

ŚLADEM MISTRZA WARSZTATU OLTARZA ŚW. TROJCY NA WAWELU

(Z problematyki twórczości Jakuba z Sącza)

Tryptyk św. Trójcy z kaplicy Świętokrzyskiej katedry na Wawelu, opatrzony datą 1467, na tle ówczesnej krakowskiej twórczości artystycznej okazuje się być dziełem należącym do najwybitniejszych w przedstoszowskiej epoce „ciemnego okresu”¹. Styl jego zaważył szczególnie na ołtarzu Rozesłania Apostołów z Mikuszowic, na obrazie Trzech Marii u grobu (dziś w Muzeum Narodowym w Krakowie), czy na figurach św. Jadwigi i św. Otylii z Muszyny². O sile oddziaływania mistrza ołtarza św. Trójcy świadczą też pewne partie malarzkie poliptyku augustiańskiego Haberschracka, ucznia tegoż warsztatu wawelskiego. Również rzeźby aniołków w wawelskim ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej są reminiscencją stylu tryptyku św. Trójcy.

Generalnie rzecz ujmując wydatny wpływ tryptyku świętokrzyskiego na sztukę małopolską wskazuje na istnienie w tym czasie rozległego warsztatu lokalnego wyróżniającego się swoistymi, charakterystycznymi cechami stylowymi. Sylwetka jego mistrza jak dotąd pozostaje zagadką. Wprawdzie Walicki zwrócił uwagę na niezwykle podobieństwo obrazu Madonny z Bardiowa, znajdującej się obecnie w Muzeum w Budapeszcie, do typów tak zwanego Mistrza Chórów tryptyku świętokrzyskiego³, a Csánky próbował utożsamić autora tegoż obrazu z Jakubem z Sącza, malarzem pracującym nad głów-

¹ K. Estreicher, *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu*, „Rocznik krakowski”, Kraków 1936 t. 27 s. 108, 109; *Kraków jego dzieje i sztuka*, wyd. zbiorowe, Warszawa 1965 s. 143.

² J. Szablowski, *Tryptyk w Mikuszowicach (Ze studiów nad malarstwem krakowskim drugiej połowy XV wieku)*, „Rocznik krakowski”, Kraków 1936 t. 27; M. Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, Renesans. Wczesny manieryzm*, Warszawa 1960 s. 308; A. M. Olszewski, *O kilku grupach późnogotyckiej rzeźby małopolskiej, Późny Gotyk, Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965 s. 278.

³ M. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Warszawa 1938 s. 104.

nym ołtarzem św. Idziego w Bardiowie⁴, jednakże sprawa definitywnego wyjaśnienia autorstwa tryptyku św. Trójcy na razie pozostała nierozstrzygnięta.

Nie tylko jednak Madonna bardiowska skierowuje naszą uwagę na to miasto spiskie, w którym powstało dzieło sądeckiego artysty. Inne jeszcze zachowane fragmenty ołtarza św. Idziego, o których jak dotąd nie pisano pod kątem ich stylowego związku z warsztatem krakowskim, zdaje się potwierdzać ożywioną działalność warsztatu tryptyku św. Trójcy także na terenie górno-węgierskim. Niezwykła zbieżność działalności Jakuba z Sącza w sześćdziesiątych latach XV wieku w Krakowie, Nowym Sączu, Bardiowie, a nawet na Śląsku i stylowej bliskości dzieł tam się znajdujących z tryptykiem wawelskim św. Trójcy, jest godna podkreślenia i głębszego przeanalizowania.

Zdaniem Dobrowolskiego Jakub z Sącza zajmował się głównie kopiowaniem i naprawą obrazów⁵. Zdają się temu pogładowi zdecydowanie zaprzeczać dwa wielkie zamówienia o których dowiadujemy się z listów zachowanych w archiwum miasta Bardiowa. Pierwszym z nich jest wiadomość o umowie na wykonanie przez Jakuba sądeckiego głównego ołtarza św. Idziego w Bardiowie, który w ostatecznej postaci był gotowy dopiero w roku 1466⁶. Drugim — wielkie zamówienie (o którym wydaje się Dobrowolski nie wiedzieć) w kościele parafialnym w Nowym Sączu, czego dowiadujemy się z listu rady nowosądeckiej do rajców miasta Bardiowa⁷. Te dokumentalne dane o dwóch poważnych umowach na ołtarze w bądź co bądź dużych centrach handlowych i kulturalnych jakimi były zarówno Nowy Sącz jak i Bardiów w owym czasie świadczą o zapotrzebowaniu na dzieła konkretnie tego właśnie artysty, a zatem mówią o jego popularności.

Dla pełniejszego zobrazowania indywidualności Jakuba zachodzi konieczność przytoczenia w tym miejscu w pewnej chronologicznej kolejności danych z jego działalności. Dzięki

⁴ M. Csánky, *Das Bartfelder Madonnen-Bild. Entwicklungsgeschichte Studie*, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyve, Budapest t. X s. 73.

⁵ T. Dobrowolski, *Zycie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich i w Polsce pracujących w okresie późnego gotyku (1440—1520)*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1965 s. 92.

⁶ K. Divald, *Magyarország középkori szárnyasoltárai*, A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye, Budapest 1907 t. XLI oraz 1908 t. XLII; J. Mihalik, *Egy művészettörténeti tévedés helyreigazítása. Szandecz Jakab képművészeti Bártfán*. Múzeumi és Könyvtári Értesítő, 1918 t. XII s. 195, 197.

⁷ J. Mihalik, *ju. s. 194*; B. Iványi, *Archiv der königlichen Freistadt Bartfeld*, Budapest 1910 s. 249 nr 1634.

temu bowiem unaocznili się jego „oeuvre”, świadczące o wybitnej roli jaką odegrał na tle ówczesnego kryzysu artystycznego „ciemnego okresu”.

Od roku 1443 w którym Jakub z Sącza przyjmuje prawo miejskie⁸ nazywany jest „Jakubem z Krakowa”. Od momentu, gdy artysta ten wiąże się umową z Bardiowem i w tym samym czasie mniej więcej otrzymuje zamówienie w Nowym Sączu, to jest od roku 1460, występuje znów z przydomkiem „de Sandecz”. Po przyjęciu prawa miejskiego Jakub występuje w roku 1449 w aktach sądu ławniczego przedmieścia Garbary jako zięć Doroty i Mikołaja introligatora, mieszkający w ich domu na przybrzeżu nad Starą Wisłą. Przy podziale majątku ojca córka Doroty i Mikołaja wraz z mężem Jakubem otrzymuje dom z ogrodem⁹.

Pierwsza zachowana informacja o pracy artystycznej malarza Jakuba dotyczy roku 1445, a więc następującego w dwa lata po przyjęciu prezeń prawa miejskiego. Mianowicie malarz Jakub z Krakowa potwierdza, że od pana Mikołaja z Grodzca, altarysty kościoła Najświętszej Panny Maryi, przyjął 12 marek za wykonanie malowidła¹⁰. Wypada sądzić, że Jakub wykonał wówczas jakieś większe dzieło.

W 1454 roku „Jacobus pictor” zostaje wybrany starszym cechu malarzy i stolarzy¹¹.

Z 1445 roku pochodzi wiadomość, że Jakub z Krakowa zobowiązał się panu Mikołajowi plebanowi w Sławoszewie odnowić i wykonać obraz na niedzielę palmową¹². W tymże miesiącu grudnia mistrz Jakub zobowiązał się wykonać za 3 marki obrazy, które miał wręczyć we Lwowie Mikołajowi Wierzyńskowi z Kamieńca „w celu umieszczenia ich w domu Mikołaja wieluńskiego”¹³. Ta notatka zwraca naszą uwagę na krąg dzia-

⁸ J. Ptaśnik, *Cracovia artificum 1300—1500*. Źródła do historii sztuki i cywilizacji w Polsce t. 4 Kraków 1917 nr 390.

⁹ *ju. nr 417, 443, 453.*

¹⁰ *ju. nr 401*: podaję tekst w tłumaczeniu: „14 kwietnia 1445, malarz Jakub z Krakowa potwierdził, że od Pana Macieja z Grodecz altarysty z kościoła Najświętszej Panny Maryi przyjął 12 marek za wykonanie malowidła. Tę pracę stosownie do umowy wykona w najbliższe święto św. Michała (29 września). W obecności Macieja Potrzebanowskiego i pana prepozyta z Mstowa”. Acta offic. consist. Crac. 8 (obligationes) p. 740.

¹¹ *ju. nr 472.*

¹² *ju. nr 482*: „14 marca 1455. Malarz Jakub z Krakowa zobowiązał się Panu Mikołajowi plebanowi w Sławoszewie odnowić i wykonać należycie obraz na najbliższą niedzielę, *Domine ne longe* (Niedziela Palmowa, przyp. mój) pod karą ekskomunikacji; obraz ten ma u siebie tenże Jakub”.

¹³ *ju. nr 490*: „11 grudnia 1455 roku. Jakub malarz z Krakowa zobowiązał się, stosownie do umowy, wykonać za 3 marki obrazy na połowę Wielkiego Postu, oraz po ukończeniu dać je we Lwowie Mikołajowi Wierzyńskowi z Kamieńca w celu umieszczenia ich w domu Mikołaja Wie-

łałości Jakuba, który objął także Lwów i zapewne jego okolice.

W 1460 roku Jakub „pictor de Nowa Sandecz” otrzymał zamówienie od Jana Długosza na namalowanie kopii „cortiny” z wizerunkiem Zbawiciela na tle Jerozolimy, przysłanej w darze przez królową Francji¹⁴. W tymże roku artysta zawarł umowę z Radą bardiowską na wykonanie ołtarza św. Idziego za cenę 100 guldenów i szatę świąteczną¹⁵.

Akta Oficjałatu konsystorza krakowskiego z 1464 roku podają, że Jakub procesuje się z mansjonarzem u św. Barbary w Krakowie o uwolnienie go spod ekskomunikacji wydanej na niego z powodu zarzutu pana Bogusza o zabranie przezeń ramy z obrazu Maryi Panny z kaplicy tego altarysty¹⁶. Jakub ze-

łuńskiego. Malarz Jakub i Mikołaj Wierzynek uczestniczą w połowie zapłaty pod karą ekskomunikacji. W obecności kapłana Stanisława z Brzegu i Piotra z Gylowa kleryka poznańskiego”.

¹⁴ *iw.* nr 523: „12 maja 1460. Malarz Jakub z Sącza wraz z czcigodnym mężem, Panem Janem Długoszem starszym, kanonikiem krakowskim, oświadczyli, że zawarli między sobą taką umowę w sprawie malowidła na oponie. Onże Jakub malarz ma namalować na tego rodzaju oponie Mękę naszego Zbawiciela wraz z Jerozolimą, podobną i piękniejszą pod względem dzieła i malowidła, niż jest namalowana opona przysłana tutaj przez królową Francji. Za wykonanie tej pracy pan Długosz winien dać 4 floreny i płótno. Tę zaś nową kurtynę i dawną rzeczony Jakub zobowiązał się oddać pod karą ekskomunikacji na najbliższe święto św. Michała (29 września, przyp. mój). W obecności wicekustosza Kaspra i psalterzysty katedry krakowskiej Mikołaja”. (Acta capituli crac. 1458—63 p. 40).

¹⁵ K. Divald, *Magyarország középkori szárnyasoltárai*, A Magyar Mérnök és Építész Egylet Közlönye, Budapest 1907 t. XLI i 1908 t. XLII; Divald na podstawie znalezionej przez burmistrza Alojsa Rhodysa notatki archiwalnej w Bardiowie podaje tekst tej umowy, który na tym miejscu przytaczam w dosłownym brzmieniu: „1460. Jakobus Maler. Item mit Im ain gedink gemacht am Sunabendt vor Reminiscere umb ain Bilth Sancti Egidij zu machen auff das kostlichts und Im davon zu geben hwnderth gulden und ain groth hoffgewanth also das dy taffel oder das Bilde sool anrwen an payde wende. Item wberalle dingk hat er sich vorpflicht das eer solche Bilde wil machen dy nicht zw stroffen wirth seyn auff dem handwerget der moler Im zw eren der Stadt zw nutz und dem heyligen vater Egidio zw besonderer behelichkeit”.

¹⁶ *iw.* nr 544: „31 stycznia 1464 roku. Malarz Jakub chce uwolnić się od orzeczenia ekskomunikacji wydanego na niego na wniosek pana Bogusza, mansjonarza u św. Norberta w Krakowie, jako, że osobiście pan Bogusz zarzucił mu jakoby on wziął jakąś ramę od obrazu Najświętszej Panny Maryi z kaplicy tego altarysty i odmówił jej oddania. On zaś twierdził, że wziął tylko obraz, a ramę zostawił u pana Hieronima Rokembarga opiekuna rzeźzonego ołtarza i powołuje się na jego świadectwo. A pan przesunął termin w celu wydobycia ramy z posiadania rzeźzonego Hieronima, a to, żeby uzyskać świadectwo że ją ma. W obecności itd. (1464 roku ostatniego wtorku miesiąca stycznia). Acta offic. constit. crac. 12 (Obligaciones) p. 242.

znał, że obraz oddał a ramę zostawił u pana Hieronima Rokembarga, opiekuna rzeźzonego ołtarza.

W 1465 roku Jakub znów jest w Sączu; pisze stamtąd list do rajców bardiowskich¹⁷. Ściągnęło go do Nowego Sącza wielkie zamówienie tamtejszego kościoła parafialnego. Wiadomość tę zawdzięczamy listowi Rady miejskiej Nowego Sącza do Rady miasta Bardiowa z 23 maja 1466 roku¹⁸. Wiadomo, że umowę z Radą bardiowską zawarł Jakub już w 1460 roku i przez sześć lat zwlekał z jej zrealizowaniem; prawdopodobnie to sądeckie zamówienie już wtedy zaczął wykonywać, niezależnie od krakowskich prac nad oponą. Na korzyść tej hipotezy przemawia powrót do nazwy „Jacobus pictor de Sandecz” na dokumencie zawierającym zamówienie Długosza.

Rok 1467 to data ukończenia tryptyku św. Trójcy na Wawelu, którego autora możnaby utożsamiać hipotetycznie z malarzem sądeckim Jakubem. Ten termin wydaje się kolidować z powyższą atrybucją ze względu na to, że w latach 1465—1466 artysta ten był zatrudniony w Nowym Sączu, a do listopada 1466 roku znajdował się w Bardiowie. Jednakże w myśl ówczesnych zwyczajów, jeżeli warsztat był duży, mistrz wiele prac zlecał czeladnikom. Dwa wielkie zamówienia w Nowym Sączu i Bardiowie niemal równocześnie wykonywane, z opóźnieniem w stosunku do bardiowskiego ołtarza św. Idziego, świadczą, że Jakub prowadził rozliczne i nieraz prawie jednocześnie wykonywane prace.

Jak wynika, na przykład z ksiąg rachunkowych Bardiowa, w czasie swego sześciomiesięcznego pobytu w tym mieście (od czerwca do listopada 1466 roku) był dwukrotnie nieobecny¹⁹. O dwu wyjazdach z Nowego Sącza do Krakowa dowiadujemy się z dwóch kolejnych listów z 1465 i 1466 roku²⁰ skierowanych do rajców bardiowskich. Ta niezwykła ruchliwość Jakuba świadczy dowodnie o tym, że mistrz ten musiał w Krakowie czuwać nad tam pozostawionym warsztatem, w którym zapewne w okresie jego nieobecności część pracy wykonywali pomocnicy, jak to było wówczas w zwyczaju. W tym aspekcie nie jest niezwykłym fakt, że mistrz w momencie zaawanso-

¹⁷ H. Weinelt, *Kunstgeschichte und Volksgeschichte. Zu einem Brief de Neusandtzer Burgers Jakob Moler an die Stadt Bartfeld vom Jahre 1465*, Deutsche Forschung im Osten, Mitteilungen des Instituts für deutsche Ostarbeit, Krakau 1943 H. 4 s. 139; J. Mihalik *iw.* s. 192.

¹⁸ J. Mihalik, *iw.* s. 194. W całości list ten jest publikowany u B. Iványi, *Archiv der königlichen Freistadt Bartfeld*, Budapest 1910 s. 249 nr 1634.

¹⁹ *iw.*

²⁰ *iw.*

wanych prac nad ołtarzem św. Trójcy realizuje zamówienie sądeckie, a potem jedzie do Bardiowa.

D. 10 listopada 1466 roku — data ukończenia ołtarza św. Idziego w Bardiowie — może wrócić do Krakowa, aby poświęcić się całkowitemu kończeniu ołtarza świętokrzyskiego.

Tryptyk św. Trójcy, jeżeli miał stanąć w fundowanej przez królową Zofię kaplicy, to był zaplanowany jeszcze za życia królowej, zmarłej w 1461 roku, a być może nie tylko zaprojektowany, ale i zaczęty. Estreicher uważa, że prace nad kaplicą trwały aż do 1464 roku mimo, że budowa była skończona w 1433 roku; a więc ołtarz mógł być wcześniej ufundowany i wybudowany²¹. Prace nad tym tryptykiem mogły się ciągnąć długo, podobnie jak to miało miejsce w przypadku ołtarza bardiowskiego i nowosądeckiego. Data wryta na ramie ołtarza wawelskiego nie przeszkadza w przypuszczeniu, że ołtarz św. Trójcy i po 1467 roku mógł być ostatecznie wykańczany.

Powstaje pytanie, czy były jakieś specjalne powody, dla których właśnie Jakub sądecki miałby być predestynowany do wykonywania tryptyku św. Trójcy. Było to prawdopodobne, bowiem Długosz zamawiający u niego kopię opony dla katedry wawelskiej znał go już dawniej, w okresie, gdy artysta ten przebywał w Nowym Sączu. Jak dowodzi podpis Długosza na dokumencie z marca 1451 roku Długosz znał malarza Jakuba już w pięćdziesiątych latach XV wieku²².

Kanonik krakowski przyjaźniący się z ks. Bugiem, prepozytem kolegiaty nowosądeckiej, wiedział zapewne o dawniejszych pracach Jakuba w Nowym Sączu. „Pani sądecka” Zofia Holszańska często przebywała na zamku nowosądeckim; tu także synowie Kazimierza Jagiellończyka uczyli się pod kierunkiem Długosza i Kallimacha²³. Nic więc dziwnego, że artysta popierany przez kanonika krakowskiego musiał zyskać przychylność dworu, a zatem miał wszelkie szanse na otrzymanie zamówienia wielkiej doniosłości.

Gdybyśmy przyjęli, że tryptyk świętokrzyski powstał w ciągu paru miesięcy 1467 roku, jak to wynikało z koncepcji Ptaśnika, wówczas możliwość pracy Jakuba sądeckiego

²¹ K. Estreicher, *Tryptyk św. Trójcy w katedrze na Wawelu*, „Rocznik krakowski”, Kraków 1936 t. 27 s. 49.

²² J. Ptaśnik, *iw.* nr 439, podają tekst w tłumaczeniu: „28 marca 1451 roku. Malarz Jakub z Krakowa złożył na czynności urzędowe i markę oblegowego pieniądza Stanisławowi stałemu wikariuszowi pana Sobrzyskiego, kanonika w kościele krakowskim większym. W obecności notariusza: Macieja z Grodzca, Pawła z Gezewa, Jana Długosza i Bernarda z Myanow notariusza”. (*Acta offic. consist. crac.* 9 — obligationes p. 128).

²³ Ks. J. Sygański, *Nowy Sącz, jego dzieje i pamiątki dziejowe*, Nowy Sącz 1892.

nad tym dziełem byłaby bezsporna²⁴. Przecież kończy on w listopadzie 1466 roku ołtarz św. Idziego w Bardiowie, a w Nowym Sączu jeszcze wcześniej likwiduje swe zobowiązania. Hipoteza Ptaśnika, który tłumaczy fakt powstania ołtarza fundacją dziękczynną po pokoju toruńskim zawartym 19 października 1466 roku, narzucała w konsekwencji krótki termin wykonania tryptyku (najwyżej 14 miesięcy). Estreicherowi bliskość dat między zawarciem pokoju toruńskiego a wykonaniem tryptyku uniemożliwiała przyjęcie hipotezy Ptaśnika²⁵. Zdaniem tego badacza, praca nad tryptykiem świętokrzyskim trwała co najmniej rok, być może nawet parę lat. W tym przypadku również widzę prawdopodobieństwo autorstwa Jakuba, jak to wykazywałam powyżej.

Treść właściwego hymnu *Te Deum* jest w omawianym tryptyku zrealizowana tylko plastycznie w przedstawieniu Chórów. Podobnie wykorzystano fragmenty hymnu św. Ambrożego. Natomiast sam werset wypisany na obramieniu skrzyni ołtarza stanowi raczej wyznanie wiary odmawiane jako „tractus” w Mszy św. na cześć św. Trójcy²⁶. Werset ten mógł więc również dobrze stanowić liturgiczny akcent ikonograficznej całości plastycznej związanej z kultem św. Trójcy.

Jak wiadomo, schizma Kościoła wschodniego zapoczątkowana przez Focjusza stanowiła konflikt religijny stale zagrażający rozłamem wewnętrznym państwa jagiellońskiego, którego gros ziem ruskich wyznawało obrządek wschodni²⁷. Jednym z najbardziej palących problemów politycznych było dla Jagielly usunięcie schizmy²⁸. Unia ze schizmatykami greckimi i ruskimi została zawarta w 1439 roku we Florencji. Jednym z jej punktów było uznanie *Filioque* przez schizmatyków. Wschód przed unią uznawał formułę *a Patre per Filium*. Dogmat *Filioque* dotyczył łacińskiej formuły pochodzenia Ducha Św. od Ojca i Syna. Ta statyczna zasada Kościoła łacińskiego, uznająca jedność Trójcy Św. a przyjęta przez schizmatyków dzięki unii florenckiej, była ogromnym zwycięstwem moralnym i politycznym Jagielly, mimo że odniesionym dopiero po jego śmierci²⁹. Przygotowania do tej unii trwały jednak już od 1430 roku, czyli jeszcze za życia króla. Te wszystkie fakty

²⁴ J. Ptaśnik, *Jan Janek malarz krakowski*, rkps wg Estreichera *iw.* s. 75.

²⁵ Estreicher, *iw.* s. 75.

²⁶ Antyfonę tę odmawia się w pierwszą niedzielę po Zesłaniu Ducha Św.: *Mszal Rzymski*, Poznań 1932 s. 1008—1012.

²⁷ Ks. J. Umiński, *Historia Kościoła*, Opole 1959 t. 1 s. 582.

²⁸ *iw.*

²⁹ *iw.*

potwierdzają równoległość budowy kaplicy św. Trójcy z przygotowaniem do unii.

Królowa Zofia Holszańska, jako rusinka, była zagorzałą przeciwniczką katolicyzmu łacińskiego³⁰. Toteż unia florencka, której decyzjom królowa musiała się poddać, była zarazem zwycięstwem Kościoła łacińskiego nad schizmą na dworze królewskim. Wyrazem tego palącego problemu religijno-politycznego było uzewnętrznienie i upamiętnienie go poprzez ołtarz św. Trójcy. Ołtarz został jednak zrealizowany w 28 lat później, być może z powodu powolnej budowy kaplicy św. Trójcy.

Ks. Przybyszewski dopuszcza możliwość fundacji rycerskiej Hińczy z Rogowa, za czym przemawiają święci rycerze na rewersach. Sens jednak tych przedstawień — moim zdaniem — ma na celu nie tyle gloryfikację czynów wojennych ile zwrócenie uwagi na moment, w którym rycerze „umacniają” swą wiarę. Nawet św. Jerzy walczący ze smokiem został przysłany po to, jak mówi legenda aurea, by cały lud wraz z królem nawrócił na wiarę³¹.

Wróćmy jednak do istoty zagadnienia, to jest do sprawy pracy Jakuba nad ołtarzem św. Idziego w Bardiowie. Z komunikatów Abela wynika, że już w kwietniu 1459 roku Jan Arantias obywatel miasta w liście datowanym z Lewoczy przeznaczał na główny ołtarz bardiowski materiał florencki wartości 10 guldenów³². Myszkovsky w „Liber Ecclesiarum”

³⁰ S. Morawski, *Sądceczyzna za Jagiellonów*, Kraków 1865 t. II.

³¹ Ks. B. Przybyszewski, *Wypisy do dziejów Wawelu 1440—1500*, Kraków 1960 s. 15.

³² Abel Jenő, *Művelődéstörténeti Adatok, Műtörténeti adatok a XV és XVI századból, Történelmi Tar*, Budapeszt 1884 s. 534: przytaczam tekst w oryginale: „Mein fruntlichen Dinst czuvor. Und was ich guttes vormag. Ersamer liber herre und gonner Als den ewer Ersamkeyt in etlichermos wissentlich ist, ich vor euch und etlichen herrn ewres rotes geredt habe von de bylides wegen sendt Gilgenin ewer pfarrkyrchen wy man das sulde vornewen und ich czu stower X fil. czugeben doselbist vor euch bemwmpft hab Syndemol ich iczunder von ferlichkeyt der strossen (auch von etlicher schwachheit wegen in ewern mittel nicht komen) mag Ich pitt das ir das florenczer brawn genecht und beschorn das denne in meynen kosten af der buen leytt und ewer fraw dy slossel hatt nemende fwr dy hern do mit mitsambt diszem brife geen wellet und in daselb entworten, bittende aller ir Ersamkeyt von meinerertwegen gar flesiglichen das sy dasselb noch Irem dirkantnus anlegen und darczu als ichs benembt habe flesiglichen wenden geruchten desselben gewandes sein X elen weniger ein firteil. Ich hoff ewer Ersamkeyt wirt dorynne bewelsen sein vermogen das Is got dem hern und dem liben sendt gilgen czulos und er und meiner selen czu zelikeyt mochte komen. Das stet mir umb ewer Er liplich czunscholden. Datum in der Leutsch Am Zontag vor auffartstag unsers heren Anno LIX. Johannes Arantias der Ewer czu allen czeiten”. Według przypuszczeń doc. H. Jędrzejowskiej z Muzeum Narodowego ten materiał florencki, o którym wspo-

miasta Bardiowa znalazł zapiskę określającą dokładnie rok powstania ołtarza św. Idziego. Brzmi ona: „Anno Domini 1466 perfecta est Imago et Tabula magna Beati Egidii, que constat florenos auri 21”³³.

List Jakuba z Sącza z 1465 roku po czwartku Zielonych Świąt skierowany do Rady miasta Bardiowa (niegdyś mylnie datowany przez A. Jenő na: rok 1462) wyjaśnia udział Jakuba w wykonaniu figury św. Idziego³⁴. List ten, ogłoszony niezależnie tak przez H. Weinelta, jak przez J. Mihalikę, jest bardzo ważny ze względu na osobę i twórczość Jakuba z Sącza, toteż podaję go w tekście niniejszej pracy. Należy przy tym zaznaczyć, że odpisy z oryginałów obydwu powyższych autorów różnią się nieznacznymi odchyleniami wynikłymi prawdopodobnie z trudności w odczytywaniu staroniemieckiego tekstu z dosyć zniszczonego dokumentu.

„Przede wszystkim polecam wam moje chętne usługi, czcigodni, mądrzy i kochani panowie, a w szczególności życzliwi przyjaciele. W mojej niewypowiedzianej biedzie pomyślałem o waszych miłościach, żeby wysłać tę prośbę, pożądam pomocy i szczerzej życzliwości. Jeżeli cierpię w ciężkim położeniu, to dzieje się tak z powodu domu, który kupilem od pewnego człowieka, za który to dom miałem zapłacić pieniądze na dzień po św. Janie pod karą przepadku pierwszej raty. Dlatego kochani panowie nie miejcie wątpliwości co do mnie z powodu zleconej mi przez was pracy, chociażby ktoś swym językiem wobec waszych miłości i łaskawości mówił źle słowa o mnie. Nie powinniście temu dać wiary, lecz spytajcie kupca rybnego Mikołaja, waszego współobywatela, o moją osobę i mój stan, a ten wam powie wszystko prawdziwie. Chciejcie jednak wiedzieć kochani panowie, że wkrótce chcę ruszyć do Krakowa z winem po jeden rzeźbiony obraz, który musi być wasz. Dlatego proszę gorąco wasze łaskawości, żebyście poratowali mnie w tej mojej biedzie i zechcieli przysłać 10 forintów guldenowych przez oddawcę tego listu, darząc go pełnym zaufaniem we wszystkim co powie, tak jakbym ja sam odpowiadał na wasze pytania. Jestem przekonany, że — gdy Bóg zechce — nie będę częściej upominał się u waszych łaskawości o drugie pieniądze; jeżeli bowiem wykonam pewną pracę, to pieniądze otrzymam. Przy pomocy tych pieniędzy chcę wasze zamówienie wykonać ku waszemu zadowoleniu i słusznym żądaniom, w niczym was nie zaniedbując. A pieniądze, które zlecieliście wysłać do Głowaczyna (Głowaczin) i Sikorzyn (Szikoren), to do mnie nie doszły. Dan w Sączu we czwartek po Zielonych Świątkach. Jakub malarz, obywatel Sącza.”

W „Liber beneficiorum” jedyna nazwa podobna do nazwy podanej przez Jakuba w liście to Głowaczowa, wieś w powie-

mina w powyższym liście Arantias, była to siena lub umbra (inaczej ziemia florencka lub tokańska). Szuka się dalszego potwierdzenia tych przypuszczeń w źródłach filologii starogermańskiej.

³³ V. Myszkovsky, *Bártfa középkeri műemlékei*, Budapeszt 1878 s. 32.

³⁴ H. Weinelt, *ju.*

cie pilzneńskim, 5 km od Tarnowa. Sikorzyce zaś znajdują się w parafii Wietrzykowice nad Dunajcem³⁵. A więc byłyby to okolice pozostające w kręgu oddziaływania tzw. szkoły sądeckiej.

Interesujące wydaje się poza materiałem obyczajowym mieszczącym się na stronach tego listu, że zachowała się pieczęć o wypukłym kształcie okolona pętlą rozgałęzioną na końcu. W środku pętli znajduje się litera „S”. Mihalik przypuszcza, że jest to pieczęć samego Jakuba z Sącza³⁶. Zarówno Sokołowski jak i Walicki uważają pieczęcie artystów XV wieku za niesłychaną rzadkość³⁷. Pieczęci używał iluminator zatrudniony na dworze króla Kazimierza Jagiellończyka — Stanisław Durink. Posługiwał się on dwiema pieczęciami: jedną przypominającą wschodnią arabeskę, drugą podobną do pieczęci Jakuba sądeckiego, a mianowicie wypukłą okoloną pętlą, z monogramem mistrza SD pośrodku. W przypadku pieczęci na liście Jakuba z Sącza Mihalik przypuszcza, że może to być ewentualnie nowosądecka pieczęć radna. Zdaniem tego węgierskiego badacza mogłaby zajść taka okoliczność, gdyby list ten pisał miejski pisarz pod dyktando Jakuba. Jednakże pieczęć radna nowosądecka różniła się zasadniczo od tejże na liście Jakuba z Sącza. W 1343 roku pieczęć nowosądecka wyobrażała w okółu postać św. Małgorzaty. W otoku był napis *Sigillum Consulum et Civium in Novo Sandeczco*. Pieczęć tę z 1404 roku ozdabiała podobizna św. Małgorzaty, stojącej na smoku, z napisem *Newen Czanze*³⁸.

Genthon wspomina, że malarz koszycki Jakub w czasie działalności w Wiedniu pieczętował się „herbem” przedstawiającym w tarczy dwa dłuta lub pędzle³⁹. Obydwa przykłady używania pieczęci przez Durinka czy też Jakuba koszyckiego dowodzą, że była ona świadectwem wybitnego stanowiska pewnych artystów w społeczności miejskiej. Zatem i Jakub z Sącza musiał należeć do grona artystów o dużej popularności i znaczeniu.

³⁵ J. Długosz, *Liber Beneficiorum diocesis Cracoviensis*, Cracoviae 1863.

³⁶ J. Mihalik, *Egy művészettörténeti tévedés helyreigazítása. Szandeczti Jakab képiró Bártján, Múzeumi és Könyvtári Értesítő*, 1918 t. XII s. 195, 197.

³⁷ M. Walicki, *Na marginesie nowej edycji Banderia Prutenorum*, „Biuletyn Historii Sztuki”, Warszawa 1959 nr 3/4 s. 358; F. Piekosiński i M. Sokołowski, *Pieczęcie St. Durinka iluminatora króla Kazimierza Jagiellończyka*, „Spraw. Kom. Hist. Sztuki w Polsce” t. VII s. XCI.

³⁸ J. Sygański, *Historia Nowego Sącza*, Lwów 1901 t. II s. 59.

³⁹ I. Genthon, *Magyar Művészeti Ausztriában a Mohacsi vészig*, Budapest 1927.



1. Figura św. Idziego z kościoła parafialnego w Bardowie (ok. 1465)
(fot. własna)



2. Madonna bardiowska (obecnie Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie)
(fot. własna)



3. Fragment z Chóru Dziewic tryptyku św. Trójcy na Wawelu
(fot. Z. Tomaszewska)



4. Madonna w komnacie — fragment (Muzeum śląskie we Wrocławiu)
(fot. St. Sadowski)



5. Fragment sceny środkowej Rozesłania Apostołów tryptyku z Mikuszowic

(fot. I. S. PAN)



6. Figura św. Jakuba (Muzeum Szaryskie w Bardowie)
(fot. własna)



7. Głowa Boga Ojca z szafy tryptyku św. Trójcy na Wawelu
(fot. własna)



8. Św. Wojciech i św. Stanisław ze skrzydła ołtarza prezbiterium katedry na Wawelu

(fot. I. S. PAN)

Z listu Jakuba wynika, że w Zielone Święta roku 1465 nie był on jeszcze w Bardiowie i że zamówienia na główny ołtarz w kościele św. Idziego nie zrealizował⁴⁰. Jednakże musiał coś wykonywać dla Bardiowa, jeżeli Rada bardziowska wysłała mu jakieś pieniądze do Głowaczyna i Sikorzyn. Również jego prośba o przysłanie mu 10 forintów, to jest „tiz forintot guldeni”, świadczy o tym, że jednak Jakub jakieś prace wokół ołtarza rozpoczął; w przeciwnym bowiem razie nie ośmieliliby się prosić o taką pożyczkę a conto umowy pięć lat wcześniej zawartej.

Zaklinając panów rajców „nie miejcie wątpliwości co do mnie z powodu zlecanej mi przez was pracy” zapewnia ich tym samym o przyszyłym wykonaniu ołtarza lub — druga ewentualność — zapewnia ich o tym, że praca nad ołtarzem posuwa się naprzód w warsztacie krakowskim lub sądeckim.

Zdanie z listu Jakuba „A pieniądze które poleciliście wysłać do Głowaczyna i Sikorzyn, to do mnie nie doszły” Mihalik w swym węgierskim tłumaczeniu zupełnie pomija, jak gdyby było dla jego dowodzenia niewygodne. Autor ten bowiem pragnie udowodnić, iż Jakub z Sącza do 1466 roku zwlekał z zamówieniem tak długo, że Rada bardziowska wzięła na jego miejsce innego artystę⁴¹.

Wydaje mi się, że sprawa ta wymaga szczegółowego rozpatrzenia a to ze względu na konieczność ustalenia ważnego dla rekonstrukcji „oeuvre” Jakuba faktu, czy był on istotnie jedynym wykonawcą głównego ołtarza bardziowskiego (z uwzględnieniem jego pomocników warsztatowych). Mihalik podważając ten pogląd oparł się na fakcie, że w „Księdze Rachunkowej” miasta znajdują się dane, że w „zeszłym roku (to jest w r. 1465, przyp. mój E. T.) najpierw malarzowi 100 forintów, a potem 26 grudnia 1644 r. 6 forintów zapłacono”⁴². Uważa on za niemożliwe aby to była zaliczka lub pożyczka na rzecz Jakuba z Sącza, jak to przypuszcza Myszkowski, gdyż „Księga Rachunkowa” jest zbyt skrupulatnie prowadzona. Natomiast Mihalik sądzi, że tym wymienionym wyżej malarzem był Mikołaj, któremu powierzono prace zamiast Jakubowi. Z „Księgi Rachunkowej” miasta Bardiowa wynika jednak, że

⁴⁰ J. Mihalik, *juw.*

⁴¹ *juw.* s. 195. Podane przez Mihalika dokumenty znajdują się w Registrum civitatis perceptorum et expositorum ab Anno Domini 1466. „Ymago Sancti Egidy Abbatis”. W rubryce drugiej figuruje: „Pictor. Item in Annis elapsis dedimus — fl. centum.” W rubryce trzeciej: „Item Anno isto post Nativitatem Christi — fl. VI.” Mihalik utożsamia floreny z forintami.

⁴² *juw.* s. 195.

Mikołaj był przede wszystkim pomocnikiem mistrza. W końcu maja 1466 r. Jakub znajduje się już zapewne w Bardowie i wówczas przed Bożym Ciałem otrzymuje po raz pierwszy imiennie jako „pictor Nicolaus” 1 florena. Aż do 28 września 1466 roku jest Mikołaj zatrudniony u boku Jakuba z Sącza. Skąd więc wzięła się suma 100 florenów zapłaconych anonimowemu „pictorowi” w 1465 roku? W żadnym wypadku nie można jej przypisać jako wynagrodzenie za pracę Mikołaja pomocnika Jakuba. Natomiast wyjaśnia tę zagadkę pierwsza umowa z Jakubem sądeckim zawarta w 1460 roku. Z jej tekstu wynika, że w sobotę przed dniem Wszystkich Świętych „Jacobus moler” zobowiązuje się za wynagrodzenie 100 guldenów i świąteczne ubranie wykonać ołtarz św. Idziego, mający szerokością sięgać obu ścian prezbiterium, i jak najbogaciej go przyozdobić⁴³. Suma ta pokrywa się z pozycją 100 florenów wymienionych w „Księdze Rachunkowej” pod numerem dwa. Guldeny i floreny były jednoznaczny monetą jeszcze w byłej Galicji w 1918 roku⁴⁴.

Wydaje się dziwne, że Rada Bardowska wypłaciła całą sumę określoną w umowie jeszcze przed zakończeniem przez Jakuba ołtarza, a nawet przed jego przybyciem do Bardowa. Właśnie ta wypłata wskazuje jednak na prawdopodobieństwo wykonywania pewnych robót nad ołtarzem św. Idziego w warsztacie nowosądeckim lub krakowskim mistrza Jakuba. Że tak musiało być świadczy zresztą przywiezienie figury św. Idziego z Krakowa. Inne fragmenty ołtarza, być może malowane obrazy kwater, mogły również powstać w warsztacie Jakuba. Stąd suma należna za cały ołtarz a zapłacona z góry przez rajców bardowskich jest wynikiem przebiegłej polityki tychże rajców, którzy chcieli być może w ten sposób zobowiązać Jakuba do przyjazdu i ostatecznego zakończenia dzieła. Na taką ewentualność wskazuje także wyjątek z listu Jakuba z roku 1465 (cytowanego powyżej). Píše on mianowicie, że przy pomocy pieniędzy, które otrzyma za jakąś inną pracę nie związaną z Bardowem, wywiąże się z umowy zawartej z rajcami bardowskimi. Prawdopodobnie Jakub, który, sądząc z listów, miał rozrzną naturę, przepuścił całą sumę otrzymaną od łatwowiernych rajców Bardowa i poczuł się zmuszony do pokrycia kosztów ukończenia ołtarza z własnych zasobów pieniężnych. Sugerując, że rada bardowska przyjęła zupełnie nowego mistrza na miejsce Jakuba do wykonania ołtarza św. Idziego, Mihalik nie wziął pod uwagę ciągłości kontaktów

⁴³ K. Divald, *Magyarország... jw.*, s. 23.

⁴⁴ Zwrócił mi na to uwagę łaskawie prof. dr A. Bochnak.

tego miasta spiskiego z warsztatem krakowsko-sądeckim Jakuba i wzajemnych już zaciągniętych zobowiązań z obu stron. Wątpliwe czy rada bardowska chciałaby stracić sumy pieniężne niewątpliwie przedtem zainwestowane w przedsięwzięcie Jakuba. Poza tym zaś rajcowie miasta ambicjami swymi sięgali wysoko, o czym świadczy ściągnięcie z Budy Stefana koszyckiego, najlepszego architekta królewskiego, dla wykonania sakramentarium w kościele św. Idziego⁴⁵. Przedłużanie się robót nad ołtarzem głównym poza motywacją pieniężną miało więc niewątpliwym powód w tym, że rada bardowska nie chciała się wyrzec pracy mistrza Jakuba, któremu Wawel powierzał swoje prace.

Mikołaj spełniał drugorzędną rolę w pracach nad ołtarzem bardowskim, o czym świadczy mała wypłata za końcowy okres przepracowany z Jakubem w stosunku do sumy, którą otrzymał ten ostatni⁴⁶. Absurdalnym wydaje się przypuszczenie, że Mikołaj zgodziłby się na usunięcie go z eksponowanego stanowiska mistrza kierującego pracami nad ołtarzem z chwilą przyjazdu Jakuba, który zresztą nastąpił. Oczywistym więc jest, że zgodna współpraca obu w okresie pobytu Jakuba w Bardowie wynikała z podrzędnej roli Mikołaja. Wzmianka archiwalna w dokumentach krakowskich o malarzu Mikołaju z Wrocławia, za którego ręczy brat Jakub, a którego Dobrowolski próbuje utożsamić z naszym artystą, daje wiele do myślenia. Śląski dialekt w Niemczyźnie znanej z listów Jakuba oraz jego rodzinne powiązania ze Śląskiem zdaje się potwierdzać ostatnia wzmianka dokumentalna zawierająca dane, że schedę po zmarłym w roku 1479 artyście otrzymał Alexius Weigel z Brzegu⁴⁷. Tym samym Mikołaj wrocławski jako brat Jakuba, wykonujący prace pomocnicze w Bardowie, odgrywałby rolę rękojmi wykonania przez Jakuba zamówionego przez rajców ołtarza i tłumaczyłby odwołanie decyzji w sprawie opieszłości mistrza krakowsko-sądeckiego w ostatecznym zrealizowaniu dzieła.

Ta teza potwierdzałaby, wykazane na podstawie fragmentów listów, istnienie ciągłości prac nad ołtarzem bardowskim w ramach warsztatu krakowsko-sądeckiego. Pięć miesięcy, które spędził Jakub w Bardowie⁴⁸ to termin stanowczo za

⁴⁵ G. Entz, *Nouveaux résultats poursuivies en Hongrie sur le gothique et la Renaissance*. *Studia Historica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Budapeszt 1963 s. 476.

⁴⁶ Mihalik, *jw.*

⁴⁷ Dobrowolski, *Zycie, twórczość i znaczenie społeczne artystów polskich... jw.* s. 92. J. Ptaśnik, *Cracovia artificum 1300—1500 t. IV* Kraków 1917 nr 734.

⁴⁸ Mihalik, *jw.* s. 191.

krótki dla powstania wielkiego ołtarza skrzydłowego. Toteż przekonywające jest prawdopodobieństwo wykonania jego niektórych partii w warsztacie ołtarza św. Trójcy w Krakowie, co pociągnęło za sobą konieczność ich dowożenia. Jeżeli się zważy na to, że są to lata w ciągu których powstał sam ołtarz świętokrzyski dla katedry wawelskiej, nie trudno sobie dopowiedzieć jaki był charakter stylowy dzieła bardiowskiego.

Dla zobrazowania kontaktów Jakuba z innymi krajami, oraz jego przedsiębiorczości jako cechy charakteru warto tu dodać, że mimo majątności krakowskich⁴⁸ handlował on również winem, o czym wspomina w liście z roku 1465. W drugiej połowie XV wieku na dwór królewski sprowadzano wino z Węgier drogą wzdłuż Popradu, przez Nowy Sącz do Krakowa⁴⁹. Być może Jakub jako kupiec miał możliwość zapoznania się z szerokim wachlarzem sztuki południowo węgierskiej i austriackiej, czym można sobie wytłumaczyć jego wzięcie jako malarza, o którego jednocześnie starały się dwa miasta dużej rangi artystycznej: Nowy Sącz i Bardiów.

Po liście z 10 czerwca roku 1465 przez 11 miesięcy nie mamy żadnych wiadomości o Jakubie aż do roku 1466, gdy pod tytułem „Ymago Sancti Egidy Abbatis” wylicza „Księga Rachunkowa”⁴⁹ pozycji wydatków na ołtarz główny w kościele parafialnym w Bardiowie. W tej właśnie pozycji figuruje wzmianka o zapłaceniu w poprzednim roku 100 forintów „pictorowi” (pozycja nr 2 w „Księdze Rachunkowej”). W dalszej rubryce znajduje się notatka o zapłaceniu 1 forinta Jakubowi (nr 4), potem zaś o zapłaceniu woźnicy, który przywiózł „pictora” i o wydatkach na tegoż malarza⁵¹.

Dlaczego pictor podany w drugiej pozycji miałby być kimś innym niż również podany bezimiennie jako pictor-Jakub w pozycji 12 i 13 tej księgi (co do których Mihalik nie ma wątpliwości, że dotyczą sądeckiego artysty), pozostaje to tajemnicą badacza węgierskiego. W każdym razie z notatek tych wynika, że Jakub jeszcze przed wyjazdem na dłuższą Bardiowa musiał być tam wcześniej dla zawarcia umowy, jeżeli „verdung” otrzymał, jak wynika z „Księgi Rachunkowej”, „post Nativitatem Christi”, to jest po Bożym Narodzeniu, a dopiero w czerwcu zjawia się na dobre w tym mieście⁵².

Drugi list Jakuba pisany w 1466 roku z Sącza, a opublikowany przez Abela zawiera wiadomość, że malarz około Zie-

lonych Świątek przybędzie do Bardiowa i prosi o pożyczkę 7—8 forintów, żeby mógł w Krakowie kupić potrzebne farby⁵³. Farby te są wymienione w powyższej notatce „Księgi Rachunkowej”. Ten drugi list jest nowym dowodem stałych kontaktów Jakuba z Krakowem, mimo zamówienia nowosądeckiego.

Trzeci list, tym razem Rady miasta Nowego Sącza z 23 maja 1466 roku do Rady bardiowskiej, rozwija przed naszymi oczyma dalsze fazy dramatycznego wysiłku artysty, by utrzymać w swym ręku korzystne zamówienia i sprostać wielorakim żądaniom⁵⁴. List ten podaję w moim tłumaczeniu z fragmentarycznego węgierskiego tłumaczenia staroniemieckiego tekstu podanego *in extenso* przez Mihalika. Wydaje się on ważny ze względu na wiadomości dotyczące zamówienia w Nowym Sączu.

„Jak to miłościwi panowie dobrze wiedzą i dla oczywistego wymiaru dobra, nasz mieszkaniec malarz Jakub wskutek swego obowiązku nie mógł przyjechać do Waszych Wysokości, czym nie obciążając jego, gdyż to nie wynikało z jego winy, ale stało się to z powodu prac jakie on przyjął na siebie w naszym kościele parafialnym i które z całą pilnością musi wykonać i wykończyć, w związku z czym termin [dzień?] pracy u was minął. Po zakończeniu przyjętych na siebie zobowiązań pojedzie do Waszych miłości, żeby tam z pomocą Waszych miłości z całą pilnością i wiernością zakończyć prace. Dlatego też z całą ufnością prosimy Miłościwych Panów, żebyście uznali jego sztukę i jego twórczość, z powodu której on wszystkie swoje dobra sprzedał i zastawił. Bądźcie łaskawi w stosunku do niego okazać dobrą wolę i nie pozwólcie go skrzywdzić, jeżeli dobrze zrozumieliśmy ze słów innych ludzi, on nie mógłby przy tej pracy pozostać”.

⁴⁸ J. Abel, *Müttörténeti...* *iw.* s. 535—536. Podaje tekst w oryginale: „Willigen bereyten dinst mit begerunge czu eller Ersammene und wolweyse liben herren als ich mit denne vorflicht und vorheyssen habe vor euch zu gestellen in bartfal of dy ostern heyligen tage des bit ich euch als meyne liben herren das ir mir das nicht vor arg und vor obil gerucht czu haben wenn ich hette ys willichlichen genuc getan got weys ys wol Ich hab ys nicht mocht dorzu brengen vor grossen hyndernissen meyner herren und och des hewptmanes Ich hab must irding czuvor ausrichten Wenn ich dorczu betwungen wart Genczlichen sult ir wyszen unforczoglich mit gotis holfe wil ich komen czu euch of dy pfinsten adir ee wenn ich mus vor noch keyn Croke czyen noch varben und noch notdorft dy czu den sachen gehoren und dy getrawe ich dennoch nicht aus czu richten an ewer sunderliche hulfe dennune byt ich euch als meyne liben herren gerucht mir seyn behelfen mit acht adir seben golden adir wormete ewer libe willen ist zo vormesse ich mich bey cristenlichen globe ewir willen czu irfollen noch allir begerunge wenn ich ewer weysheit und ewbirkeyt vol getraw domete seyt gote befofen Gegeben czum Czause in die Philippi et Jacobi 1466.

Jacobus moler vom Czausze

⁵⁴ Mihalik, *iw.* s. 195.

⁴⁸ Ptaśnik, *iw.*, nr 417, 443, 453.

⁴⁹ J. Dąbrowski, *Kraków i Węgry w wiekach średnich*, „Rocznik krakowski” t. XIII, 1911.

⁵¹ Mihalik, *iw.*, s. 195.

⁵² *iw.*

Zdanie „termin pracy u was minął” może oznaczać albo termin rozpoczęcia pracy albo jej zakończenia. W tym przypadku, moim zdaniem, mowa jest chyba o zakończeniu pracy. Ze wszystkich poprzednich danych: pieniędzy, które Rada bardiowska wysłała Jakubowi, z umowy zawartej w roku 1460, wreszcie z tego, że figura św. Idziego była wykonywana w Krakowie, a prawdopodobnie inne fragmenty ołtarza też, wynika, że w liście Rady Nowego Sącza chodzi o termin zakończenia ołtarza św. Idziego. Tymczasem Mihalik tłumacząc powyższe zdanie dodaje w nawiasie w formie objaśnienia: „rozpoczęcie pracy”⁵⁵. Badacz węgierski usiłując dowieść, że Jakub z Sącza przed czerwcem roku 1466 nie pracował dla Bardiowa, stara się sugestie te poprzeć wszelkimi sposobami. Dodając w nawiasie jako objaśnienie słowo „rozpoczęcie” definitywnie rozstrzyga tak delikatną materię, jaką jest sam okres pracy Jakuba dla Bardiowa. Następnie w tłumaczeniu listu Jakuba z roku 1465 pomija występujące w oryginale zdanie o pieniądzach, które Rada bardiowska przysłała do Głowaczyna i Sikorzyn, co przecież świadczy o jakichś wzajemnych zobowiązaniach. Wreszcie Mihalik przemilcza w ogóle umowę Jakuba z Bardiowem z roku 1460. Moim zdaniem z listu Rady nowosądeckiej wynika, że Jakub po prostu przeterminował wykonanie głównego ołtarza św. Idziego.

Nie wiemy dobrze, jaki był prekluzywny termin ostatecznego zakończenia tego dzieła. Przypuszczam, że mieścił się on między 1 maja (drugim listem Jakuba) a 23 maja (listem Rady nowosądeckiej). W drugim liście bowiem Jakub obiecuje swój rychły przyjazd nie tłumacząc się przy tym jeszcze z przeterminowania. Owszem, pewny jest swej sytuacji, jeżeli żąda pieniędzy na kupno farb⁵⁶. Dopiero gdy termin jego przyjazdu zapowiadany w liście mija, Jakub prosi Radę nowosądecką o oficjalne poparcie na piśmie sądząc, że rajców bardiowskich to uspokoi.

Jeszcze inne zdanie z tego listu dowodzi, że Jakub opóźnił termin zakończenia nie zaś rozpoczęcia robót, a mianowicie: „pojedzie do Waszych Miłości [Jakub] żeby tam z pomocą Waszych Miłości z całą pilnością i wiernością zakończyć pracę”⁵⁷. Mihalik, który podaje węgierski tekst tłumaczenia, używa słowa „elvezese”, to jest „zakończyć”, co jest odpowiednikiem w staroniemieckim tekście „dy arbit mit ewer hulfe vorbren- gin”⁵⁸.

⁵⁵ *iw.* s. 194.

⁵⁶ Abel, *iw.* s. 535.

⁵⁷ Mihalik, *iw.*

⁵⁸ *iw.*

Cierpliwość rajców miasta Bardiowa w stosunku do mistrza Jakuba jest istotnie zastanawiająca. Jednak ma ona swoje źródło w tym, że Jakub musiał być pożądanym artystą. Prawdopodobnie ten modny malarz od czasu zawarcia umowy w 1460 roku wyłudzał mniejsze i większe sumy od bardiowskich ojców miasta wykonując częściowo prace nad ołtarzem św. Idziego w warsztatach małopolskich. Rada bardiowska miała więc poniekąd związane ręce, a to z powodu kosztów już poniesionych na rzecz Jakuba. Musiał on należeć do artystów niespokojnego ducha, jeżeli oprócz sporów z Bardiowem procesował się także z mansjonarzem kościoła św. Barbary w Krakowie, a nawet był ekskomunikowany za zabranie cennej ramy obrazu.

Zdanie z listu Rady nowosądeckiej: „nie pozwólcie go skrzywdzić, jeśli dobrze zrozumieliśmy ze słów innych ludzi, on nie mógłby przy tej pracy pozostać” Mihalik opacznie interpretuje. Oczywiście, badacz ten dokonuje tu swoistego „cięcia” tekstu opuszczając zwrot „jeśli dobrze zrozumieliśmy ze słów innych ludzi”. Opuściwszy to zdanie, może Mihalik interpretować tekst w ten sposób, że Radzie bardiowskiej znudziło się czekać na Jakuba i że jeszcze w 1465 roku powierzono prace innemu artyście, który to artysta otrzymał te 106 forintów za „Ymago Sancti Egidii Abbatis”⁵⁹. Powyższe wtrącone zdanie, które Mihalik pominął, uważam za dowód, że bardiowscy rajcowie jeszcze nie zerwali z Jakubem, i że doszły do Rady Nowego Sącza tylko plotki „innych ludzi”, z których mogły dopiero wyniknąć przykre dla artysty konsekwencje. Po drugie, jeśli bardiowianie nosili się z zamiarem odebrania Jakubowi pracy nad ołtarzem św. Idziego, to działo się tak w końcu maja, a więc na parę zaledwie dni przed przyjazdem Jakuba do Bardiowa. Z tego chyba wynika, że Rada bardiowska nie zdążyłaby jeszcze oddać pracy w inne ręce.

Wróćmy jednak do ważnej zapiski znalezionej przez Mysz-kowskiego w „Liber Ecclesiarum”. Głosiła ona: *Anno Domini 1466 perfecta est Imago et tabula magna Beati Egidii que constat florenos auri 21*⁶⁰. Mysz-kowski udowodnił, że określenie „tabula magna” odnosi się do skrzydeł ołtarza głównego. Zdaniem Mihalika „imago” należy tłumaczyć jako rzeźbę w drewnie. Nie miałoby bowiem sensu — pisze badacz węgierski — rozróżnienie i oddzielenie od siebie w jednym zdaniu „imago” od „tabula magna”, gdyby nie wyrażały one dwóch, różniących się techniką wykonania, partii ołtarza⁶¹. Uważa on zatem,

⁵⁹ *iw.* s. 194.

⁶⁰ V. Mysz-kovsky, *Bártfa... iw.*

⁶¹ Mihalik, *iw.* s. 191. Mihalik powołuje się tu na słownik Paroza Papai *Dictionarium latino-hungaricum*, Tyrnavae 1762, gdzie pod „Imago” jest określenie „Imagines ejus ex aere vidi”.

że ołtarz wykonany w 1466 roku zawierał rzeźbę a oprócz tego malowane obrazy. Wobec tego wnioskuje Mihalik, że przez pojęcie „Imago” należy rozumieć figurę św. Idziego, która została sprowadzona przez Jakuba z Krakowa. Jednak to rozumowanie obu badaczy węgierskich nie całkowicie jest poprawne. „Tabula magna” oznacza po pierwsze tylko jeden obraz, a do tego, co najbardziej prawdopodobne, obraz główny ołtarza. „Imago”, a więc posąg, stał prawdopodobnie na szczycie ołtarza.

Istnieje także druga ewentualność, a mianowicie, że obraz ten stanowił dzieło niezależne od ołtarza św. Idziego. Jednakże notatka znaleziona przez Myszkowskiego w „Liber Ecclesiarum” datowana na 1466 rok w jednym zdaniu zamieszcza wiadomość o „imago” i „tabula magna Beati Egidi”. Wiemy zaś z „Registrum civitatis perceptorum et expositorum ab Anno Domini 1466”, że rachunki z tego roku dotyczące „ymago Sancti Egidi Abbatis” zawierały wydatki na ołtarz główny. Oba zatem dokumenty muszą się odnosić do tego samego dzieła to jest ołtarza głównego św. Idziego. Do tego można jeszcze dodać, że w liście Jakuba z roku 1465 zawarte jest zdanie, w którym artysta nadmienia, iż jedzie do Krakowa, „noch eynen geschnytinen bilde...”⁶², a więc po rzeźbiony obraz. Imago byłoby więc równoznaczne z rzeźbionym obrazem, na co wskazuje sens tego słowa (imago-obraz, przedstawienie obrazowe).

Omyłka Myszkowskiego, która była tematem tytułowym studium Mihalika polegała na tym, że na podstawie rachunków bardziowskich wysnuł on wniosek o pochodzeniu Jakuba i Mikołaja z Koszyc⁶³. Odkrycie korespondencji sądecko-bardziowskiej pozwoliło Mihalikowi na sprostowanie omyłki Myszkowskiego w stosunku do osoby Jakuba z Sącza. Kwestią sporną pozostała osoba Mikołaja, którą starał się Mihalik utożsamiać z owym występującym w rachunkach bardziowskich Nicolausem Kaufmanem sprowadzającym złoto z Koszyc⁶⁴, to znów z Mikołajem z Bochni zamieszkałym w tychże Koszycach⁶⁵. Jak już powyżej udowodniłam malarz Mikołaj musiał być pomocnikiem, ewentualnie bratem mistrza Jakuba, pracującym z nim w jednym warsztacie.

Od 10 listopada roku 1466, to jest od ostatniej wzmianki w „Registrum civitatis perceptorum et expositorum”, urywają się wszelkie dane o Jakubie sądeckim. Ponieważ akta nowo-

⁶² H. Weinelt, *ju.* s. 139.

⁶³ Myszkovsky, *ju.*

⁶⁴ Mihalik, *ju.* s. 195, 197.

⁶⁵ Mihalik, *A kassai székesegyház főoltarképeinek féstője.* Archaeologiai Értesítő, Budapest 1914 t. XXV s. 628.



9. Św. Stanisław z Chóru Męczenników tryptyku św. Trójcy na Wawelu (fot. Z. Tomaszewska)



10. Sw. Zofia z córkami ze zwieńczenia tryptyku św. Trójcy na Wawelu
(fot. własna)



11. Sw. Anna Samotrzecia ze zwieńczenia tryptyku św. Trójcy na Wawelu
(fot. własna)



12. Sw. Otylia i św. Jadwiga z Muszyny
(fot. I. S. PAN)

sąddeckie zostały spalone w roku 1486 a te, które zostały zacyznają się dopiero od roku 1488 nie możemy niestety wiedzieć czy po ukończeniu ołtarza głównego w Bardowie Jakub wrócił z powrotem do Nowego Sącza, czy do Krakowa⁶⁶. Przepuszczalnie jako mistrz kierujący warsztatem, w którym powstał tryptyk św. Trójcy, nadający jednolitość stylową i architektoniczną całości układu tego dzieła, był w tym ostatnim roku przed jego definitywnym wykończeniem całkowicie w tej pracy zaangażowany. Można się domyślać na podstawie innych obrazów i rzeźb powstałych w najściślejszym powiązaniu z kręgiem warsztatu tryptyku św. Trójcy, że Jakub w latach siedemdziesiątych nadal przebywał w Krakowie. Dowodzi tego obraz z kaplicy Kuśnierzy kościoła Mariackiego, przedstawiający Koronację Maryi jako pendant do Zwiastowania, innej już jednak ręki. Również w tymże czasie musiał powstać oprawiony w relikwiarzową ramę obraz Madonny do ołtarzyka domowego zapewne jednego z rajców bardowskich (dziś w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie). Madonna ta najbliższa jest bowiem stylowi postaci kobiecych ołtarza świętokrzyskiego, a więc najbardziej czasowo z nim związana. Trudno jednak przypuścić, by Jakub wrócił z powrotem na Spisz po wykonaniu dzieła tej miary co tryptyk św. Trójcy, chociaż w latach 1474—76 przebywa w Koszycach jakiś Jacob moler vel Jacobus pictor⁶⁷. Jedną ze scen głównego ołtarza koszyckiego, Prezentacja w świątyni w typie św. Anny zbliża się do fizjonomii Trzech Marii u grobu mistrza sądeckiego⁶⁸. Wydaje się jednak, że wspólnym mianownikiem tych powierzchniowych analogii stylowych był austriacki warsztat Jakuba koszyckiego (Kaschauera), który oddziałiał zarówno na warsztat w Koszycach jak i na mistrza Jakuba z Sącza. Trudno natomiast zgodzić się ze stanowiskiem Radocsay'a, który uważa, że Madonna bardowska powstała jako wynik inspiracji artystycznych ołtarza koszyckiego⁶⁹. Ołtarz koszycki rozpoczęty został w siedem lat po ukończeniu tryptyku św. Trójcy w Krakowie (r. 1474). Żadna z postaci kobiecych we wszystkich trzech cyklach ołtarza św. Elżbiety koszyckiej nie wykazuje związków z Madonną bardowską, tak pod względem formalnym jak i fizjonomicznym. Obraz powyższy natomiast przeniknięty

⁶⁶ A. Chmiel, „Spraw. Kom. Hist. Sztuki”, t. VI s. XXI.

⁶⁷ L. Kemény, *A kassai Szt. Erzébet Egyház történetéhez*, Archaeologiai Értesítő, 1895, t. XV.

⁶⁸ M. Csánky, *A bártfai Madonna kép, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Evkönyvei*, Budapest 1940 t. X s. 64

⁶⁹ D. Radocsay, *A középkori Magyarország tablaképei*, Budapest 1955 s. 116.

jest duchem mistrza Jakuba, stanowi on niemal kopię typów świętych niewiast ołtarza świętokrzyskiego.

D. 23 czerwca roku 1479 w aktach krakowskich pojawia się wzmianka o zmarłym Jakubie, w imieniu którego Alexius Weigel z Brzegu, złotarz, ma przedstawić pełnomocnika w sprawie spadku po nim⁷⁰. Ów Alexius był prawdopodobnie zięciem Jakuba lub jego krewnym, co wskazuje na kontakty mistrza krakowsko-sądeckiego ze Śląskiem. Potwierdzałoby to sugestie Dobrowolskiego o bracie Jakuba Mikołaju z Wrocławia i pochodzeniu tegoż ze Śląska⁷¹.

Dla właściwej oceny rozległego warsztatu reprezentowanego przez mistrza Jakuba z Sącza, poza zrekonstruowanym już dokumentalnie życiorysem, konieczna jest analiza stylistyczna przypisywanych mu dzieł. Próba niniejsza pozwoli na ustalenie jego „oeuvre” i być może przyczyni się do wyjaśnienia zagadki pracowni krakowskiej tryptyku św. Trójcy.

Dzieła malarskie Jakuba

Zasygnalizowany już powyżej dokument dotyczący zamówienia przez Jana Długosza, starszego kanonika krakowskiego, „cortiny” u Jakuba z Sącza w 1460 roku jest bezapelacyjnie pierwszą konkretną daną odnoszącą się do dzieła tego artysty⁷². Sokołowski przypuszczał, że ta „cortina”, nie dochowana do naszych czasów, była przeznaczona do użytku w czasie Wielkiego Postu, Wielkiego Tygodnia i Wielkanocy⁷³. Sądził on, że było to *velum templi*, które w czasie 40-dniowego postu zawieszano dla odgradzenia chóru od nawy na znak żałoby. Velum takie zwieszało się w łuku triumfalnym, zdejmowano je na dzień Zmartwychwstania lub w Wielki Czwartek. Zdaniem Sokołowskiego „cortiny” lub opony malowane należały do rzadkości. Wydaje mi się, że zamówiona u Jakuba „cortina” nie koniecznie musiała należeć do typu *velum templi*. Mogła bowiem służyć również do innego celu, a mianowicie jako zasłona na grób Chrystusa. Nazwy „cortina” używano w odniesieniu do zasłony Grobu świętego. Brooks twierdzi, że te „cortiny” były najczęściej malowane i przedstawiały sceny

⁷⁰ Ptaśnik, *iw.* nr 734: podaję tekst w tłumaczeniu: „23 czerwca 1479. Aleksy Guldsoher stając przed tym samym sądem uczynił i mianował pełnomocnikiem pana Jana Kumesch w sprawie majątności po świętej pamięci malarzu Jakubie i innych podobnych sprawach tak jakby osobiście działał” (rok 1479 we środę, w wigilię św. Jana).
⁷¹ Dobrowolski, *Zycie, twórczość i znaczenie społeczne...* *iw.*
⁷² Patrz przypis 14.
⁷³ M. Sokołowski, *Z dziejów kultury i sztuki*, Spraw. Kom. Hist. Sztuki t. VI s. 91; tenże, *Studia do historii rzeźby w Polsce*, Spraw. Kom. Hist. Sztuki t. VII s. 162.

Pasji i Zmartwychwstania⁷⁴. Betty Kurth wszakże, zajmująca się tkanymi oponami, nie daje na to odpowiedzi⁷⁵.

Sokołowski przypuszczał, że kurtyna wawelska, której kopię miał wykonać Jakub sądecki, była przysłana przez królową Francji Izabellę, zwaną „bawarską”, z okazji poselstwa arcybiskupa Mikołaja Trąby w sprawie zatargu z krzyżakami⁷⁶. Dobrowolski przypuszcza wręcz, że to Jagiełło otrzymał od dworu francuskiego malowaną tkaninę, zwaną „Jeruzalem”⁷⁷. Niekoniecznie jednak właśnie to poselstwo mogło dać asumpt do darowizny królowej francuskiej Izabelli.

W 1435 roku na kongresie w Arras przebywał Mikołaj Lasocki „decanus Cracoviensis”, wybitny polityk króla Władysława Jagiełły⁷⁸. Kongres w Arras został zorganizowany w celu pogodzenia Francji i Anglii po wojnie stuletniej. Przemówienie Mikołaja Lasockiego *Collatio facta per ambassiatorem Regis Poloniae...* i jego poczynania dyplomatyczne przyczyniły się ogromnie do utrwalenia pokoju we Francji. Wszyscy dygnitarze debatujący nad pokojem w Arras otrzymali bogate dary od księcia Burgundii i króla Francji⁷⁹. Wprawdzie o Mikołaju de la Poulaien, jak zwano Lasockiego, nie ma wzmianki w rejestrze darów, wszelako choćby ze względu na zasługę jego wymowy mógł niewątpliwie taki dar otrzymać. Izabella bawarska, królowa Francji, wdowa po Karolu VII, prawdopodobnie okazała w ten sposób wdzięczność dyplomacie Jagiełły i równocześnie uczciła godnym darem pamięć niedawno zmarłego króla.

Malowane płótna przeznaczone jako osłona Grobu św. miały chronić przed widzem tajemnicę śmierci i Zmartwychwstania i były symbolem niejako wieka Grobu, skoro w czasie *Depositio Crucis* przyciskano je kamieniami⁸⁰. Jednakże zasłony, szczególnie jako opony podtrzymywane przez anioły pojawiają się także na nagrobkach średniowiecznych i spełniają rolę „parapetazma” służącej do oddzielania zmarłych od żywych i do wznoszenia duszy do nieba⁸¹. To podwójne znaczenie „cortiny”

⁷⁴ N. C. Brooks, *The Sepulchre of Christ in Art and Liturgy*. University of Illinois Studies VII No. 2, 1921.

⁷⁵ B. Kurt, *Die deutschen Bildteppiche des Mittelalters*, Wien 1926.

⁷⁶ M. Sokołowski, *iw.*

⁷⁷ *Historia Sztuki Polskiej*, Kraków 1962 t. I: T. Dobrowolski, *Malarstwo*, s. 345.

⁷⁸ S. Lasocki, *Un diplomate polonais au congrès d'Arras en 1435*, Paris 1928.

⁷⁹ *iw.*

⁸⁰ J. Lewański, *Dramaty staropolskie*, Antologia t. I Warszawa 1959.

⁸¹ H. s'Jacob, *Idealism and Realism, A study of sepulchral symbolism*, Leiden 1954 s. 277.

wyjaśnia poniekąd motywy tego rodzaju daru dla katedry wawelskiej jako aluzji do świeżo w pamięci ludzkiej wrytych uroczystości pogrzebowych króla Władysława Jagiełły.

Drugim zabytkiem, który możemy przyjąć za dzieło mistrza Jakuba, jest ołtarz św. Idziego, wykonany, jak wspomina „Liber Ecclesiarum”, w roku 1466⁸². Umowa Rady bardiowskiej z Jakubem sądeckim z 1460 roku, znaleziona w rachunkach miasta przez burmistrza Rhodysa Alajosa a podana *in extenso* przez Divalda, przedstawia wymagania zamawiających, a więc schemat w sześć lat później zrealizowanego dzieła⁸³. W dokumencie tym mistrz Jakub zobowiązał się do wykonania ołtarza św. Idziego takiej wielkości, że z dwóch stron miał on dotrzeć do bocznych ścian prezbiterium. Z tej wiadomości wynika, że ołtarz musiał być wspaniały i należał do największych w owych czasach.

Określenie ołtarza św. Idziego przez Dobrowolskiego jako ołtarza „snycerskiej roboty” uważam za niezbyt ściśle⁸⁴. Odzielenie i przeciwstawienie słowa „imago” od „tabula magna”, jak słusznie zauważył Mihalik, nasuwa wniosek, że ołtarz prócz partii rzeźbionych posiadał także, przynajmniej w części środkowej, malowany wielki obraz. Co do skrzydeł, to najprawdopodobniej musiały one istnieć, zważywszy na szerokość ołtarza podaną w pierwszej umowie Jakuba z rajcami bardiowskimi.

Przekaz źródłowy w „Księdze Rachunkowej” miasta z roku 1466 pozwala wejrzeć w tajemnice techniki warsztatowej, dotyczy bowiem materiału który przywiózł artysta z Krakowa. Jest to za 16 groszy grynspan, za 16 groszy cynober, za 8 groszy farba ołowiana, za 11 groszy lazur, za 16 groszy „rubricat” (?) i za 13 groszy „leymsek”, przez które to słowo Mihalik rozumie albo klej pakowany w worki, albo surowe płótno do obrazów na desce lub posągów, albo też płótno workowe⁸⁵. Do tego doszło jeszcze złoto przywiezione z Koszyc i ów zagadkowy materiał florentyński za 10 guldenów, który jeszcze w 1459 roku przeznaczają na główny ołtarz Jan Aranas, mieszczanin bardiowski⁸⁶. Pozostaje tajemnicą ilość i jakość materiału użytego przez Jakuba w pracy nad częściami tego ołtarza w jego warsztacie sądecko-krakowskim. W każdym razie z tych danych, które dają fragmentaryczny rzut oka na materiał, służący do wykonywania ołtarza, wynika, że farby tu cytowane były raczej przeznaczone do obrazów niż do rzeźb. A więc

⁸² Myszkovsky, *Bártfa...*, jw.

⁸³ Divald, *ju.*, patrz przypis 15.

⁸⁴ *Historia sztuki polskiej...* jw. s. 196

⁸⁵ Mihalik, *ju.* s. 196.

⁸⁶ Tekst listu podaje w przypisie 32.

potwierdza to słuszny wniosek Mihalika, że ołtarz św. Idziego był nie tylko rzeźbiony ale i malowany.

Ołtarz ten, niestety, nie zachował się. W czasie panowania protestantyzmu został spalony w 1539 roku. Na jego miejsce postawiono ołtarz renesansowy w 1651 roku, a potem barokowy⁸⁷. Według Divalda jeszcze w 1880 roku przed wielkim ołtarzem stała przed cyborium dawna figura św. Idziego o wymiarach 2,5 metra, która niegdyś, sądząc po jej ogromie, mieściła się albo w części środkowej ołtarza głównego, albo na jego szczycie⁸⁸ (fot. 1). Obecnie rzeźba ta stoi na konsoli w bocznej kaplicy Weroniki Mager. Figura ta, pochodząca według omówionego powyżej listu Jakuba z Sącza z roku 1465, z warsztatu krakowskiego, musiała już być wyrzeźbiona w tymże roku, skoro malarz otrzymał 100 florenów, a potem 6 florenów za „imago sancti Egidi Abbatis” w czasie, gdy starał się ją przywieźć do Krakowa. Obok figury św. Idziego zachowały się jeszcze dwie rzeźby: św. Jan Ewangelista i św. Jakub, o wymiarach 1,28 m, które, zdaniem Myszkowskiego, stały niegdyś w głównym ołtarzu⁸⁹.

Pozostawiając analizę tych zachowanych rzeźbiarskich partii z ołtarza św. Idziego dalszemu tokowi niniejszego studium, pragnę na tym miejscu wymienić jeszcze jeden obiekt bardiowski, który zasługuje na omówienie, gdyż może dawać wyobrażenie o stylu malarskich partii tegoż ołtarza. Jest to obraz Madonny pozostający do roku 1916 w posiadaniu Bardiowa (fot. 2), a obecnie znajduje się w Muzeum Sztuk Pięknych w Budapeszcie⁹⁰. Ten oprawny w relikwiarzowe ramy obraz związał Walicki z twórczością Mistrza Chórów tryptyku św. Trójcy na Wawelu⁹¹. Csánky zaś uznał fakultatywnie za dzieło związane z Jakubem krakowsko-bardiowskim⁹². Oczywiście związków stylistycznych Madonny bardiowskiej z warsztatem ołtarza św. Trójcy jest tak przekonywająca, że nie wymaga tu ponownego rozpatrzenia (fot. 3). Mimo morfologicznej niejako wspólnoty tych zabytków ów związek stylistyczny został podważony, jak to komunikuje bez argumentacji Lajta⁹³. Przypuszczalnie chodzi tu o mechaniczne zaliczenie przez Csánky'ego Madonny bardiowskiej do zespołu obrazów relikwia-

⁸⁷ I. Henszlmann, *Kunst und Alterthum in Oesterreich*, Wien 1846.

⁸⁸ Divald, *ju.* s. 125.

⁸⁹ Myszkovsky, *ju.*

⁹⁰ Radocsay, *Gotische Tafelmalerei in Ungarn*, Budapeszt 1963 s. 53.

⁹¹ M. Walicki, *Stilstufen der gotischen Tafelmalerei in Polen im 15. Jahrhundert*, Warszawa 1933 s. 27.

⁹² M. Csánky, *A bártfai Madonna kép... ju.* s. 73.

⁹³ E. Lajta, *Wygnanie św. Wojciecha*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1959 nr 3—4 s. 332.

rzowych (które były częścią środkową ołtarzyków domowych, przedstawiających Madonny). Jest to słuszne, ale tylko z punktu widzenia przeznaczenia tego obrazu. Jednakże Csánky tworząc z tego jakąś grupę stylową zaliczył do obrazów relikwiarzykowych zarówno Madonę z Nádasd (Trstena k. Lipto), jak i Madonnę z Tumu pod Łęczycą, Madonnę z Popradu, z Muzeum Narodowego w Krakowie, Madonnę z Wrocławia i z Trzebnicy⁹⁴. Radocsay idąc tym samym torem zdecydowanie dołączył do tego zespołu, zaznaczając niewielkie odchylenia w kompozycji, Madonę bardowską i Madonę z kościoła Bożego Ciała w Krakowie⁹⁵. Csánky tę ostatnią Madonę zaliczył nawet do dzieł mistrza krakowsko-bardowskiego, choć znajduje w niej „obcy ton” („Der fremde Ton”), który jednak wydaje się temu badaczowi pochodzić z przemalowań⁹⁶. Wspólna proveniencja tych dwóch ostatnich obrazów Madonn jest po prostu jakimś nieporozumieniem.

Zestawienie w jednym zespole powyższych obrazów Madonn przede wszystkim ze względu na ramy ozdobione relikwiarzami jest słuszne jeśli chodzi o podkreślenie ich specyficznego przeznaczenia. Zawodzi jednak w odniesieniu do stylu samej kompozycji.

Typ obrazów z „bambino vispo” cechujący się afunkcjonalnością ruchu Dziecka i charakterystycznym układem lewej ręki Madonny, do którego zalicza się niewątpliwie Madonna z Trsteny, z Tumu pod Łęczycą, Madonna z Muzeum Narodowego w Krakowie (?)⁹⁷ i Madonna Wrocławska nie ma racji bytu w odniesieniu do Madonny bardowskiej jak i do różnej od niej Madonny z kościoła Bożego Ciała w Krakowie.

Madonna z kościoła Bożego Ciała w Krakowie należy do kręgu czesko-bizantynizujących Madonn i oparta jest na schemacie ikony przedstawiającej „Umilenie”⁹⁸. Obraz krakowski najbliżej jest spokrewniony z kompozycją březnicką. Świadczy o tym podobny układ rąk Madonny zajętej tylko podtrzymy-

⁹⁴ Csánky, *iw.*

⁹⁵ Radocsay, *A közepkori...* *iw.* s. 97—98.

⁹⁶ Csánky, *iw.*

⁹⁷ Sprawa pochodzenia tego obrazu jest niewyjaśniona. Kwerenda wszczęta przez dr Marię Kopff w archiwum i dawnych spisach inwentaryzacyjnych Muzeum Narodowego w Krakowie nie potwierdziła informacji Csánky'ego. Muzeum nie tylko nie posiada obecnie obrazu Madonny ale nie posiadało go w latach przedwojennych. Identyczne wyniki dała kwerenda wszczęta w Domu Matejki w Krakowie. Również Muzeum Narodowe w Warszawie nie ma w swych zbiorach powyższego obiektu.

⁹⁸ A. Matějček i J. Myslivec, *Ceske Madony gotické Byzantských typu*, *Památky Archaeologické* 1934/35 s. 1—4. Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, s. 57; Walicki zwraca uwagę na związki obrazu krakowskiego z Madonną z Mostu. Podobnie T. Dobrowolski, *Śląskie malarstwo ściennie i sztalugowe do pocz. XV wieku*, Kraków 1935.

waniem Dziecka, zwój w lewej ręce Jezusa, analogicznie udrapowany himation w rodzaj pasa wokół jego talii. Dogmatyczna surowość obrazu březnickiego odróżnia go od miękkości czeskiego typu Madonny i Dzieciątka w malowidle z kościoła Bożego Ciała.

Natomiast schemat kompozycji Madonny bardowskiej nie ma nic wspólnego ani z grupą „bambino vispo”, ani tym bardziej z grupą bizantynizującą. Artysta w swoisty sposób przetwarza ten temat nadając Dziecku spokojną, kłęczącą postawę, oraz wprowadzając motyw książki podtrzymywanej przez Madonnę. W przeciwieństwie do obrazów z „bambino vispo” figura Dziecka nie rozrywa konturu kompozycji ale jest zespolona z postacią Madonny w jeden kształt w obrębie jej sylwety.

Radocsay przypuszczał, że Madonna z Trsteny była dziełem tego samego mistrza co bardowska i że z krakowskiego warsztatu dostała się podobną drogą na Spisz⁹⁹. Powyższa analiza wyklucza, moim zdaniem, taką możliwość. Madonna z Trsteny należy do zespołu z „bambino vispo” i niewątpliwie pochodzi ze wspólnego, zapewne polskiego, warsztatu lat siedemdziesiątych, jak na to wskazują bliskie analogie z Madonną z Tumu pod Łęczycą. Jednakże nie jest ten obraz dziełem warsztatu mistrza Jakuba. Bliskie związki łączące Madonnę z Tumu z Wniebowstąpieniem z 1480 roku z kościoła bernardynów warteńskich i z tryptykiem z Więclawic z 1477 roku nasuwają przypuszczenie, że Madonna z Trsteny również należy do tego kręgu¹⁰⁰. Istotnie, bliższe porównanie wskazuje na daleko idące podobieństwo typów kobiecych z rewersów skrzydeł ołtarza w Więclawicach z Madonną z Trsteny.

Typ Madonny bardowskiej, o wysokim czole, długim semickim nosie, o ciężkim spojrzeniu migdałowych oczu spod słabo zarysowanych brwi, jest całkowicie odmienny od twarzy Maryi z Trsteny o nieprzyjemnie skrzywionych ustach i płochliwym spojrzeniu. Tak więc nie tylko różnice kompozycyjne, ale także natury fizjonomicznej wyodrębniają obraz bardowski z kręgu Madonn zgrupowanych en masse przez Csánky'ego i Radocsay'a w jeden, budzący wątpliwości zespół. Wiciowy ornament tła w grupie z „bambino vispo” i w obrazie bardowskim nie tyle może wskazuje na pochodzenie z warsztatu mistrza św. Barbary wrocławskiej, jak twierdzi Csánky¹⁰¹, ile jest znakiem czasu (sześćdziesiąte-siedemdziesiąte lata XV wieku). Zaliczenie przez Csánky'ego Madonny bardowskiej do grupy zabytków powstałych w kręgu mistrza

⁹⁹ Radocsay, *iw.*

¹⁰⁰ Walicki, *iw.* s. 132.

¹⁰¹ M. Csánky, *A bártfai...* *iw.*

ołtarza św. Barbary wrocławskiej oznacza negowanie przez tego węgierskiego badacza samodzielnych wartości malarskich szkoły krakowsko-śądeckiej lat sześćdziesiątych. Szkoła ta, moim zdaniem, mimo że niewątpliwie wchodziła w konseksje z warsztatem śląskim, nie z niego jednak jako z pierwszego źródła czerpała pożywkę dla swojej twórczości. Warsztat krakowsko-bardiowski-śądecki nawiązywał do głównych nurtów sztuki europejskiej, szczególnie do sztuki austriackiej. Możemy znaleźć bliskie analogie w typach kobiecych Mistrza ołtarza Księcia Albrechta z roku 1439¹⁰². Tryptyk św. Trójcy w kompozycji nawiązuje do ołtarza styryjskiego z roku 1449 z kościoła zamkowego w Mark Aussee¹⁰³. Ołtarz ten, zdaniem Benescha, powstał pod wpływem pełnej siły plastycznego wyrazu formy mistrza ołtarza Albrechta¹⁰⁴.

Tryptyk św. Trójcy z kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu był już szczególnie w odniesieniu do jego malarskich partii przedmiotem dociekliwych badań polskich uczonych. Dopatrywano się w nim wpływów zarówno austriackich, jak i szwabsko-nadreńskich czy niderlandzkich. Walicki stwierdził wpływ miniaturstwa i grafiki niderlandzkiej oraz zachodnio-niemieckiej na malowidła tak zwanego „pejzażysty świętokrzyskiego”¹⁰⁵. Estreicher wydatnie uwypuklił rolę mistrza ołtarza Albrechta podkreślając kompozycyjną zbieżność przedstawienia Maryi w otoczeniu chórów ołtarza wiedeńskiego z chórami tryptyku wawelskiego¹⁰⁶.

Walicki, Szablowski i Estreicher rozróżniali w ołtarzu krakowskim św. Trójcy rękę dwu malarzy¹⁰⁷. Stary mistrz, zwany umownie „Mistrzem Chórów” miał namalować awersy skrzydeł tego ołtarza. Walicki temu mistrzowi przypisał skrzydła ołtarzowe z Kasiny Wielkiej, Trzy Marie u grobu z Muzeum Narodowego w Krakowie oraz skrzydła starego ołtarza z katedry na Wawelu (św. Wojciech, św. Stanisław)¹⁰⁸. Do warsztatu tego mistrza dołączył Szablowski tryptyk z Mikuszowic¹⁰⁹. Problem, czy istotnie współpracowali ze sobą dwaj malarze przy wykonywaniu skrzydeł ołtarza świętokrzyskiego, jest decydujący dla dalszego toku moich badań dotyczących

¹⁰² O. Pächt, *Osterreichische Tafelmalerei der Gotik*, Wien 1929 rys. 13.

¹⁰³ Walicki, *juw.* s. 102.

¹⁰⁴ O. Benesch, *Grenzprobleme der österreichische Tafelmalerei*, Wallraf Richartz Jahrbuch N. F. B. I. Frankfurt a. M. 1930 s. 80.

¹⁰⁵ Walicki, *Malarstwo polskie*, *juw.* s. 104.

¹⁰⁶ Estreicher, *Tryptyk Sw. Trójcy*, *juw.*

¹⁰⁷ Walicki, *juw.*; Estreicher, *juw.*; Szablowski, *Tryptyk w Mikuszowicach*, „Rocznik krakowski”, XXVII, Kraków 1936.

¹⁰⁸ Walicki, *juw.*

¹⁰⁹ Szablowski, *juw.*

przecież rekonstrukcji „oeuvre” malarza krakowsko-śądecko-bardiowskiego.

Dobrowolski pierwszy zakwestionował istnienie dwóch malarzy tryptyku świętokrzyskiego¹¹⁰. Podkreślił on tradycyjną konwencję hieratyzmu i zewnętrznego przepychu, które obowiązywało otwarty ołtarz, gdy temperament malarza mógł się ujawnić jedynie na zewnętrznej, rzadko oglądanej stronie ołtarza. Tym tłumaczy Dobrowolski swobodę artysty w komponowaniu pejzaży na rewersach, a ograniczenie tej swobody w odniesieniu do awersów skrzydeł. Nie jest ona wszelako jednoznaczna z nowatorstwem. W „postępowych” krajobrazach artysta trzyma się nadal tradycyjnych szablonów posługując się sztafazem zaczerpniętym ze sztychów mistrza Góry Kalwarii, jak na to zwraca uwagę Walicki i Csánky¹¹¹. Tak więc sprostowanie Estreichera, że w obrazach tak zwanego „pejzażysty” twarze, a nawet całe figury, były własnoręcznie wmalowywane przez Mistrza Chórów, pokrywa się i potwierdza z propozycją Dobrowolskiego uznania tego mistrza za autora całości tryptyku.

Reasumując te wypowiedzi konstatuję, że istotnie różnice między awersami a rewersami skrzydeł tryptyku św. Trójcy tkwią nie w odmienności malarskiej materii i sposobu widzenia, lecz w wyniku zastosowania przez tego samego artystę dwóch modusów uwarunkowanych teologiczną rangą tematu¹¹². Idąc dalej śladami uwag Dobrowolskiego można chyba i zastosowanie złotego tła uznać za wynik ideologicznego nacisku konwencji. Hierarchizm postaci, wyabstrahowanie chórów świętych z ziemskiej egzystencji wymagał ukazania ich na tle złotego, neutralnego koloru.

Dalszą konsekwencją złotego tła było użycie ściemnionej barwy karnacji i draperii postaci Chórów w przeciwieństwie do soczystego koloru pejzaży rewersów. Te różnice w użyciu skali barwnej w zależności od liturgicznego znaczenia danej partii ołtarza wynikały zatem, podobnie jak ukształtowanie kompozycji, z wymogów konwencji. Wybór środków wypowiedzenia się samego artysty musiał więc być z konieczności ograniczony do ram określonego schematu. Wpływ konwencji religijnej średniowiecza na swobodę twórczą artysty poprzez rozbitcie jednolitego procesu twórczego pod presją ideologiczną

¹¹⁰ T. Dobrowolskiego Recenzja z książki M. Walickiego, *Malarstwo polskie XV wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1946.

¹¹¹ Walicki, *Malarstwo polskie*, *Gotyk. Renesans, Wczesny manierizm*, Warszawa 1961 s. 310; tenże, *Malarstwo polskie XV wieku*, Kraków 1938 s. 118.

¹¹² J. Białostocki, *Styl i modus w sztukach plastycznych*, „Estetyka” II, 1961.

i liturgiczną musiał prowadzić w konsekwencji w wielu wypadkach do rozdwojenia stylu jednego i tego samego artysty. Rejestr środków warsztatowych danego mistrza musiał więc nieraz ukazywać istotne różnice w zależności od ideowej i użytkowej roli ołtarza.

Niemal każdą różnicę stylową awersów i rewersów ołtarza gotyckiego tłumaczy się tradycyjnie konserwatywnym starym mistrza w przeciwstawieniu do nowatorstwa młodego artysty. Tymczasem nie zawsze tą szablonową konkluzją da się zamknąć problem niejednorodności stylowej tryptyku. Wynika ona nieraz z głębszej nawet przyczyny niż konwencja. Bowiem „rozdwojenie” niejako osobowości artysty znajduje swe uzasadnienie w światopoglądzie średniowiecza opartym na systemie tomistycznym. Oddzielenie wiedzy od wiary, przy zdecydowanej wyższości prawdy objawionej nad rozumem pozostało w mocy teologów „święteczną” partię ołtarza. Dowód istnienia Boga a posteriori, na podstawie jego dzieł, dał artyście asumpt do domalowania realiów stworzenia na zwykłej „codziennej” części tryptyku. Gdy na awersie odzwierciedla się *claritas* — blask duchowego piękna materializujący się poprzez złoto tła, na rewersach *ars imitatur naturam*¹¹³. Tak jak w doktrynie św. Tomasza nauka w stosunku do wiary ma charakter służebny, tak samo wyidealizowana konwencja awersów nie pozostaje w sprzeczności z empirycznym odtworzeniem świata na mniej znaczących partiach ołtarza.

Odzwierciedleniem tych dwóch nurtów koncepcyjnych, a raczej modusów w twórczości jednego i tego samego artysty jest dzieło mistrza tryptyku św. Trójcy na Wawelu oraz Rozesłania Apostołów z Mikuszowic¹¹⁴. Jeżeli nawet styl tego warsztatu ma swe źródło inspiracji w sztuce austriackiej, to jednak swym specyficznym charakterem odzwierciedla osobowość artysty, który potrafił także przemawiać własnym językiem form tak malarskich jak i rzeźbiarskich.

Ostatnio utożsamia się mistrza ołtarza ks. Albrechta z Jakubem Kaschauerem¹¹⁵. Jak wiadomo, jedyne stwierdzone dzieło Jakuba koszyckiego to ołtarz z Freisingen z roku 1440¹¹⁶. W samych Koszycach kręgowi tego mistrza Schürer przypisuje św. Stefana, Emeryka, Władysława i Stanisława z zachodniej

¹¹³ W. Tatarkiewicz, *Estetyka średniowieczna*, Wrocław—Kraków 1960 t. II s. 288—290.

¹¹⁴ Białostocki, *juw.*

¹¹⁵ M. Csánky, *Zwei spätgotische Wiener Tafelbilder im Museum der Bildenden Künste, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve*, Budapest 1940 t. IX s. 90.

¹¹⁶ I. Genthon, *Magyar Művészek Ausztriában a Mohácsi vészig*, Budapest 1927 s. 20.

galerii katedry¹¹⁷. Już Baldass zauważył bliskie pokrewieństwo między Madonną z Koronacji na ścianie herbowej z kaplicy św. Jerzego w Wiener Neustadt, wykonanej przez Kaschauera w 1453 roku, a postaciami mistrza ołtarza Albrechta¹¹⁸. Pierwszym, który zidentyfikował mistrza wiedeńskiego z Jakubem Kaschauerem, był książę bawarski Józef Klemens¹¹⁹.

Nieoczekiwanie Csánky odkrył na obrazie Śmierci Maryi z ołtarza ks. Albrechta z Klosterneuburg sygnaturę mistrza¹²⁰. Autor ten rozpoznał znak mistrza na granatowej okładce mszału. Składa się on z litery „J” i mniejszej „k” zdobnej rozgałęzionym ornamentem. Zdaniem węgierskiego badacza nie może to być zdobnicza forma okładki, gdyż taki asymetryczny ornament nie był znany w dawnych gotyckich ksiązkach. Odkrycie sygnatury przez Csánky’ego potwierdzają jeszcze inne sugestie zmierzające do utożsamienia mistrza ołtarza ks. Albrechta z Jakubem koszyckim. Są to z jednej strony herb Węgier znajdujący się na szybie okna namalowanego w scenie Wypędzenia Joachima ze świątyni z ołtarza ks. Albrechta¹²¹, z drugiej strony postać króla Węgier Władysława stojącego obok Albrechta II w obrazie Maryi w płaszczu opiekuńczym z klasztoru w Neuburgu¹²². Stange zauważa, że gdyby istotnie utożsamiono autorytatywnie Jakuba koszyckiego z malarzem ołtarza ks. Albrechta, wówczas byłoby oczywiste, że z warsztatu tego mistrza uczniowie przywędrowali do Krakowa z okazji zaślubin Kazimierza IV z córką Albrechta II¹²³. Ta tendencyjna próba wykazania przez Stange’go, że szkoła krakowska „ciemnego okresu” była po prostu filią warsztatu wiedeńskiego jest nie do przyjęcia wobec faktu, że sztuka ta posiadała własne, odrębne oblicze mimo niewątpliwych zapożyczeń z dzieł mistrza ołtarza ks. Albrechta, czy Kaschauera.

Cechą najbardziej charakterystyczną mistrza tryptyku św. Trójcy i Madonny z Bardiowa są niesymetryczne twarze

¹¹⁷ O. Schürer, E. Wiese, *Deutsche Kunst in der Zips*, Brunn—Wien 1938 s. 189.

¹¹⁸ L. Baldass, *Malerei und Plastik um 1440 in Wien*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Wien 1953 t. XV s. 19; K. Garzarolli von Thurniaekh, *Jacob Kaschauer und seiner Werkstatt Wappenstein der Georgskapelle in Wiener Neustadt, „Belvedere”*, Zürich, Leipzig, Wien, 1938/43 z. 5 s. 148.

¹¹⁹ M. Csánky, *Zwei Spätgotische Wiener Tafelbilder im Museum der Bildenden Künste, Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyve*, Budapest 1940 t. IX s. 190.

¹²⁰ *juw.*

¹²¹ *juw.*

¹²² Radocsay, *A középkori...* *juw.* s. 59.

¹²³ A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, Österreich und der Ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München—Berlin 1961 s. 144.

z długimi, semickimi nosami i cofniętym podbródkiem. Migdałowo wykrojone, szeroko rozstawione oczy pod ciężkimi powiekami i delikatny uśmiech identycznie zawsze zarysowanych, choć z lekka skrzywionych ust, pozwalają rozpoznać tę samą rękę malarza. Modelunek i przejaskrawiona wprost wysmukłość oraz giętkość palców są dalszym rysem charakteryzującym tego mistrza krakowsko-sądecko-bardiowskiego. Ten wypracowany typ figur, które świeżością ujęcia odbijają od masywnego kanonu postaci mistrza ołtarza ks. Albrechta jest jakimś ważnym elementem niezależnego rozwoju warsztatu tryptyku św. Trójcy.

Csánky wypowiada się za tym, że zarówno Jakub Kaschauer jak i paralelnie z nim działający mistrz zamku Lichtenstein tworzą nowy język form swego czasu pokrewny zjawiającemu się później mistrzowi krakowsko-bardiowskiemu¹²⁴. Dominującym akcentem założeń plastycznych tego mistrza jest jednak przede wszystkim to, że Jakub z Sącza pragnąc być współtwórcą ogólnego rozwoju malarstwa europejskiego nie stracił z oczu własnej indywidualności twórczej. Mistrz rozległego warsztatu krakowsko-sądecko-bardiowskiego musiał iść z prądem czasu i asymilować pewne cechy sztuki europejskiej. Podobnie zresztą miała się rzecz z artystami warsztatu koszyckiego¹²⁵.

Kolebką sztuki Mistrza ks. Albrechta była twórczość Hansa z Tübingen, który przez jej udratyzowanie stał się inicjatorem zmierzchu miękkiego stylu¹²⁶. Mistrz ołtarza ks. Albrechta choć stara się wprowadzić efekty przestrzenne, w istocie swej nie jest nowatorem. Na podłożu tej tradycjonalistycznej szkoły wiedeńskiej wyrasta sztuka warsztatu tryptyku św. Trójcy, ale bardziej od niej pogłębiona przez pragnienie nowego widzenia przyrody w pejzażach opartych na znajomości grafiki europejskiej, przez większe uduchowanie typów oraz wzbogacenie wyrazu twarzy.

Baldass zwrócił uwagę na fakt wpływów w twórczości Jakuba Kaschauera sztuki burgundzkiej lub franko-flandryjskiej¹²⁷. Gdyby przyjąć, że Kaschauer był Mistrzem ołtarza ks. Albrechta, moglibyśmy przypuścić, że pewne wpływy flamandzkie widoczne w pejzażach ołtarza świętokrzyskiego przeniosły się tą drogą do twórczości malarza tryptyku św. Trójcy. Również dzięki kopiowaniu opony, daru królowej francuskiej dla katedry wawelskiej, która według Walickiego była bliska

¹²⁴ M. Csánky, *A bártfai Madonna kép... jw.*

¹²⁵ Radocsay, *jw.* s. 115.

¹²⁶ O. Benesch, *Osterreichische Handzeichnungen des XV und XVI Jahrhundert*, Freiburg in Br. 1936 s. 15.

¹²⁷ L. Baldass, *Malerei und Plastik... jw.* s. 18.

wzorom flamandzkim, Jakub mógł się zetknąć z nowym widzeniem świata¹²⁸. Tym tylko można sobie wytłumaczyć, że na podłożu sztuki krakowskiej mistrza tryptyku Św. Trójcy i mistrza wrocławskiego ołtarza św. Barbary zakwitło dzieło, w którym jak pisze Zlat „ostatnia formuła symbolizmu przybiera osłonę naturalistycznej iluzji”¹²⁹ (fot. 4). Jest to obraz Madonny w komnacie ze zbiorów Minutoli, w którym Csánky widzi podstawowe cechy mistrza krakowsko-bardiowskiego, takie jak pełne, mięsiste formy twarzy, o długim nosie, migdałowych oczach, o jasnej różowej karnacji przenikniętej lila szarymi niuansami¹³⁰. Csánky, jak i ostatnio Zlat, włącza ten obraz do kręgu wpływów mistrza wrocławskiego ołtarza św. Barbary. Csánky jednak ponadto całą twórczość Jakuba z Sącza stara się wywieść z kręgu tego mistrza, a więc w konsekwencji także obraz Madonny w komnacie. Zlat o tych związkach z Jakubem sądeckim w ogóle nie wspomina¹³¹.

Już Walicki zwrócił uwagę na to, że Madonna w komnacie ma odmienny charakter stylistyczny niż śląskie malowidła i że niewątpliwie wiąże się ze sztuką Krakowa¹³². Genetyczny związek Mistrza wrocławskiego ołtarza św. Barbary z Małopolską, uzasadniany ostatnio przez Walickiego i Dobrowolskiego, nie wyklucza ale raczej potwierdza możliwość symbiozy stylistycznej mistrza Madonny w komnacie zarówno z warsztatem wrocławskim ołtarza św. Barbary jak i warsztatem tryptyku św. Trójcy w Krakowie¹³³. Nowe zdobycze przestrzenne tego obrazu są niejako uzupełnieniem obu tych warsztatów, lecz typika postaci Maryi, oraz aniołów, zdradza piętno ręki mistrza krakowsko-sądecko-bardiowskiego. Szczególnie uderzająco podobny kształt ust i podbródka, oraz inne wyliczone powyżej przez Csánky'ego szczegóły fizjonomii świadczą o morfologicznym niemal pokrewieństwie z Chórem Dziewicy ołtarza świętokrzyskiego, Madonną bardiowską i trzema Mariami u grobu, a więc głównymi dziełami mistrza warsztatu tryptyku św. Trójcy. Jedynie Dziecko, które u Madonny bardiowskiej i u Madonny z Chórów ma wygląd identyczny,

¹²⁸ Walicki, *W kwestii flamizmu w malarstwie cechowym krakowskim XV i XVI wieku*, „Przegląd Historii Sztuki”, Kraków 1932 33 r. III.

¹²⁹ M. Zlat, *Sztuki śląskiej drogi do gotyku. Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965 s. 160.

¹³⁰ M. Csánky, *A bártfai... jw.*

¹³¹ M. Zlat, *jw.*

¹³² Walicki, *Malarstwo polskie XV wieku*, Kraków 1936 s. 154.

¹³³ Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny manierizm*, Warszawa 1961 s. 21—22. *Historia Sztuki polskiej*, Kraków 1962, t. I s. 366.

w obrazie śląskim jest zupełnie inaczej potraktowane. Wydaje się pewne, wbrew sugestiom Złata, że obraz Madonny w komnacie zawdzięcza swe powstanie ścisłym kontaktom z warsztatem tryptyku św. Trójcy i że jego datowanie można przesunąć za Csánky'm co najmniej na lata 60-te XV wieku¹³⁴. Być może jego wykonawcą mógł być współpracownik mistrza Jakuba, uznany fakultatywnie za brata, Mikołaj z Wrocławia, którego związki ze Śląskiem były bezsporne.

Przy omawianiu dzieła Jakuba z Sącza szczególne zainteresowanie budzą dwa obrazki oprawne w ramy z kaplicy kuśnierzy kościoła Mariackiego, Koronacja i Zwiastowanie, datowane na rok 1470. Już przez J. Fenyő i J. Genthona były one związane z Madonną bardziowską¹³⁵. Csánky jednak kategorycznie sprzeciwiał się uznaniu Zwiastowania za dzieło tejże ręki co obraz bardziowski¹³⁶; skłaniał się natomiast ku uznaniu Koronacji za pracę mistrza krakowsko-bardziowskiego. Walicki zaliczył ostatnio zarówno Koronację jak i Zwiastowanie do twórczości tego samego mistrza małopolskiego nie precyzując bliżej swego stanowiska¹³⁷. Wydaje się jednak, że Koronacja jest dziełem wcześniejszym, nawiązującym do hieratycznych form awersów tryptyku św. Trójcy. Sama Maria zaś przypomina żywo królowną z kwatery ze św. Jerzym zabijającym smoka z rewersów tegoż ołtarza.

Już Lepszy zauważył różnicę między obu obrazami w traktowaniu tła, w tonacjach barwnych, w rysunku rąk, w braku figur drugoplanowych i w bardziej zwartej kompozycji Koronacji¹³⁸. Różnice zachodzą też w samej oprawie obrazów. Ramy Koronacji mają wmontowanych 10 równych co do wielkości złożonych relikwiarzyków, podczas gdy ramy Zwiastowania tylko osiem dwojakiego kształtu. Behrens podkreślił związek obu tych obrazów z kwaterami ołtarza olkuskiego¹³⁹. Wydaje się, że tylko Zwiastowanie, odmalowujące pełną gracji i swobody pozę anioła, odpowiada lirycznemu stylowi Jana Wielkiego być może z jego wczesnej fazy twórczości. Ponieważ dzieła te powstały po roku 1470, możliwe jest, że Jakub już nie zdążył wykonać pendant do Koronacji.

¹³⁴ M. Csánky, *A bártfai...* jw.

¹³⁵ I. Fenyő, I. Genthon, *Die Flügelaltarbilder des ungarischen Nationalmuseums*, Magyar Művészet 1931 t. VII s. 440–460.

¹³⁶ M. Csánky, jw.

¹³⁷ Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm*, s. 312.

¹³⁸ L. Lepszy, *Studia nad obrazami krakowskimi*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, Kraków 1930 t. V s. 57, 56.

¹³⁹ E. Behrens, *Altdeutsche Kunst aus Krakau und dem Karpathenland*, Krakau 1942 s. 38.

Sygnalizuję na tym miejscu wzmiankowane przez Lajtę skrzydła nieznanego ołtarza przedstawiające św. Katarzynę genueńską i sienneńską, które przywędrowały z Tarnowa do muzeum w Bardiowie¹⁴⁰. Lajta dopatruje się w tych obrazach związku z ołtarzem św. Trójcy na Wawelu. Dostrzega ona to samo ujęcie twarzy, kaligraficzny rysunek linii, szczególnie charakterystyczne, nerwowo zginające się palce, jak również ciemne kontury aureoli. Malarz tych skrzydeł bardziowskich był jednak, moim zdaniem, zaledwie prowincjonalnym naśladowcą figur mistrza Jakuba. Świadczą o tym niezręczne postacie świętych, nienaturalnie wykrzywione palce, grube rysy, oraz prymitywny rejestr środków artystycznych.

Krąg warsztatu mistrza ołtarza św. Trójcy został poszerzony przez Walickiego o ołtarz z Kasiny Wielkiej, a przez Szablowskiego o tryptyk z Mikuszowic. W tym ostatnim, zdaniem tego badacza, wewnętrzne obrazy są bardziej konserwatywne niż zewnętrzne. Szablowski opierając się na tradycyjnym poglądzie o współpracy dwóch malarzy uzasadnia, że skrzydła zewnętrzne ołtarza z Mikuszowic są dziełem pejzażyści świętokrzyskiego, podczas gdy część środkowa może być przypisywana mistrzowi Chórów, aczkolwiek z wielkim zastrzeżeniem¹⁴¹. Obecnie, gdy teza o jedności artystycznej tryptyku św. Trójcy nabrała rumieńców pewności i została przyjęta przez Walickiego i Dobrowolskiego¹⁴² można uważać za równie oczywisty fakt wykonania ołtarza mikuszowickiego przez jednego i tego samego mistrza, przy niewątpliwym udziale pomocników do wykonywania drugorzędnych szczegółów. Szablowski twierdzi, że pewne odchylenia istniejące między tryptykiem św. Trójcy a mikuszowickim mogły być spowodowane różnicą założeń artystycznych i odmiennym ukształtowaniem płaszczyzn obrazowych jakie malarz miał w danej chwili do dyspozycji¹⁴³. Różnice tych założeń artystycznych między zewnętrznymi i wewnętrznymi partiami tego samego ołtarza świętokrzyskiego czy mikuszowickiego mogły być tylko kwestią wymogów teologicznych i wynikających z nich odmiennych założeń tematycznych rzutujących na założenia artystyczne mistrza.

¹⁴⁰ E. Lajta, *Adalékok a régi Magyarországi szobrászathoz és festészethöz*. Odbitka z *Művészettörténeti Ertésítő* 1960 nr 2 s. 96.

¹⁴¹ J. Szablowski, *Tryptyk w Mikuszowicach* jw. s. 20, 27, 28.

¹⁴² Walicki, *Gotyk. Renesans. Wczesny manieryzm...* s. 310. Kompromisowe stanowisko zajął ostatnio A. Bochnak, który widzi wprawdzie w malarzkiej partii tryptyku św. Trójcy dzieło dwóch rąk, ołtarz mikuszowicki jednak przypisuje jednemu mistrzowi tzw. pejzażyście świętokrzyskiemu, zob. *Kraków jego dzieje i sztuka*, wyd. zbiorowe, Warszawa 1965; A. Bochnak, *Kraków gotycki*, s. 176.

¹⁴³ J. Szablowski, jw. s. 29, 30.

W scenie Rozesłania apostołów prócz realistycznych partii krajobrazowych na pierwszy plan wysuwają się konserwatywne motywy banderoli przewijających się wokół głów apostołów (fot. 5). Postacie ich sposobem ustawienia i typem twarzy są bardzo bliskie przedstawieniom proroków na trójkątnych szczytach ołtarzy należących do kręgu zwanego przez słowackich i węgierskich uczonych kręgiem Mistrza maciejowickiego¹⁴⁴. Tak na przykład św. Tomasz ze środkowej sceny ołtarza mikuszowickiego przypomina św. Antoniego z trójkątnego szczytu ołtarza ze Spiskich Drawc, św. Maciej z Rozesłania Apostołów jest niemal kopią Jeremiasza ze szczytu ołtarza w Lubicy. Nawet prorocy przedstawieni w trójkątach szczytowych samego ołtarza maciejowickiego przypominają żywo głowy apostołów z tryptyku z Mikuszowic.

Mistrz zwany przez Csánky'ego „maciejowickim”, był zdaniem badaczy węgierskich i słowackich, wybitną indywidualnością czterdziestych-pięćdziesiątych lat XV wieku na Spiszu. W swej sztuce na poły dworskiej na poły mieszczańskiej wyrażał się jeszcze w konserwatywnym stylu miękkim, związanym jakoby z kręgiem śląskim i norymberskim¹⁴⁵. Zagadnienie to czeka jeszcze na swe opracowanie ze strony badaczy polskich, bowiem Walicki kwestionując samodzielność warsztatu tak zwanego Mistrza maciejowickiego, włącza jego dzieło do kręgu szkoły sądeckiej¹⁴⁶. Tym niemniej nawiązanie twórcy tryptyku z Mikuszowic do dzieł związanych z mistrzem maciejowickim jest ciekawym odkryciem jeszcze jednego źródła inspiracji, z którego czerpał warsztat krakowsko-sądecko-bardiowski. Jeżeli istotnie dalsze badania wykażą, że mistrza maciejowickiego można zaliczyć do szkoły sądeckiej, wówczas znajdziemy na tej drodze ślad wpływów sztuki tego kręgu na Jakuba z Sącza. Miałoby to swoją podstawę w tym, że Jakub, zanim przyjął prawo miejskie w Krakowie, przebywał w Sączu. Nie neguje się przez to możliwości, że Jakub mógł pochodzić ze Śląska¹⁴⁷.

Nie wiemy niestety, jak wyglądał ołtarz św. Idziego w Bardiowie ani dzieła wykonywane w kościele parafialnym w Nowym Sączu. Należy jednak przypuszczać, że były one utrzymane w stylu „mikuszowickim”, to jest że powstały w kręgu warsztatu ołtarza świętokrzyskiego. Prawdopodobne pochodze-

¹⁴⁴ M. Csánky, *A Szepesi és Sarosi tablaképfestészet 1460-ig*, Budapest 1938.

¹⁴⁵ *ibid.*

¹⁴⁶ Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk, Renesans, Wczesny manierizm*, s. 298

¹⁴⁷ T. Dobrowolski, *Życie, twórczość i znaczenie społeczne*, s. 92.



13. Sw. Katarzyna z tryptyku św. Katarzyny w Lewoczy (1460—70)
(fot. własna)



14. Ołtarz św. Barbary w Bardiowie
(fot. Slovenský ústav pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody)



15. Figura św. Doroty z obramienia szafy tryptyku św. Trójcy na Wawelu
(fot. własna)

nie tryptyku Rozesłania Apostołów z katedry wawelskiej¹⁴⁸, który znalazł się w Mikuszowicach zapewne dopiero po wzniesieniu tam kościoła w 1690 roku, a więc w czasie „barokowego” niszczenia lub usuwania ołtarzy gotyckich, pozwala snuć domysły na temat jego przynależności. Jego bliski związek stylistyczny z warsztatem tryptyku św. Trójcy a zarazem dostrzeżona przez Szablowskiego możliwość przeznaczenia go do katedry krakowskiej są zgodne z domysłem, że mógł być wykonany przez warsztat Jakuba z Sącza a potem po usunięciu wywieziony na Żywiecczyznę. Tryptyk Rozesłania Apostołów jest więc cennym ogniwem w łańcuchu twórczości Jakuba z Sącza.

Jakub z Sącza już w pięćdziesiątych latach XV wieku znał się z Janem Długoszem, kanonikiem krakowskim, tym samym, który zamówił u niego w 1460 roku oponę do katedry wawelskiej. Zapewne miał więc ten artysta największe szanse, aby właśnie jego warsztat wykonywał ważne zamówienie do katedry krakowskiej, takie jak tryptyk Rozesłania Apostołów, czy też tryptyk św. Trójcy.

Pozostaje jeszcze zagadnienie poliptyku augustiańskiego którego 11 scen Csánky błędnie zaliczył do dzieł mistrza krakowsko-bardiowskiego¹⁴⁹. Utożsamienie jego autora z Mikołajem Haberschrackiem rozwiązało ten problem¹⁵⁰, mimo że w dalszym ciągu zagadką pozostał ślad ręki mistrza tryptyku św. Trójcy w trzech obrazach tego cyklu, jak to sugeruje Estreicher, wymieniając Gody w Kanie, Mycie Nóg i Wypędzenie przekupniów ze świątyni¹⁵¹. Stange przyjmując koncepcję dwóch malarzy tryptyku św. Trójcy uważał, że niektóre sceny augustiańskie, szczególnie wymienione przez Estreichera, były malowane ręką mistrza pejzaży świętokrzyskich¹⁵². Zdaniem Walickiego Haberschrack był ściśle związany z warsztatem mistrza tryptyku św. Trójcy, ale zarazem był osobowością o większej skali możliwości kompozycyjnych i ekspresyjnych¹⁵³. Ponieważ Haberschrack zawiera kontrakt na malowidła ołtarza dla kościoła augustiańskiego św. Katarzyny w Krakowie w 1468 roku¹⁵⁴, dlatego jego praca musiała trwać

¹⁴⁸ J. Szablowski, *iw.* s. 41.

¹⁴⁹ M. Csánky, *A bártfai...* *iw.*

¹⁵⁰ Przybyszewski, *W sprawie autorstwa obrazów augustiańskich w Krakowie*, Sprawozdania PAU LIII 1952 s. 70.

¹⁵¹ Estreicher, *Tryptyk św. Trójcy...* *iw.*

¹⁵² A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik, Österreich und Ostdeutsche Siedlungsraum von Danzig bis Siebenbürgen in der Zeit von 1400 bis 1500*, München—Berlin 1961 s. 144.

¹⁵³ Walicki, *Malarstwo polskie. Gotyk. Renesans. Wczesny manierizm*, s. 311.

¹⁵⁴ Przybyszewski, *iw.*

kilka lat i przekroczyć siódmy dziesiątek XV wieku. Jest możliwe, że Jakub sądecki u schyłku żywota mógł domalować kilka głów w powyższych obrazach augustiańskich jako mistrz warsztatu, z którego wyszedł Haberschrack. Jednakże jego uczeń należał już do innej generacji.

Dzieła rzeźbiarskie Jakuba z Sącza

Dziełem, które bezspornie naprowadza nas na ślad genetycznych powiązań ołtarza św. Idziego w Bardiowie (wykonanego przez Jakuba) z warsztatem krakowskim jest duża figura św. Idziego zachowana w kościele parafialnym oraz, mniejsza odeń, św. Jakuba, i św. Jana Ewangelisty znajdujące się w tamtejszym muzeum szaryskim.

Posąg św. Idziego wchodzący niegdyś w skład głównego ołtarza gotyckiego, dziś nieistniejącego, ten sam o którym wspomina Jakub sądecki w swym liście do Bardiowa w roku 1465, obiecując jego przywiezienie z Krakowa, stoi obecnie na konsoli w kaplicy Weroniki Mager¹⁵⁵. Ma on znaczną wysokość, 2,5 m, która dowodzi, że był zapewne najważniejszym obiektem gotyckiego ołtarza¹⁵⁶ (fot. 1).

Divald opisując tę rzeźbę ocenia ją negatywnie jako artystycznie bezwartościową i nazywa „kolorowanym przedmiotem”¹⁵⁷. Krytyka tego badacza jest zbyt surowa, gdyż nie bierze on pod uwagę ogólnych przejawów sztuki tej epoki. Posąg św. Idziego powstał w latach kryzysu zdecydowanych tendencji stylowych w plastyce. W tym „ciemnym okresie” ujawniają się wprawdzie indywidualności takie jak Jakub koszyckiego, który w samym ołtarzu z Freisingen (z r. 1443) wycofuje się z pozycji miękkiego stylu zaostrażając rysy twarzy Madonny i zapoczątkowując przedstoszowski konchowy motyw draperii, dający się także wyczuć w figurach wawelskiego tryptyku św. Trójcy. Jednakże gros dzieł tej epoki posiada charakter przejściowy, zrozumiały dla okresu przetwarzania ideologicznego i artystycznego.

Rozbieżność konserwatywnych i nowatorskich impulsów sprzyjała wytwarzaniu dzieł stylistycznie chwiejnych. Kryterium artystycznej wartości danego dzieła może być prawdziwe dopiero w powiązaniu z całokształtem zjawisk danej epoki. Divald zaś izolując figurę św. Idziego od całej produkcji

¹⁵⁵ H. Weinel, patrz przyp. 17.

¹⁵⁶ K. Divald, *Magyarország középkori szárnyasoltárai*, Budapest 1908 t. XLII s. 23.

¹⁵⁷ Divald, *Szépítőművészeti Múzeum Kisszebeni szárnyasoltára*, Magyar Művészet, t. IV 1928 s. 684.

artystycznej tego czasu albo, co gorsze, porównując ją z późnymi dziełami XV wieku nie mógł zająć właściwego stanowiska i jej specyficzną „bezstylowość” przypisał mierności artysty.

Niepewność formy cechująca posąg św. Idziego wyraża się w tradycyjnym traktowaniu draperii, która jednak zatraciła miękkość modelunku poprzedniego stylu na rzecz zróżnicowania się fałdów kątowych ostrzejszych w rysunku, a nawet zawiniętych u dołu. Zarówno ta cecha ukształtowania fałd, jak i sztywność figury bardiowskiej bliska jest zasadniczym cechom rzeźb tryptyku św. Trójcy na Wawelu.

Obok posągu św. Idziego sygnalizują istnienie w muzeum bardiowskim dwóch mniejszych figur: św. Jana Ewangelisty i św. Jakuba (fot. 6), które, zdaniem Myszkowskiego, stały również w głównym ołtarzu¹⁵⁸. Według Kampisa te dwie rzeźby są tylko prymitywnym naśladownictwem posągu św. Idziego¹⁵⁹. Bardzo surowa ich obróbka potwierdza opinię Kampisa. Jednakże obie figury apostołów są dosyć zniszczone, szczególnie św. Jan Ewangelista, co nie pozwala w całej pełni ocenić ich rangi artystycznej. W stosunku do ogromnej statui św. Idziego, która zapewne stała na szczycie ołtarza, te dwie figury musiały mieścić się w mało eksponowanej części ołtarza. Wprawdzie schemat fałdów wydaje się być ten sam, jednak zarówno u św. Jana Ewangelisty, jak i u św. Jakuba nie opadają one do stóp różnicując się na drobne fałdy, jak to widzimy w figurze św. Idziego, lecz odcinają się równą krawędzią u nasady podnóżka. Kanon oblicza św. Idziego o podłużnej z długim nosem twarzy ulega zmianie, przynajmniej w odniesieniu do postaci św. Jana Ewangelisty, na rzecz okrągłej pospolitej twarzy. Natomiast bardzo interesujące jest zestawienie twarzy Boga Ojca z tryptyku św. Trójcy na Wawelu (fot. 7) z obliczem św. Jakuba bardiowskiego. Jest to ten sam typ o brwiach „tragicznie” wzniesionych do góry u nasady nosa, oczach podłużnych i jakby zwężonych. Przypuszczam, że dwa mniejsze posągi musiał wykonać współpracownik mistrza warsztatu krakowskiego.

Czy istotnie rzeźba św. Idziego, przywieziona przez Jakuba z Sącza z krakowskiego warsztatu, powstała w kręgu tego mistrza?

List, w którym Jakub pisze, że jedzie po posąg św. Idziego, pochodzi z roku 1465, a więc z czasu prawdopodobnej pracy

¹⁵⁸ V. Myszkovsky, *Bártfa középkori műemlékei*, Budapest 1879—1880.

¹⁵⁹ A. Kampis, *Középkori faszobrászat Magyarországon*, Budapest 1940 s. 45.

nad ołtarzem św. Trójcy. Partie rzeźbiarskie ołtarza św. Trójcy musiały najpewniej powstawać równoległe do pracy nad tą rzeźbą, w tym samym warsztacie Jakuba; takie są „morfologiczne” niemal ich podobieństwa. Csánky zauważa, że w swym stylu posąg św. Idziego nie tylko nie odbiega od rzeźb wawelskiego ołtarza, ale przynależność stylistyczną do warsztatu mistrza krakowsko-bardiowskiego potwierdza¹⁶⁰. Jak wiadomo w rzeźbach tryptyku św. Trójcy Estreicher widział dzieło dwóch rąk¹⁶¹. Uważał on, że główną rzeźbę Boga Ojca i szczyt ołtarza wykonał sam mistrz, natomiast pomocnik, o żywszym temperamencie przyczynił się do powstania świętych Dziewic, Salwatora i żołnierzy. Tym należy sobie wytłumaczyć różnice w ożywieniu powyżej omawianych rzeźb. Wydaje mi się przekonujące, że w tym przypadku zachodziła współpraca dwóch rzeźbiarzy. Sądzę, że podobnie jak w każdym warsztacie należy się domyślać udziału pomocników. Jednak wyraz ogólny i technikę wykonania narzucał sam mistrz, dzięki czemu uzyskano jasną dyspozycję faktury rzeźbiarskiej i jednolitość architektonicznego układu ołtarza.

Jak słuszne jest przypisanie figury św. Idziego kręgowi warsztatu krakowsko-sądeckiego świadczy morfologiczne niejako podobieństwo samego typu Idziego do malarskich jego odpowiedników, takich jak św. Wojciech i św. Stanisław (fot. 8) ze skrzydeł dawnego ołtarza z prezbiterium katedry na Wawelu czy św. Stanisław (fot. 9) z Chóru Męczenników tryptyku świętokrzyskiego. Równie bliskie są mu także rzeźby św. Zofii (fot. 10) i św. Anny (fot. 11) ze szczytu tryptyku św. Trójcy, posiadające takie same długie nosy i migdałowo wykrojone oczy. Z drugiej strony posąg św. Idziego wykazuje przybliżony kanon fizjonomiczny do figury Chrystusa Zmartwychwstałego ze szczytu tegoż tryptyku oraz z Muzeum Narodowego w Krakowie. Tę ostatnią Estreicher zaliczył do kręgu warsztatu mistrza św. Trójcy na Wawelu¹⁶².

Jeśli z kolei odniesiemy te rzeźby do popiersia Chrystusa Błogosławiącego ze zwornika zamkowej kaplicy wiedeńskiej z lat 1447—1449, to znajdziemy archetyp, na którym wzorował się mistrz rzeźb krakowsko-bardiowskich¹⁶³. Idealistyczny, miękki styl popiersia Chrystusa wiedeńskiego w niczym nie przypominający śmiałych załamań draperii Salwatora ze zwieńczenia tryptyku św. Trójcy, nie w formie, lecz w typie fizjonomicznym był wzorem rzeźby wawelskiej i bardiowskiej.

¹⁶⁰ M. Csánky, *A bártfal., jw.*, s. 74.

¹⁶¹ K. Estreicher, *jw.* s. 78.

¹⁶² *jw.* s. 96.

¹⁶³ Baldass-Buchowiecki, *Gotik in Österreich*, Wien 1961.

Oryginalnie ułożone uczesanie św. Dziewic z tryptyku św. Trójcy o wachlarzowato ujętych, jakby usztywnionych na drutach włosach, zdaniem Estreichera, znajduje bliskie analogie w tym samym środowisku krakowskim, jak np. w relikwiarzu hermowym z Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁶⁴. Jednakże głowa tej hermy nie ma tak specyficznego charakteru jak w powyższych figurach, u których element dekoracyjnej stylizacji jest swoistą cechą tego warsztatu. Uderzającym podobieństwem natomiast wyróżnia się głowa anioła z filaru nawy głównej katedry św. Stefana w Wiedniu, wykonana przez tak zwanego Mistrza Proroków, bliskiego szkole Jakuba Kaschauera a może nawet, jak sugeruje Baldass, jego poprzednika¹⁶⁵. Dowodzi to, że środowisko wiedeńskie, które w malarskiej twórczości Jakuba z Sącza odegrało rolę podniety twórczej, również w dziedzinie rzeźby poddało pewien schemat, któremu mistrz ten ulegał. Bardzo interesujące jest pod tym względem porównanie figury siedzącej Madonny Kaschauera z ok. r. 1440 ze św. Dziewicami i św. Anną Samotrzecią ołtarza św. Trójcy na Wawelu¹⁶⁶. Madonna ta w typie miękkiego owalu twarzy i migdałowo wykrojonych oczu oraz układu fałdów szat stanowić mogła źródło inspiracji rzeźbiarskich tryptyku św. Trójcy na Wawelu, co jest jeszcze jednym dowodem ścisłych związków tej pracowni ze środowiskiem wiedeńskim. Jak wyżej było powiedziane Estreicher uważał, że tryptyk św. Trójcy powstał w jednym warsztacie, pod kierunkiem jednego mistrza¹⁶⁷. Wysuwa on przy tym tezę o współpracy dwóch rzeźbiarzy¹⁶⁸. Wszelkie jednak dane stylistyczne wskazują na to, że mistrz kierujący, który był malarzem Chórów i pejzaży tryptyku świętokrzyskiego narzucił piętno swych charakterystycznych i niepowtarzalnych typów także figurom niektórych partii rzeźbiarskich tegoż ołtarza. Tak np. św. Zofia czy św. Anna ze szczytu tryptyku są bliskimi krewnymi Dziewic z Chórów.

Podobny typ związany ściśle z malowanymi kwaterami ołtarza świętokrzyskiego reprezentuje figura św. Otylii i św. Jadwigi z Muszyny (fot. 12). Nie wysuwając zbyt pochopnych wniosków można przypuścić, że te figury, a może także Madonna muszyńska, należały do ołtarza powstałego w nowosądeckim warsztacie Jakuba z Sącza, związanego wówczas umową z kościołem parafialnym tegoż miasta. Tym sobie też można było wytłumaczyć bardiowskie reminiscencje figur muszyń-

¹⁶⁴ Estreicher, *dz. cyt.*

¹⁶⁵ L. Baldass, *Malerei und Plastik um 1440 in Wien*, ryc. 12.

¹⁶⁶ *jw.*, ryc. 11.

¹⁶⁷ K. Estreicher, *Tryptyk św. Trójcy*, s. 80.

¹⁶⁸ *Tamże.*

skich w ołtarzu św. Barbary w kościele św. Idziego, z którym, jak wynika z przytoczonych powyżej danych, był tenże mistrz jednocześnie związany umową na ołtarz główny. Również św. Idzi z ołtarza głównego w Bardiowie nosi na sobie znamiona specyficznego typu postaci mistrza tryptyku świętokrzyskiego i to zarówno jeśli chodzi o malarskie jak i rzeźbiarskie jego odpowiedniki. Hieratyczny Bóg Ojciec natomiast w części środkowej tryptyku św. Trójcy swym wąskim czołem długimi szparkami oczu, podniesionymi liniami brwi u nasady nosa, oraz modelunkiem włosów jest pokrewny figurze św. Jakuba z Bardiowa. W stosunku do cięższej nad partią malarską i rzeźbiarską ołtarza świętokrzyskiego indywidualnością poprzednio omawianego mistrza, ten rzeźbiarz nie mógł być równikiem całości tryptyku.

Mistrz kierujący, którego niepowtarzalne typy spotykamy nie tylko w jego głównym dziele ale i w kilku innych rozsianych, nieraz fragmentarycznie tylko, w wielu miejscowościach kręgu krakowsko-śądecko-bardiowskiego, musiał być indywidualnością dużej miary. Na tym tle figura św. Idziego przestaje być „kolorowanym przedmiotem”, lecz staje się odpryskiem wielkiego warsztatu o swoistych cechach stylowych podkreślających jego przynależność do określonego kręgu artystycznego „ciemnego okresu”. W figurze św. Katarzyny z lewockiego ołtarza tegoż wezwania (fot. 13) można bez trudu dopatrzeć się związku zarówno z Madonną z Lipnik jak z postaciami św. Dziewicy z tryptyku św. Trójcy. Madonnę z Lipnik uważa się za należącą do zespołu przejściowych rzeźb Małopolski takich jak Madonna z Rzepnik czy z Czchowa¹⁶⁹. O ile Madonna z Lipnik reprezentuje fazę wcześniejszą od formy św. Dziewic ołtarza świętokrzyskiego, o tyle św. Katarzyna lewocka jest dalszym krokiem w stronę warsztatu krakowskiego. Wskazuje na to identyczny owal twarzy i rysów oraz podobne traktowanie draperii jak u św. Dziewic z ołtarza świętokrzyskiego.

Madonnę z Czchowa uważa Estreicher pod względem modelunku szat za pokrewną postaciom św. Dziewic z obramienia tryptyku św. Trójcy. Widzi jednak istotne różnice w rysach twarzy. Niewątpliwie Madonna z Czchowa jest zupełnie niepodobna do typu tych św. Dziewic, które zapewne wykonywał pomocnik mistrza. Jednakże uczone ten nie zauważył, że fizjonomia Madonny z Czchowa powtarza się dosłownie w obliczu św. Zofii z córkami i św. Anny Samotrzeciej ze

¹⁶⁹ A. Olszewski, *O kilku grupach późnogotyckiej rzeźby małopolskiej, Późny gotyk. Studia nad sztuką przelomu średniowiecza i czasów nowych*, Warszawa 1965 s. 277, 278.

szczytu tryptyku wawelskiego. Ma to pierwszorzędne znaczenie dla proveniencji tej figury czchowskiej, która powtarza zasadniczy typ tak charakterystyczny dla Mistrza Chórów w jego malowanych kwaterach i znajdujący swe odbicie także w niektórych partiach rzeźbionych ołtarza. Drapowanie faldów szat z boku postaci Madonny w charakterze trójkątnych, mięsistych brytów materii przypomina żywo modelunek płaszczu św. Idziego z Bardiowa. Co więcej, Madonna z Czchowa w rysach twarzy stanowi odbicie św. Idziego, co jeszcze bardziej potwierdza genetyczny związek obu figur z warsztatem krakowskim tryptyku św. Trójcy.

Ostatnio dopatrzono się związku między figurami bardiowskiego ołtarza św. Barbary (fot. 14) z rzeźbami muszyńskimi a nawet z detalami architektonicznymi tryptyku świętokrzyskiego¹⁷⁰. Jest to jeszcze jeden krok naprzód w próbach zcalenia tego zespołu rzeźb w jeden warsztat, którego oczywistość narzucają także dane zrekonstruowane przeze mnie. Ostatnią kropką nad „i” jest jednak przede wszystkim próba ustalenia mistrza tego najważniejszego podówczas warsztatu, której poświęcone jest niniejsze studium. Ołtarz św. Barbary z Bardiowa jest rozmaicie datowany. Kamps określa jego powstanie na rok 1485¹⁷¹, Divald zaś a za nim Moricz na ok. 1476 rok¹⁷². Koncepcję ikonograficzną i styl malarskiej partii ołtarza uważa Radocsay za bliską Mistrzowi ołtarza wrocławskiego św. Barbary¹⁷³. Stamtąd wywodzi on umiejętność warsztatową malarza ołtarza bardiowskiego. Natomiast rzadko omawiane rzeźby powyższego ołtarza są istotnie bliskie św. Dziewicom z tryptyku wawelskiego. Św. Otylia jest niewątpliwie powtórzeniem obu świętych z Muszyny, podobnie jak i św. Anny Samotrzeciej ze zwieńczenia tryptyku św. Trójcy. Natomiast bardiowska św. Jadwiga jest bliska śląskiej koncepcji tej świętej takiej jak ją widzimy na skrzydłach ołtarza Prockendorfów w kościele św. Elżbiety we Wrocławiu¹⁷⁴. Szczegółowsza analiza obu figur św. Dziewic z górnej partii obramienia skrzyni ołtarza św. Barbary bardiowskiej uwidacznia dalsze różnice. Obie rzeźby oraz duży posąg św. Barbary z części środkowej ołtarza bardiowskiego nie mają tak charakterystycznego uczesania jak to widzimy u św. Dziewic ołtarza św. Trójcy. Te, jakby na

¹⁷⁰ Tamże.

¹⁷¹ A. Kamps, jw.

¹⁷² K. Divald, *A bártfai Szent-Egyed templom*, *Archaeologiai Értesítő* t. XXXVII 1917 s. 110; V. Moricz, *Szárnyasoltárok bártfai Szent-Egyed templomban*, Budapest 1932 s. 15.

¹⁷³ D. Radocsay, *A középkori... jw.*

¹⁷⁴ H. Braune i E. Wiese, *Schlesische Malerei und Plastik des Mittelalters*, Leipzig 1926 tabl. 86.

drutach zwinięte spirale (fot. 15), wachlarzowato ułożone po obu stronach twarzy, są ważnym szczegółem, który, jak powyżej wspomniałam, przesądzał o specyfice rzeźb św. Dziewic ołtarza świętokrzyskiego. Dekoracyjna symetryczność uczesania w bardiowskich figurach zmienia się w naturalne rozwichrzenie, które mało ma wspólnego z wiedeńską inwencją Mistrza Proroków. W bardiowskich figurach św. Dziewic nie widzimy też owego wałka włosów splecionego nad czołem, który zwraca uwagę swą oryginalnością w figurach świętokrzyskich. Dochodzi się w konsekwencji do wniosku, że powyższe elementy dekoracyjne, które przeniknęły bezpośrednio z dzieł Mistrza Proroków do twórczości warsztatu świętokrzyskiego, a który się ich wiernie trzymał, uległy zmodyfikowaniu w rzeźbach ołtarza św. Barbary w Bardiowie¹⁷⁵. Również fałdy szat św. Dziewic części górnej obramienia ołtarza św. Barbary są bogatsze i silniej zaznaczony jest pod draperią ruch kolan. Sute fałdy płaszczy stanowią tu najważniejszy akcent figur podczas gdy w ołtarzu świętokrzyskim wierzchnie draperie nie odsłaniają wertykalnych fałdów spodnich szat św. Dziewic, lecz je podkreślają. Te różnice jednak nie tyle wskazują na odmiennosc założeń artystycznych, ile mówią o dalszym rozwoju w ramach warsztatu krakowskiego ołtarza św. Trójcy. To dzieło bardiowskie dowodziłoby ciągłych kontaktów warsztatu mistrza Jakuba sądeckiego z miastem Bardiowem po roku 1467¹⁷⁶.

Bliskie analogie jakie starałam się tu wykazać między malarskimi i rzeźbiarskimi dziełami znajdującymi się w kręgu oddziaływania tryptyku św. Trójcy, a których istnienie także na terenie Spiszu jest dla problematyki relacji z terenami tzw. górnowiągierskimi szczególnie ważne, pozwalają postawić hipotezę o uznanie fakultatywnie za mistrza kierującego tym warsztatem Jakuba sądeckiego. Lokalizacja głównego ośrodka tego warsztatu w Krakowie, który to warsztat zajmował się zarówno pracami nad malarską jak i rzeźbiarską partią ołtarza, dowodzi, że figura św. Idziego przywieziona do Bardiowa przez Jakuba powstała właśnie w tym warsztacie.

W „ciemnym okresie” przejściowym nieoczekiwanie zatem znajdujemy zorganizowany, duży warsztat małopolski, którego specyficzne cechy dają się uchwycić i określić stylowo przez odnalezienie skromnej lecz ważkiej grupy dzieł. Dokumentalne i stylowe zbieżności miejscowości i dzieł, które tam występują, wskazują niedwuznacznie na postać artysty, działającego

¹⁷⁵ L. Baldass, *Malerei und Plastik*, ryc. 9, 12.

¹⁷⁶ Ołtarzem św. Barbary z kościoła św. Idziego w Bardiowie zajmuję się szczegółowo w dalszym toku pracy nad rozprawą habilitacyjną.

w tym czasie i posiadającego na podstawie stwierdzonych danych co najmniej dwa wielkie zamówienia na ołtarze: w Nowym Sączu i Bardiowie.

Mistrza tego warsztatu krakowsko-sądecko-bardiowskiego ośmielałam się nazwać Jakubem.