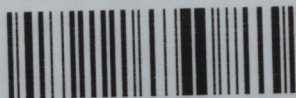


Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339487

JERZY MYCIELSKI

JAN POLAK

MALARZ POLSKI W BAWARJI (1475—1519)

ORAZ

UTWORY JEGO MŁODOŚCI W KRAKOWIE (1465—1475)

(17 RYCIN W TEKŚCIE)

W KRAKOWIE
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI
1926.

JERZY MYCIELSKI

JAN POLAK

MALARZ POLSKI W BAWARJI (1475—1519)

ORAZ

UTWORY JEGO MŁODOŚCI W KRAKOWIE (1465—1475)

(17 RYCIŃ W TEKŚCIE)

Łaskawemu i kochanemu Dyrektorowi i Koleżce
Prof. Dr. Feliksowi Topferowi
wskazuję na tytuł prac powołanych z uwagą
na znakomite monografie Wita Stwoska —
„próba o polobliwa scena tej pełnej
języka hipotezy wyprawy — — —
półem starej przyjaźni — — —
autor

Kraków 23/7 1926

W KRAKOWIE

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI

1926.



III. 22.733

Osobne odbicie z Prac Komisji Historji Sztuki.

Tom IV.

Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, pod zarządem Józefa Filipowskiego

Akc. Nr. K-373 56.

JAN POLAK
MALARZ POLSKI W BAWARJI

(1475 - 1519)

ORAZ UTWORY JEGO MŁODOŚCI W KRAKOWIE

(1465—1475)

JAN POLAK
MALARZ POLSKI W BAWARJI
(1475—1519)
ORAZ UTWORY JEGO MŁODOŚCI W KRAKOWIE
(1465—1475)

NAPISAŁ
JERZY MYCIELSKI

I.

Prof. Dr Jan Ptaśnik, w swej cennej *Cracovia artificum* ¹⁾, wyraził tak bardzo słuszne twierdzenie, że nareszcie należy ze względu na wiek XV »zbadać, jak się przedstawiała pod względem artystycznym polska szkoła malarska, określić dokładnie co do niej jest przynależne i co ją cechuje, a następnie dopiero starać się oznaczyć jej stosunek do szkół malarskich na Zachodzie« ²⁾. Coprawda, urzeczywistnienie życzeń autora umożliwia dopiero cały olbrzymi materiał archiwalny, przezeń w jego publikacji podany i dopiero na tej kanwie tysięcy nazwisk artystów i ich zajęć, można przedsięwziąć pracę, do której wydawca nawołuje. Już prof. M. Sokołowski przyznawał, że na gruncie polskim w drugiej połowie wieku XV »poczęła się wyrabiać szkoła miejscowa, właściwie krakowska i polska«, a ślady jej odnajdywał w narodowych typach obrazów z Domaradza, Tymowej i Madonny z kościoła ś. Mikołaja w Krakowie, »której tło stanowi widok Tatrów« ³⁾. Dziś minęło lat z górą piętnaście od śmierci znakomitego uczonego, a dziewięć już blisko od publikacji prof. Ptaśnika i oto przed trzema laty na posiedzeniu Komisji historii sztuki ⁴⁾ podałem streszczenie rozprawy, która w jednym ważnym szczególe miała za cel wykazanie słuszności twierdzeń Sokołowskiego, a dezyderatów Ptaśnika. Ociągałem się lat dwa z jej ogłoszeniem, gdyż oczekiwałem ciągle nowych rezultatów badań niemieckich historyków sztuki, które mogły twierdzenia moje nowymi odkryciami osłabić, a bodaj nawet i zwalić. Gdy przez cały ten czas nic ważniejszego w tej mierze wysledzić nie zdołałem, a o ile było w mej mocy przez naukową korespondencję niektóre bardzo ważne szczegóły, przed trzema laty mi nieznanne, z Niemiec uzyskałem, dziś nareszcie

¹⁾ Kraków 1917.

²⁾ Str. 25 Wstępu.

³⁾ Sprawozdania Komisji historii sztuki w Polsce, tom IV, str. LIX—LX.

⁴⁾ Prace Komisji historii sztuki w Polsce. Tom III. Kraków 1923. Sprawozdania z posiedzeń str. XV.

ogłaszam wyniki mych badań, które — nie przesądzam tego zupełnie — nauka polska i niemiecka mogą jeszcze w pewnej mierze zmodyfikować.

Chodzi tu o osobistość i artystyczną twórczość jednego z malarzy krakowskich imieniem Jan, który w ostatnim dwudziestolecu wieku XV, a w następnym aż po rok 1519 stał się głośnym artystą południowo-niemieckim, głównym reprezentantem szkoły monachijskiej. Zwał się on Jan Polak i przez czterdzieści przeszło lat pobytu w Niemczech stale zachował polskość swego chrzestnego imienia, a nazwisko jakieś, które niezawodnie w Krakowie posiadał, zmienił nie na niemiecki przydomek »der Pole«, ale na nazwisko »Polaka«. Przed laty trzydziestu kilku głucho było o nim w nauce niemieckiej, a w swej wspaniałej *Geschichte der deutschen Malerei* dr Hubert Janitschek (Berlin 1890) ani słowem o nim nie wspomina, coprawda o mistrzu tej miary co Hans Pleydenwurff nadmieniając zaledwie tylko, że z wdową po nim w r. 1473 ożenił się Michał Wohl-gemuth i że on w r. 1462 malował obrazy do kościoła ś. Elżbiety we Wrocławiu. I dopiero w r. 1891 Henry Thode, w swej *Malerschule von Nürnberg* (str. 105), postawił Pleydenwurffa na należnym mu miejscu i przypisał mu wspaniałe Ukrzyżowanie z monachijskiej Starej Pinakoteki, które do r. 1810 znajdowało się w t. zw. Zamku w Norymberdze, następnie w Bambergu, a dopiero w r. 1872 do Monachjum przeniesione zostało. O tym samym artyście pisali również Abraham w *Nürnbergger Malerei der II Hälfte des XV Jahrhunderts* (Strassburg 1912, str. 27), oraz H. Buchheit w *Fahrbuch des Vereins für christliche Kunst in München* IV (München 1919, str. 26), a ten ostatni interesował się również już przed wojną i zajmował postacią Jana Polaka i materiały do jego twórczości zbierał. Po dziele Janitschka, w 26 lat dopiero ukazała się nowa wyborna próba całokształtu dziejów malarstwa niemieckiego pióra C. Gläsera p. t. *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei* (München 1916) i w niej już osobistość Polaka i jego twórczość jest bardzo wybitnie zaznaczona¹⁾. Autor przyznaje, że artysta pochodzi z Polski i podaje po raz pierwszy, że jest już osiadłym w Monachjum w r. 1480, że jest tam malarzem miejskim od r. 1488, a że umarł w r. 1519. Twierdzi zarazem, że jest on głównym reprezentantem szkoły monachijskiej o typie wybitnie realistycznym i brutalnym końca wieku XV i początku XVI stulecia. Po Gläserze ostatnim uczonym, który osobny ustęp Polakowi poświęcił, jest prof. dr Herman Schmitz, w III tomie znakomitego dzieła *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, zaczętego w r. 1913 przez F. Burgera, który poległ pod Verdun pod koniec wojny światowej. Rzeczą dalej prowadził w II tomie krakowianin a uczeń prof. M. Sokołowskiego dr Ignacy Beth, który również zmarł niedawno. Tom powyższy p. t. *Oberdeutschland im XV—XVI Jahrhundert* wyszedł w r. 1919 w »Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion« (Berlin, Neubabelsberg w *Handbuch der Kunstwissenschaft*) i w nim na str. 568 znajduje się ostatnie dotąd słowo nauki niemieckiej o Janie Polaku. Wreszcie nadmienić należy, że od lat już blisko kilkunastu monachijskie zwłaszcza utwory Polaka znajdują się na bardzo honorowych miejscach w Nationalmuseum w Monachium (*Wegweiser durch das Bayerische Nationalmuseum in München*, München 1922, str. 23—24), oraz że całkiem od niedawna cztery obrazy, skrzydła ołtarzowe Jana Polaka, z Weihenstephan, w r. 1911 przeniesione do Galerji w Schleissheim, znajdują się już w monachijskiej Starej Pinakotece i po raz pierwszy w tejże katalogu z r. 1922²⁾ zostały umieszczone i opisane. Ale życie i twórczość Polaka dalekimi są od tego, ażeby były przez naukę niemiecką wyczerpane. Wreszcie od lat paru

1) Str. 152—161 passim.

2) Str. 124—125.

poświęcił mu swą pracę młody uczoney niemiecki dr Ernest Buchner, który cały bawarski materiał artysty ma już nieledwie w całości zebrany, a brakuje mu tylko dotąd do całości obrazu szczegółów z młodości Polaka i ewentualnych jego utworów, wykonanych przed przeniesieniem się do Bawarii. Parę razy odbyłem w Monachjum dyskusje naukowe z dr. Buchnerem i przedstawiłem mu, że już od lat przeszło szesnastu od ostatniego wielkiego kongresu historyków sztuki w Monachjum we wrześniu 1909 r., w którym brałem udział i po raz pierwszy wówczas obrazy monachijskie Polaka mo-



Fig. 1. Jan Polak. Ukrzyżowanie, obraz środkowy w ołtarza z kościoła franciszkańskiego w Monachjum, obecnie w Nationalmuseum.

głem w Muzeum Narodowym widzieć i zbadać, nabrałem przekonania, że w Krakowie znajdują się według mnie niezawodne a wcale liczne utwory artysty, i że ich filjacja do jego obrazów bawarskich da się w zupełności dociępić. Miałem przed 3 laty ze sobą w Monachjum fotografie rzeczonych krakowskich obrazów i z nimi w rękę raz jeszcze przeprowadziłem z dr. Buchnerem autopsję pewnych obrazów Polaka w Nationalmuseum i w Pinakotece. Dr Buchner przyznał mi w zupełności słuszność mego twierdzenia i od tej chwili nie wątpi i on również, że początki twórczości Polaka znajdują się w Krakowie, dokąd zresztą wszyscy dotychczasowi niemieccy badacze przypuszczalnie pocho-

dzenie artysty skierowywali. Dr. Buchner obiecał przyjazd swój do Krakowa w celu zbadania osobiście powyższych obrazów na miejscu i odszukania może innych jeszcze śladów twórczości artysty w Polsce. Ale gdy dotąd do tego nie przyszło, na razie po porozumieniu z dr. Buchnerem podaję poniższy rezultat moich nad tą sprawą badań



Fig. 2. Hans Pleydenwurff. Ukrzyżowanie, obraz w Starej Pinakotece w Monachium.

tem więcej, że chodzi mi bardzo o to, ażeby z Polski wyszło to pierwsze słowo o rodzimej twórczości krakowskiego artysty, który następnie przez lat przeszło 40 stał się głośnym malarzem południowo-niemieckim na przełomie z XV w XVI stulecie¹⁾.

¹⁾ Prof. dr Feliks Kopera w I tomie swych *Dziejów malarstwa w Polsce* (Kraków 1925) poświęca od

Obok powyżej przytoczonych dat pobytu Jana Polaka w Bawarii, archiwalnie stwierdzonych, następujące główne utwory jego pędzla uczeni niemieccy dotąd napewno mu przypisali. Są to naprzód dwustronnie malowane skrzydła z opactwa Benedyktynów w Weihenstephan, skrzydła rzeźbionego wielkiego ołtarza, poświęconego w r. 1483, co do którego wydatki znajdują się zapisane w księdze rachunkowej tamtejszego opactwa. Ołtarz ten z podwójnymi skrzydłami, z których jedno zaginęło, zamknięty przedstawiał cztery sceny Męki Pańskiej, przy otwartych zaś skrzydłach zewnętrznych a zamkniętych wewnętrznych, ośm scen we dwa rzędy z legend św. Korbinjana, Szczepana i Benedykta. Ze skrzydeł tych cztery znajdują się dziś w Pinakotece monachijskiej: 1) św. Korbinjan z niedźwiedziem, a na stronie odwrotnej Upadek pod krzyżem, 2) Śmierć św. Korbinjana, na stronie odwrotnej Chrystus w Ogrojcu, 3) Dysputa św. Szczepana, na stronie odwrotnej ślady płaskorzeźbionej sceny, oraz 4) Nadanie reguły zakonnej przez św. Benedykta kościołowi, na stronie odwrotnej Przybicie do Krzyża. Obrazy te mierzą wysokości 147 cm, szerokości 129 cm. Jeden z powyższej serji znajduje się jeszcze w Seminarjum kleryków we Freising i przedstawia Ukamienowanie św. Szczepana, trzy zaś są dotąd zupełnie niewiadome¹⁾. Drukowane zatem wiadomości uczonych niemieckich zaczynają twórczość bawarską Polaka od r. 1483. Ale tymczasem dr Buchner przedstawił mi listownie najnowsze wyniki swoich poszukiwań, które mi pozwolił ogłosić, a mianowicie naprzód 12 scen, 8 z Męki Pańskiej i 4 z życia Świętych, stanowiące ołtarz w Iilmünster koło Monachium, które odnosi stanowczo do lat 1476—78, a które są, według niego, niezawodnie najwcześniejszem dziełem Jana Polaka w Bawarii i zarazem zupełnie bliskie przedstawieniom Męki Pańskiej z krakowskiego tryptyku, które dr Buchner znał z udzielonych mu przezemnie fotografii i mógł z tym jego najwcześniejszym bawarskim ołtarzem porównać. Środek tryptyku w Iilmünster zajmuje scena płaskorzeźbiona, podobnie jak i skrzydła wewnętrzne są płaskorzeźbione. Data następnych utworów Polaka w Bawarii to r. 1479, który jest zaznaczony na jego freskach w chórze kościoła w Pipping; w tych freskach dr Buchner widzi pierwsze nieznaczne odchylenia twórczości Polaka bawarskiej od krakowskiej. Treść ich: na jednej ścianie sceny z życia Matki Boskiej z centralną sceną Zaśnięcia, na przeciwnej zaś z Męki Pańskiej. Następne po r. 1483, dwa główne wielkie dzieła artysty odnoszą się już w zupełności do samego Monachjum, a wymalowane zostały jako wielkie ołtarzowe utwory, jeden do kościoła franciszkanów, drugi do kościoła św. Piotra. Dziś są one rozproszone po muzeach i wspomnianych kościołach. Głównem dziełem, naprawdę w swoim rodzaju potężnym utworem Jana Polaka, jest wielkich rozmiarów Ukazanie, środkowa część franciszkańskiego ołtarza, wraz ze scenami z Męki Pańskiej na skrzydłach. Według wiadomości, udzielonej mi przez dr Buchnera, ołtarz zamówiony został do kościoła franciszkanów przez księcia bawarskiego Albrechta i jego żonę Kunegundę u Jana Polaka i datowany r. 1492. Wielka, pełna figur scena środkowa (fig. 1), oraz część skrzydeł bocznych, znajdują się dziś w Nationalmuseum, a dwa należące do tegoż ołtarza skrzydła w Galerii w Burghausen, między niemi scena Ecce Homo w typach postaci

str. 188 do 193 bardzo dobrze skonstruowany i w opisach słuszny ustęp cyklowi obrazów z wielkiego tryptyku z kościoła św. Idziego oraz rzuca przypuszczenie, z którym się zresztą nie godzi, że mogłyby one być utworami Jana Polaka. W przypisku na str. 192 podaje wiadomość, że ja właśnie Janowi Polakowi tryptyk ten przypisuję, ale nie znając całości mej rozprawy, nie może wyników jej uwzględnić. Niestety nie mógł jej znać nawet ze streszczenia w Sprawozdaniach miesięcznych z czynności i posiedzeń Polskiej Akademji Umiejętności, gdyż takowe nie ukazało się z powodu pewności, że w najbliższym czasie praca w całości drukowana będzie.

¹⁾ *Katalog der alten Pinakothek zu München*, München 1922, str. 23.

oraz architekturze niezmiernie dla artysty charakterystyczna¹⁾, a która również całkiem niedawno do Narodowego Muzeum w Monachjum przeniesiona została. Scena Ukrzyżowania uchodzić winna dotąd za *capo d'opera* w twórczości Polaka. Obok niezawodnych reminiscencji norymberskiego Ukrzyżowania Hansa Pleydenwurffa (fig. 2)²⁾ i zaczerpniętego stamtąd coraz większego wpływu wielkich mistrzów flamandzkich połowy wieku XV na malarstwo niemieckie kończącego się gotyku, a zwłaszcza Rogera van der Weyden, Diericka Boutsy i innych, odznacza się ten utwór o wiele silniejszym realizmem i niepokojem oraz gwałtownością ruchów i brutalnością typów wielu postaci. Istnieją w nim niezawodnie wychudzone figury Rogera, kościste głowy o wąskich kościach i nosach, pełne ruchu ręce, w silnych fałdach połamane szaty, wzorzyste aksamitne i jedwabne złotogłowie, burgundzkie czapki futrzane i głęboko żłobkowane zbroje. Tak charakteryzuje te wpływy flamandzkie na Ukrzyżowanie Pleydenwurffa prof. Schmitz³⁾. Krajobraz skalisty o brunatnych konturach, z budynkami i murami wspaniałego miasta w głębi, stanowi tło tego obrazu, a jak dodaje autor, silny brunatny koloryt z różnorodną silną czerwienią strojów, dodaje mu jeszcze siły i energii. Wszystko to samo powtórzyć można o wspaniałem, a o lat 30 późniejszym Ukrzyżowaniu Polaka, ze znacznymi jednakże, a bardzo ważnymi różnicami. Postać Chrystusa n. p. o wiele jeszcze realistyczniej jest u niego umęczona, całe niedłgie ciało złane smugami krwi, a wyraz twarzy o wiele bardziej bolesny, niż u Pleydenwurffa. Po bokach krzyża stoją dwa krzyże z wiszącymi na nich łotrami, których u Pleydenwurffa niema wcale. Postaci tych łotrów są do ostatnich granic możliwości w ruchach powyłamywane i powyginane, co jest zmiennym bardzo rysem już nie realizmu, ale naturalizmu Polaka. Tłum ludzi zgromadzonych pod krzyżem w Ukrzyżowaniu Pleydenwurffa jest tylko albo zbolący i rozmodlony, albo w zupełności obojętny, a wszystkie postaci albo spokojnie stojące, albo w spokoju dyskutujące. Cały ten spokój w obrazie Polaka zastępuje ruch, naprzód u grupy Madonny zemdłonej, rozpacz kobiet i płaczącego ś. Jana. Kilku rycerzy na koniach, a między nimi stary Longinus z białą brodą, z tureckim turbanem na głowie, na białym rumaku, wbija lancę w bok Chrystusa. Po stronie przeciwnej bardzo zwykła u naszego artysty, pełna ruchu grupa żołnierzy w zbrojach, zbirów zagapionych w postać Ukrzyżowanego, albo w bogate szaty ustrojonych Żydów. W rogu, na prawo, całkiem wreszcie wyjątkowo charakterystyczna dla Polaka grupa siedzących lub klęczących na ziemi żołdaków, grających w kości o szaty Chrystusa. Wszystkie te figury mają twarze po większej części wzniesione ku górze, o pospolitych wstrętnych rysach, prawie wszystkie w profilu, o wielkich wybałuszonych oczach, ustach otwartych i grubych, wstrętnie brzydkich nosach. Najbardziej uderzającą z wszystkich tych postaci stanowi ohydny żołdak w samym rogu na ziemi; grając w kości, wrzeszczy on otwartymi prawie nadnaturalnie ogromnymi ustami, nad którymi wielki perkaty nos i wybałuszone oczy. Sama ta jedna postać wystarczyłaby na to, ażeby na jej podstawie rozpoznać i oznaczyć inne Polaka utwory.

Wszystkie te cechy, odznaczające najwybitniejsze ze znanych dotąd dzieł Polaka, odcinają go bardzo wyraźnie od całego współczesnego norymberskiego malarstwa, a chociaż w wielu szczegółach jest on i od niego zależny, zwłaszcza od całego kierunku Mi-

¹⁾ Reprodukacja w F. Burger, *Die deutsche Malerei*, I, Berlin, Neubabelsberg 1913, str. 117, fig. 132.

²⁾ Reprodukacje w C. Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, München 1916, str. 157, Abb. 121 i w *Ausgewählte Kunstwerke aus dem Bayerischen Nationalmuseum in München*, München 1922, str. 32.

³⁾ H. Schmitz, op. cit. p. 563.

chała Wohlgemutha, za Pleydenwurffem postępującego, w tym o wiele dalej idącym naturalizmie jest on znowu bardzo odrębny, a w ruchach figur i rzutach fałdów zdawałoby jeszcze się, jakby u niego pobrzmiwały reminiscencje drewnianych płaskorzeźb Wita Stwosza¹⁾. Ów brutalny naturalizm w postaciach żołdaków i zbirów jest jedną z właściwości artysty i daje kierunek całej jego dalszej twórczości, oraz całemu temu monachijskiemu współczesnemu malarstwu.

Ostatniem, co do daty, ze znanych dotąd i opisanych dzieł Polaka jest wielki, rozbity również tryptyk, który ozdobił wielki ołtarz w kościele ś. Piotra w Monachium. Składał się on z 12 obrazów ze scenami z żywotów śś. Piotra i Pawła. Z tych 5 znajduje się dotąd w kościele tym na miejscu, sześć zaś w Muzeum Narodowym w Monachjum. Wszystkich opisywać tu nie potrzeba. Dr Ernest Buchner uważa ten wielki ołtarz za utwór z przedostatniego już dziesięciolecia twórczości Polaka i daje mu datę około 1495—1505, jak mi to ustnie oświadczył. Nie znając dokładniej bawarskiej twórczości Polaka, idę tu w tej mierze za twierdzeniem dra Buchnera i kilku jeszcze tylko szczegółami pragnę uzupełnić charakterystykę niemieckiej twórczości artysty. Na jednej ze scen przedstawia on cud uleczenia opętanego czartem przez ś. Piotra. Wspaniałe i wybitnie na wzorach flamandzkich oparte jest tło uciekającego wgłąb placu wielkiego miasta, z kolumnowym portykiem, ożywionym drobnymi postaciami ludzkimi. Na pierwszym planie, na tle perystylu z pełnemi powagi współczesnemi postaciami, siedzi na dolnym schodzie w powykręcany ruchu opętany, z którego głowy wylatuje mały djabełek, a przed nim stoi szlachetna postać ś. Piotra o charakterystycznym dla artysty typie z aureolą, za nią zaś pełne wyrazu postaci o typach jednak już mniej brutalnie realistycznych niż zwykle u Jana Polaka²⁾. Jeden szczegół wreszcie w tym obrazie podkreślić mi należy: są to mianowicie ozdoby figuralne plastyczne, umieszczone na zewnątrz architektury perystylu, w górze n. p. figurka rycerza, stojącego na kroksztynie z lancą w ręku, dalej w dole na lewo znowu w niszy stojąca figura widna do pasa, wreszcie niżej na poręczy parapetu jeszcze raz powracająca figurka płaskorzeźbiona. Podkreślam te szczegóły, które się przydadzą przy opisie innych utworów artysty. Pełna znowuż charakteru, zwłaszcza ze względu na odrębność typów Jana Polaka, jest scena spadającego z obłoków czarnoksiężnika Szymona, otoczonego czartami (fig. 3), którą C. Glaser nazywa *Beschwörung des Magiers Simon*³⁾. Na wzór współczesnych utworów norymberskich, Wohlgemutha zwłaszcza, a także i południowo-niemieckich, tyrolskich Michała Pachera⁴⁾, figury zestawione są w dwóch grupach po bokach utworu, którego środek stanowi kamień, a w tegoż kierunku, w znakomitym skrótce, horyzontalnie ułożona spada postać czarnoksiężnika ku ziemi. Po stronie lewej, klęczący w modlitwie, ś. Filip w jasnej szacie; obok stoi ś. Piotr, ręką wskazujący na Szymona maga, za nim zaś trzy postaci zdumionych widzów. Po stronie przeciwnej widoczni zwolennicy maga, których wszystkie twarze, podobnie jak twarze Apostołów, ułożone są w profilach. Stary arcykapłan ży-

¹⁾ Dr F. Kopera w I tomie *Dziejów malarstwa*, podkreślił w paru miejscach prawdopodobny wpływ rzeźb Wita Stwosza na Jana Polaka, dodając po przypuszczeniu, iż malarz tryptyku krakowskiego z kościoła ś. Idziego był Polaka mistrzem, że był on tym mistrzem wraz ze Stwoszem (str. 193).

²⁾ Reprodukacja w *Ausgewählte Kunstwerke aus dem bayerischen Nationalmuseum in München*, München 1922, str. 31.

³⁾ Reprodukacja C. Glaser, *Zwei Jahrhunderte deutscher Malerei*, str. 159, fig. 123.

⁴⁾ Porównaj Wskrzeszenie Łazarza z ołtarza ś. Wolfganga w St. Wolfgang, w C. Glaser, op. cit. str. 161, Abb. 124.

dowski, we wspaniałych szatach, w turbanie na głowie, jest niemal powtórzeniem postaci Longina z Ukrzyżowania, a za nim stojący dwaj żołdacy mają obaj szeroko roztwarte usta. Żołdak na pierwszym planie ma nieledwie typ krakowskiego wieśniaka, szkaradna zaś głowa zbira w głębi, z wielką czapką na głowie, ma znowu otwartą grubo-mięsistą gębę, perkaty nos i wytrzeszczone oczy, zupełnie jak żołnierz grający w kości



Fig. 3. Jan Polak. Szymon Czarnoksiężnik spadający z obłoków. Skrzydło z kościoła ś. Piotra w Monachjum, obecnie w Nationalmuseum.

w Ukrzyżowaniu. Osobnym wdziękiem odznacza się pefen drzew krajobraz utworu z głęboką w dal uciekającą doliną i dwoma zamkami, zamykającemi ją architektonicznie po bokach.

Scenę pasyjną, w którym to rodzaju przedewszystkiem lubuje się Polak i najsilniejsze w nim wydobywa efekta, przedstawia Biczowanie ś. Pawła (fig. 4). W środku siedzi na ziemi z jasnych do pasa obnażony szat Apostoł, a dwaj zbiry smagają go najhalkami, po głowie zaś i ciele spływają rześiście krople krwi. Typy żołdaków mniej

może brutalne niż zwykle u artysty; w głębi izby, w której scena się odbywa, stoją w dwóch oknach postaci widzów, przypatrujących się scenie i rozprawiających. Architektura izby zupełnie jeszcze gotycka, bez śladu szczegółów renesansowych.

Tyle wystarczy może dla bliższego określenia bawarskiej twórczości Jana Polaka i podniesienia głównych jej cech, powtarzających się stale, od pierwszych w Niemczech wykonanych utworów, t. j. mniej więcej od r. 1476. Koniec twórczości artysty znaczy się jeszcze szeregiem dzieł, z których już przebija jego starość, pewne omdlenie ręki, a charakterystyczne znamiona zwolna zacierać się poczynają. Utwory te, jak również całe szeregi innych w Bawarii wykonanych obrazów Polaka, znane są i opisane w niewydanej dotąd pracy dra Buchnera, do której naturalnie, jako do rękopiśmiennej dotąd, a nieznaney mi, odwoływać mi się nie wolno. Chodziło mi tu głównie o charakterystykę tych głównych dzieł pełnego czterdziestolecia twórczości artysty, oraz ich wybitnych odrębnych cech, na mocy których pragnę przeprowadzić paralelę między temi utworami, a szeregiem anonimowych dotąd a bardzo niezwykłych obrazów krakowskich, które uważam za dzieła młodości Polaka, w rodzinnem jego mieście wykonane. Do Krakowa bowiem również, jako miejsca pochodzenia Jana Polaka, odsyłają dwaj uczeni niemieccy głównie nim się zajmujący, C. Glaser ¹⁾ i prof. H. Schmitz ²⁾.

Imię ich legion — gdy się badaczowi rozpatrzyć przychodzi wśród malarzy krakowskich drugiej połowy wieku XV imieniem Jan. Już przed laty siedmdziesięciu wymienił ich kilkunastu E. Rastawiecki ³⁾ i naturalnie żadnego współczesnego utworu z żadnym z nich związać nie zdołał. Niestety, po publikacji prof. Ptaśnika ⁴⁾, stoi się dziś przed faktem w zupełności identycznym, z jednym tylko wyjątkiem, który podniósł jeszcze przed ukazaniem się *Cracovia artificum* p. Leonard Lepszy; przypisał on cykl obrazów z kościoła ś. Katarzyny w Krakowie prawdopodobnie Janowi Gorajczykowi ⁵⁾, co popiera i twierdzenie prof. Ptaśnika, że przy tym kościele pracował Jan Gorajczyk ⁶⁾. Wśród dużego zastępu innych Janów, malarzy krakowskich z tego okresu, występuje naprzód cały szereg Janów z dodatkiem *pictor* albo *pictor cracoviensis* od r. 1462 aż po rok 1500. Z tych lat aż po rok 1476 t. j. po datę pierwszego wystąpienia Jana Polaka w Bawarii, jest tych Janów aż trzynastu, ale z tego rodzaju określeniami w aktach, iż one ani słowa nie mówią o ich twórczości krakowskiej. Inni Janowie, jak Jan Drwał, Jan Dyląg, Jan Goraj, Jan Gorajczyk, Jan z Leszna, Jan ze Żmigrodu i t. d., zdaje się, że w rachubę wejść tu nie mogą. Jan z przydomkiem Wielki, występujący w aktach u prof. Ptaśnika między rokiem 1466 a 1496, artysta będący w służbie króla Kazimierza Jagiellończyka i pracujący dlań w Zamku na Wawelu, zważywszy podane daty, ze względu na daty Jana Polaka również pod uwagę brany być nie może. Artysta, który do Bawarii się przesiedlił, mógł być niezawodnie jednym z tych licznych Janów, ale mimo publikacji prof. Ptaśnika z żadnym z nich dotąd postaci jego związać nie można.

Wśród jakich okoliczności i z jakich przyczyn mógł malarz Jan z Krakowa udać się do południowych Niemiec, a tam nie do największego artystycznego centrum, jakim

¹⁾ C. Glaser, op. cit. str. 156.

²⁾ H. Schmitz, op. cit. str. 568.

³⁾ E. Rastawiecki, *Słownik malarzów polskich I*, Warszawa 1850, str. 203 i 205 oraz III, Warszawa 1857, str. 239—243.

⁴⁾ J. Ptaśnik, *Cracovia artificum*, Kraków 1917.

⁵⁾ *Kraków, jego kultura i sztuka (Rocznik krakowski VI)*, Kraków 1902, str. 210.

⁶⁾ J. Ptaśnik, op. cit. wstęp str. 24.

świeciła w całej pełni Norymberga, ale do miasta małoznacznego podówczas jeszcze, chociaż stolicą jednej gałęzi Wittelsbachów będącego, do Monachjum? Wedle udzielonych mi listownie przez dr E. Buchnera ostatnich wiadomości z jego badań nad Janem Polakiem, na r. 1479 przypadają jego freski w chórze kościoła w Pipping, które, jak wyżej wspomniałem, uważa dr Buchner za jedne z najdawniejszych jego bawarskich



Fig. 4. Jan Polak. Biczowanie św. Pawła. Skrzydła tryptyku z kościoła św. Piotra w Monachium, obecnie w Nationalmuseum.

utworów, w których jednak już oddalać się poczyna trochę od typu obrazów swoich najwcześniej w Bawarii malowanych. Do tych zalicza dr Buchner 12 przedstawień ołtarza w Ilmmünster niedaleko Monachjum, które wbrew dotychczasowym twierdzeniom odnosi do lat 1476—1478 i cykl ten z Męki Pańskiej uważa za pierwsze dzieła naszego artysty w Bawarii wykonane. Opiera on to twierdzenie na niedawno dopiero ze mną przeprowadzonym badaniu krakowskich Jana Polaka utworów, na podstawie zawiezionych mu fotografii i uważa, że wszystkimi cechami są im najbliższe utwory z powyższego

cyklu i że są one w ślad za tem najwcześniejszymi dziełami Jana Polaka w Bawarii. Archiwalnie daje się stwierdzić pobyt Jana Polaka w Monachjum już napewne pod r. 1480¹⁾, od r. zaś 1488 jest on tamtejszym malarzem miejskim, a po utworach wykonanych do Ilmmünster i do Pipping, następujące dzieła jego bawarskie, mianowicie obrazy składające wielki ołtarz w opactwie w Weihenstephan z r. 1483, o których już również wspomniałem, związane są także z monachijskim terytorjum. Że w tych ostatnich utworach swoich jest on już niezawodnie pod wpływem norymberskim Pleydenwurffa i Wohlgemutha, a przez nich także pod coraz silniejszym wpływem wielkich flamandów, to nic dziwnego, wobec pierwszorzędno znaczenia norymberskiego centrum. Ale zresztą, z Norymbergą ani żadna ze znanych dotychczas zapisek, ani żaden z jego utworów go nie wiąże, zaczem przypuścić można, że nie stosunki artystyczne, a bodaj nawet handlowe krakowsko-norymberskie z tego czasu do Niemiec go zawiodły, ale jakieś inne powody, wskutek których przez cały czas swego życia i twórczości w Bawarii związany był niemal wyłącznie z Monachjum i jego okolicą. A tu postawilibyśmy przypuszczenie, że przesiedlenie się to krakowskiego artysty do kurfirstowskiej Bawarii, wiąże się z ważnym w tej mierze faktem słynnego t. zw. »weseła w Landshucie«, które odbyło się w październiku 1475 roku. Jeden z najdawniejszych *Szkiców historycznych*, jeszcze w r. 1857²⁾, p. t. *Jadwiga Jagiellonka księżna bawarska*, poświęcił nieśmiertelny Karol Szajnocha po raz pierwszy w polskiej literaturze historycznej opisowi małżeństwa tej najstarszej córki Kazimierza Jagiellończyka i Elżbiety Austriaczki, Jadwigi (urodzonej w r. 1457), z dwudziestoletnim wówczas Jerzym Wittelsbachem, jedynym synem księcia Ludwika ze starszej linii rodu panującego w Niższej Bawarii, ze stolicą w Landshucie. Nosiła ta linja nazwę książąt »bogaty« — to też festyny ślubne po przybyciu młodzietkiej Jagiellonki do Landshutu trwały tygodnie całe, a brali w nich udział: nawet sam cesarz Fryderyk III z synem, późniejszym Maksymiljanem I, trzech palatynów reńskich, słynny Albrecht Achilles, elektor brandenburski, z żoną, a także i trzech książąt Wittelsbachów z linii młodszej, mającej swą stolicę w Monachjum, nieledwie o miedzę od Landshutu położoną, Albrecht, Krzysztof i Wolfgang. Wraz z księżniczką przybył do Bawarii poważny orszak polskich dostojników i dam, a wśród tych ostatnich znajdowały się: księżna Anna Cieszyńska, oraz Dorota z Sienna, wdowa po kanclerzu koronnym Janie Koniecpolskim. Panowie towarzyszący Jadwidze Jagiellonce do Landshutu, byli to: Stanisław z Ostroroga, woj. kaliski, Mikołaj z Kutna, woj. łęczycki, Dobiesław z Kurozwęk, kasztelan rozpierski, Jan Koczyna, podkomorzy krakowski, oraz cały liczny dwór, wśród którego mógł się znaleźć również mistrz Jan z Krakowa, może nawet twórca jakiegoś portretu księżniczki, który zwyczajem ówczesnym przed decyzją małżeństwa posyłano na miejsce pobytu przyszłej oblubienicy, oblubieńcowi i jego rodzinie do aprobaty. Takie połączenie przybycia artysty z Polski do Bawarii z t. zw. »weselem w Landshucie«, tem więcej wydaje się prawdopodobne, że w rok po tym fakcie jest on związany li tylko z Bawarią Wittelsbachów, a nie z Norymbergą. Biedna Jagiellonka, jak wszystkie te polskie księżniczki za niemieckich książąt przez znakomitą zresztą matkę Niemkę wydawane, nieszczęśliwą była nad wszelki wyraz w pożyciu małżeńskim i umarła przedwcześnie w r. 1502. Ks. Jerzy Bawarski, jej małżonek, był, co nie dziwiło w tych wiekach, najzwyczajszym »Raubritterem«, a nadto wkrótce zdradzać ją począł w wierności małżeńskiej.

¹⁾ C. Glaser, op. cit. str. 156, przypisek 3.

²⁾ Szajnocha K., *Szkice historyczne*, II, Lwów 1857, str. 117—147.

W dziesięć lat też po świetnym weselu osadził żonę, będąc o nią mimo to zazdrosnym, w ponurym obronnym sąsiednim zamku Burghausen, gdzie w zupełnej samotności spędziła ostatnie 17 lat swego niedługiego życia. A tutaj ciekawy nasuwa się szczegół, że właśnie z galerją w małym dzisiejszym Burghausen związane były do niedawna dwa z obrazów Jana Polaka, a także i w kościele farnym w Pullach koło Monachjum oraz w kaplicy w Blutenburg, również Monachjum bliskiej, znajdują się w wielkim ołtarzu i w dwóch bocznych Polaka utwory¹⁾. Z postacią tedy Jadwigi Jagiellonki, oraz z współczesnym Landshutem i Monachjum, miałyby się ochotę związać przybycie Jana Polaka do Monachjum, któreby zatem przypadało na jesień roku 1475. Skoro prawie napewno na lata 1476—78 przypadają najwcześniejsze malarskie utwory Polaka w Bawarii, a całkiem pewne na lata 1479 i 1483, w którym to ostatnim roku jest on tam już skończonym, niezwyklej miary artystą, przypuścić wolno, że mógł mieć wówczas lat przeszło 30, czyli że się urodził między rokiem 1440 a 1445. Przed swym przesiedleniem do Monachjum musiał on jednak w swym rodzinnym Krakowie jakieś znaczniesze dzieła malarskie wykonać, które nań zwróciły uwagę niemieckiej zagranicy i spowodowały opuszczenie ojczyznoy miasta, a przeniesienie się ostatecznie do Bawarii.

Blisko przez trzy stulecia znajdował się w kościele ś. Idziego w Krakowie, rozwieszony na ścianach małego, wąskiego prezbiterjum, wielki cykl obrazów cechowych krakowskich, malowanych dwustronnie na drzewie, a pochodzących niezawodnie z drugiej połowy XV wieku. Były to rozpiłowane na 11 części skrzydła wielkiego tryptyku gotyckiego, z którym niezawodnie pod koniec wieku XVI albo z początku XVII stulecia stało się to samo, co ze wspinałemi polptykami kościoła Panny Marji z kaplicy Bone-rów, zawierającemi cykle ś. Katarzyny Aleksandryjskiej oraz ś. Jana Ewangelisty, malowanemi w pierwszej połowie drugiego dziesiątka wieku XVI przez Hansa Suessa von Kulmbach. Arcydzieła wielkiego norymberskiego malarza ostały się cudem tylko przez długie okresy baroku, rokoka i empire'u, jedne wprawione w szafy zakrystji Marjackiego kościoła, drugie, w dawnych czasach na ostatnim niemal miejscu umieszczone, w kościele ś. Florjana. Bezwątpienia tedy i z kościoła dominikanów zawędrowały owe obrazy do skromnego małego kościoła, który od końca wieku XVI był w posiadaniu dominikańskiego klasztoru, a jak sądzimy, stać się to musiało w samym początku wieku XVII, kiedy w tyłu szczegółach barokizowano niezrównany gotycki kościół ś. Trójcy, dodając mu znane szeregi barokowych kaplic i wznosząc nowy barokowy wielki ołtarz (dziś nie istniejący) z obrazem wszechwładnego podówczas w Krakowie, a zwłaszcza u dominikanów, Tomasza Dolabelli, ołtarz, który niezawodnie podobnym być musiał do prawie mu współczesnych ołtarzów w kościołach Bożego Ciała i ś. Katarzyny. Jedyne to przeniesienie rozpadłego tryptyku do kościoła ś. Idziego uratowało go przed 76-ciu laty, a następnie przed laty już blisko 25 począł go ratować od wilgoci i zniszczenia ś. p. prof. dr Marjan Sokołowski, przeniósłszy jego części wówczas do Zakładu historii sztuki w Uniwersytecie Jagiellońskim, którego to zakładu był twórcą. Badał je następnie przez lata całe, ale ostatecznie badań tych do stanowczego wyniku nie doprowadził. Jak i kiedy, w tych latach zapewne, kilka z tych obrazów bardzo nieumiejętnie, a niestety grubo olejnymi farbami odnowionych zostało, nie jest mi wiadomem; być może, że jeszcze przed zabranem ich z kościoła ś. Idziego począł je odnawiać dominikański malarz Fra Angelico Drewaczyński, albo ś. p. Bronisław Abramowicz, odnawiający obrazy w Kra-

¹⁾ C. Glaser, op. cit str. 156, przypisek 6.

kowe przed laty 40. Z Zakładu historii sztuki pięć z nich przeniesiono do Muzeum Narodowego, a obecnie znajdują się w Muzeum im. Czapskich, sześć zaś, najbardziej zniszczonych, ma obecnie pod swą opieką prof. Juljan Makarewicz, który czeka na możliwość ich ratowania i odnowienia, zależną jednak od potrzebnej na to znacznej subwencji pieniężnej. Już przed laty przeszło szesnastu, specjalną uwagę moją zwrócił ten cykl obrazów, zwłaszcza po nieco dłuższym moim pobycie w Monachjum, kiedy uderzył mnie w tamtejszem Muzeum Narodowym po raz pierwszy wtedy nieco obficie wystawiony szereg obrazów Jana Polaka z wyżej przytoczonych kościołów ś. Franciszka i ś. Piotra. Już wtedy miałem najsilniejsze przekonanie, że początek twórczości artysty, z którą właśnie wówczas nauka niemiecka zwolna liczyć się poczynała, odnieść należy jedynie do Krakowa i że pierwsze tam jego dzieła młodości, pochodzące mniej więcej z lat 1465—1475, stanowią obrazy dominikańskie z kościoła ś. Idziego. Rozpocząłem w tej mierze badania dosyć trudne, literatura niemiecka bowiem o tym przedmiocie była jeszcze bardzo skąpa. Zainteresował się wówczas memi twierdzeniami bardzo gorąco tej miary uczony co dyrektor Starej Pinakoteki dr von Tschudi i od niego się dowiedziałem, że postacią i twórczością Jana Polaka zajmuje się właśnie dr H. Buchheit i że od niego najwięcej w tej mierze dowiedzieć się mogę. Do zetknięcia się mojego z dr. Buchheitem ostatecznie nie przyszło. Dr Buchheit był na krótko poprzednio przez parę dni w Krakowie i wówczas widział się z nim tam prof. dr Juljan Pagaczewski. Od niego też wiem, że oglądał obrazy cechowe w Muzeum Narodowym, gdzie podówczas jeszcze obrazów z kościoła ś. Idziego nie było, oraz cykl obrazów u ś. Katarzyny i znany dobrze tryptyk ś. Jana Jałmużnika w tymże kościele, który zestawiał wtedy — nawiasem mówiąc całkiem błędnie — z twórczością Jana Polaka. Czy przez czas trwania wojny dr Buchheit badania swoje nad Polakiem przerwał, czy też ich zaniechał zupełnie, nie jest mi wiadomem. Obecnie pracuje nad osobistością Jana Polaka i jego utworami bawarskimi dr Ernest Buchner, z którym zetknął mnie już przed dwoma laty przeszło obecny dyrektor Starej Pinakoteki, dr Fryderyk Dörnhöffer, poczem przyszło do powyżej już streszczonego zupełnego porozumienia pomiędzy młodym uczonym niemieckim a mną, w sprawie krakowskich Polaka obrazów.

II.

Z krakowskiego tryptyku Jana Polaka, zachowało się dotąd jedenaście obrazów dwustronnie malowanych, wysokości 1 m 34 cm, szerokości 94 cm, z których jeden zniszczony niepowrotnie, czyli razem utworów 21. Stanowiły one skrzydła wielkich rozmiarów tryptyku, którego część środkowa była niezawodnie wielką kompozycją na drzewie — zapewne jak i skrzydła lipowem, każdy obraz na spojonych silnie kilku deskach — malowaną naturalnie temperą, na kredowym podkładzie, z dodaniem może tylko na powierzchni jakiejś farby olejnej, a ołtarz ten szafiasty zamykały również malowane, z powyższych obrazów złożone skrzydła. Przypuszczalnie było ich nawet więcej aniżeli dziś, ale tę sprawę zostawiam na razie nieporuszoną i pod koniec niniejszej rozprawy postaram się dopiero o hipotetyczne rozwiązanie pytania, jak mógł ten tryptyk wyglądać w czwartej ćwierci wieku XV i przez całe stulecie XVI. W każdym razie ołtarz cały składał się z dwóch części: z zewnętrznej przy zamkniętych skrzydłach i z wewnętrznej, o wiele ozdobniejszej, przy skrzydłach otwartych, ujmujących po bokach środkową główną kom-

pozycję malowaną. Obrazy, stanowiące skrzydła zewnętrzne, mają obramienie całkiem proste, szerokości 4 cm, bez żadnych ozdób, niezawodnie współcześnie złożone. Obrazy, stanowiące otwarte skrzydła wewnętrzne, są w górze ozdobione złocistymi delikatnymi gotyckimi maswerkami, przypominającymi nieco podobne maswerki w górnych częściach pół Marjackiego ołtarza, a tylko o wiele mniej bogatymi. Tą częścią swoją dekoracji plastycznej wiązały się one także i z rzeźbionym, niezawodnie z figur, fial i kwiatonów złożonym, szczytem ołtarza.

Obrazów, składających się na zamknięte skrzydła zewnętrzne, posiadamy obecnie dziesięć, jedenasty bowiem stanowi parę ledwo dostrzegalnych fragmentów kompozycji, której treść jedynie z tych resztek określić dziś można. Cały ten cykl zewnętrzny odnosi się treścią swą do życia Matki Boskiej i dziecięstwa Chrystusa z dziejami Najświętszej Panny związanego. Niezawodnie obrazów tych musiało być przynajmniej o kilka więcej od tych, które dziś istnieją, brak bowiem wśród nich scen pierwszorzędno znaczenia, wziętych z Ewangelji, a natomiast jest kilka, opartych treścią jedynie na tradycji Kościoła, jedna zaś najwyraźniej na znanym apokryfie Ewangelji. Idąc chronologicznie za temi scenami, obrazy — które posiadamy obecnie, należy podług treści w następujący sposób związać ze sobą.

1. Zwiastowanie (fig. 5)

W izdebce, o górnym łuku z gotyckimi maswerkami i dwiema nad nim rzeźbionymi figurkami,

stojącymi na kroksztynkach — który to charakterystyczny szczegół zaraz tu podkreślić należy — na tle okna o romańskim podwójnym łuku, przez które widny w głębi naszkicowany pejzaż ze skłonem góry i wąską drożyną, klęczy naprost Madonna z twarzą zwróconą nieco w prawą (herald.) stronę, z jasnymi włosami w długich miękkich karbach spadającymi na ramiona, a ze sznureczkiem pereł i klejnotem nad czołem. Szaty na niej o zwykłych kolorach, lewą ręką przytrzymuje płaszcz i trzyma w niej otwarty modlitewnik, prawą zwróciła ku prawej stronie. Część postaci rysuje się na tle kotary, ze wspaniałego złocistego brokatu, który górą nad głową tworzy mały baldachin. Na prawo



Fig. 5. Jan Polak. Zwiastowanie z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

przykłęka na prawem kolanie archanioł, w profilu, z rękami złożonymi jak do modlitwy. Włosy ma jasne, a nad czołem djadem z klejnotów. Ubrany jest w białą szatę, na którą zarzucona kapa ze złotogłowi, wzorem swym bardzo podobnego do kotary poza Madonną. Kapa obszyta jest szerokim, złocistym galonem. Na plecach widać jasne dwa skrzydła archanielskie. Charakterystycznym jest jeden szczegół, że w kompozycji brak Ducha Świętego w postaci gołębic¹⁾.



Fig. 6. Jan Polak, Narodzenie, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

lumnie i łukowym oknie kapliczki dwie postaci pasterzy o zamodlonych wyrazach; w głębi krajobraz z drzewami, wijącą się rzeką i dwiema postaciami pasterzy, pędzących trzody²⁾.

3. Obrzezanie. Scena odbywa się w świątyni, ujętej w obramienie o zdobnych pilastrach, związanych górą w łuk gotycki o oślim grzbiecie; w głębi kolumna i okna ostrołukowe. Przed kolumną ołtarz kamienny o węższym rzeźbionym postumencie, na

skrzydła archanielskie. Charakterystycznym jest jeden szczegół, że w kompozycji brak Ducha Świętego w postaci gołębic¹⁾.

2. Narodzenie (fig. 6).

W rodzaju zrujnowanej kapliczki, z dwiema kolumnami gładkimi o poligonalnych bazach i kapi-telach, połączonymi górą drewnianym dachem, niby stajenki, klęczy Madonna w profilu, z głową zlekka zwróconą w trzech czwartych do widza, z rękami złożonymi jak do modlitwy. Układ włosów i spadające ich na ramiona sploty, zupełnie jak w poprzednim Zwiastowaniu. Głowę otacza aureola. Madonna adoruje Dzieciątka całkiem nagie, leżące na dolnych fałdach jej płaszcza, z główką w aureoli i o bardzo wybitnie zawielkim nosku. Z poza Dzieciątka wygląda nader prymitywnie wymalowany wół. Na prawo odsunięta firanka w górę, przymocowana na drucie kółczkami. Na szczytach kolumn i wśród belek dachu, 4 postaci klęczących aniołów, z których dwaj z banderolami, śpiewają i adoruja Dzieciątka. Te dwa anioły na szczytach kolumn, zastępują ulubione przez artystę rzeźbione dekoracyjne figurki. Na lewo przy ko-

¹⁾ Obraz ten wspomniany jest krótkim opisem u dra Kopery w *Dziejach malarstwa* t. I, str. 190.

²⁾ Obraz ten opisany jest krótko u dra Kopery w *Dziejach malarstwa* t. I, str. 190, oraz reprodukowany jako fig. 167 na str. 193.

nim w głębi zapalona świeca. Na ołtarzu, na płóciennym obrusie, leży nagie Dzieciątko, trzymane obiema rękami przez Madonnę, która stoi po lewej stronie ołtarza. Piękna jej twarz schylona nieco ku Dzieciątku. Na głowie z aureolą rzucona zasłona biała, z pod której wymykają się sploty włosów spadających na plecy. Szata na Madonnie ciemnoszafirowa ze złotym szerokim galonem. Za Matką Boską wychyla się młoda kobieta



Fig. 7. Jan Polak. Pokłon Trzech Królów, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

w czerwonej szacie, z rodzajem czapki na głowie. Po stronie prawej stoi oparty o ołtarz obiema rękami, z ostrym krzemym w prawej ręce, siwowłose i siwobrody kapłan w długiej czerwonej szacie i takiejże czapce na głowie. Za nim stoi młodzieńcza postać męska o bujnych jasnych włosach, z zamkniętą księgą w ręku.

4. Pokłon Trzech Królów (fig. 7). Ze strony lewej, pod łukiem gotyckim o rzeźbionym maswerku, niby pod portykiem kaplicy, między dwiema kolumnami, siedzi Madonna, z taksamo jak zawsze ułożonemi włosami i w tych samych szatach. Głowa jej rysuje się na tle bliźniego okna, z poza którego widać głowę ś. Józefa. Matka Boska trzyma całkiem nagie Dzieciątko Jezus z aureolą. Na prawo postaci Trzech Królów. Na pierwszym planie król klęczący, stary, łysy, z białą brodą, ubrany we wspaniałe szaty ze złotogłowiu o tonie brunatnym, płaszcz zaś ma czerwony w złote kwadraty. Podaje on obydwoma rękami Panu Jezusowi szkatułkę ze złotemi pieniędzmi, na których Dzieciątko rączkę trzyma. Za klęczącym królem dwie postaci królów

stojących, trzymających złociste naczynia w kształcie pucharów, z nakrywami, z kadzidłem i myrrą. Obie te postaci mają niezmiernie charakterystyczne, niezawodnie portretowane głowy współczesne. Na królu na prawo droga szata z wzorzystego złotogłowiu, sfałdowana na piersiach, na głowie wielka wciśnięta złotogłowiowa czapka, jak na postaciach burgundzkich współczesnych arrasów. Trzeci król ma na głowie charakterystyczny współczesny kapelusz, z klejnotami dookoła, formą i układem zupełnie podobny do klasycznego współczesnego kapelusza z relikwjami Ludwika XI, króla francuskiego. W głębi, między głowami obydwóch królów, widać wieże gotyckiego kościoła i miejskie baszty.

5. Ucieczka do Egiptu. Od prawej strony ku lewej, całkiem w profilu, na mocno prymitywnym osiołku, idącym po kamienistej drodze, Madonna w tych samych zawsze ciemnych szatach, z białą chustą, okalającą głowę i spadającą na ramię w fałdach bardzo już bliskich podobnym chustom na kobiecych postaciach współczesnych flamandzkich obrazów. Na ręku trzyma Dzieciątko obwinięte w płaszcz i w jasny ręcznik, a głowę ma schyloną ku niemu. Przy osiołku kroczy, w czerwieni ubrany, siwobrody ś. Józef, z podróżnym kapturem na głowie, w trzewikach powyżej kostek. Niezmiernie charakterystycznym w swej prymitywności jest krajobraz. Za Madonną, na lewo, widać wielkie krzaki, na prawo wśród pól i skał wije się rzeka, na której kołyszą się bardzo zabawne małe okręciki. Nad brzegiem na wzgórzu widnieje obronny zamek. Z tą częścią krajobrazu artysta dał sobie jeszcze radę; firmamentu błękitnego już się nie tykał, zastępując go złotą powłoką.

6. Święta Rodzina w Egipcie. Treść tego obrazu zaczerpnięta została z apokryficznej ewangelji o pobycie Ś. Rodziny w Egipcie, według której palmy kłaniały się tam Dzieciątku Jezus, a posągi pogańskie padały na ziemię rozłuczone. Scena przedstawiona jest we wnętrzu gotyckiego kościoła, który ma być niby pogańską świątynią. Po stronie lewej, niby przed wejściem do sanktuarjum świątyni, usiadła Madonna w tych samych zawsze ciemno-szafirowych szatach, z chustą białą sfałdowaną na głowie, spadającą na lewe ramię, co do układu niezmiernie podobną do welonu Madonny na obrazie Ucieczki do Egiptu. Matka Boska trzyma na kolanach siedzące całkiem nagie Dzieciątko Jezus, które ku niej podnosi główkę, niemal identyczną z główką Dzieciątka w scenie Narodzenia, z tym samym zawsze, zbyt wielkim, zadartym noskiem. Za Madonną stoi piękna z rysów postać ś. Józefa z kosturem podróżnym w prawej ręce, ubrana cała w czerwone szaty. Poza nim widać przez okno kawałek krajobrazu z drzewami. Po stronie sanktuarjum świątyni, do której białego wnętrza prowadzi wejście z dwóch ciemnych marmurowych kolumn, bogatym maswerkkiem związanych w ośli grzbiet, stoi w środku wąska kolumna kamienna, przetrącona na kilka kawałków na ziemię spadających, z jej zaś szczytu spadł już na posadzkę pogański bałwan, metalowa figurka nieco fantastycznego bożka¹⁾.

7. Obraz siódmy przedstawiał Rzeź niewiniątek. Zniszczony jest dziś nieledwie w zupełności. Zostały się tylko niektóre ślady: na lewo resztką postaci żołnierza w zbroi, trzymającego zabite dziecko z dwiema ranami; w dole widać część innego zabitego dziecka. Te fragmenty utworu, nie tknięte żadną restauracją, świadczą o wytwornej delikatności techniki artysty, zwłaszcza w subtelnych karnacjach.

8. Ofiarowanie w świątyni (fig. 8). Scena ta przedstawiona jest nieledwie identycznie ze sceną Obrzezania. Łuk gotycki, wewnątrz kościoła, ołtarz ze stojącą na nim świecą, troszkę tylko więcej upaloną, zupełnie są tesame, co w poprzednim obrazie. Główne cztery figury również prawie powtórzone: Madonna taka sama, jak tam, z innym tylko ruchem rąk. Za nią widzialna jedynie w części twarz postaci kobiecej. Kapłan Symeon ma tą samą postać co kapłan w scenie Obrzezania i tę samą szatę, tylko jest nieco więcej pochylony ku ołtarzowi. Przed nim wielka otwarta księga, której kartę właśnie przewraca, z niby hebrajskiem pismem. Za Symeonem ta sama postać młodzieńca, tylko już bez księgi, która leży na ołtarzu. Przed księgą siedzi na ołtarzu, trzymane przez Madonnę, całkiem nagie Dzieciątko Jezus, z rączkami wyciągniętymi ku kapłanowi, z główką o ładnych rysach i miłym wyrazie. Obok Dzieciątka na ołtarzu stoją dwa gołąbki.

¹⁾ Wspomniany u dra Koperę w *Dziejach malarstwa I*, str. 190.

9. Zesłanie Ducha ś. W wieczerniku z otwartymi dwiema po obydwu bokach arkadami, w samym środku siedzi Madonna, nad jej głową w górze Duch ś. w postaci wielkiego gołębia o rozpostartych skrzydłach. Ponad gołębiem łuk gotycki w ośli grzbiet, który wiąże dwie wąskie kolumny, obramiające kompozycję. Madonna siedzi naprost, z zarzuconym na głowę ciemnoszafirowym płaszczem, z pod którego widać biały welon; wyraz twarzy zamodlony, ręce złożone do modlitwy. Po jej bokach siedzą i stoją Apostołowie, po sześciu z każdej strony. Na lewo ś. Jan w jasnej szacie, na prawo, na pierwszym planie ś. Piotr, siedzący z księgą na kolanach; twarz jego z wybitnie charakterystyczną głową z wyraźnym podobieństwem do głowy ś. Piotra w scenie z magiem Szymonem z monachijskiego kościoła ś. Piotra. Inne postaci Apostołów, ubranych przeważnie w szaty czerwone i zielone, podobne również bardzo do postaci w głębi sceny Biczowania ś. Pawła z tegoż kościoła ś. Piotra, a nosy u nich wszystkich, jak zawsze u artysty, wielkich rozmiarów. Typy te świadczą stanowczo, że ten sam artysta malował i następny cykl krakowskich obrazów opisywanego tryptyku, jak i monachijskie ołtarze z kościołów franciszkańskiego i ś. Piotra. Dr Buchner na mocy widzianych tylko fotografii miał co do tego cyklu z życia N. Panny pewne drobne wątpliwości, czy jest także dziełem Jana Polaka, jak dla niego zupełnie pewny cykl Męki Pańskiej. Ja w tej mierze nie mam żadnych wątpliwości, tak



Fig. 8. Jan Polak. Ofiarowanie w świątyni, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

dla wyżej wzmiankowanego motywu, jak i poprzednio przy opisie kilku obrazów wobec zaznaczonych a tak bardzo dla Polaka charakterystycznych cech i szczegółów, uważam zaś tylko cykl ten za wcześniejszy od cyklu następnego.

10. Pogrzeb Matki Boskiej (fig. 9). Apostołowie, w liczbie dwunastu niosą na rękach do grobu leżącą postać Madonny, obwiniętą we wspaniałą szatę z wzorzystego złotogłowia. Głowa jej dziś zupełnie zniszczona, widać tylko resztki aureoli. Apostołowie na drugim planie w głębi, którym widać tylko głowy, mają nad głowami aureole, a pomiędzy nimi występuje bardzo wyraźnie, u brzegu na prawo, prześliczna w wyrazie

smutku młodzieńcza głowa ś. Jana i znana nam z poprzedniego i z monachijskiego obrazu głowa ś. Piotra. Apostołowie na pierwszym planie są bez aureol, a mają bardzo wybitnie zaznaczone ruchy chodu. Niezmiernie charakterystyczne są ich szaty, zwłaszcza drugiego z rzędu na lewo szaty jasne, o fałdach sutych, bogatych, szerokich i miękkich, a nie mających w sobie nic jeszcze z połamanej kantowatości współczesnych we Flandrii



Fig. 9. Jan Polak. Pogrzeb M. Boskiej, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

i w Norymberdze szat późnogo-tyckich. Widać w nich w tej mierze jak żeby resztki jakiegoś odrębnego stylu, z którego w młodości swej Jan Polak wyszedł, a które dałyby się może odnieść do panujących w Polsce w pierwszej połowie XV-go wieku wybitnych cech czeskiego malarstwa t. zw. trzeciego okresu, w którym tak wyraźnie pobrzmiewają jeszcze ślady wpływów włoskiego trecenta. Typy twarzy Apostołów są natomiast całkiem znamienne dla Polaka, z tak samo zawsze traktowanymi włosami i brodami, oraz z temi samymi, zawsze zbyt grubymi i dużymi nosami. Utwór ten jest z całej tej pierwszej serji niestety najwięcej zniszczony, ale ze względu na głowy Apostołów i ich wyrazy z pewnością w tym cyklu najpiękniejszy.

ii. Koronacja Matki Boskiej. Obraz ten z całego cyklu życia Matki Boskiej został najniezwyklej tak przemalowany, że właściwie trudno dziś o jego wartości powziąć słuszny sąd. Na chmurach siedzą koło siebie dwie pierwsze postaci Trójcy Świętej: na prawo Bóg Ojciec, o siwej

brodzie i włosach, trzymający w lewej ręce złocistą kulę ziemską z krzyżykiem; na lewo Syn Boży o ciemnych włosach i ciemnej krótkiej brodzie. Obie postaci mają na głowach bogate korony z drogich kamieni, a poza nimi wielkie aureole; ubrane są w ciemnoszafirowe szaty z czerwonymi na nich płaszczami o złotych galonach, spiętymi pod szyją wielkimi agrafami z drogich kamieni. Bóg Ojciec ręką prawą, a Syn Boży lewą, trzymają znacznych rozmiarów koronę z klejnotami ponad głowę Madonny, klęczącej u ich stóp pomiędzy nimi. Młodziutka jej twarz w profilu, znana z poprzednich obrazów; jasne włosy złociste spadają na ramiona aż do pasa w charakterystycznych dla artysty karbach.

Drobna postać Madonny owinięta jest cała w biały płaszcz, raczej o miękkich a nie kantowatych fałdach, jakie zresztą widzimy i na szatach Boga Ojca i Syna Bożego. Ręce trzyma złożone do modlitwy, a za jej głową widać wielką złocistą aureolę. Między dwiema głowami męskimi, a ponad koroną i głową Madonny, unosi się Duch Święty w postaci gołębia z rozpostartymi skrzydłami i z małą aureolą nad głową. W głębi nad całą tą grupą znajdują się popiersia bardzo pięknych dwóch aniołów ze skrzydłami, trzymających jako tło wielką rozpostartą ciemną kotarę.

Według powyższego spisu i opisu dochowało się tedy do dziś dnia dziesięć, względnie jedenaście scen z pierwszego, zewnętrznego cyklu tryptyku z kościoła ś. Idziego. Ponieważ jednak był on z pewnością, zważywszy tak obraz centralny, jak układ skrzydeł zamkniętych i otwartych, znacznie większy, aniżeli ołtarz, na który składałoby się 12 dwustronnie (względnie 24) obrazów, i zważywszy zarazem, że ze względu na dokładność tematów z Nowego Testamentu zaczerpniętych, tak cykl jeden jak drugi, znaczne dziś a rażące wykazuje luki, przypuścić wolno, że obrazów tych było znacznie więcej, jak sędzę o pięć więcej, dwustronnie malowanych, razem tedy dziesięć i że cały tryptyk zamknięty składał się z kompozycji 16 tu; na otwartych zaś skrzydłach było ich również oprócz wielkiej środkowej 16, czyli razem 32. Do pierwszego cyklu, właśnie co opisanego, jak mniemam, należały jeszcze sceny: Nawiedzenia, Chrystusa w świątyni z Doktorami, Wesela w Kanie Galilejskiej, Śmierci Matki Boskiej, oraz Wniebowzięcia. We wszystkich tych scenach bowiem, z autentycznych Ewangelij i z tradycji Kościoła, a nie z apokryfów zaczerpniętych, postać Madonny gra rolę pierwszorzędną i brak tych scen w cyklu, gloryfikującym jej postać, dotkliwie musiałby być odczuty; dla przykładu zacytujemy scenę Pogrzebu Matki Boskiej, wobec której scena jej śmierci istnieć musiała z pewnością.

Ogólną właściwość cyklu tego stanowi przede wszystkim spokój i pogoda w typach, zwłaszcza w typie Madonny dążenie do pewnego słodkiego idealizmu, tak bardzo z charakterem twórczości artysty niezgodnego. Dalej, w postaciach męskich unikanie wszelkiej brutalności i chęć przedstawienia twarzy o ile możliwości nie brzydkich, do czego, jak to w drugim cyklu zobaczymy, artysta jest przede wszystkim skłonny. Mimo to jednak typy twarzy mężczyzn dorosłych, najczęściej, a tak charakterystycznie w profilach przedstawionych, mają owe znamienne dla malarza, często zbyt wielkie nosy, a nawet małe Dzieciątko Jezus zawsze ma nosek zbyt długi i zlekka perkaty. Wreszcie ostatnią uderzającą cechą tego cyklu są jego tła: wnętrza architektoniczne, prawie wyłącznie gotyckie, świątyń, oratorjów, zrujnowanych kapliczek; wszystkie przeprowadzone są jako tła aż do samego szczytu utworów, a toż samo również odnosi się do rzadszych tła pejzażowych, w których krajobraz, po większej części dosyć naiwny i nieudolny, aż do szczytu kompozycji zachowuje tło pejzażowe i raz tylko w nich na przykład błękit nieba jest zastąpiony złocistym tłem, co stale się zdarza w cyklu drugim. To byłyby cechy najwięcej charakterystyczne pierwszej serji obrazów naszego tryptyku, w których młody wtedy Jan Polak jest jeszcze może najmniej sobą, jeszcze nie całkiem zależny od wpływów norymbersko-flamadzkich, ale w typach, zwłaszcza kobiecych, oraz niektórych męskich, głównie zaś w układzie i połamaniu fałdów szat i draperyj ulega jeszcze w pewnej mierze wpływom szkoły niemiecko-czeskiej, panującej w Polsce tak stanowczo aż do samej połowy XV wieku, a tak odrębnej od gotyckiego malarstwa szkoły frankońskiej. Od niej to już bowiem cykl następny naszego ołtarza, od tego pierw-

szego nieco późniejszy, jest już w pewnej mierze zależny i przygotowuje podkład do całej pod tym względem tak bardzo typowej twórczości Jana Polaka w Niemczech.

Cykl drugi krakowskiego tryptyku Polaka opowiada w istniejących do dziś dnia 11 obrazach całe dzieje Męki Pańskiej. Jest to pierwsze pasyjne przedstawienie artysty, tematowo najbliższe głównym utworom z jego późniejszej twórczości i w całej pełni zapowiadające już wielkie pasyjne sceny kościołów bawarskich. Tkwią też w tym cyklu wszystkie najwięcej charakterystyczne cechy kompozycji i typów malarza, które powtórzą się w każdym nieledwie z późniejszych, w Niemczech wykonanych jego obrazów i które są wymownymi dowodami, że w tryptyku krakowskim posiadamy pierwsze, bardzo wybitne dzieło artystycznej jego młodości.

Oto z kolei wspaniały ten cykl w naszym tryptyku, a na wstępie przypomnieć należy raz jeszcze, że stanowił on wielkie skrzydła, prawdopodobnie wysoko na boki rozpięte, malowanej z pewnością kompozycji centralnej. W zestawieniu też z niezawodnym tłem tej wielkiej środkowej sceny i jako jej niby dalszy ciąg tła firmamentowe wszystkich tych kompozycji, są pokryte delikatnie wygniataną romboidalną, złożoną powłoką. Ponad nią ujęty jest każdy obraz pięknym, delikatnie wyrzeźbionym snycerskim złożonym maswerkem, o wybitnie późnogotyckich, prawie stwoszowskich cechach, z ozdobnemi, a nie zbyt płomienistemi, zwisającymi kwiatonami, ze znanymi dobrze w rogach czworoliściami oraz wybitnie późnogotyckimi niemieckimi t. zw. pęcherzami rybiami.

1) Wieczerza Pańska (ze strony odwrotnej Zwiastowanie) (fig. 10). Bez żadnego tła architektonicznego, oprócz wyżej wzmiankowanego maswerku, przy zupełnie okrągłym stole siedzi Chrystus wraz z 12 Apostołami. Stół nakryty obrusem o pasach w ciemny geometryczny deseń; na środku talerz z chlebem, a przed Apostołami dziwne, kwadratowe talerzyki, oraz dwie miseczki, wreszcie złocisty kielich. W środku na prost siedzi Chrystus, widoczny powyżej pasa, w błękitnej szacie, o bardzo pięknej głowie z krótką, rzadką brodą, lekko ku stronie lewej pochylonej. W oczach wyraz smutku, łagodności, a może i nieco wyrzutu. Lewą rękę oparł na ramieniu ś. Jana, prawą poprzez stół wyciągnął ku siedzącemu naprzeciw Judaszowi, któremu do ust otwartych wkłada białą Hostję. Judasz siedzi na ławie, niby tyłem odwrócony do widza, ale twarz jego przedstawiona jest w ulubionym profilu, twarz wstrętna, pospolita, o wielkim perkатыm nosie, grubych rozwartych wargach (między którymi widać język), o wybałuszonych wielkich oczach, rudych włosach; żółta jego szata w obfitych spada fałdach. Oprócz Judasza pięciu Apostołów siedzi tyłem do widza, ale twarze czterech przedstawione są w profilach. Wszyscy wogóle Apostołowie mają wybitne, zbyt wielkie nosy, zwłaszcza jednego na prawo nos gruby ma monstrialne rozmiary. Obok Chrystusa na prawo bardzo piękne popiersie ś. Piotra o znamienym znowu dla artysty typie, zawsze tym samym, siwowłosego, nieco łysego księcia Apostołów. Po stronie przeciwnej ś. Jan, którego piękna, złotowłosa głowa, spoczywająca na piersiach Chrystusa, jasno odbija od tła Chrystusowej szaty. Charakterystycznym jest również dla malarza typ drugiego z rzędu, obok ś. Jana Apostoła o siwych włosach, długich spadających wąsach i długiej siwej brodzie, z dwoma typowymi dlań kosmykami. Twarz niemal ta sama co w scenie Zesłania Ducha ś., a broda znowuż nieledwie identyczna z brodami kapłanów w scenach Obrzezania i Ofiarowania w świątyni. Głowa Chrystusa oraz głowy czterech Apostołów, odcinają się na złocistym, wygniatanym tle, otoczone aureolami delikatnie, bardzo pięknie wygniatanymi w formie promieni, złożonemi naturalnie, a całkiem innymi niż proste, gładkie aureole w cyklu poprzednim. Aureole tesame występują

też stale już u wszystkich postaci Chrystusa, Apostołów, Madonny i świętych Niewiast w tym cyklu Męki Pańskiej, o ile one rysują się na tle złoconem, albo krajobrazowem.

2) Modlitwa w Ogrojcu (na odwrotnej stronie Obrzezanie). Po stronie prawej klęczy oparta łokciami o skałę w profilu postać Chrystusa z rękoma wyciągniętymi do modlitwy. Przed nim, na wyższej skale, stoi złocisty kielich czekającej go Męki, a nad nim w rogu zlatuje postać anioła z twarzą naprost, trzymającego drewniany krzyż Chrystus ubrany w ciemno-szafirową szatę; głowa niemal w profilu podniesiona do góry z wyrazem błagalnej w oczach modlitwy. Po stronie lewej grupa trzech śpiących Apostołów. Na pierwszym planie naprost młodzieńczy piękny ś. Jan, ubrany cały w białą szatę, a nie w powtarzającą się w całej nieledwie jego ikonografii szatę czerwoną, z głową opartą na prawej ręce, a z lewą piękną ręką zwisającą z kolana, którą przytrzymuje książkę. Za nim ciekawa postać śpiącego ś. Piotra, z połową twarzy zakrytą ręką, o którą się oparł. W głębi za nimi nader wybitna głowa ś. Jakóba, o wielkim nosie i z zamkniętymi oczyma, śpiąca na skale jak na poduszce. W samym środku bardzo charakterystyczne, do krajobrazu należące drzewo, o górnym rozgałęzieniu i listowiu wiążącym się ze złocistym tłem wygniatanych listków. Między drzewem a obok stojącą skałą widać drobną, perspektywnie wyborną postać Judasza, prowadzącego zbrojnych żołnierzy ¹⁾).



Fig. 10. Jan Polak. Wieczerza Pańska, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

3) Pocałunek Judasza

(na odwrotnej stronie Narodzenie). W samym środku kompozycji stoi całkiem wprost wspaniała postać Chrystusa o przepięknej, szlachetnej twarzy, zwróconej prawie en face, w długiej aż do ziemi ciemno-szafirowej szacie. Na lewo od Chrystusa, świetnie przeciwstawiona do jego pięknych rysów, w profilu, twarz całującego go Judasza, o rudych oczywiście włosach, ogromnym, ohydny, perkatym nosie, grubych, mięsistych wargach, o kościach silnie występujących nad oczami; głowa to wprost brutalnie potwornego zbira,

¹⁾ Scenie tej poświęca dr Kopera w *Dziejach malarstwa* krótki opis na str. 188—189 tomu I-go.

która jedna starczyłaby za podpis lub monogram artysty na tym obrazie. W dole, u stóp Chrystusa, napół leżąca postać młodego Malchusa z twarzą naprost, ubranego w żelazną kolczugę; Chrystus z wyrazem niezrównanej dobroci, prawą ręką przylepia mu ucho, obcięte przez ś. Piotra. Na lewo grupa z dwóch Apostołów złożona, pierwszy z nich ś. Piotr, o pięknej twarzy, z wyrazem smutku, w czerwonej szacie. Po stronie prawej dwaj żołdacy, którzy mają pojmać Chrystusa, stanowią *pendant* do dwóch Apostołów. Twarze ich znowu o wybitnie wielkich nosach. Ubrani we wspaniałe żelazne zbroje



Fig. 11. Jan Polak. Chrystus przed Piłatem, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

nic rzymskiego w sobie nie mający, w bogatej szacie z czerwonego złotogłowiu z wywiniętym kołnierzem, o fałdach miękko spadających, a jeszcze prawie nie kantowatych. Na głowie, o niby zmarszczonych groźnie oczach, ale o twarzy nie wstrętnej, ma wielką czapkę z futrem, z pod której wymykają się rzadkie białe włosy. Ręką prawą wskazuje Chrystusa, który stoi prawie naprost, nieco tylko ku niemu zwrócony, w środku obrazu w długiej aż do ziemi szacie. Ręce, związane na rozkaz arcykapłanów, zwisają z przodu. Prześliczna twarz poważna, o spokojnym wyrazie w oczach, z włosami spadającymi na szyję, a głowa otoczona znaną nam piękną wygniatą aureolą. Za Chrystusem cztery

współczesne, w żelazne misiurki o zębatych u dołu falbankach, ze złożonemi taflami na napierśnikach talerzowatych, z hełmami o złocistych ozdobach, z wielkimi, ciężkimi mieczami przy pasach. Figury to niezmiernie charakterystyczne dla artysty, tak ze względu na typy, jak ze względu na zbroje i tychże ozdoby.

4) Chrystus przed Piłatem (fig. 11) (na odwrotnej stronie Ofiarowanie w świątyni). Scena ta składa się właściwie tylko z trzech głównych osób w całej postaci. Na prawo, na gotyckim tronie rzeźbionym, o poręczach zdobnych maswerkami złocistymi o tym samym motywie co górne maswerki obramieniowe, siedzi postać Pontiusa Piłata. Zaplecka tronu wybita bogatym złotogłowiem, ujęta dwoma pilastrami o gotyckich fialach, a na pilastrze na prawo stoją na kroksztynkach powtarzające się w utworach tego artysty figurki, tym razem Adama i Ewy. W dole, koło tronu, na ziemi, siedzi mały biały piesek, który się liże w łapkę, na tronie zaś zasiadł wspaniały prokurator,

głowy pospolitych żołdaków w hełmach, jedna z nich zaś w wielkiej czapce współczesnej. Na lewo od Chrystusa, jako trzecia pełna figura, stoi wspaniały w swej pozie żołdak, cały w bogatą zbroję ubrany, z suknią z materji, wychodzącą z pod żelaznej kolczugi, wraz z takiemż rękawami. Na piersiach ma żelazny pancerz, a na głowie hełm z bogatą złotą ozdobą. Głowa podniesiona nieco ku górze, wstrętna znowu w swej brzydocie, o grubych mięsistych wargach, wielkim zadartym nosie i wyluściastych oczach ¹⁾.

5) Biczowanie (fig. 12) (na odwrotnej stronie Pokłon Trzech Królów). Scena skomponowana z nader piękną, zrównoważoną symetrią. W samym środku, na kamiennej posadzce w tafle, przywiązany do słupa, stoi nagi Chrystus; biodra ma obwinięte białą chustą. Głowa o szlachetnych rysach, wielkich smutnych oczach, schylona nieco ku lewej stronie. Włosy spadają na ramiona; ból przejawia się głównie w zaciśniętych nieco ustach. Ciało jako akt wybornie narysowane i karnacje subtelnie modelowane, choć wszystko razem raczej szeroko traktowane. Po obydwóch stronach stoi czterech zbirów, tym razem nie żołnierzy; dwaj w głębi wyprostowani, podnoszą ręce z pałkami, a nie różgami, w stronę głowy Chrystusa. Zbir na lewo, ubrany w czerwoną suknię, drugi na prawo ma kubrak ciemnozielony i bufiastą czapkę na głowie. Twarze jak zawsze niezmiernie pospolite, ze znanymi nam już dobrze wielkimi nosami. Jeszcze o wiele naturalistyczniej pojęte i traktowane są postaci dwóch katów na pierwszym planie, o pozach nieco przygiętych, zamierzających się również, by bić Chrystusa. Zbir na prawo ma kamizelkę czerwoną, a kubrak ciemno-granatowy. Głowa w czapce podana w tył o zawziętych oczach, znanym nam perkatym nosie i z wielką otwartą gębą, wyciągniętym językiem i widocznymi zębami. Jedna to z figur u artysty najdalej w swym brutalnym naturalizmie idąca. Czwartą



Fig. 12. Jan Polak. Biczowanie, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

¹⁾ Obraz ten opisał dr Kopera w *Dziejach malarstwa* na str. 189 i podał jego reprodukcję na tejże stronie fig. 163.

wreszcie oprawca na prawo, niezmiernie znów charakterystyczny w ruchu i wyrazie twarzy, ubrany w kubrak jasno żółty i wysokie aż do bioder szarobiałe pończochy, stanowi jasną plamę wobec ciemnych plam trzech jego towarzyszków. Głowa całkiem łyśa o zawsze tych samych ohydnych rysach i wielkim nosie, a oczy patrzą na Chrystusa prawie jakby z pewnym przerażeniem, podczas gdy obie ręce zamierzają się do uderzenia umęczonego.



Fig. 13. Jan Polak. Cieniową koronowanie, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

a twarz jego pospolitą widać w wybornym skrócie. Długim wciska on koronę na czoło Chrystusa. Po bokach tronu stoją dwa inne zbiry, całą siłą obydwoma rękami oparci o gruby drąg, którym również wpychają cieniową koronę na głowę umęczonego. W dole, na pierwszym planie, klęczą na jednym kolanie dwaj pachołkowie, już nie męczący, ale naigrawający się. Na prawo bardzo charakterystyczny oprawca o nosie znów nadmiernie wydłużonym i niby czule wybałuszonych oczach, z rękoma złożonymi jak do modlitwy, udający składanie hołdu królewskiej postaci. Ma on na sobie niezmiernie ciekawy jasny kubrak z takimże kapturem spiczastym na głowie, zupełnie jak u współczesnych dwor-

6. Cieniową koronowanie (fig. 13) (na odwrotnej stronie ś. Rodzina w Egipcie). Kompozycja, podobnie jak poprzednia, znowu symetrycznie zrównoważona. W samym środku na tronie rzeźbionym, prostym, kamiennym, siedzi Chrystus bolesny, zupełnie naprost. Pierś i ręce, aż po ramiona — nagie, a technika rąk pełna prawdy i bardzo piękna. Zresztą owinięty jest cały we wspaniałą płaszcz ze złotogłowia o srebrnych, nieledwie białych refleksach, spięty na piersiach dwiema agrafami z klejnotów; nie jest to więc znany z Ewangelji płaszcz czerwony (*chlamys coccinea*), ale złoty płaszcz królewski »króla żydowskiego«, z którego się oprawcy naigrawają. Głowa Chrystusa piękna zawsze i bolesna, schylona nieco ku lewej stronie, z cieniową koroną, głęboko wepchniętą na czoło; krew spływa z twarzy, z czoła i na piersiach, a twarz ta i te krwawe smugi przypominają już bardzo twarz umęczonego Chrystusa w monachijskich obrazach. Dookoła niego pięciu symetrycznie ustawionych oprawców. Jeden w samym środku schyla głowę nad samą aureolą Chrystusa,

skich błaznów. Na lewo klęczy postać drugiego zbira, z głową wstrętniejszą może od wszystkich, jakie Jan Polak stworzył. Podaje on prawą ręką Chrystusowi trzcinę, niby znane z Ewangelji berło, a ręką lewą chwyta się za czoło. Głowa szkaradna, prawie łyśa, ze zwierzęcimi wielkimi oczami i otwartymi wiszącymi ustami, z których, między zębami, wywalony wielki język. Scena ta, to jedna z najbrutalniej realistycznych kompozycji w naszym krakowskim tryptyku ¹⁾.

7. *Ecce homo* (fig. 14) (na odwrotnej stronie *Ucieczka do Egiptu*). W samym środku, na posadzce kamiennej w kolorowe tafelki, stoi wielki, niezmiernie ozdobny tron gotycki z białego marmuru, do którego wiodą stopnie. Tron ten całkiem jest odrębny od tronu w czwartym obrazie cyklu również z Piłatem. Na poręczach jego, w samym dole, dwie nagie figurki męskie niby z płasko-rzeźbionego kamienia, z głowami i jedną ręką wyciągniętymi ku górze. Na poręczach górnych, pod rzeźbionymi ozdobnymi pinaklami, stoją znów w pełnej rzeźbie, jakoby w metalu wykonane, dwie zgrabne figurki współczesnych piętnastowiecznych rycerzy w zbrojach. Figurka na prawo bardzo zniszczona; na lewo zato wybornie zachowany, nieco ku profilowi ustawiony, zamaszysty rycerzyk, podparty obiema rękami pod boki, z głową w hełmie, ku górze wzniesioną. Należy przy tym obrazie podkreślić specjalnie te cztery tak charakterystyczne figurki, do których podobne wystąpią później na tyłu bawarskich obrazach artysty.

Na górnym stopniu tronu stoi całkiem naprost pięknie i szlachetnie wymodelowana naga postać Chrystusa z rękami wiszącymi z przodu u pasa. Modelunek nagiego aktu, stóp, łydek, kościstych kolan, nieco zapadniętego pod piersiami brzucha jest znakomity. Na piersiach spięta, znana nam z poprzedniego obrazu, królewska szata ze srebrnego brokatu z bogatym galonem, na której tle jedynie rysuje się nagie ciało Chrystusa. Zawsze ta



Fig. 14. Jan Polak. *Ecce homo*, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

¹⁾ Obraz ten opisany krótko u dra Kopyera w *Dziejach malarstwa* str. 189 i reprodukowany na str. 190, jako fig. 164.

sama piękna, szlachetna głowa, schylona nieco ku lewej stronie, cierniem ukoronowana z kroplami krwi, płynącymi po twarzy, z wyrazem wielkiej łagodności, a zarazem bólu w brwiach, nieco ku górze podniesionych. Na prawo, przy tronie, stoi postać Piłata, o głowie i twarzy prawie identycznej z postacią Piłata w scenie czwartej naszego cyklu. Szata na nim do ziemi ze złocistego brokatu, obszyta przy krótszych rękawach i koło szyi futrem, a spięta w dole koło kolana okrągłą agrafą z klejnotów. Na głowie ma tą samą co poprzednio czapkę, z wywinięciem z ciemnego aksamitu. W prawej ręce trzyma banderolę, wznoszącą się mu ponad głowę, z gotyckim napisem *Ecce homo*. Za Piłatem widać głowy znanych nam dobrze zbirów. Po stronie lewej — jako *pendant* do figury Piłata — stoi nieco zagadkowa postać o wiele odeń młodszego mężczyzny, wytwornego eleganta z drugiej połowy wieku XV, w jasnych pończochach, obcisłym ubraniu z brokatu, z płaszczem w sutych fałdach spadającym z przodu aż do ziemi. Rysy głowy nieco podniesionej ku Chrystusowi, a ubranej w wielką czapkę z futrem, dziwnie szlachetne i odbijające od pospolitych twarzy otoczenia. Ręka prawa nieco wzniesiona ku Chrystusowi, jak gdyby go trochę zagadkowo wskazywała. Z poza głowy tej postaci widać jeszcze dwie głowy reprezentantów ludu, a nad nimi resztki bardzo zniszczonego gotyckiego napisu, na mocno zwichrowanej banderoli »*Tolle — crucifige*«¹⁾.

8) Pochód na Golgotę (na odwrotnej stronie Zesłanie Ducha świętego). Centrum sceny powyższej stanowi znowu postać Chrystusa, ubranego w spadającą aż do ziemi ciemnoczerwoną szatę, uginającego się pod niesionym przezeń ciężkim krzyżem, idącego z prawej strony ku lewej. Głowę, ze znaną nam aureolą, cierniem ukoronowaną, zwrócił Chrystus w prawą stronę, gdzie z boku kompozycji stoi Matka Boska bolesna. Z aureolą nad głową stoi ona nieruchomo i nieledwie posągowo, z rękoma złożonymi jak do modlitwy, a ciemny płaszcz zarzucony ma na głowie aż nisko nad czołem; wyraz bólu i modlitwy w nieco zmarszczonych oczach. Za Madonną ukazuje się głowa towarzyszącej jej niewiasty w białym welonie. W samym dole, po tej samej stronie ugina się dźwigający dolną część krzyża Szymon Cyrenejczyk, w kapturze na głowie, z twarzą w zupełnym profilu, o wielkim, znanym dobrze u artysty nosie. Cała ta grupa rysuje się na skraju niezmiernie charakterystycznej gotyckiej budowli, o rzeźbionej, silnie występującej szkarpie, z rodzajem zaznaczonego w górze balkoniku. Na tej szkarpie, tak bardzo przez malarza ulubione, rzeźbione figurki: na dolnej szkarpie siedzi postać brodatego mnicha z kapturem na głowie, a na górnej stoi figurka, jakżeby z metalu ukuta, rycerza w pełnej zbroi współczesnej, w hełmie na głowie, z lewą ręką opartą o miecz. W środku za Chrystusem i po stronie lewej widzimy pięć postaci, prowadzących go oprawców. W samym środku figura ohydnygo żołdaka w zbroi, z talerzowatymi ozdobami przy ramionach i łokciach. Na głowie ma on kapturowatą czerwoną czapkę z futrem. Szkaradna to twarz, znana nam już dobrze u artysty, z ustami wykrzywionymi do krzyku i wielkimi zębami. Po stronie lewej, na samym brzegu, inna postać żołnierza widoczna aż do nóg, okrytych żelazem, z ciekawym na głowie żelaznym hełmem okrągłym, wyglądającym jak obcisła czapka. Trzyma on w rękach drzewce małego proporca, na którym umieszczony napis gotyckimi majuskułami: *S. P. Q. R.*

¹⁾ Nieco dłuższy opis poświęcił tej scenie dr Kopera w *Dziejach malarstwa* na str. 189, podnosząc bardzo słusznie charakterystyczne figurki w płaskiej i pełnej rzeźbie, umieszczone na tronie po za Chrystusem, Reprodukcja podana tam na str. 191 fig. 165.

9) Oplakiwanie Chrystusa (fig. 15) (na odwrotnej stronie Rzeź niewiniątek). Pod krzyżem, na którym w górze widzimy napis I. N. R. I., w samym środku siedzi Matka Boska bolesna, mająca na sobie prawie czarny, aż na głowę zasunięty płaszcz, z pod którego tylko wysuwa się biały rąbek welonu. Głowa schylona nieco w dół. Na kolanach Madonny spoczywa w postaci siedzącej, z głową w tył przechyloną, nagie ciało Chrystusa modelowane bardzo pięknie, a zarazem w muszkułach i zagiętych palcach realistycznie. Głowa z niezdetną jeszcze cierniową koroną, podtrzymywana ręką Madonny, otoczona jest podobnie jak głowa Madonny i ś. Jana znaną nam wygniataną aureolą. Twarz Chrystusa głęboko bolesna, a zarazem szlachetna, daje jedyne wyobrażenie, jakim mógł być Chrystus artysty w scenie Ukrzyżowania, której dziś w naszym cyklu brak. Twarz ta w rysach swych i wyrazie nadzwyczaj jest bliska Chrystusowi z wielkiego monachijskiego Ukrzyżowania, jak i głowa obejmującej go Matki Boskiej bolesnej, z wyjątkiem ciemnego płaszcza, bardzo bliska głowie Madonny z tegoż bawarskiego najwspanialszego dzieła artysty. Około Madonny i leżących zwłok Chrystusa trzy postacie kobiece klęczą, jedna na lewo, w białych chustach na głowie, a w czerwonej szacie, na prawo zaś schylona ku dołowi Marja Magdalena w żółtej sukni, z białym, fantastycznie związanym welonem na głowie, obiema rękami obejmuje lewą stopę Chrystusa. Zupełnie na pierwszym planie klęczy w profilu trzecia jeszcze postać świętej niewiasty, całej owiniętej w białe szaty, o bogatych, suto rozłożonych fałdach, które jednakże nie mają w sobie prawie nic z flamandzko-norymberskiej kantowatości. Głowa jej tak osłonięta jest białą chustą, że widać tylko w profilu nos i jedno oko; jedną ręką podtrzymuje ona prawe ramię Chrystusa. W głębi, ponad tą grupą, stoją trzy męskie postaci. Na lewo, nad głową Chrystusa, prawie naprost, ś. Jan Ewangelista w białej szacie, z ciemnym wywiniętym kołnierzem; piękne rysy głowy, pochylonej nieco, obramiają jasne, spadające na bok włosy. Po stronie krzyża prawej, jakżeby rozmawiający ze sobą, Józef z Arymatei i ś. Nikodem. Pierwszy stoi



Fig. 15. Jan Polak. Oplakiwanie Chrystusa, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

trzecia jeszcze postać świętej niewiasty, całej owiniętej w białe szaty, o bogatych, suto rozłożonych fałdach, które jednakże nie mają w sobie prawie nic z flamandzko-norymberskiej kantowatości. Głowa jej tak osłonięta jest białą chustą, że widać tylko w profilu nos i jedno oko; jedną ręką podtrzymuje ona prawe ramię Chrystusa. W głębi, ponad tą grupą, stoją trzy męskie postaci. Na lewo, nad głową Chrystusa, prawie naprost, ś. Jan Ewangelista w białej szacie, z ciemnym wywiniętym kołnierzem; piękne rysy głowy, pochylonej nieco, obramiają jasne, spadające na bok włosy. Po stronie krzyża prawej, jakżeby rozmawiający ze sobą, Józef z Arymatei i ś. Nikodem. Pierwszy stoi

oparty o krzyż, w bogatej szacie ze złotogłowa, obszytej futrem. Na głowie ma dziwny rodzaj napół cesarskiej czapki, a napół infuły, sadzonej drogiemi kamieniami, jako dowód jego bogactwa. Twarz szlachetna i poważna o krótkiej brodzie. Obok stoi Nikodem w ciemnych długich szatach, z wysoką, ciemną czapką na głowie. Znana to już z poprzednich obrazów postać o długich, białych włosach i długich takichże wąsach, spływających z kosmykami takiejże

długiej brody.



Fig. 16 Jan Polak. Złożenie Chrystusa do grobu, z ołtarza dominikańskiego z kościoła ś. Idziego w Krakowie.

co w poprzednim obrazie, Józef z Arymatei, nos tylko ma nadmiernie gruby i wielki i wielkie wybałuszone oczy, co starczy tu znowu nieledwie za podpis artysty. Podtrzymuje on obydwoma rękami nogi składanego do grobu Chrystusa. Po stronie lewej przykłęka znowu zupełnie ten sam, co w poprzednim obrazie Nikodem, z głową wzniesioną do góry, również w profilu, z owiniętymi w białe chusty obiema rękami, którymi podtrzymuje prawe ramię Chrystusa. Za nim w głębi stoją postaci dwóch młodych kobiet w białych zawojach na głowach, a jedna z nich ma szatę bogato klejnotami obszytą. Po stronie prawej stoi widzialna aż do ziemi, w ciemnoszafirowy, prawie czarny płaszcz

10. Złożenie do grobu (fig. 16) (na odwrotnej stronie Koronacja N. M. P.). W samym środku kompozycji stoi rodzaj fasady białej kamiennej gotyckiej kapliczki, o rzeźbionych pinaklach i górnym maswerku, a na jej szczycie stoją na kroksztynkach dwie maleńkie figurki w długich szatach. Kapliczka stanowi otwór do grobowca, w którego wnętrzu w głębi ukazuje się męska głowa, zwrócona wprost. Należy ona do podtrzymującego z tyłu ciało Chrystusa, nagie aż do pasa, zresztą owinięte w biały całun, które z zewnątrz kapliczki podają do grobowca Józef z Arymatei i Nikodem. Miętko obwisające ciało Chrystusa modelowane jest naprawdę bardzo pięknie i subtelnie, szlachetne są jego kontury i karnacje; głowa opada ku lewej stronie. Krople krwi, widoczne na czole i na twarzy, spływają po piersiach i rzęsiście płyną z przebitego boku. Szlachetna ta twarz Chrystusa wygląda, jakby w spokojnym śnie pogrążona. Na prawo, na pierwszym planie, klęczy w profilu tak samo ubrany i ten sam

ubrana, poważna nad wszelki wyraz, ale już nie bolejąca Madonna. Z pod płaszcza, zasuniętego aż po oczy, rysuje się tylko piękna, w stronę zwłok Chrystusa zwrócona, spokojna już twarz; lewa ręka, subtelnie modelowana, zwisa z przodu z pośród fałdów płaszcza. Za Madonną ukazuje się głowa trzeciej niewiasty z białym zawojem. Głowy Chrystusa, Madonny i świętych Niewiast, okolone są znanymi bogatymi aureolami, z których dwie na prawo rysują się na tle miasta, o gotyckich wieżycach różnej wysokości: wyborna próba miejskiego pejzażu w tle¹⁾.

II. Zmartwychwstanie (na odwrotnej stronie Pogrzeb Matki Boskiej). Utwór ten niestety jest jednym z najbardziej zniszczonych z całego cyklu, a farba, wraz z podkładem gipsowym poodpadała w miejscach pierwszorzędnej wagi. W samym środku ta sama biała gotycka kaplica grobowcowa, co w poprzednim obrazie, a tylko perspektywicznie, nieco bliżej widza postawiona. Wskutek tego też rysują się na niej wyraźniej w górze dwie, koło siebie stojące, rzeźbione figurki w długich szatach, a na bocznych pilastrach kapliczki stoją znowu po obu bokach, po dwie na każdym z nich, na krok-sztynkach ustawione figurki, również w pełnej rzeźbie. Po stronie lewej, wskutek zniszczenia, ledwo je dostrzedz można. Po stronie prawej są całkiem widoczne, a przedstawiają postaci w długich również szatach, o pięknym rzucie fałdów i szlachetnych ruchach. W głębi widać podłużny kamień, nakrywający grobowiec z nietkniętymi wielkimi dwiema pieczęciami. Z kapliczki grobowcowej całkiem naprost wychodzi postać Chrystusa, z prawą nogą obnażoną, wysuniętą przed siebie. Ciało nagie, widzialne nieco niżej pasa i także ręce ze śladami ran. Postać okryta zresztą jasnoczerwonym płaszczem. Piękna, szlachetna głowa, pochylona nieco ku lewej stronie. W lewej ręce trzyma cienkie drzewce z małym krzyżem u szczytu i śladami chorągwi czerwonej z białym krzyżem, wiszącej na prawo. Wyraz twarzy Chrystusa spokojny, jakby zamyślony lub zamodlony. Niema w niej śladu tryumfalnego zwycięstwa, ale jest raczej pewien odcień smutnego liryzmu. Po obu bokach śpią skulone cztery postaci żołnierzy z mieczami i halabardami w rękach. Dwaj na pierwszym planie siedzący na ziemi, mają na sobie charakterystyczne zbroje współczesne ze złocistymi talerzykowatymi krążkami na piersiach, łokciach i kolanach; na głowach mają hełmy, a twarze o pospolitych rysach. W głębi za nimi rysują się jeszcze dwie postaci, ledwo dostrzegalnych żołnierzy, a po lewej stronie, w głębi ponad jednym z nich, wysuwa się stożkowata góra i bezlistny pień drzewa.

Drugi ten cykl krakowskiego tryptyku, w porównaniu z pierwszym, wyższy jest i subtelnością techniki i pewną rytmiką kompozycji w rozłożeniu figur i zwłaszcza silniejszą, uderzającą charakterystyką postaci, głównie męskich, które w nim wybitną rolę grają. Indywidualność artysty występuje w nich też znacznie silniej, aniżeli w cyklu poprzednim: mniej w nim schematycznych powtarzań, niż w scenach z życia Matki Boskiej, n. p. Obrzezania i Ofiarowania w świątyni. Twarze figur o typie szlachetnym, głowy Apostołów, a zwłaszcza głowa Chrystusa, są zawsze wzniosłe, a stopniowanie szlachetności idzie w nich stale *crescendo* poprzez głowy ś. Piotra i ś. Jana, aż do najidealniej pięknej głowy Chrystusa. Tych wszystkich odcieni w cyklu poprzednim prawie że nie było. Drugą charakterystyczną cechą szeregu obrazów Męki Pańskiej stanowi całkiem już w nim niezwykła zdolność wyrażenia bólu. Pierwszy to objaw pasyjnej zwłaszcza twórczości Jana Polaka, która w okresie jego bawarskim główne święcie miała triumfy,

¹⁾ Obraz ten opisał, co prawda dosyć krótko, dr Kopera w *Malarstwie polskim* str. 189—190 i podał jego reprodukcję na str. 192 fig. 166.

ale Męka Pańska jego krakowska nosi na sobie, w twarzach bolesnych Chrystusa, zwłaszcza także Madonny i świętych Niewiast, pewien odcień spokojnego, czułego liryzmu. Twarze bolesne nie mają silnych skurczów cierpienia, są tylko łagodne i zrezygnowane. Szczegóły męki też uwydatnione mniej silnie, niż później, jak n. p. ślady kropel krwi i jej smug, są tu jeszcze dyskretne w scenie Biczowania, Koronowania cierpieniem, Ecce Homo. Niema również tych najdalej w realizmie swoim idących, szczegółów pasyjnych, które n. p. występują w monachijskich obrazach, w postaci Chrystusa, całej smugami krwi złanej, oraz w twarzy nad wszelki wyraz bolesnej.

Wreszcie po raz pierwszy w tym cyklu występują najbardziej dla Jana Polaka znamienne cechy jego indywidualizowania postaci żołnierzy, żołdaków, katów, zbirów, opryszków. Figury te, a raczej ich głowy, to w swym już nie realizmie ale naturalizmie najdalej wśród całego krakowskiego współczesnego malarstwa idące typy brzydoty i najwstrętniejszych form twarzy ludzkiego stworzenia. Artysta lubuje się nieledwie w tej ich niekiedy wprost skrajnej charakterystyce, a czyni to oczywiście głównie dla przeciwstawienia postaci o typach i duszach szlachetnych prostym najemnym oprawcom. Rysy tych figur starczą zupełnie za podpisy czy monogramy artysty w tym naszym krakowskim cyklu, tak są one podobne (choć może jeszcze nieco więcej w swej brutalności naturalistyczne) do takichże postaci żołnierzy czy siepaczy w jego monachijskich utworach niepodjejranej autentyczności.

W końcu jeden jeszcze szczegół, który tu podnieść należy ze względu nie dla tych właśnie wybitnie brzydkich Polaka postaci, ale ze względu na niektóre u niego typy, niby o obojętnym charakterze, a noszące na sobie cechy polskiego, nieledwie krakowskiego pochodzenia. Jest kilka takich figur wśród drugorzędnych postaci obu krakowskich cykli, ale zwłaszcza wróć one najsilniej w niektórych utworach monachijskich mistrza. W scenie cudu ś. Piotra z Szymonem magiem, postać za Apostołem stojąca w wielkiej czapce na głowie, z krótką brodą, szlachetnym zagiętym nosem i pełnemi wyrazu oczami, to stanowcza reminiscencja jakiejś mieszczańskiej krakowskiej postaci. Żołnierz znowuż w tej samej scenie, stojący zamasyżycie z brzegu na prawo, w kapeluszu ze spadającym piórem, o twarzy w profilu z roztwartemi ustami, nad którymi rysuje się wąs słowiański, z oczami wpatrzonemi ze zdziwieniem w górę, to szlachetna wybitna twarz polskiego chłopca z pod Krakowa, którego absolutnie ani w Monachjum ani w Lands-hucie artysta z pewnością nie spotkał. Wreszcie w długim wązkim obrazie, ze wspaniałą sceną Kamienowania ś. Szczepana, w kościele parafjalnym w Pullach pod Monachjum (fig. 17), mamy na prawo od Świętego umieszczoną prześliczną i bardzo szlachetną postać polskiego szlachcica, kto wie nawet, czy nie w jakimś odrębnym polskim stroju, z wielkim kołnierzem i w innym jak u wszystkich, nieledwie polskim kołpaku z futra. Piękna, nieco chuda twarz o ostrym nosie, o wyraźnie słowiańskim kościstym policzku, o sumiastym wreszcie wąsie, to postać z rozkoszą powtórzona z polskich reminiscencyj artysty, a dająca się chyba zbliżyć do dawniejszej o niecałe pół wieku, tak bardzo typowej postaci z otwartemi ustami i bujnym polskim wąsem, wśród płaczków tumbry grobowca króla Władysława Jagiełły, od strony lewej w kierunku nóg królewskich.

Podobnie, jak w cyklu z życia N. Panny i młodości Chrystusa, tak i w cyklu Męki Pańskiej, niezawodnie brak (t. z. że znikły) kilku obrazów, które uzupełnić powinny liczbę tego zespołu również do cyfry 16, a to tem więcej, że jeżeli w cyklu poprzednim niedostawało scen o tematach bardzo ważnych, to tutaj, w cyklu Męki Pańskiej

brak wprost takich, bez których wogóle wyczerpującego przedstawienia Pasji pomyśleć nawet nie można.

Niema przedewszystkiem głównej sceny Ukrzyżowania, która, jak sądzę, stanowiła wielki obraz środkowy tryptyku, była całkiem wyjątkowo wielkich wymiarów, mniej więcej o 1 m górą mniej wysoka niż centralna część szafy Marjackiego ołtarza i o tyleż mniej szeroka. Wprawdzie tematem nie odpowiadała ona wezwaniu kościoła oo. dominikanów (ś. Trójcy), ale pod tym względem, jak to hipotetycznie poniżej postaram się rozwinąć, temat ten przecież w ołtarzu bardzo znacznie i na honorowym miejscu uwzględniony został. Ukrzyżowanie z krakowskiego tryptyku było niezawodnie pierwszym w tej mierze na wielkie rozmiary pojętem i wykonanym dziełem artysty. W przybliżeniu można je sobie wyobrazić, jako o wiele prostsze, więcej prymitywne w kompozycji, zapewne bez krajobrazu w głębi, a jako rysujące się na tle takim samym złocistym, wygniatanym, jak tła skrzydeł bocznych. Był prawdopodobnie w środku Chrystus na krzyżu, po bokach na krzyżach dwaj łotrowie, na pierwszym planie, może na lewo, grupa świętych Niewiast z ś. Janem, otaczających bolesną Madonnę; po stronie przeciwnej żołdacy grający w kości o szatę Chrystusa. Na planie dalszym wojsko, rycerze, może niektórzy na koniach, malarz bowiem, który już sobie zaufał, malując osiołka w scenie Ucieczki do Egiptu, mógł i konie w Ukrzyżowaniu wprowadzić; wreszcie Longinus z włócznią i oprawca, podający Chrystusowi gąbkę z octem i żółcią oraz liczny tłum krzyczącego ludu. Do wniosków tych, dosyć zresztą nieśmiały, upoważnia jedynie wspaniała, o niecałe lat 20 późniejsza, kompozycja Ukrzyżowania z kościoła franciszkanów w Monachjum, w której artysta, pod wpływem wzorów norymberskich współczesnych, a zwłaszcza tak bardzo szlachetnego Ukrzyżowania Pleydenwurffa, doszedł do szczytu swej twórczości na ten temat, a niezawodnie także do szczytu wszystkiego, czego w dziedzinie religijnego malarstwa w okresie swej dojrzałości dokonał. Gdy,



Fig. 17. Jan Polak. Kamienowanie ś. Szczepana, obraz w kościele w Pullach pod Monachjum.

jak sędzę, na przełomie wieku XVI i XVII rozbito tryptyk dominikański, a obrazy składające się na skrzydła rozpiłowano i do kościoła ś. Idziego przeniesiono, wtedy Ukrzyżowanie to albo wraz z niemi tam przeniesione zostało i wskutek wilgoci w kościele tak niszczało, że ani ślad z niego nie pozostał, albo też pozostawione wśród budynków bliskich kościołowi ś. Trójcy lub klasztornych, spłonęło czy to w pożarach w wieku XVII, czy w ogniu, który pochłonął kościół dominikanów w r. 1850.

Pierwszym z bocznych w tym cyklu obrazów, których dziś brak, było, jak przypuścić wolno, Przybicie do krzyża, scena, którą Jan Polak między rokiem 1480 a 1483 przedstawia na jednym ze skrzydeł zewnętrznych wielkiego ołtarza z opactwa w Weihenstephan, dziś znajdującego się w Pinakotece monachijskiej ¹⁾. Ze względu na bliskość czasu a zarazem temat, jest ten jeden z wczesnych a znanych bawarskich artysty utworów najbliższym krakowskiemu tematowi Męki Pańskiej, bo może zaledwie lat 10 dzieli je od siebie. Dalej, mogły należeć jeszcze do tego cyklu cztery sceny, ilustrujące fakty zaszłe przed samem Zmartwychwstaniem i po niem, a mianowicie: Zstąpienie Chrystusa do Otchłani, Święte Niewiasty u Grobu, Noli me tangere, oraz Wniebowstąpienie, któreby tu niejako wiązało ten cykl z końcową sceną cyklu pierwszego, z Koronacją Matki Boskiej.

III.

Że wielki tryptyk Jana Polaka wymalowany i rzeźbami ozdobiony był dla kościoła oo. dominikanów w Krakowie, zdaje mi się być zupełnym pewnikiem. Sędzę, że był on od r. 1475 wielkim ołtarzem kościoła, że więc ukończony został na lat 14 przed ukończeniem ołtarza Marjackiego, a na lat 2 przed rozpoczęciem genialnego krakowskiego arcydzieła Wita Stwosza. Rozmiarami były oba sobie bliskie. Oto kilka cyfr, oraz przypuszczenie, jak tryptyk wyglądał, gdy go przed swym wyjazdem do Bawarii w r. 1475 artysta ukończył. Jan Polak był tylko malarzem; nie mamy przynajmniej żadnych dotąd śladów jego rzeźbiarskiej twórczości. Ołtarz zatem dominikański, ze względu na jego w nim współdziałal, był głównie dziełem malarskiem, uzupełnionem niezawodnie w szczytce kompozycją i dekoracją rzeźbiarską. Artysta nie szedł w tej mierze za wzorem znanego nam z kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu ołtarza z r. 1467, który ma skrzydła złożone z malowanych obrazów, a cały jego środek wraz ze szczytem wypełnia rzeźbiona kompozycja. Ołtarz ten musiał znać Jan Polak dobrze na kilka lat przed rozpoczęciem swego wielkiego krakowskiego dzieła, którego powstanie przypada, jak sędzę, na lata 1465—1475, ale mimo to bynajmniej za kierunkiem tego ołtarza nie poszedł.

Gdy tryptyk nasz był zamknięty, składało się na niego, jak mniemam, 16 wyżej opisanych, a zarazem hipotetycznie uzupełnionych obrazów ze scenami z życia Matki Boskiej, które jako znacznie słabsze pod względem artystycznym od skrzydeł wewnętrznych i w szczegółach mniej od tamtych indywidualne, były — jak śmiem przypuścić — początkową robotą artysty nad ołtarzem. Znać w nich jeszcze pewną nieśmiałość w kompozycji i stawianiu figur, pewien szablon w powtarzających się postaciach, Madonny zwłaszcza, Dzieciątka oraz starców, ale widać już i znakomitego przyszłego artystę, przede wszystkim w scenie Pogrzebu Matki Boskiej, ze wspaniałemi postaciami kilku

¹⁾ *Katalog der Aelteren Pinakothek*, München 1922, p. 125.

niosących jej zwłoki Apostołów. Obrazy te ułożone były, jak sądzę, po 8 na każdym skrzydle, czyli po 2 obok siebie, a w 4 rzędy ponad sobą. Tematowo szły po sobie tak, jak je tu poprzednio ułożyłem, z uzupełnieniem brakujących dziś w każdym cyklu 5 scen. Przy zamkniętych skrzydłach, na których obramieniu każdego obrazu żadnych nie widać ozdób, sprawiał ołtarz wrażenie niezawodnie raczej proste, a zapewne tylko obramienia te były wówczas złożone.

Cała wspaniałość tryptyku występowała dopiero przy jego skrzydłach otwartych. Środek kompozycji stanowiło zaginione, jak się zdaje bezpowrotnie, wielkie Ukrzyżowanie, hipotetycznie opisane powyżej. Szerokość obrazu tego wynosiła 4 m 8 cm czyli była o 1 m 29 cm mniejsza od szerokości środkowej części Marjackiego ołtarza ¹⁾. Wysokość mierzyła 5 m 68 cm czyli o 1 m 27 cm mniej od wysokości Stwoszewego arcydzieła. Równorzędne też były wymiary zamkniętego tryptyku, przedstawiającego cykl Madonny. Skrzydła boczne składały się znowuż z ułożonych tak samo jak strona zewnętrzna obrazów, po dwa koło siebie w cztery rzędy ponad sobą, a szerokość każdego z tych skrzydeł wynosiła połowę głównego obrazu, czyli 2 m 4 cm, wysokość zaś 5 m 68 cm. Sceny ułożone były w tym porządku, jak je wyżej opisałem, a wszystko razem robiło zwłaszcza wrażenie ozdobne i wspaniałe przez złote wygniatane tła obrazów, oraz przez piękne nad każdym z nich złożone, delikatne, nieledwie już stwoszowskie maswerki płaskorzeźbione, które może jeszcze w formach bogatszych zamykały zamiast krajobrazu górną część centralnego Ukrzyżowania.

Środek tryptyku malowanego, wieńczyła zapewne dosyć znacznej wysokości struktura z rzeźbionego złożonego drzewa z polichromowanymi figurami. Skoro kościół był pod wezwaniem ś. Trójcy, tę drugą górną część ołtarza stanowić musiały trzy postaci: Boga Ojca, Syna Bożego i Ducha Świętego, tylko, jak przypuszczam, skomponowane na wielkie rozmiary, w podobny sposób jak Trójca Święta w tryptyku wawelskim z kaplicy Świętokrzyskiej, z Bogiem Ojcem, który trzyma krzyż, z wiszącym na nim Chrystusem, tudzież z gołębiem Ducha Świętego. Wśród złożonych, bogato rzeźbionych arkad, baldachinów, fiał i koronek, środek ten działał na widza przedewszystkiem uderzająco i mógł wystarczać wymaganiom, by wezwanie kościoła miało naczelną rolę w ołtarzu. Po bokach, w kapliczkach o rzeźbionych baldachinach lub pomiędzy delikatnymi złożonemi kolumnkami, stały domniemanie posągi patronów polskich, ś. Wojciecha i ś. Stanisława, dalej zaś figury świętych dominikanów, ś. Dominika i ś. Tomasza z Akwinu, a oczywiście jeszcze nie ś. Jacka, którego kanonizacja nastąpiła dopiero w r. 1594 ²⁾. O treści całego tego przedstawienia szczytowego tryptyku drugiej połowy XV w. kościoła ś. Trójcy wnosić wolno z opisu, jak wyglądał wielki ołtarz dominikański, gdy po pożarze r. 1681, w r. 1688 inny wspaniały, barokowy naturalnie, ołtarz znowu postawiono. Opis tego ołtarza posiadamy w niezmiernie ciekawym akcie Archiwum aktów dawnych miasta Krakowa, a pochodzi on z r. 1820, podany zaś został w streszczeniu w pracy dra Józefa Muczkowskiego w XX tomie *Rocznika krakowskiego* p. t. *Kościół ś. Trójcy w Krakowie* ³⁾. W treści przedstawień na ówczesnym ołtarzu tkwiły, jak sądzę, po 200 latach częściowo jeszcze reminiscencje tego, co stanowiło naczelną część ołtarza

¹⁾ Por. dra F. Koperę: *Wit Stwosz w Krakowie*, Rocznik krakowski t. X. Kraków 1907, str. 31, gdzie podano wszystkie wymiary Marjackiego ołtarza.

²⁾ Por. St. Tomkowicz: *Kaplice kościoła oo. Dominikanów*, Rocznik krakowski Tom XX. Kraków 1926, str. 82.

³⁾ Str. 52.

z ostatniej ćwierci wieku XV, który po wyniesieniu go z kościoła w samym prawdopodobnie początku wieku XVII, zastąpiony został zaraz pierwszym barokowym ołtarzem; ten napewne odzłacał Tomasz Dolabella, a w nim niezawodnie i wielki obraz jego pendzla znajdować się musiał. Ołtarz ten w pożarze r. 1668 spłonął doszczętnie, a był on, jak mówi Siejkowski w swej *Świątynicy pańskiej*¹⁾, »kosztem niegdyś znacznym zrobiony.. a tak posągi w ołtarzu jako i wszytka struktura ołtarza wysokością sklepienia dotykająca z drzewa ogromna wyrobiona była i tedy też pożar i gorącość zbyteczna w kościele być musiała...« Był to więc niezawodnie ów pierwszy barokowy ołtarz kościoła, za którym w r. 1676 poszedł ołtarz drugi i po nim dopiero powstał ten trzeci już z rządu z r. 1688, który przetrwał aż do pożaru Krakowa w r. 1850²⁾. Jak więc wydaje mi się prawdopodobne, połowa reminiscencyj z ołtarza Jana Polaka, treściowo przechodziła do tych trzech z rządu barokowych ołtarzy wieku XVII, a tylko dzieje Męki Pańskiej i Madonny z niej usunięto.

Co się tyczy przypuszczalnego przeniesienia przepiłowanego i rozebranego wielkiego ołtarza dominikańskiego do innego krakowskiego kościoła, w chwili, gdy w epoce baroku podobać się tam nie mógł i zastąpiony został po r. 1600 nowym barokowym ołtarzem, który mógł przypominać piękne i bliskie z tego okresu ołtarze z kościołów Bożego Ciała i ś. Katarzyny, za wskazówkę może służyć wiadomość w znanym i cenionym słusznym dziele ks. S. Barączka³⁾, który pisze co następuje: »Dnia 13. października 1594 r. kardynał Jerzy Radziwiłł, biskup krakowski« — a nie zapominajmy, że rok ten to data kanonizacji ś. Jacka — »na polecenie Klemensa VIII oddał kościół ś. Idziego na wieczne posiadanie klasztorowi«. W najbliższych więc potem latach mieli dominikanie miejsce, i to poważne, do pomieszczenia szczątków swego ostatniego gotyckiego ołtarza, którego się w tym czasie zapewne z radością pozbyli. Niemal przez 300 lat resztki te w wilgotnym i ciemnym kościele pozostawały, nigdy prawie nie odwiedzane i coraz więcej ku upadkowi się chylące, ale to przynajmniej uratowało je przed spłonieniem w czasie kilku pożarów kościoła ś. Trójcy oraz wielkiej krakowskiej pożogi w r. 1850, których to katastrof ofiarą paść musiała, jak już wspomniałem, wielka centralna kompozycja całego utworu.

Wśród jakich okoliczności i z jakiego powodu powstał w kościele dominikańskim w drugiej połowie wieku XV nowy gotycki ołtarz? Długosz zapisuje, że dnia 27 kwietnia 1462 r. »wskutek pożaru, który w klasztorze oo. dominikanów wybuchnął... nie tylko że dach kościoła zgorzał, ale nadto niewstrzymany w swem szerszeniu się ogień klasztor i kościół franciszkański, pałac biskupi, tudzież ośm ulic ogarnął i zniszczył«⁴⁾. Główną pomoc w odbudowywaniu kościoła zawdzięczają dominikanie w najbliższym już roku Katarzynie z Melsztyńskich po r. 1422 żonie Mikołaja z Michałowa z przydomkiem Białucha, woj. sandom., a za jej wielkie dla kościoła zasługi, kapituła konwentu postanowiła już w czerwcu r. 1463 codzienną mszę ś. na jej intencję odprawiać. Dokument dotyczący tych zasług opowiada, że »chór kościoła ogniem zniszczony po dwakroć dachem przykryła kosztem 600 marek i nowy szczyt chóru od strony wschodniej wspa-

¹⁾ *Rocznik krakowski* XX, Kraków 1926, dr J. Muczkowski, *Kościół ś. Trójcy w Krakowie*, str. 51, 52 z cytatem ze *Świątynicy* Siejkowskiego.

²⁾ Dr J. Muczkowski, l. c. str. 52.

³⁾ Ks. S. Barącz, *Klasztor i kościół OO. Dominikanów*, Poznań 1888, p. 24.

⁴⁾ Ustęp ten z *Hist. pol.* Długosza tom V, str. 342, cytuje dr Józef Muczkowski l. c. str. 50 i podaje zarazem wszystkie szczegóły, które tu w dalszym ciągu streszczamy.

niałym sumptem zbudować kazała¹⁾. Spalił się więc w r. 1462 cały chór, oczywiście z wielkim dawniejszym ołtarzem. Odbudowywano go przez najbliższe lata następne, a ukończywszy stronę budowniczą przystąpiono do postawienia nowego wielkiego ołtarza, w stylu ówczesnego wspaniałego gotyku krakowskiego. Mogło to być mniej więcej w roku 1465 i wtedy to przed r. 1470 mógł Jan Polak, widocznie już podówczas ceniony malarz krakowskiego cechu, a niezawodnie jeden z tych trzynastu Janów, których z żadnym artystą dotychczas zidentyfikować nie można, otrzymać polecenie wykonania części malarskiej ołtarza i razem pokierowania jego górną dekoracją plastyczną. Praca ta cała trwała długo, może do dziesięciu lat, czyli do r. 1475²⁾. Naprzód zapewne powstało 16 najmniej świetnych i najmniej charakterystycznych scen z życia Matki Boskiej, w których odnaleźć nam należy prymitywa-Polaka, jeszcze nieśmiałego w swych bardzo ściśnionych kompozycjach, oraz w pewnej zależności od szkoły malarskiej krakowskiej, z jakiej mógł wyjść jedynie około r. 1460. Po ich ukończeniu zaczęła się praca nad wielką kompozycją środkową *Ukrzyżowania*, oraz nad silnymi swym indywidualizmem 16 scenami *Męki Pańskiej* wewnętrznych skrzydeł ołtarza. W nich, po raz pierwszy, jest już Jan Polak całym sobą i zaczyna ten liczny szereg swych coraz bardziej dramatycznych scen pasyjnych, które później przez lat przeszło 40 stanowią będą główny zrąb jego wspaniałej bawarskiej twórczości. A przypomnieć znowu wolno, że według Dra Ernesta Buchnera, najwcześniejsze w Bawarii, a najbliższe obrazom krakowskim, skrzydła ołtarzowego tryptyku z kościoła w Ilmmünster, składają się przedewszystkiem z scen *Męki Pańskiej*, podobno tak bliskich scenom krakowskim. Takie były przypuszczalnie dzieje powstania nowego między rokiem 1465—1475 dominikańskiego ołtarza, któremu poświęciłem powyższe me roztrząsania.

Ale w końcu pozwolę sobie dać jeszcze i odpowiedź nieśmiałą na zapytanie, skąd się wzięła w Krakowie między rokiem 1465—1475 cała twórczość Jana Polaka, jakie w niej wpływy można odnaleźć, jakie części genetyczne i składowe oznaczyć?

Sądzę, że obok warsztatów cechowych krakowskich z lat przed rokiem 1460 i po nim o wyraźnym jeszcze typie czesko-niemieckim, z których niezawodnie młody Jan Polak wyszedł, główny wpływ na jego twórczość i wszystkie jej znamienne cechy wywarł naprzód współczesny zupełnie z jego młodością pierwszy w Krakowie pobyt Wita Stwosza, a równocześnie odbiły się na niej motywy wyraźnie narodowe, nieledwie tu-bylicze, które nam jeszcze zaznaczyć przyjdzie w jego utworach. To są trzy szkoły Jana Polaka; na ich podstawie kształtują się oba cykle krakowskiego tryptyku, na ich podkładzie rozwija się długoletnia, coraz wspanialsza twórczość artysty w Bawarii.

O pierwszej z nich, całkiem tu pewnej, więcej mówić nie będę, wspomniawszy ją już kilka razy.

Drugą szkołą był młody Wit Stwosz, Niemiec czy Krakowianin rodem — wszystko jedno — ale którego potężna indywidualność artystyczna odrazu musiała się zaznaczyć w Krakowie, z chwilą, gdy dokumentarnie jego tu obecność jest pewna, t. j. od roku

¹⁾ Dr J. Muczkowski, l. c. str. 50.

²⁾ Dr Feliks Kopera w swych *Dziejach malarstwa* str. 192 omawiając nasze obrazy z kościoła ś. Idziego i nie przypisując ich bynajmniej Janowi Polakowi, choć przecież podnosi co do nich nader zrećnie i subtelnie całe szeregi cech Polakowi bliskich, cofa te utwory o lat 20 do 40 wstecz i mówi: »Dzieła te powstały około r. 1440—1450«, dodając zarazem, że nie zna jeszcze mojej pracy, w której mam przypisywać powyższe obrazy Janowi Polakowi. Ufam, że może niniejsza rozprawa przekona zasłużonego uczonego, że powstanie obrazów należy posunąć naprzód o lat 20 do 40 — i że się zgodzi na moje twierdzenia.

1463 - 1464 do 1474¹⁾. Pierwszy to okres pewnego pobytu Stwosza w Krakowie, a przypada on w zupełności na młode lata Jana Polaka, poprzedza na lat kilka rozpoczęcie przezeń dominikańskiego tryptyku, wypełnia zaś całkowicie okres, w którym, jak to starałem się stwierdzić, powstawał dominikański ołtarz. Nie ulega dla mnie wątpliwości, że wpływ Stwosza, na równie zdolnym artyście jak Polak, nie odbić się nie mógł, i odbił się też rzeczywiście w całym szeregu szczegółów w jego utworach. Jestem mianowicie przekonany, że cała znaczna ilość tak wybitnych rzeźbiarskich motywów w malowidłach Polaka nie skądinąd tylko od tak wielkiego plastyka jakim był Stwosz i z jego wpływu pochodzić może. Jak nader słusznie i subtelnie stwierdził dr Feliks Kopera w swej pracy o Wicie Stwoszu, niektóre rzeźbiarskie szczegóły wawelskiego tryptyku z r. 1467, mianowicie owe »drobne postaci zakutyh w zbroje rycerzy, trzymających konsole, na których mieściły się nieistniejące dziś figurki«, powstały niezawodnie pod Stwoszą wpływem, a nawet nie wyklucza uczony nasz możliwości, że te »figurki tak wyodrębniające się są zapewne jego dziełem«²⁾. Stwosz, jak wiadomo, w 1474 r. powraca na lat trzy do Norymbergi i w 1477 r. osiada znowu na długo w Krakowie, rozpoczynając Marjacki ołtarz, nad którym pracuje przez lat 11, a w którym podobne i tylko wspanialej już rozwinięte figurki na kroksztynkach i pod baldachinkami biegną jedna nad drugą, w obramieniu wielkiej centralnej kompozycji. Przed samem tedy powstaniem dominikańskiego ołtarza i w czasie jego malowania, widział już Jan Polak ten rzeźbiarski dekoracyjny motyw w Krakowie, a znając niezawodnie Stwosza, od niego jedynie go przejął i w utwory swe malarskie przeniósł. I tu dopatrywać się trzeba genezy tych licznych w jego obrazach na architekturach, cokołach, grobowcach, powtarzanych figurek w płaskorzeźbie lub rzeźbie pełnej, które tak w utworach jego krakowskich, jak później przez cały ciąg twórczości bawarskiej ustawicznie, a tak znamienne, występują i mogą nieledwie jako cząstka podpisu artysty służyć tak w Polsce, jak w Bawarii³⁾.

Jaki zaś tego charakterystycznego objawu u Stwosza i u Polaka początek? Tu staje odrazu przed nami wspaniały, a dotąd przez naukę prawie nietykany problem wpływów flamandzkiej plastyki i flamandzkiego malarstwa, przybyłych nieledwie bezpośrednio a nie przez Niemcy do Krakowa. Od lat już ten gotycki flamizm w krakowskiej plastyce i malarstwie, jak sądzę, widoczny, trafił mnie, ale poprostu nie śmiałem się z nim odezwać. Aż odezwał się dzięki Bogu pierwszy p. Leonard Lepszy w swej znakomitej rozprawie p. t. *Pomnik Filipa Kallimacha Buonaccorsi i jego osobisty stosunek do sztuki Stwosza* wydanej naprzód w *Roczniku krakowskim* tom XX (str. 134—163) oraz w osobnej odblitce (str. 36). Praca ta jest dla mnie nadzwyczaj cenna ze względu na poruszone w niej tematy, a osobliwie jeden, który mnie szczególnie zajął i poprostu przygwoździł do siebie. W rozdziale VI mówi tam p. Lepszy o Wicie Stwoszu i o Rogerze van der Weyden i przypuszcza, że Stwosz po roku 1454 »puścił się na wędrowkę do cudzych krajów i popłynął do Brügge lub Damme. We Flandrii mógł się przerzucić na rzeźbę«⁴⁾. Pan Lepszy przypuszcza, podobnie jak prof. Ptaśnik, że Stwosz urodził

¹⁾ Wszystkie daty dotyczące Stwosza opieram na doskonałym zestawieniu dra F. Koperę w jego pracy: *Wit Stwosz w Krakowie*, Rocznik krakowski tom X, Kraków 1907, str. 4.

²⁾ L. c. str. 8.

³⁾ Przypomnieć należy raz jeszcze, że Dr Kopera w *Dziejach malarstwa* str. 193, mówiąc o obrazach z kościoła ś. Idziego oraz o późniejszych utworach Jana Polaka w Bawarii, szczegóły te bardzo słusznie podniósł, ale mimo to krakowskich obrazów Polakowi nie przypisał.

⁴⁾ Leonard Lepszy l. c., strona odblitki 27.

się w Krakowie i że stamtąd, po śmierci ojca, w r. 1454 pojechał do Flandrji. dr Kopera jest zdania, że nie jest on Krakowianinem. Ja przychylam się zupełnie do tego drugiego twierdzenia, ale jestem przekonany, że czy z Niemiec czy z Polski. Stwosz przed r. 1460 do Flandrji pojechał i tam oparł się o wielką szkołę rzeźbiarską a zarazem malarską w Tournai. Wielki jej twórca na wiek XV, ten którego do niedawna jeszcze nazywano albo »Le Maître de l'autel de Merode« albo »Le Maître de Flémalle«, jest już dziś stanowczo jedną i tą samą osobą co Robert Campin, z całą swą nieporównaną twórczością rzeźbiarską i malarską w Tournai od r. 1405, aż do swej śmierci w r. 1444¹⁾. Z jego pracowni wychodzą przedewszystkiem dwaj malarze: Jakób Daret, ale głównie największy z malarzy Flandrji po śmierci Jana van Eyck, Roger van der Weyden, urodzony w Tournai w r. 1399. po r. 1432 osiadł w Brukseli i tam aż do śmierci w r. 1484 największy i najgłośniejszy owego okresu malarz Niderlandów. Jest Roger zrazu rzeźbiarzem i nieodrodnym uczniem szkoły t. zw. »les ymaigiers de Tournai« i ta szkoła plastyczna też w całej pierwszej epoce jego twórczości malarskiej odbija się na nim najsilniej. Słynny jego niewielkich rozmiarów tryptyk z r. 1431, a zatem jeszcze w Tournai malowany, własność niegdyś papieża Marcina V, znany jako t. zw. »oltarz z Miraflores«, dziś w Kaiser Friedrich Museum w Berlinie — z Opłakiwaniem Chrystusa w środkowym obrazie, z Adoracją Dzieciątka po lewej stronie, a z Odwiedzinią Madonny przez Chrystusa po Zmartwychwstaniu po stronie prawej — nosi na sobie wszystkie cechy rzeźbiarskiej szkoły w Tournai, głównie też ze względu na obramienia łukowate wszystkich trzech obrazów, ozdobione od dołu aż do szczytu figurami na posążkach z baldachinami i grupkami na krósztynkach, przez które ten czysto dekoracyjny rzeźbiarski motyw malarz wprowadza do kompozycji malarskiej. To samo również da się odnieść do drugiego podobnego tryptyku Rogera de la Pâture w temże samem berlińskiem Muzeum, z trzema scenami z życia ś. Jana Chrzciciela w bardzo podobnem obramieniu bogatym gotyckich znów łuków, dzieło również z najwcześniejszej epoki malarza²⁾. Najwspanialszem z całej twórczości Rogera, najbardziej rzeźbiarskiem, jest słynne Zdjęcie z krzyża, wykonane dla Stowarzyszenia łuczniczków w Louvain, a dziś będące nieporównaną perłą muzeum w Eskorialu. Obraz ten z niesłychaną siłą malowany, skomponowany jest i wykonany zupełnie jak płaskorzeźba, o cechach potężnej patetyczności i o wspaniałych gwałtownych ruchach. Wszystkich tych wczesnych utworów Rogera nie mógł już widzieć około r. 1460 Wit Stwosz we Flandrji, ale tradycję ich poznał tam niezawodnie, a z samym Rogerem van der Weyden mógł się w Brukseli spotkać. Plastyka rysowanych i malarskich utworów Stwosza od niej też w pewnej mierze uzależniona być może, a zarazem w rzeźbie jego potężny pathos w scenach Męki zwłaszcza, oraz niepokój zwichrowanych szat i ich fałdów, też w pewnej mierze odnieść można do wzorów Rogera van der Weyden, które widział we Flandrji. P. Lepsi podniósł to już bardzo wymownie, a ja dodam, że od Stwosza, a może z pomocą jego rysunków przejął w Krakowie Jan Polak te powyżej wzmiankowane motywy plastyczne w obrazach Rogera van der Weyden i rozpoczął umieszczać je z biegiem czasu coraz

¹⁾ Max Rooses: *Flandre. Histoire Générale de l'art*, str. 80—85. Przytaczam tu tylko z pośród wszystkich innych sąd tego najznakomitszego historyka sztuki flamandzkiej, który jest dla mnie w tej mierze niemal wyrocznią.

²⁾ Oba te oltarze reprodukowane w *Die Meisterwerke des Kaiser Friedrich Museums zu Berlin*. Text von Oskar Fischel. München, F. Hanfstaengl, str. 40 i 41, szczegóły zaś o nich według dzieła: M. Rooses; *Flandre*, str. 88 i 93.

liczniej, jako stojące lub siedzące, płaskorzeźbione lub w pełnej rzeźbie figurki, bardzo często w zbroję zakute, w swoich krakowskich a i nadal w bawarskich prawie wszystkich obrazach. Silny u Jana Polaka, a z biegiem czasu coraz brutalniejszy pathos, również odnieść może wolno do wpływów Stwosza, a pośrednio do wpływów flamandzkich, zwłaszcza w postaciach o typie szlachebnym, a o spokojnych, bolesnych wyrazach, tak odcinających się od wszystkich innych ówczesnych utworów krakowskiej malarzkiej szkoły. I oto pierwsze wpływy na twórczość Polaka, temi drogami idące, które się odbijają we wszystkich jego utworach czy krakowskich czy bawarskich, a które zaznaczone być winny jako może najważniejsza część jego wykształcenia w młodym wieku¹⁾.

A teraz z kolei motyw trzeci i trzecia zarazem szkoła — ta już czysto narodowa, tubylcza — którą odnajdujemy w twórczości Jana Polaka, a która tak wybitnie cechuje wszystkie jego sceny męczeńskie, czy to krakowskiej Pasji Chrystusa, czy późniejsze bawarskie pasyjne również oraz ze scenami męczeństwa ś. Pawła. W oddaniu tych scen i w ilustrowaniu ich najohydniejszymi postaciami katów, zbirów, łotrów, o szkaradnych, niekiedy potwornych typach, chce artysta już w krakowskich obrazach nadać swym pasywnym przedstawieniom najbrutalniejszy, jakim tylko rozporządzał, motyw znęcania się człowieka bestjalskiego nad niewinną, najwyższą świętością. Przeciwnieństwem też szlachebnym postaci Chrystusa, bolesnej Madonny, świętych Niewiast, ś. Jana, czyni te plugawe postaci zbirów, by podkreślić tem dobitniej najstraszliwsze motywy Męki, zwłaszcza w scenach Koronowania cierniem, Biczowania i Upadku pod krzyżem. A cały ten kierunek u niego odpowiada w znacznej mierze we współczesnej z pewnością, a i w nieco późniejszej, literaturze religijnej opisanej dążności społeczeństwa polskiego, by w scenach Męki Pańskiej jak najsilniejsze wrażenie litości oraz bólu na widzach wywołać. Podniósł niedawno te motywy i poraz pierwszy zwrócił na nie uwagę prof. Władysław Podlacha i przy tej sposobności nader barwnie i silnie opisał kilka z najwięcej patetycznych scen Męki Pańskiej z krakowskiego kościoła ś. Idziego, zwłaszcza zaś scenę Koronowania cierniem i naigrawania się. Wprost znakomitą, nie prostą krytyką, ale naukową obszerną rozprawą jest recenzja prof. Podlacha, umieszczona tylko skromnie w Sprawozdaniach »Rocznika krakowskiego«, ze wspaniałego wydawnictwa prof. Jana Ptaśnika, p. t. *Cracovia artificum*²⁾. Przywodzi w niej autor poraz pierwszy w tej mierze teksty z polskich pism religijnych z początku wieku XVI, jak *Rozmyślanie o Żywocie Pana Jezusa*, oraz z książki Baltazara Opecia, wydanej u Vietora w r. 522 p. t. *Żywot wszechmocnego Syna Bożego pana Jezusa Krysta*. Ustępy te tak dokładnie ilustrują choćby nawet w brutalności swych wyrażen najsilniejsze w patetyczności sceny Męki Pańskiej Polaka, że kilka ich za prof. Podlachą tutaj podaję³⁾,

¹⁾ Jako uzupełnienie tak bardzo skąpej dotąd literatury naukowej u nas, dotyczącej twórczości Jana Polaka, a chcąc oddać *sum cuique*, przypomnieć należy artykuł ś. p. Ludwika Stasiaka p. t.: *Jan Polak, apostoł naszej sztuki w Niemczech*, wydany wraz z czterema reprodukcjami z oltarzowych skrzydeł w Starej Pinakotece monachijskiej w *Tygodniku Ilustrowanym* z 25 lutego 1922, Nr 9, str. 134—135. Pomijając znane dobrze twierdzenia autora, dotyczące »powszechnego barbarzyństwa« w całej sztuce niemieckiego średniowiecza, co do których naturalnie przejść się musi do porządku dziennego, przyznać należy, że p. Stasiak pierwszy przed czterema już laty zwrócił uwagę na bardzo bliski związek bawarskich także utworów Jana Polaka z Witem Stwoszem i na zależność ich od Stwosza obrazów i rysunków, oraz na bezpośredni związek Stwosza z wielką sztuką Flandrii pierwszej połowy XV wieku. Niektórych naukowych fałszów w artykule p. Stasiaka zbijać tu nie warto, zaznaczyć n. p. tylko, że na dwóch obrazach Jana Polaka, pochodzących z Weihenstephan, a dotyczących żywota ś. Korbiniana, święty ten biskup nazwany został Korbianem.

²⁾ *Rocznik krakowski*, tom XIX. Kraków 1923, str. 158—171.

³⁾ J. w. str. 168. 169.

bo nic równie dobitnie nie charakteryzuje tego czysto tubylczego motywu, tak mocno naturalistycznego u naszego artysty. »O kto to może wymyślić, jako gi rozmaicie na tej drodze męczyli, łajząc mu złymi słowy, rozmaitym siepanim, gniewliwym policzkowaniem, za włosy rwanim, między sobą niemiłościwie targając, śmierzącymi ślinami nań plując«. Dalszy znów opis mówi, jak kaci Chrystusa »powrozy ciężko biczowali, tak iż płakał Jezus miły, potym gnojem smrodliwym nań pluskali, a stojąc przed ciemnicą z niego się nasmiewali«, gdy zaś wyszli od Heroda »wszyscy się z niego z przykazania Herodowego, jako z błazna naśmiewali, jedni go pomyjami lali, drudzy mu jego świętą głowę oberwali, aże kości na głowie widzieć było, drudzy rozgniewawszy się nań, łańcuchem gi w głowę bili i nogami kopali, tak, iż w onej wielkiej rocie nie był żadny, któryby mu nie uczynił przykrości«. Wreszcie scenę Koronowania cierniem i naigrania najwymowniej opisuje owo wzmiankowane już *Rozmyślanie o Żywocie Pana Jezusa*, mówiąc, że żołdacy Piłata i arcykapłanów posadzili Chrystusa »na jednym stolcu a splótwszy koronę albo wieniec tarnowy alboż, jako inni mienia, iż ta korona była uczyniona z ciernia morskiego barzo kończatego i silno ostrego, jako chcą tego, iż wstawszy tę istną koronę na głowę miłemu panu naszemu Jesu Cristowi i wcisnęli ją dwiema drągoma w głowę tako silnie, iż ty istne ostry cirnne przeszły jego świętą głowę aże do mozgu, i oblał się potem krwią z jego świętej głowy, a żydowie i słudzy Piłatowi poczęli mówić, naśmiewając się jemu, rzekąc: Otoż ci korona twego królestwa dostojna, czyni że się królem między wami... Gdyż ji tako trudno koronowali, posadziwszy ji na stolcu i wezwali kniemu albo zebrali wszystkie tłuszcze Żydów i innego pogaństwa poczeli się jemu naśmiewać i kłaniający się przed nim i poczęli plwać w jego święte oblicze a rzekąc: zdrow bądź, krolu żydowski; tyś się czynił krolewstwem żydowskim owaś już dokonał swej korony. I poczęli ji bić laskami a drudzy pięściami między jego święte oczy, rzekąc: naści czarowniku, krolewstwo, tyś nas wiele kroć oczarował, iżesmy cię bić nie mogli. A dopiro zawiązali jego święte oczy i poczęli bić w jego świętą szyję: prorokuj, Criste, który jest, który cie uderzył«.

Za wymaganiem współczesnego, gorąco religijnego społeczeństwa, a może także i duchowieństwa, szedł tedy, jak sądzę, Polak w uwzględnianiu w swych utworach tych właśnie motywów działających dydaktycznie na widzów i ich litość dla męczzonego Chrystusa, które powyżej cytowana literatura religijna tak wymownie, a równie naturalistycznie uwydatniła. Do szkaradnych figur tych scen męczeńskich brał Polak niezawodnie wzory ze współczesnych licznych zapewne wyrzutków naszego społeczeństwa, może nawet po więzieniach studjowanych, i dał w ślad za tem tę całą galerję typów całkiem odrębnych w sztuce, tym razem polskich niestety, którym jednak podobne z pewnością i w Niemczech później spotykał. Ale ten typ łotra z krakowskich obrazów *Męki Pańskiej* pozostał u niego typem przewodnim do końca, a figury zbirów i żołdaków z wielkiego Ukrzyżowania z r. 1492 z monachijskiego franciszkańskiego kościoła są nieledwie dosłownie podobne do typów na krakowskich obrazach *Biczowania* i *Koronowania cierniem*. I oto trzecia szkoła artysty, już polska miejscowa, współczesnego, gorąco religijnego polskiego ducha i tych, którzy chcieli ducha tego wpływ jeszcze silniej podnosić.

A nareszcie jeszcze słów kilka o barwach w utworach artysty, składających się na nasz dominikański tryptyk. Już w tych krakowskich obrazach Jana Polaka uderza jego kolorystyka, która później w Bawarii stanie się gorętszą pod wpływem kolorystów flamandzkich, już wprost za szkołą norymberską i w tej mierze bezpośrednio działającym. W na-

szych obrazach zachowuje on bardzo zawsze jaskrawe w barwach przeciwieństwo między postaciami świętymi a ziemskimi, osobliwie zbrodniczymi. Karnacje twarzy Chrystusa, Dzieciątka Jezus, Madonny, ś. Niewiast, ś. Jana, są w tonie szlachetne, delikatne, niekiedy aż nadto blade. Postaci innych Apostołów już mają je więcej czerwone, twarze zaś arcykapłanów, Piłata, a dopieroż zbirów i siepaczy, trzymane są w tonie brunatnym, niby opalone, w konturach zaś nosów i oczów odznaczone silnymi pociągnięciami pendzla brązowymi. Koloryt szat jest znów nader indywidualny i odmienny od kolorytu wszystkich innych cechowych obrazów krakowskich. Bardzo silnie występuje biel w białej szacie ś. Jana (Pogrzeb Matki Boskiej), ś. Niewiast u grobu Chrystusa, w białych chustach na głowach Madonny i Niewiast, w układzie, fałdach i załamaniach czysto flamandzkich, jakby z Rogera van der Weyden skopjowanych. Charakterystyczne są dalej nieco cynobrowe czerwienie, silne zielenie, jaskrawe błękity, a głębokie, czasem prawie czarne szafiry. Osobliwe wreszcie są złocenia w brunatnych tonach, złotogłowie oraz błyski na stal w zbrojach żołnierzy i siepaczy, a także na małych figurkach rzeźbionych, w stal zakutych. Wszystkie te szczegóły świadczą również o odrębności utworów Polaka od innych współczesnych mu w Krakowie, a zapowiadają i w tej mierze dalszą jego twórczość bawarską.

Takim był wielki ołtarz dominikańskiego kościoła, jak sądzę od r. 1475, takim pierwsze dzieło młodych lat późniejszego głośnego zagranicą krakowskiego artysty, takie tego utworu koleje, takie wreszcie części składowe, z których to niezwykle dzieło wyrosło. Do oświetlenia go może praca niniejsza, na tylu niestety hipotezach oparta, powinien pęk nowych szczegółów przynosi. Śmiem ją też w końcu poświęcić — i ja także — pamięci wielkiego biskupa Iwona Odrowąża w siedemset trzecią rocznicę sprowadzenia przezeń do Krakowa Zakonu dominikanów. Poświęcam ją zarazem temu Zakonowi, tak olbrzymie zasługi w dziejach Polski mającemu, Zgromadzeniu, do którego wspaniałej świątyni, skarbnicy tylu dzieł sztuki tudzież historycznych pamiątek, należą szczytki tego jedyne w Polsce utworu artysty niezwyklej miary, jakim był Jan Polak ¹⁾.

¹⁾ W chwili nieledwie, gdy oddawałem do druku ostatnie już ustępy powyższej rozprawy, przybył narreszcie do Krakowa mój łaskawy współpracownik, dr Ernest Buchner z Monachjum. Z młodym dzielnym uczonym niemieckim odbyliśmy wspólnie oględziny wszystkich jedenastu, dwustronnie malowanych, obrazów Polaka, które go w wysokim stopniu zajęły. Zdania swego co do nich — chociaż w kilku drobnych szczegółach może niecałkiem się zgodziliśmy wtedy — prawie nie zmienił. Zato po powrocie do Monachjum i po dłuższym namyśle widocznie pewne wątpliwości nachodzić go poczęły i przypomniał sobie, że w czasie konferencji ze mną, po raz pierwszy nad fotografiami krakowskich obrazów, wyrażał w pewnej mierze zdanie, że nie całkiem jest pewny, czy zdania moje w zupełności są słuszne. Miał wątpliwości już wtedy co do krakowskiego cyklu Madonny, obecnie zaś oto co w dwa miesiące po powrocie do Monachjum w liście do mnie pisze: »Ihr Polak-Aufsatz interessiert mich sehr. Wenn ich auch augenblicklich nicht mit Bestimmtheit aussprechen möchte, dass der Krakauer Passionszyklus etc. ein völlig eigenhändiges Werk Polak's ist, so ist er doch durch so viele Beziehungspunkte mit den Münchener Arbeiten Polak's verbunden, dass hier ein unmittelbarer Zusammenhang vorliegen muss«.

Bawiąc jeszcze w Krakowie podniósł Dr Buchner n. p. nieledwie identyczność, szczególnie ze względu na kompozycję, krakowskiego obrazu Modlitwa w Ogrojcu z obrazem o tym samym temacie w Weihenstephan z r. 1483. Dowód to dla mnie więcej, że tylko jeden i ten sam malarz mógł w lat mniej więcej 10 po wymalowaniu tryptyku krakowskiego, być twórcą powyższego tryptyku w Bawarii. Pomimo więc wątpliwości, zresztą jak się zdaje bardzo słabych, młodego uczonego niemieckiego podtrzymuję wszystkie twierdzenia moje, zawarte w niniejszej rozprawie, a jeśli w pierwszym jej rozdziale może zanadto silnie zaznaczyłem zgodność zapytrań moich z sądami dra Buchnera, proszę w ślad za tem czytelnika o pewne ich zmodyfikowanie tylko ze względu na tego współpracownika, a bynajmniej nie na mnie.



D № 246272

POLITECHNIKA KRAKOWSKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA



L. inw.

22733

Kdn. 524. 13. IX. 54

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000339487