami, drugiego ubioru, o innej barwie, z rękawami do łokcia<sup>14</sup>. W tego rodzaju ubiór, stosowany w mōdzie perskiej w drugiej połowie XV i na początku XVI w., odziany jest jeździec na karym koniu. Wschodni charakter posiadają również nakrycia głów.

Wpływy wschodnie oddziaływały także na formę używanego w tym czasie w Polsce rzędu końskiego. Widoczne są one przede wszystkim w kształcie siodła<sup>15</sup>. Siodło wschodnie opiera się na grzbiecie końskim dwiema ławkami (w odróżnieniu od zachodniego, które przylega równomiernie całą powierzchnią) i posiada wysokie łąki, przez co siedzisko jest głębokie, tylny łąk stanowi przy tym rodzaj półkolistego oparcia. Ten typ siodła występuje na omawianym obrazie.

Nawiązywanie do motywów wschodnich przy opracowywaniu ubiorów i końskich rzędów oraz zastosowanie form romańskich w architekturze<sup>16</sup> wskazuje na próbę osadzenia rozgrywającej się akcji w konkretnych warunkach i terenie, co także jest zgodne z nowymi dążeniami ówczesnej epoki.

Na uwagę zasługuje również bardzo dokładnie opracowana zbroja Szawła reprezentująca typ zbroi płytowej, wykształcony już w połowie XV w.<sup>17</sup>. O późniejszej formie tej zbroi świadczy płaski i dopasowany do figury napierśnik, który pod koniec XVI w. zatracił swój pierwotny, bardziej kulisty kształt.

<sup>12</sup> M. Gutkowska-Rychlewska. *Historia ubiorów*. Wrocław 1968 s. 173.

<sup>13</sup> Tamże s. 294.

<sup>14</sup> Tamże s. 483.

<sup>15</sup> W. Dziewanowski. *Zarys dziejów uzbrojenia w Polsce*, Warszawa 1935 s. 199.

<sup>16</sup> Zastosowanie form romańskich mogło w tym wypadku symbolizować architekturę orientálną. E. Panofski. *Studia z historii sztuki*. Warszawa 1971 s. 125.

<sup>17</sup> P. Lizut. *Uzbrojenie i ubiór postaci żołnierskiej w polskiej sztuce gotyckiej*. Lublin 1968 (mps pracy magistr.)



Na podstawie przeprowadzonego zestawienia cech gotyckich i renesansowych występujących w obrazie *Nawrócenie Szawła* można stwierdzić, że zdecydowanie przeważają elementy renesansowe, wobec tego słusznym wydaje się określenie tego dzieła jako już renesansowego, przy czym należy zaznaczyć, że mieści się ono w ramach renesansu polskiego, powstałego na gruncie tradycji gotyckich i dopuszczającego jeszcze możliwości istnienia dawnych form.

\*

Motyw treściowy obrazu z Jurkowa zaczerpnięty został z *Dziejów Apostolskich*. Nawrócenie Szawła zostało tam opisane w trzech różnych wersjach. Pierwsza z nich, to historyczny opis św. Łukasza<sup>18</sup>, dwie następne zamieszczone zostały w relacji mów św. Pawła przed ludem<sup>19</sup> i wobec Agryppy<sup>20</sup>. Opisy te, zasadniczo podobne, różnią się między sobą szczegółami. Nasuwa się pytanie, w jakiej mierze autor omawianego obrazu korzystał z tych przekazów i na ile był wierny tekstom oraz czy oparł się na jednym z nich czy też czerpał z wszystkich trzech.

Konfrontując przedstawienie na obrazie z tekstami *Dziejów Apostolskich*, w pierwszej kolejności należy zająć się sprawą umiejscowienia tej sceny. Szawel odbywał podróż z Jerozolimy do Damaszku. Z tekstów *Pisma św.* wynika, że nawrócenie dokonało się w pobliżu Damaszku, jednak nie bezpośrednio pod jego murami<sup>21</sup>. Natomiast według średniowiecznej tradycji miejsca nawrócenia upatrywano w pobliżu bramy miejskiej zwanej dzisiaj Bab Kisan<sup>22</sup>. Znaczne wyeksponowanie wieży bramnej mogłoby wskazywać na to, że przedstawiać ona miała ową bramę Bab Kisan.

Szawel jechał do Damaszku wraz ze swoimi towarzyszami. Żaden z opisów nie wyszczególnia liczby osób towarzyszących mu w drodze, ani też nie określa ich bliżej<sup>23</sup>. Na omawianym obrazie Szawel przedstawiony został w towarzystwie sześciu ludzi. Wszyscy oni jadą konno. Co prawda ani jeden opis nie określa wyraźnie sposobu odbywania tej podróży, jednak ze względu na wynoszącą około 200 km odległość dzielącą Jerozolimę od Damaszku oraz na to, że droga wiodła przez bardzo trudne do przebycia obszary pustynne<sup>24</sup> jest prawdopodobne, że podróż tę mogli oni odbyć konno. W ukazaniu przebiegu omawianego wydarzenia występują pewne rozbieżności między opisem historycznym a przedstawioną na obrazie sceną. *Pismo Św.* wyraźnie mówi o jasności z nieba, która opromieniła

<sup>18</sup> *Dzieje Apostolskie*. (9, 3-17).

<sup>19</sup> Tamże (22, 4-11).

<sup>20</sup> Tamże (26, 13-18).

<sup>21</sup> „Et cum iter faceret contigit, ut appropinquaret Damasco...”. *Biblia Novum Testamentum. Vulgata interpretatione Latina*. Tybingae 1821..

<sup>22</sup> E. Dąbrowski. *Dzieje Pawła z Tarsu*, Warszawa 1953 s. 82.

<sup>23</sup> „Viri autem illi, qui comitabantur cum eo [...]” *Biblia Novum Testamentum*. cap. IX.

<sup>24</sup> Dąbrowski, jw. s. 71

Szawia i o tym, że usłyszał wołający doń głos, natomiast nie wspomina o tym, że ukazał mu się Chrystus<sup>25</sup>. Na omawianym obrazie natomiast przedstawiony jest Chrystus ukazujący się Szawłowi.

Tekst *Dziejów Apostolskich* mówi, iż Szaweł upadł na ziemię i wtedy dopiero usłyszał głos Chrystusa<sup>26</sup>. Na obrazie Szaweł ukazany został w momencie osuwania się z wierzchowca, ale prawie cały dialog między nim a Chrystusem już się odbył.

Napisy na banderolach ukazanych na obrazie z Jurkowa przedstawione zostały w języku łacińskim i umieszczono tu tylko dwa najbardziej znaczące zdania — pytanie Chrystusa: „Szawle, Szawle czemu mnie prześladujesz?” i odpowiedź Szawła: „Panie, co chcesz, abym uczynił?”. Pozostałe zdania, zapewne dla czytelności przedstawionej sceny, zostały pominięte<sup>27</sup>.

W dalszej konfrontacji obrazu z tekstem biblijnym wyłania się sprawa stosunku towarzyszy Szawła do przedstawionego zdarzenia. W opisie historycznym powiedziane jest, że słyszeli oni głos, lecz nic nie widzieli<sup>28</sup>. W mowie do ludu, że widzieli światłość, lecz nie rozumieli słów<sup>29</sup>, zaś w mowie do Agryppy Paweł wspominał o tym, że wszyscy jego towarzysze upadli na ziemię na skutek nagłego opromienienia ich jaśniejszą od słońca światłością, a tylko on usłyszał głos<sup>30</sup>. Artysta wykorzystał w scenariuszu obrazu pewne elementy z każdego z tych opisów. Ogólne zamieszanie oraz zachowanie się koni świadczy o tym, że zdarzenie to w jakimś stopniu oddziaływało na wszystkich jeźdźców, a nie wyłącznie na Szawła. Jednak skoncentrowanie uwagi trzech znajdujących się najbliżej Szawła osób na jego postaci wskazywałoby na to, że nie odbierali oni żadnych niezwykłych wrażeń wzrokowych i słuchowych, a jeżeli nawet słyszeli głos, to z pewnością nie rozumieli znaczenia słów, ponieważ ich zachowanie wskazuje na zajęcie się wyłącznie osobą spadającego Szawła. Ale już usytuowany nieco z boku Murzyn unosi w górę rękę, jakby chciał osłonić oczy przed oślepiającym blaskiem. Natomiast ukazanie postaci jeźdźca, który podobnie jak Szaweł został powalony na ziemię, jest motywem zaczerpniętym z relacji zamieszczonej w mowie św. Pawła do Agryppy.

Jak wynika z powyższych zestawień, autor omawianego obrazu wykorzystał do zakomponowania przedstawionej sceny elementy zaczerpnięte z trzech wersji opisu nawrócenia Szawła, zamieszczonego w *Dziejach Apostolskich*. Jednak nie trzymał się

<sup>25</sup> „...et subito circumfulsit eum lux caleo”. *Biblia Nowum Testamentum* cap. IX.

<sup>26</sup> „Et cadens in terram, audivit vocem dicentem sibi...”, Tamże cap. IX.

<sup>27</sup> Szaweł, gdy upadł na ziemię, usłyszał głos: „Szawle, Szawle czemu mnie prześladujesz?”. Przerazony zapytał: „Panie kim jesteś?” w odpowiedzi usłyszał: „Ja jestem Jezus, którego ty prześladujesz. Trudno ci będzie przeciw ościeniowi wierzyć”. Szaweł zapytał wtedy „Panie, co chcesz abym uczynił?”, na co Chrystus odpowiedział mu: „Powstań i udaj się do miasta, tam powędzą ci co masz czynić.” (Dzieje Apostolskie. 9, 3-17).

<sup>28</sup> „...stabant stupefacci, audientes quidem vocem, neminem autem videntes.” Tamże cap. IX.

<sup>29</sup> Dzieje Apostolskie. (22, 9-10).

<sup>30</sup> Tamże (26, 14-15).

on niewolniczo tekstu biblijnego. Wprowadził pewne drobne zmiany, które zostały podyktowane koniecznością przedstawienia tej sceny w sposób możliwie jasny, czytelny i przemawiający do widza.

\*

Niestety, nie dysponujemy żadnymi danymi archiwalnymi, które mogłyby być pomocne w kwestii ustalenia autorstwa obrazu *Nawrócenie Szawła* z Jurkowa. Wobec tego próba rozwiązania tego zadania musi być podjęta jedynie na drodze analogii z innymi obrazami, pochodzącymi z okresu złożoności form gotyckich i renesansowych.

Na podstawie przeprowadzonej analizy porównawczej udało się stwierdzić, że obraz z Jurkowa posiada wiele cech, które wskazują na bliskie jego pokrewieństwo z zespołem dzieł małopolskiego malarstwa tablicowego, powstałym w latach dwudziestych i trzydziestych XVI w. Grupa ta została po raz pierwszy wyodrębniona w 1938 r. przez J. Szablowskiego<sup>31</sup>, który spostrzegł w tryptykach z Wójtowej, Libuszy i Korzennej, a także w polichromiach kościołów w Kruźlowej i Libuszy podobieństwa pozwalające uznać te dzieła za pochodzące z jednego warsztatu. Szablowski zwrócił uwagę na charakterystyczny typ twarzy, nieco zbliżony do typów kobiecych występujących na obrazach pochodzących z warsztatu Mistrza ołtarza Bodzentyńskiego. Walicki uznał za najbardziej dojrzały, spośród dzieł wyodrębnionej grupy, tryptyk z Wójtowej<sup>32</sup> il. 3. Porównując to dzieło z pozostałymi obrazami należącymi do omawianego zespołu, badacz ten uznał je wszystkie za pochodzące spod pędzla jednego malarza, którego określił mianem Mistrza tryptyku z Wójtowej. Ponadto powiększył tę grupę o zwieńczenie ołtarza z Szerzyn.

W ostatnich latach zespół dzieł związanych z Mistrzem tryptyku z Wójtowej został powiększony o obraz *Ostatniej Wieczery* z Gromnika, odkryty przez M. Korneckiego i M. Majkę, a także o kartusz z emblematem św. Mateusza Ewangelisty z Siemiechowa oraz dwie kwatery z przedstawieniami św. Wojciecha i św. Jana Ewangelisty na awersach i św. Barbary i św. Doroty na rewersach, pochodzące z kaplicy św. Anny w Czchowie<sup>33</sup>.

Ogólny charakter dzieł Mistrza tryptyku z Wójtowej pozwala na stwierdzenie, że jest to twórczość malarza prowincjonalnego, pozostającego nieco w tyle za współczesną mu produkcją artystyczną innych malarzy małopolskich. Znamiennej cechą tego warsztatu jest m.in. powtarzanie jednego typu fizjonomicznego postaci<sup>34</sup> o skróconych przysadzistych proporcjach i charakterystycznych rysach twarzy, o

<sup>31</sup> J. Szablowski. *Zaśnięcie Matki Boskiej, obraz z pocz. XVI w. w Mszanie Dolnej*. PKHS 7:1937/38 s. 15.

<sup>32</sup> M. Walicki. *Malarstwo polskie. Gotyk. Renesans, Wczesny manieryzm*. Warszawa 1961 s. 331.

<sup>33</sup> M. Kornecki, M. Majka. *Obraz Wieczery Pańskiej z Gromnika*. „Biuletyn Historii Sztuki” 32:1970 z. 5 s. 49.

<sup>34</sup> Tamże s. 49.

pełnych, niekiedy mocno umięśnionych, policzkach, szerokim czole i małej bródce oraz łagodnie zarysowanych brwiach przechodzących w linię nosa, niekiedy zaś uniesionych w górę u jego nasady, a także wypukłych, jakby nabrzmiąłych powiekach. Ten typ występuje u większości przedstawianych na obrazach, niekiedy bliźniaczo podobnych, postaci, zarówno męskich jak i kobiecych (il. 3, 4, 5, 7, 9).

Drugą wersję omówionego typu prezentują twarze męskie, przedstawiane z zarostem. Powtarza się ona w twarzach Chrystusa, Boga Ojca, św. Józefa i apostoła Jakuba z tryptyku z Wójtowej (il. 3, 4, 6) oraz św. Jana Chrzyciela z tryptyku z Szerzyn. Twarze te są bardziej pociągłe, o wystających kościach policzkowych. Posiadają wąsy i dość krótką, rozczesaną na dwie strony brodę. Dla postaci Chrystusa charakterystyczne są długie włosy, których jeden pukiel leży na ramieniu.

Na obrazach omawianego warsztatu większość postaci występuje w pozycji trzech czwartych. Znamienne jest również często powtarzający się, nieco sztuczny układ dłoni o złączonych palcach.

Charakterystyczna jest także duża dekoracyjność złotych teli występujących na większości przedstawień oraz sposób traktowania złotych nimbów, obwiedzionych przy brzegu dwoma lub trzema wypukłymi i wklęsłymi żłobkami.

Typowy dla warsztatu Mistrza tryptyku z Wójtowej jest również sposób opracowania fałdów, obszernych i obficie drapowanych szat. Mają one charakter zagłębień w tkaninie modelowanej w sposób sprawiający wrażenie, jakby rozdzęcia jej powietrzem od wewnątrz. Przy tym zakończenia tych fałdów układają się przeważnie w formie litery T lub Y.

Znamienne jest wreszcie płaszczyznowe, niemal zawsze jednoplanowe, traktowanie przedstawianych scen oraz cienki sposób kładzenia farb, niekiedy ukazujący rysunek. Związane jest to w pewnym stopniu z działalnością Mistrza tryptyku z Wójtowej także i na polu malarstwa ściennego. Jest on bowiem twórcą polichromii stropu kościoła w Krużlowej (1520 r.) oraz polichromii kościoła w Libuszy (1523 r.) gdzie wśród splotów roślinnych umieszczone zostały kompozycje figuralne ilustrujące sceny z Pisma św.<sup>35</sup>

Wiele z przytoczonych powyżej cech da się odnaleźć w obrazie z Jurkowa. Wszystkie postaci biorące udział w scenie *Nawrócenia* są krępe, przysadziste. Długość głowy mieści się około pięć i pół raza w wysokości całego ciała<sup>36</sup>. Skutkiem przedstawienia figur ludzkich w taki właśnie sposób, mają one jakby trochę za duże, nieco przyciężkie głowy. I tu występuje typ twarzy charakterystyczny dla omawianego warsztatu. Twarze jeźdźca w turbanie i człowieka w tureckiej czapce z obrazu *Nawrócenie Szawla* znajdują swój bliski odpowiednik m.in. w twarzach Matki Boskiej i św. Jana z kwatery na rewersie tryptyku z Wójtowej. (il. 10, 4).

Postać Chrystusa w scenie *Nawrócenia* (il. 2) jest bardzo podobna do wy-

<sup>35</sup> B. Wolff-Łozińska. *Malowidła stropów polskich I poł. XVI w.* Warszawa 1971 s. 103.

<sup>36</sup> Według proporcji zaobserwowanych przez Dürera, u większości ludzi głowa mieści się ok. sześć i pół raza w wysokości całości.

obrażenia Chrystusa na innych obrazach omawianego mistrza. Szczególnie duże analogie, nawet w samym upozowaniu figury, łączą tę postać z postacią Chrystusa w scenie środkowej tryptyku z Wójtowej (il. 3). Cechuje je taka sama budowa twarzy, zarost a także układ włosów z charakterystycznym puklem na ramieniu. Nawet szaty Chrystusa na porównywanych obrazach są identyczne. Stanowią je — liliowa tunika i czerwony płaszcz spięty pod szyją. Postoszowski motyw uniesienia wiatrem tego płaszcza na obrazie z Jurkowa jest powtórzeniem ułożenia szaty Archaniola na stropie w Libuszy. Ponadto modelowanie fałdów płaszcza Chrystusa a także zawoju jednego z jeźdźców w scenie *Nawrócenia* jest identyczne z omówionym sposobem ukazywania tychże na malowidłach Mistrza tryptyku z Wójtowej.

Bardzo podobny jest układ konia, na którym siedzi jeździec w turbanie z obrazu z Jurkowa (il. 10), do pozy konia z przedstawienia św. Jerzego na stropie w Libuszy (il. 11) Również zbroja, w której ukazany został Szawel, jest niemal powtórzeniem zbroi św. Jerzego.

Jeszcze jednym elementem porównawczym jest sposób przedstawiania krajobrazu, a właściwie występujących w nim skał. Na obrazie z Jurkowa malowane są one tak samo jak w scenach *Modlitwy w Ogroju* i *Upadku pod krzyżem* z Wójtowej (il. 6, 4), *Ukrzyżowania* z Libuszy (il. 9) oraz w przedstawieniu Chrystusa Frasobliwego i Matki Boskiej Bolesnej na kwaterze z Korzennej a także w scenie *Pilnowania zwłok św. Stanisława* w tryptyku z Korzennej — (il. 8). Na tym ostatnim obrazie występuje ponadto ten sam co i na malowidle z Jurkowa motyw umieszczenia w górnej środkowej części obrazu obłoków malowanych na złotym tle<sup>37</sup>.

Również niektóre elementy architektury omawianego obrazu znajdują odpowiednik w postaci pojedynczych budowli występujących na innych malowidłach. Zwraca uwagę sposób ukazania dachu wieży św. Barbary z tryptyku z Korzennej (il. 6) i baszty obronnej z Jurkowa, a także elementów architektonicznych występujących w tle scen *Upadku pod krzyżem* i *Nawiedzenia* z tryptyku z Wójtowej.

Jako element porównawczy posłużyć mogą również nimby, których sposób kształtowania jest identyczny na wszystkich omawianych obrazach, a także złote tła. Ornament tła na obrazie z Jurkowa jest identyczny z ornamentem, jaki występuje w tle kwatery z Czchowa z przedstawieniem św. Wojciecha.

Wreszcie kształt liter na banderołach obrazu z Jurkowa jest taki sam, jak na wstęgach obrazów z Wójtowej i Gromnika (il. 2,5).

Powyższe zestawienia pozwalają na stwierdzenie, że obraz *Nawrócenia Szawła* z Jurkowa jest dziełem pochodzącym jeśli nie bezpośrednio spod pędzla Mistrza tryptyku z Wójtowej, to z pewnością z jego warsztatu. Przy czym należy podkreślić,

<sup>37</sup> W ten sposób przedstawiane były obłoki i kamienie na kilku obrazach Mistrza tryptyku z Wójtowej. O tym, że był to motyw stosowany często przez tego malarza wspominają: T. Chrzanowski, M. Kornecki. *Zabytki plastyki gotyckiej w diecezji przemyskiej*. „Nasza Przeszłość” Kraków 1976 s. 136.

że różni się on stylowo dość znacznie od pozostałych jego dzieł. W porównaniu z nimi jest najbardziej nowatorski i zawiera najwięcej elementów sięgających w głąb XVI w. Stąd nasuwa się przypuszczenie, że obraz ten powstał najpóźniej ze wszystkich dzieł omawianego warsztatu. Lata powstania tamtych zamykają się w granicach od 1520 r. do 1539 r. Tak więc obraz z Jurkowa mógł powstać po tym czasie. Istnieje też możliwość, że został on namalowany wcześniej, a wyszedł spod pędzla ucznia Mistrza tryptyku z Wójtowej, bardziej wyczuwającego tendencje rodzącego się renesansu.

Bliższe datowanie malowidła byłoby jednak zbyt ryzykowne, dlatego też poprzestać chyba należy na stwierdzeniu, że obraz *Nawrócenie Szawła* z Jurkowa k. Czchowa powstał w 2 ćwierci XVI w.

Zastanawiając się nad sprawą umiejscowienia warsztatu Mistrza tryptyku z Wójtowej, można przypuścić, że był on związany z Bieczem. Wskazuje na to fakt przynależności do dekanatu bieckiego wszystkich miejscowości, z których pochodzą obrazy związane z warsztatem Mistrza tryptyku z Wójtowej<sup>38</sup>. W XVI w. Biecz stanowił żywy ośrodek bardzo pomyślnie rozwijającej się gospodarki, opartej głównie na rzemiosłach, które produkowały zarówno na rynek wewnętrzny, jak i na zamówienie szerszego odbiorcy<sup>39</sup>. Istniała tam również pracownia artystyczna zatrudniająca zarówno rzeźbiarzy, jak i malarzy<sup>40</sup>. Jest więc dość prawdopodobne, że Mistrz tryptyku z Wójtowej miał swój warsztat w tym właśnie mieście. Przypuszczenie to jednak nie jest poparte żadnymi danymi archiwalnymi i nadal pozostaje sprawą otwartą, skąd pochodzi autor omawianej grupy dzieł.

Warto wspomnieć jeszcze o możliwości wpływu Teofila Stancla na twórczość polskiego malarza<sup>41</sup>. Wskazywałoby na to podobieństwo formalne obrazów z Libuszy i Wójtowej do dzieł z Lewoczy, gdzie przebywał i tworzył Stancel. Układ postaci występujących na malowidłach tryptyków polskich jest analogiczny do upozowania osób na przedstawieniach o tej samej tematyce występujących w ołtarzu *Vir Dolorum* w kościele św. Jakuba w Lewoczy, a także w scenach z tryptyku *Matki Boskiej Śnieżnej* w Lewoczy. Również środkowa scena tryptyku z Wójtowej wykazuje duże podobieństwo do przedstawiającego *Koronację Matki Boskiej* obrazu, związanego z warsztatem Teofila Stancla. Malarz ten, działający na terenie Małopolski i Spisza w pierwszych dziesiątkach XVI w. w latach 1524-1530 przebywał w Bieczu.

Bezsporny natomiast jest fakt czerpania przez Mistrza tryptyku z Wójtowej wzorów do swoich przedstawień z drzeworytów Hansa Schäufeleina i Albrechta

<sup>38</sup> T. Sławski. *Studia nad ludnością Biecza w w. XIV-XVII*. „Małopolskie Studia Historyczne” 1:1951 s. 2-4.

<sup>39</sup> Z. Bielamowicz. *Późnogotyckie rzeźby w ołtarzu głównym kościoła farnego w Bieczu*. Lublin 1972 (mps. pracy magist.).

<sup>40</sup> Tamże s. 121.

<sup>41</sup> J. Ross. *Ze studiów nad twórczością malarza Teofila Stancla*. „Biuletyn Historii Sztuki” 17:1965 z. 4 s. 327.

Dürera<sup>42</sup>. Obraz środkowy tryptyku z Wójtowej — scena *Koronacji Marii* — wykazuje bardzo duże podobieństwa do przedstawiającej tę samą scenę grafiki Schüefeina. Także sceny *Zwiastowania*, *Biczowania* i *Cierniem korowania* na stropie w Libuszy zaczerpnięte są z cyklu jego drzeworytów wykonanych do dzieła U. Pindera *Speculum Passionis* (1507), a powtórnie odbitych w wietorowskim wydaniu B. Opecia *Żywot wszechmocnego Syna Bożego, Pana Jezu Krysta* (Kraków 1522). Zaś scena *Zwiastowania* na kwaterach tryptyków z Wójtowej i Libuszy posiada swój pierwowzór w tejże scenie z drzeworytu A. Dürera, zamieszczonego w cyklu *Małej Pasji*<sup>43</sup>.

Ze wzorów graficznych korzystał prawdopodobnie także autor przy malowaniu obrazu z Jurkowa. Co prawda nie udało się odnaleźć pierwowzoru graficznego, który byłby bezpośrednią inspiracją przedstawionej sceny, jednak na rycinach Mistrza ES występują pewne elementy, które wskazywać by mogły na to, iż malarz polski znał te przedstawienia graficzne. Niewątpliwym zapożyczeniem jest figura galopującego konia, na którym siedzi jeździec w białym turbanie (il. 10). Niemal identyczny koń, przedstawiony w takiej samej pozycji, z bardzo podobnym układem nóg, występuje na jednej z rycin Mistrza ES, przedstawiającej św. Jerzego w walce ze smokiem (il. 12).<sup>44</sup> Na innej rycinie, ukazującej scenę Narodzenia, widoczny jest św. Józef. Ułożenie jego torsu oraz gesty rąk, z których jedna jest uniesiona charakterystycznym ruchem nad głowę, nieco przypominają upozowanie postaci Murzyna na omawianym obrazie. Znajomość grafik Mistrza ES sugerować może również w pewnym stopniu architektura ukazana w scenie *Nawrócenia*. Co prawda nie jest ona powtórzeniem żadnego widoku architektonicznego Mistrza ES, jednak autor obrazu z Jurkowa wykorzystał do jej przedstawienia niektóre elementy występujące na omawianych grafikach (np. w scenie *Nawiedzenia*).

Podsumowując wyniki powyższych rozważań, można raz jeszcze stwierdzić, że obraz *Nawrócenie Szawła* pochodzi z warsztatu Mistrza tryptyku z Wójtowej i powstał w 2 ćwierci XVI w. Z uwagi na jego wartości stylistyczne określić go można jako dzieło już renesansowe, w którym występują jeszcze elementy sztuki gotyckiej. W obrazie tym dają się zauważyć pewne zapożyczenia z niektórych rycin niemieckiego grafika — Mistrza ES.

<sup>42</sup> M. Walicki. *Inspiracje graficzne polskiego malarstwa na przełomie XV i XVI w.* W: *Złoty Widnokrąg*. Warszawa 1965 s. 98-100.

<sup>43</sup> Tamże s. 100.

<sup>44</sup> Podobieństwo konia i uprzęży w przedstawieniu św. Jerzego na stropie w Libuszy do tej ryciny Mistrza ES. zauważyła B. Wolff-Łozińska, jw. s. 99.

THE *CONVERSION OF SAUL*  
A GOTHIC-RENAISSANCE PAINTING FROM JURKÓW NEAR CZCHÓW  
NOW AT THE DIOCESAN MUSEUM IN TARNÓW

Summary

Though the *Conversion of Saul* from Jurków near Czchów has been included in the collection of the Diocesan Museum in Tarnów since 1917, the picture has not been mentioned in either published studies or records. It might have constituted a predella, an antepedium or an independent painting. Three lime panels pasted together in a horizontal fashion make up the ground. Most probably the original underpainting consisted of four panels and the bottom one either fell off or was cut off. The present size of the painting is 158 cm × 62 cm. The picture painted in tempera on a chalk ground depicts the scene of the Conversion of Saul at the Walls of Damascus. The foreground shows a group of riders with Christ appearing over them. In the background the city buildings are visible on the left, while on the right we can see a hill covered with dense woods with a castle on it. Rocks fill the space between the buildings and the castle. A golden background consisting of stylized thistle leaves fills small fragments of the picture between the roofs, clouds and rocks. The colour is broken into a large number of small, lively and intense blobs, often juxtaposed. The background clearly sets off the fragments which show oriental clothing.

The substance of the Jurków picture is taken from the *Lives of the Apostles* where three different versions of the event are described. The painter compiled elements mentioned in all the three versions.

The comparison of the painting from Jurków to other works of Polish guild art at the turn of the Gothic and the Renaissance permitted to establish that it had come from the workshop of the Master of Triptych from Wójtowa who tended to lag behind the contemporary art. He produced a group of paintings connected with the region of Biecz. These are the triptychs from Wójtowa, Libusza and Korzenna, the painting of the *Last Supper* from Gromnik, polychromes of the churches at Krużłowa and Libusza. When compared to these the Jurków painting seems the most innovatory, including the greatest number of Renaissance elements. Thus it seems likely that it was the latest of all the works produced by the shop. The previous works are datable 1520-1539. Hence the painting could be completed after that time or it might be produced by the Master's pupil more sensitive to the tendencies of the incipient Renaissance.