

DOBROŚŁAWA HORZELA

Kraków, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Historii Sztuki

*Witraże w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu – fundacja jagiellońska?**

W kościele Bożego Ciała na krakowskim Kazimierzu zachowały się pięćdziesiąt cztery średniowieczne witraże (pięćdziesiąt jeden kwater prostokątnych, dwie główki, czyli wypełnienia szczytów prześwitów okiennych i jedno wypełnienie maswerku). Jest to niewielka pozostałość po przeszkleniach dziewięciu trójdzielnych i pierwotnie dwudziestotrzechregowych okien prezbiterium, a także okien korpusu i kaplic kościoła, który został ufundowany zapewne przez Kazimierza Wielkiego jako fara, lokowanego w 1335 r., miasta Kazimierz¹. Zespół witraży, w 1913 r. umieszczony w jednym z okien południowych (okno sIV), nie jest jednorodny pod względem stylu i czasu powstania; dzieli się na sześć grup, świadczących o trwającym około stu lat (ok. 1380-1480) szkleniu kościoła. Podziału na grupy warsztatowe i próby datowania dokonała w latach 40. XX w., w swojej pracy magisterskiej Hanna Pieńkowska². Jest to jak dotąd jedyna monografia tego zespołu, drugiego pod względem liczby zachowanych kwatery w Małopolsce i w obecnych granicach Polski³.

* Praca powstała dzięki finansowaniu w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą Narodowy Program Rozwoju Humanistyki w latach 2014-2019.

¹ Akt lokacyjny miasta Kazimierza w oryginale oraz przekładach polskim i angielskim: *Przywileje ustanawiające gminy miejskie wielkiego Krakowa (XIII-XVIII wiek)*, wyd. Bożena WYROZUMSKA, Kraków 2007, s. 27-28, 53-54, 81-82. Dokument fundacyjny kościoła nie zachował się, a o dokonaniu tego aktu przez króla informuje (bez podania daty rocznej) dopiero zapis z roku 1392; informację o fundacji kazimierzowskiej powtórzył Jan Długosz; zob. *Kodeks Dyplomatyczny Katedry Krakowskiej św. Wacława*, t. II: 1367-1423, wyd. Franciszek PIEKOSIŃSKI, Kraków 1883, s. 166-167 (*Monumenta Medii Aevi*, t. 8); *Joannis Długosz senioris canonici Cracoviensis Liber beneficiorum dioecesis Cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. 3: *Monasteria*, Cracoviae 1864, s. 141. O fundacji kościoła: Tomasz WĘCŁAWOWICZ, „Fazy budowy kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu (wiek XIV i XV)”, *Rocznik Krakowski*, XXXIX:1968, s. 19-29; id., *Cocto latere nobilitavit. O ceglanych murach kościołów średniowiecznego Krakowa*, Kraków 2013, s. 166, 168. Można przyjąć, że fundacja miała miejsce przed rokiem 1342, kiedy to parafia została po raz pierwszy wzmiankowana w spisach świętopietrza; zob. *Monumenta Poloniae Vaticana*, t. 1: *Acta Camerae Apostolicae*, t. 1, 1207-1344, wyd. Jan PTAŚNIK, Cracoviae 1913, s. 182, 209, 229-230. Por. Wanda KONIECZNA, „Początki Kazimierza do roku 1419”, [w:] *Studia nad przedmieściami Krakowa*, 1938, s. 36, 38 (Biblioteka Krakowska, nr 94).

² Hanna PIEŃKOWSKA, *Witraże średniowieczne w kościele Bożego Ciała w Krakowie*, Kraków 1945 (maszynopis w Archiwum Polskiego Komitetu Corpus Vitrearum z siedzibą w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego).

³ Stan badań do roku 2004 zrelacjonowała Helena MAŁKIEWICZÓWNA, „Kościół par. p.w. Bożego Ciała”, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA, Warszawa 2004, t. 2, s. 130-131 (*Dzieje Sztuki Polskiej*, t. II, cz. 3); później witraże wspomniane były sporadycznie: Kazimierz ŁATAK CRL, *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich w Krakowie*, Kraków 2005, s. 15 (wzmianka); Katarzyna BRZEZINA, „Kościół Bożego Ciała w Krakowie w latach 1918-1944 w świetle kroniki klasztornej”, [w:] *Artifex doctus*.

Czterdzieści dziewięć kwater powstało do okien chóru. W tej grupie wskazać można dwa zespoły, datowane w literaturze na trzecią dekadę XV w., z których jedno malowane są czerwoną konturą (farbą witrażową), a drugie czarną; wskazuje to na pochodzenie z różnych warsztatów; umownie będą je określała jako „warsztat czerwony” i „warsztat czarny”⁴. Pieńkowska określiła czas powstania obu grup warsztatowych na ok. 1430 r., opierając to datowanie na stwierdzeniu typowości form, a w późniejszej publikacji także kojarząc z tymi witrażami – odnaleziony przez Jana Samka – zapis mówiący o śmierci w 1431 r. prezbitera konwentu Kanoników Regularnych Laterańskich Jana, uznawanego przez nią za witrażera, a będącego w rzeczywistości jego synem⁵. Za Pieńkowską szli Lech Kalinowski i Helena Małkiewiczówna, wskazując czas powstania grup na ok. 1430 r. lub nieco ogólniej na dekadę 1420-1430⁶. W niezbyt obfitej literaturze przedmiotu starało się dowieść czesko-śląskiej genezy artystycznej obu grup⁷. Konstatacje te wynikały

Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadomskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, red. Wojciech BAŁUS, Wojciech WALANUS, Marek WALCZAK, Kraków 2007, t. 2, s. 283 (wzmianka w ramach omówienia prac konserwatorskich w kościele w latach 1918-1944); Bogusław KRASNOWOLSKI, „Średniowieczne wnętrza kościoła Bożego Ciała w świetle kroniki ks. Stefana Ranatowicza CRL”, [w:] *Klasztor Bożego Ciała Kanoników Regularnych Laterańskich w Krakowie w okresie przedtrydenckim. Ludzie, wydarzenia, budowle, kultura*, red. Kazimierz ŁATAK, Łomianki 2012, s. 277 (rekapitulacja dotychczasowych sądów); Danuta CZAPCZYŃSKA-KLESZCZYŃSKA, „Kościół Kanoników Regularnych Laterańskich / parafialny pw. Bożego Ciała”, [w:] Danuta CZAPCZYŃSKA-KLESZCZYŃSKA, Tomasz SZYBISTY, *Korpus witraży z lat 1800-1945 w kościołach rzymskokatolickich metropolii krakowskiej i przemyskiej*, t. 1: *Archidiecezja krakowska. Dekanaty krakowskie*, red. Wojciech BAŁUS, Tomasz SZYBISTY, Kraków 2014, s. 213-215 (losy średniowiecznych witraży od wieku XIX omówione w studium na temat witraży z XIX i XX w.); Dobrośława HORZELA, „Piętnastowieczny witrażowy cykl maryjny i jego miejsce w wystroju kościoła Dominikanów w Krakowie”, [w:] *Claritas et consonantia. Funkcje, formy i znaczenia w sztuce średniowiecza. Księga poświęcona pamięci Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek w dziesiątą rocznicę śmierci*, red. Monika JAKUBEK-RACZKOWSKA, Juliusz RACZKOWSKI, Toruń-Warszawa 2017, s. 162-165 (wzmianki).

⁴ Tymi określeniami posługiwała się roboczo Helena Małkiewiczówna, ale w podręczniku *Malarstwo gotyckie w Polsce* wprowadzone zostały określenia numeryczne (warsztat IIIa, czyli „warsztat czerwony”, i warsztat IIIb, czyli „warsztat czarny”); zob. Helena MAŁKIEWICZÓWNA, „Kościół par. p.w. Bożego Ciała”, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. LABUDA, Krystyna SECOMSKA, Warszawa 2004, t. 2, s. 129-131 (Dzieje Sztuki Polskiej, t. II, cz. 3).

⁵ Na błąd w dotychczasowej interpretacji tego zapisu zwrócił mi uwagę dr Marcin Starzyński, któremu za kolacjonowanie wypisów źródłowych do Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen jestem winna wdzięczność. Por. Hanna PIENKOWSKA, „Średniowieczna pracownia miniatorska w Krakowie”, *Rocznik Krakowski*, XXXII:1951, s. 57, przyp. 4; Jan SAMEK, „Pozycja kościoła Bożego Ciała w sztuce Krakowa oraz jego rola w poczynaniach artystycznych kanoników regularnych kongregacji krakowskiej”, [w:] *Studia z dziejów kościoła Bożego Ciała w Krakowie*, red. Zbigniew JAKUBOWSKI, Kraków 1977, s. 21. Por. Kazimierz ŁATAK CRL, *Kanonicy regularni laterańscy na Kazimierzu w Krakowie do końca XVI wieku*, Ełk 1999, s. 116-117; Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkp. 3742 III, *S. Ranatowicz, Casimiriae civitatis, urbi Cracoviensi confrontatae, origo. In eaque ecclesiarum erectiones et religiosorum fundationes, nec non series, vitae, res gestae praepositorum conventus Canonice Regularium Lateranensium s. Augustini ad Ecclesiam ss. Corporis Christi*, k. 11v (8v). Przywoływany zapis brzmi: *Hoc praepositore gente, fratres hi obiissentuncuntur [...]: Johannes vitreatoris presbyter Anno Domini 1431.*

⁶ Helena MAŁKIEWICZÓWNA, „Die Glasmalerei im Polen der Jagiellonischen Epoche”, [w:] *Polen in Zeitalter der Jagiellonen 1386-1572*, kat. wyst., Schallaburg, 8 V – 2 XI 1986, Wien 1986, s. 262; Helena MAŁKIEWICZÓWNA, „Stan badań nad średniowiecznym malarstwem witrażowym w Małopolsce”, [w:] *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. Krystyna PAWŁOWSKA, Joanna BUDYN-KAMYKOWSKA, Kraków 2000, s. 13; Lech KALINOWSKI, Helena MAŁKIEWICZÓWNA, „Co wiemy o średniowiecznych witrażach śląskich?”, [w:] *Witraże na Śląsku. Materiały z sesji Górnośląskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Chorzów 2001*, red. Teresa DUDEK-BUJARREK, Katowice 2002, s. 39; MAŁKIEWICZÓWNA, „Kościół par. p.w. Bożego Ciała...”, s. 131; Lech KALINOWSKI, „Malarstwo witrażowe”, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce...*, t. 1, s. 201.

⁷ PIENKOWSKA, *Witraże średniowieczne w kościele Bożego Ciała...*, s. 26-34; Andrzej WYROBISZ, *Szkló w Polsce od XIV do XVII wieku*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 109; Jadwiga CHRUSZCZYŃSKA, „Średniowieczne witraże małopolskie”, [w:] *Polskie szkło do połowy XIX wieku*, oprac. Kazimierz BUCZKOWSKI, red. nauk. Zofia

z założenia, że artystyczną genezę warsztatów witrażowych warunkowało pochodzenie kanoników regularnych. 26 marca 1405 r., a więc cztery lata po konsekracji kościoła wznoszonego z przerwami od lat 40. XIV w., król Władysław Jagiełło przekazał go wraz z parafią kanonikom regularnym św. Augustyna, sprowadzonym z konwentu w Kłodzku⁸.

Zdaniem Pieńkowskiej witraże te są „dalekim oddźwiękiem” malarstwa Mistrza z Trzeboni, a wykonał je lokalny warsztat zasilany przez witrażowników z Czech lub Śląska⁹. W roku 1986 Helena Małkiewiczówna w eseju do katalogu wystawy *Polen im Zeitalter der Jagiellonen* potraktowała cały zespół łącznie, wspominając ogólnie o występujących w nich elementach czeskich, śląskich i austriackich¹⁰. W 2004 r. Małkiewiczówna i Kalinowski dostrzegli jednak stylowe zróżnicowanie obu grup, określając „warsztat czarny” jako wywodzący się ze Śląska, a „czerwony” z Czech (nad wyraz ostrożnie stwierdzając, że „«zapozyczył» [on] z malarstwa czeskiego schyłku wieku XIV typ postaci oraz sposób układania draperii”). Trop austriacki w eseju i nocie katalogowej w podręczniku *Malarstwo gotyckie w Polsce* zniknął przypuszczalnie jako niepasujący do ogólnie bohemocentrycznej wizji sztuki Małopolski¹¹.

Jeszcze mniej jasno rysuje się w literaturze przedmiotu problem fundacji. Małkiewiczówna i Kalinowski wspomnieli – bez podania argumentów – o możliwości powstania witraży z różnych fundacji, przy czym dzieła „warsztatu czarnego” miałyby zostać sfinansowane przez kanoników regularnych, a „warsztatu czerwonego” być może przez osobę/osoby świeckie¹². Temat nie był rozwijany szerzej z powodu braku przekazów źródłowych dotyczących zamawiania bądź wykonywania barwnych przeszkleń w kościele czy choćby zakupu białego szkła okiennego. Radzieckie księgi kazimierskie z lat 1369-1381 oraz 1385-1402, a więc z okresu kończenia budowy prezbiterium, stosunkowo szczegółowo dokumentujące wydatki na kościół, nie zawierają żadnej informacji na ten temat¹³. Tym samym nasuwa się podejrzenie, że do wykonania pierwszego, choćby częściowego przeszkleń prezbiterium mogło dojść w latach, z których księgi zaginęły, tzn. 1382-1384. Za taką hipotezą zdają się przemawiać liczne wydatki oraz informacje z lat 80. i 90. XIV w., świadczące o przygotowywaniu prezbiterium do sprawowania w nim liturgii. W 1385 r. dokonano m.in. wypłat za pergamin na mszał, w 1387 pięciokrotnie płacono malarzowi i jego żonie „pro imagine”; w tymże roku biskup sufragana otrzymał zapłatę za konsekrację trzech ołtarzy („de consecratione altariorum trium”), w roku 1390 płacono za monstrancję, ornat i kapę, w 1394 r. za pergamin na antyfonarz oraz pisanie graduau,

KAMIENSKA, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 163-164; MAŁKIEWICZÓWNA, „Stan badań...”, s. 13-14; KALINOWSKI, MAŁKIEWICZÓWNA, op. cit., s. 38-40; MAŁKIEWICZÓWNA, „Kościół par. p.w. Bożego Ciała...”, s. 129-131; KALINOWSKI, „Malarstwo witrażowe...”, s. 200-202.

⁸ *Kodeks Dyplomatyczny Katedry Krakowskiej św. Wacława*, II: 1367-1423, wyd. Franciszek PIEKOSIŃSKI, Kraków 1883), nr CCCCLXXXVII, s. 301-303, nr CCCCLXXXIX, s. 304-307 (Mon. Medii Aevi Historica, t. 8); *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Opera Omnia. Cura Alexandri Przeździecki edita*, t. VIII: *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Liber Beneficiorum Dioecesis Cracoviensis nunc primum e codice autographo editus*, t. III: *Monasteria*, s. 141; Kraków, Biblioteka Jagiellońska, rkp. 3742 III, *S. Ranatowicz, Casimiriae civitatis, urbi Cracoviensi...*, k. 3v, 143.

⁹ PIENKOWSKA, *Witraże średniowieczne w kościele Bożego Ciała...*, s. 31.

¹⁰ MAŁKIEWICZÓWNA, „Die Glasmalerei im Polen...”, s. 262.

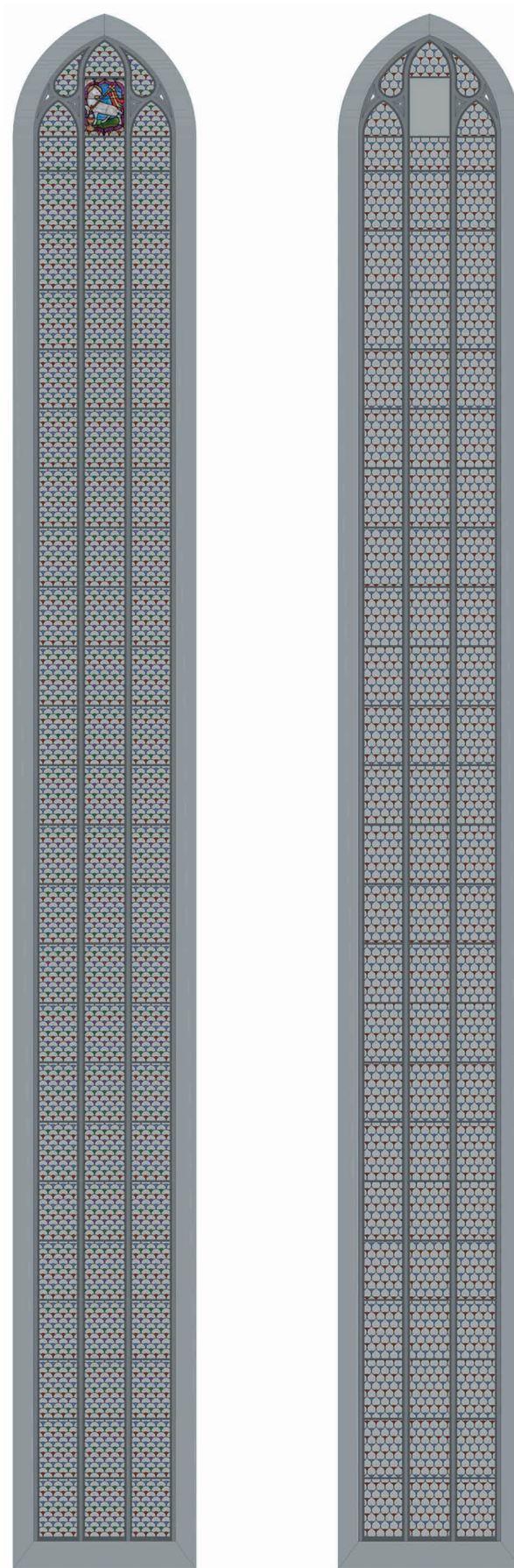
¹¹ MAŁKIEWICZÓWNA, „Kościół par. p.w. Bożego Ciała...”, s. 131; KALINOWSKI, „Malarstwo witrażowe...”, s. 201.

¹² MAŁKIEWICZÓWNA, „Kościół par. p.w. Bożego Ciała...”, s. 131; KALINOWSKI, „Malarstwo witrażowe...”, s. 201.

¹³ *Księgi radzieckie kazimierskie 1369-1381 i 1385-1402*, oprac. Adam CHMIEL, Kraków 1932.



*1. Rekonstrukcja górnych rzędów przeszklenia okna wschodniego prezbiterium kościoła par. pw. Bożego Ciała w Krakowie (rysunki czarno-białe w pionie c oznaczają kwatery niezachowane, ale z pewnością analogiczne do umieszczonych w tych samych rzędach pionu a, pola w kolorze szarym: kwatery niezachowane).
Rekonstrukcja D. Horzela,
rys. A. Nowacki*



2. Rekonstrukcja dekoracji okien nII
(po lewej) i sII (po prawej)
prezbiterium kościoła par.
pw. Bożego Ciała w Krakowie.
Rekonstrukcja D. Horzela,
rys. A. Nowacki



*3. Ślady przeszkleń
ornamentalnych okna sII
prezbiterium kościoła par.
pw. Bożego Ciała w Krakowie.
Fot. D. Horzela*

w następnym za pisanie antyfonarza, w 1397 r. Maciejowi pisarzowi za pisanie ksiąg liturgicznych¹⁴. W roku 1399 inwentarz kościoła wymienia m.in. osiem kielichów, dwie monstrancje, sześć dalmatyk, jedenaste ornatów, dwie kapy, trzy mszały, cztery antyfonarze, dwa legendaria, trzy psalteria i cztery chorągwie¹⁵. Wszystkie wydatki na wyposażenie czyniono w ciągu kilkunastu lat przed konsekracją prezbiterium, która nastąpiła 21 stycznia 1401 r.¹⁶

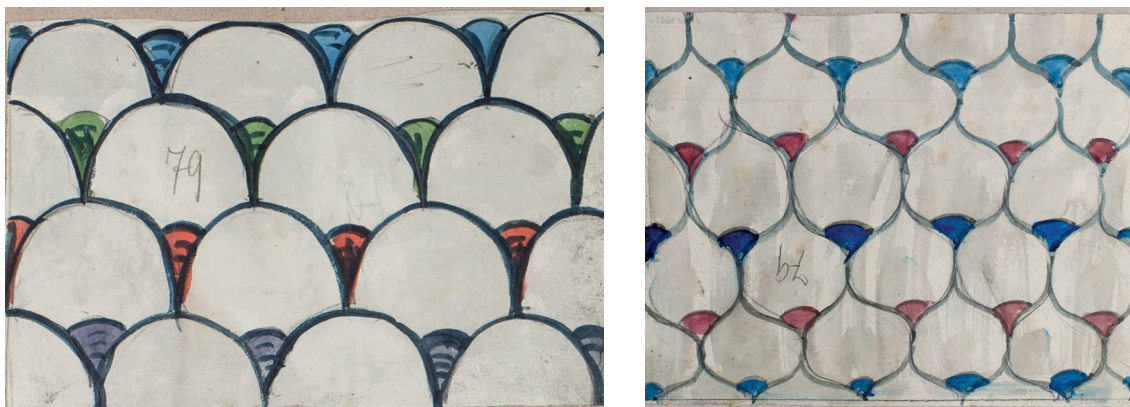
Z pierwszego etapu szklenia zachowała się tylko jedna kwaterna przedstawiająca Chrystusa Męża Boleści, a więc ilustrująca wezwanie kościoła, pierwotnie osadzona zapewne w oknie wschodnim (I) prezbiterium. Trzeba więc już w tym miejscu podkreślić, że nowe szklenie okna I wykonano, bez wyraźnej praktycznej potrzeby, ledwie kilkadziesiąt lat później, co wymagało przeniesienia znajdujących się w nim wtedy kwater w inne miejsce. Nowe kwatery wykonał warsztat posługujący się czerwoną konturą. O tych witrażach będzie mowa w dalszej części artykułu.

Najwcześniejsze, czyli XIX-wieczne przekazy pisane i ikonograficzne odnoszą się przede wszystkim do trzech okien zamknięcia prezbiterium i pozwalają na odtworzenie ich programu ikonograficznego. Helena Małkiewiczówna i Lech Kalinowski uważali, że

¹⁴ Ibid., s. 158, 196-197, 244, 246, 268-269, 311, 372, 406.

¹⁵ Ibid., s. 485.

¹⁶ Ibid., s. 534.



4. Przeszklenia ornamentalne okien nII i sII według akwarel Ludwika Łepkowskiego (Szyby kolorowe..., nr 79). Fot. CV Polska / D. Podosek

kwatery ze scenami z życia Chrystusa i Marii są pozostałościami przeszkleń dwóch okien (I i nII), z których jedno (I) poświęcone było życiu Chrystusa, a drugie (nII) Marii¹⁷. Nie wzięli jednak pod uwagę stanu okien z końca XIX w., który jest znany z fotografii wykonanych przez pracownię Kriegerów. Zdjęcia te, zachowane w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, zasadniczo ukazujące ołtarz główny, są istotną wskazówką co do pierwotnego zakomponowania okien. Widać na nich m.in. znajdujące się w oknie I tzw. główki, czyli wypełnienia szczytowych partii otworów okiennych (poniżej maswerku zwieńczenia). Górną część okna odmalował też, z uwzględnieniem kolejności kwater, Ludwik Łepkowski już w 1864 r.¹⁸ Informacje z tych dwóch źródeł ikonograficznych (fotografii i akwarel) pozwalają bez żadnych wątpliwości stwierdzić, że zwieńczony fantazyjną architekturą cykl narracyjny ze scenami z życia Chrystusa i Marii umieszczony był w oknie I, jedynym, które miało wtedy trójlistnie (a nie lancetowato) zwieńczone otwory. Zamknięte także trójlistnie główki tylko w tym oknie mogły być od początku ulokowane. Cykl chrystopologiczno-maryjny, znajdujący się w oknie wschodnim, składał się pierwotnie z siedemdziesięciu kwater, trzech główek i wypełnień maswerku. Zachowała się zatem tylko część pierwotnego zasobu, przy czym chronologicznie najwcześniejsze znane nam sceny dotyczą dopiero przesłuchania i sądu nad Chrystusem, nie znamy natomiast ani jednej sceny z początkowej sekwencji opowieści (Dzieciństwo i Życie publiczne Chrystusa). Program koncentrował się na scenach związanych z Pasją Chrystusa (ze zmonumentalizowaną do sześciu kwater sceną Ukrzyżowania) oraz na wydarzeniach następujących po Zmartwychwstaniu, obejmując co najmniej trzy sceny objawień Chrystusa uczniom, w tym trójkwarterowe Niedowiarstwo św. Tomasza oraz *Noli me tangere* i Spotkanie z uczniami w drodze do Emaus. Istotne miejsce zajmowały w nim także sceny związane z końcem ziemskiego życia Marii i jej tryumfem, kończące cały cykl.

Przeszklenia sąsiednich dwóch okien zamknięcia prezbiterium (sII i nII) nie konkurowały z wielkim, narracyjnym cyklem okna wschodniego (il. 1). Pomyślane zostały jako stosowne dla niego, kompozycyjne obramowanie i uzupełnienie zawartych w nim treści, a w sensie czysto funkcjonalnym – dzięki przewodze szkła białych – jako doświetlenie ołtarza głównego (il. 2). Wspomniane wyżej fotografie z końca XIX w. prezentują stosunkowo

¹⁷ MAŁKIEWICZÓWNA, „Kościół par. p.w. Bożego Ciała...”, s. 131; KALINOWSKI, „Malarstwo witrażowe...”, s. 201.

¹⁸ Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ, *Szyby kolorowe w Kościołach Krakowskich. Zebrał i Odmalował Ludwik Łepkowski w 1864 i 1865 r.*, nr 30-33.

dobrze okna nII i sII; wypełniały je w większości kwatery ornamentalne, przy czym w oknie nII zamontowane były kwatery z motywem „karpiej łuski”, zaś w najwyższym rzędzie w pionie środkowym (b) widniał na takim tle wizerunek Baranka Paschalnego. W oknie sII umieszczone były kwatery w „rybie pęcherze”, także z kwaterą figuralną u szczytu (niestety jej temat jest niemożliwy do zidentyfikowania). Choć w XIX w. w oba okna wmontowane były gdzieś wtórnie nowe kwatery z białego szkła oraz pojedyncze witraże figuralne w układach pozbawionych ikonograficznego sensu, to fotografie zasadniczo dokumentują pierwotny porządek przeszkleń trzech okien zamknięcia prezbiterium nadany im w XV w. Dowodem na to jest wyraźny do dziś w dolnej części okna sII (przemurowanej od zewnątrz w 1631 r.), pozostawiony w zaprawie odcisk przeszkleń w formie „rybich pęcherzy” oraz znajdujące się tam resztki szkła i ołowiów (il. 3). Kompozycja tych ornamentalnych przeszkleń, wyrzuconych ostatecznie na początku XX w. (przed 1913), została zadokumentowana przez Ludwika Łepkowskiego (il. 4)¹⁹.

Nie wnikając w złożony problem szczegółowej rekonstrukcji cyklu chrystologicznego²⁰, w tym miejscu trzeba wymienić te jego cechy, które są istotne dla wskazania artystycznego pochodzenia warsztatu. Okno wypełniał wielokwaterowy cykl złożony ze scen narracyjnych, skomponowanych bądź każda oddzielnie w całym polu prostokątnej kwatery, bądź w większej liczbie kwatery: trzech (jak w przypadku Zaśnięcia Marii) lub nawet sześciu (jak w Ukrzyżowaniu). Niektóre z następujących po sobie scen łączyły się kompozycyjnie tworząc większe całości – Zaśnięcie miało swoją kontynuację w rejestrze powyżej, gdzie przedstawiono *Levatio animae*. Elementem łączącym sceny rozgrywające się w górnej partii okna była malowana fantazyjna architektura, zajmująca kilka górnych rzędów. Kraków nie znał dotąd takich monumentalnych rozwiązań. Rozkwit tego rodzaju przeszkleń wiąże się z Austrią, gdzie w 2. połowie XIV w., a zwłaszcza od ostatniej jego ćwierci, powstawały liczne wielokwaterowe cykle chrystologiczne i pasyjne, łączące sceny zamknięte w jednej kwaterze z rozbudowanymi, wielokwaterowymi i wielopoziomowymi, ukazanymi przestrzennie architektonicznymi zwieńczeniami. Najwcześniejsze powstały w 3. ćwierci XIV w. dla kościoła w Judenburgu²¹. Z warsztatu zwanego Książęcym (*Herzogswerkstatt*) pochodziły kolejne z ostatniej dekady XV w.²²: w kościele parafialnym St. Maria am Gestade w Wiedniu²³, z kaplicy pałacowej Ebreichsdorf (Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, The Cloisters Collection)²⁴, oraz w Styrii

¹⁹ Kraków, Instytut Historii Sztuki UJ, *Szyby kolorowe...*, nr 79.

²⁰ Jest on przedmiotem odrębnego opracowania w przygotowywanym do druku tomie *Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen*: Dobrośława HORZELA, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Südpolen (ohne Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Krakau)*.

²¹ Eberhard HEMPEL, „Die Scheiben der Magdalenenkirche in Judenburg”, *Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark*, XXIII:1927, s. 54-79; Ernst BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark*, 1. Teil: *Graz und Strassengel*, Wien-Köln-Graz 1979, s. XXXVI-XXXVIII, XLII-XLIV (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich*, t. III); id., „Glasmalerei im Kontext der Monumentalmalerei”, [w:] *Glasmalerei im Kontext. Bildprogramme und Raumfunktionen*. Akten des XXII. Internationalen Colloquiums des Corpus Vitrearum, Nürnberg, 29 VIII – 1 IX 2004, red. Rüdiger BECKSMANN, Nürnberg 2005, s. 54.

²² Jak dotąd najszerzej działalność tego warsztatu omówiła Eva FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien*, Wien-Köln-Graz 1962, s. XXV-XXXV (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich*, t. I).

²³ FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien...*, s. 91-92, 95, il. 153, 171.

²⁴ Franz KIESLINGER, „Die Glasmalereien des österreichischen Herzoghofes aus dem Ende des 14. Jahrhunderts”, *Belvedere*, I:1922, s. 147-155; id., *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*, Zürich-Leipzig-Wien 1928, s. 24, 48; Hans WENTZEL, *Meisterwerke der Glasmalerei*, Berlin 1954, s. 60; Eva FRODL-KRAFT, „Glasgemälde”, [w:] *Die Gotik in Niederösterreich. Kunst und Kultur eines Landes im Spätmittelalter*, Krems 1959, s. nlb.; ead., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien...*, s. 129; ead., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 1. Teil: *Albrechtsberg bis*



5. Cykl pasyjny (fragment), okno wschodnie prezbiterium
kościół par. w Viktring (Karyntia)



6. Niesienie krzyża, kwaterna witrażowa w kościele par. pw. Bożego Ciała w Krakowie.
Fot. CV Polska / D. Podosek



7. Niesienie krzyża, kwaterna witrażowa w kościele filialnym w Utsch (Styria). Fot. CV Polska / D. Podosek

i Karyntii: kościele parafialnym St. Erhard in der Breitenau²⁵ czy Viktring (il. 5)²⁶. W małej skali taki narracyjny cykl, ufundowany prawdopodobnie przez Albrechta III, zdobił okno kruchty kaplicy Bożego Ciała zamku w Wiener Neustadt (zachowało się z niego pięć kwater, Wiener Neustadt, Burg, Traditionsraum I/Altes Museum)²⁷. Najpóźniejszy cykl powstał po roku 1400 dla Freisingerkapelle opactwa w Klosterneuburgu (obecnie także w kaplicy Leopolda)²⁸. Warsztat, działający prawdopodobnie w Wiedniu, wprowadził do witrażownictwa Austrii szereg rozwiązań kompozycyjno-ikonograficznych wzorowanych na sztuce zachodniej, zwłaszcza na paryskim malarstwie książkowym, a jego zleceniodawcami byli Habsburgowie (Albrecht III i być może Leopold III), związana z nimi arystokracja i znaczące klasztory²⁹.

O tym, że działający w kościele Bożego Ciała witrażyści znali cykle z terenu Austrii świadczy zarówno kompozycja okna, jak i szereg motywów formalno-ikonograficznych, dla których materiał porównawczy można tam właśnie wskazać³⁰. Na przykład bardzo rzadki motyw miecznika, wprowadzonego do sceny Umywania rąk dla podkreślenia sądowego charakteru wydarzenia, znajduje odpowiednik w cyklu pasyjnym w styryjskim

Klosterneuburg, Wien-Köln-Graz 1972, s. 225-228, il. 681-683, 687 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, t. II, 1); *Stained Glass Before 1700 in American Collections. Mid-Atlantic and Southeastern Seaboard States*, red. Madeline H. CAVINESS, Washington 1987, s. 36-38, il. d. (Corpus Vitrearum USA, Checklist, II; *Studies in the History of Art*, vol. 23); Eva FRODL-KRAFT, „The Stained Glass from Ebreichsdorf and the Austrian «Ducal workshop»”, [w:] *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, red. Elisabeth C. PARKER, Mary B. SHEPARD, New York 1992, s. 384-407; *Mirror of the Medieval World*, red. William D. WIXOM, kat. wyst., The Metropolitan Museum of Art, New York 1999, s. 158-60, kat. 187.

²⁵ Ernst BACHER, „Die Glasgemälde der Pfarrkirche St. Erhard in der Breitenau”, [w:] *Die Breitenau Marktgemeinde am Fuße des Hochantsch*, [b.m.] 1989, s. 116-119; *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich*, t. 2: *Gotik*, red. Günter BRUCHEN, München-London-New York 2000, s. 428-429, kat. 182 (Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG); Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG, „Glasmalerei. Besonderheiten – Auftraggeber – Werkstätten”, [w:] *ibid.*, s. 414; w kontekście form reprezentacji władzy wspominała tę fundację Eva BRÜCKNER, *Formen der Herrschaftsrepräsentation und Selbstdarstellung habsburgischer Fürsten im Spätmittelalter*, praca doktorska pod kierunkiem Univ.-Prof. Dr. Antona Scharera, Univ.-Prof. Dr. Alfreda Kohlera, Universität Wien 2009, s. 36.

²⁶ Walter FRODL, *Glasmalerei in Kärnten 1150-1500*, Klagenfurt-Wien 1950, s. 38-41, 64-66 (tam wcześniejsza literatura); Eva FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien...*, s. XXX-XXXV; ead., „Mittelalterliche Glasmalerei, Forschung – Konservierung”, *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, XX:1966, s. 35-45; BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark...*, s. XXXVII-XL; OBERHAIDACHER-HERZIG, „Glasmalerei...”, s. 414; *Geschichte der Bildenden Kunst in Österreich...*, s. 429, kat. 183 (Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG).

²⁷ Günther BUCHINGER, Eva OBERHAIDACHER-HERZIG, Christina WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 2. Teil: *Krenstetten bis Zwettl (ohne Sammlungen)*, Wien-Köln-Weimar 2015, s. 404-410 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, t. V,1). Por. też: FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien...*, s. 127-128, il. 243-245, tabl. 8.

²⁸ FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien...*, s. XXV.

²⁹ Na zachodnie elementy w dziełach tej pracowni zwrócił uwagę przede wszystkim Jorg OBERHAIDACHER, „Westliche Elemente in der Ikonographie der österreichischen Malerei um 1400”, *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XLIII:1990, s. 73-76.

³⁰ Malarstwo witrażowe Austrii zostało dotąd opracowane tylko częściowo, brak literatury przedmiotu jest dotkliwy zwłaszcza w odniesieniu do Styrii i Karyntii. Korpus witraży styryjskich jest obecnie opracowywany w ramach serii Corpus Vitrearum Medii Aevi, zaś opracowanie witraży w Karyntii przewidywane jest w przyszłości. Niniejsze studium w zakresie materiału porównawczego bazuje na wstępnej kwerendzie przeprowadzonej w archiwum fotograficznym Bundesdenkmalamt w Wiedniu oraz badaniom terenowym w Styrii i Karyntii. W tym miejscu chciałam serdecznie podziękować za pomoc pani Gabriele Roithner z archiwum fotograficznego BDA, a przede wszystkim panu dr. Güntherowi Buchingerowi, prezydentowi austriackiego komitetu Corpus Vitrearum, za dyskusję i uwagi dotyczące malarstwa witrażowego w Austrii, zwłaszcza w Styrii i Karyntii. Jego cenne wskazówki umożliwiły gruntowną kwerendę w tych regionach i zebranie bogatego, w większości jeszcze niepublikowanego materiału porównawczego, kluczowego dla dalszych wywodów.

Strassengel z ok. połowy XIV w. (I, 3c)³¹. W Niesieniu krzyża (il. 6) nietypowy sposób chwytania narzędzia męki przez Chrystusa porównać można do podobnego ujęcia na malowidle ściennym Hansa Stockingera z ok. 1410 r. w kościele St. Martin in Kampill koło Bozen/Bolzano w Tyrolu³² oraz w styryjskim Utsch (obecnie w granicach Bruck an der Mur; il. 7)³³. Obnażenie Chrystusa przed biczowaniem wyróżniające się wyjątkowym przedstawieniem dwóch szat: białej, wyraźnie „spodniej”, i szarofioletowej wierzchniej zilustrowano na kwaterze witrażowej w cyklu pasyjnym w Leechkirche w Grazu (Styria) z drugiego dziesięciolecia (?) wieku XIV (nII, 4b)³⁴. Schemat ikonograficzny sceny Zesłania Ducha Świętego, należący do wariantu znanego już w XI w., ale stosunkowo rzadko występującego na szeroko pojętym przełomie XIV i XV w., zastosowano np. na kwaterze witrażowej w kościele w Viktring (Karyntia, ok. 1390)³⁵. *Levatio animae* (il. 8), zazwyczaj zespolona ze sceną Zaśnięcia Marii bez względu na typ ikonograficzny tej sceny, ale funkcjonująca także samodzielnie jako jedna z wersji Unii mistycznej, w naszym przypadku wydzielona została z Zaśnięcia NMP, tak jak np. w kościele św. Marii Magdaleny w Judenburgu (Styria, ok. 1380; il. 9), a później w kościele w St. Wolfgang bei Weitra (Dolna Austria, ok. 1410-1420)³⁶. Z tego terenu wywodzi się też typ kompozycji poszczególnych scen – wieloosobowych, komponowanych ciasno i sytuowanych na ornamentальnym tle, z wycinkowo traktowanym krajobrazem. Postaci ustawiane są w dynamicznych pozach, głowy często w 3/4, a niektóre w profilu, dają efekt dynamiki, żywości kompozycji.

W stylu witraży niewątpliwie czeską proveniencję ma sposób komponowania szat, autonomicznych w stosunku do samej postaci, tworzących rytmiczne fałdy przypominające kształtem literę „V”, a po bokach postaci bogate festony. Odpowiednikami dla apostoła w Drodze do Emaus czy Chrystusa w *Noli me tangere* mogą być postaci na czeskich miniaturach Biblii Konrada z Vechty (1402-1403; Antwerpia, Museum Platin-Moretus, Cod. MS 15.1, 15.2)³⁷ czy Martyrologium z Gerony (ok. 1410, Museo Diocesano de Girona, M.D. 273)³⁸. W malarstwie czeskim ok. 1400 szukać można też źródła dla przedstawień twarzy

³¹ BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark...*, s. 136-136, il. 301.

³² Leo ANDERGASSEN, Verena MUMELTER, *St. Martin in Kampill. Ein Juwel mittelalterlicher Wandmalerei an der Brennerroute*, Trient 2012.

³³ BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark...*, s. XLI.

³⁴ *Ibid.*, s. 32-33, il. 34.

³⁵ Zob. przyp. 26.

³⁶ BUCHINGER, OBERHAIDACHER-HERZIG, WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 2. Teil..., s. 107-108, il. 134.

³⁷ *Gotik in Böhmen. Geschichte, Gesellschaftsgeschichte, Architektur, Plastik und Malerei*, red. Karl M. SWOBODA, München 1969, s. 237-239, 244-249, 253-255, 257, il. 182, 183, 185, 189, 190; Josef KRÁSA, *Ceské iluminované rukopisy 13./16. století*, Praha 1990, s. 204-223; Milada STUDNIČKOVÁ, „Las iluminaciones del Martirologio de Usuardo”, [w:] *Martirologio de Usuardo*. Facsimile of manuscript Inv. MD 273 owned by the Museu Diocesà de Girona. Commentary volume, with transcription and translation into Spanish, by Maria Rosa FERRER I DALGÀ et al., Barcelona 1997-1998, s. 93-162; *Prague. The Crown of Bohemia, 1347-1437*, red. Barbara DRAKE BOEHM, Jiří FAJT, kat. wyst., Metropolitan Museum of Art, New York, New Heaven-London 2005, s. 226-227, kat. 85 (Milada STUDNIČKOVÁ); *Karel IV. Císař z Boží Milosti. Kultura a umění zavlády Lucemborkù 1310-1437*, red. Jiří FAJT, Barbara DRAKE BOEHM, Praha 2006, s. 533-534, kat. 195 (Milada STUDNIČKOVÁ).

³⁸ Mojmir FRINTA, „The Master of the Gerona Martyrology and Bohemian Illumination”, *Art Bulletin*, XLVI:1964, s. 283-306; Josef KRÁSA, „Na okrajnové studie o Mistru geronského martyrologia”, *Umění*, XIV:1966, s. 394-405; id., „Deux dessins du Louvre et la peinture de manuscrits en Bohême vers 1400”, *Scriptorium*, XXIII:1969, s. 163-176; Gerhard SCHMIDT, „Malerei bis 1450: Tafelmalerei – Wandmalerei – Buchmalerei”, [w:] *Gotik in Böhmen...*, s. 247-258; KRÁSA, *Ceské iluminované rukopisy...*, s. 204-223; Karel STEJSKAL, „K situaci českého malířství po roce 1400”, *Umění*, XXXVIII:1990, s. 89-90; *El Martirologi: Un llibre miniatentorn del 1400*, kat. wyst., Gerona 1993; Otto LOHR, „Das Martyrologium von Gerona. Ein böhmisches Märtyrerbuch zu Beginn des 15. Jahrhunderts”, *Umění*,



8. Levatio animae, kwatera witrażowa w kościele par. pw. Bożego Ciała w Krakowie.
Fot. CV Polska / D. Podosek



9. *Levatio animae*, kwaterna witrażowa w kościele par. w Judenburgu (Styria).
Fot. CV Polska / D. Podosek



10. Niedowiarstwo św. Tomasza, *całość i fragment kwatery*
w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek

okolonych silnie skręconymi lokami. Posługiwanie się przez warsztat kanonem postaci oraz konwencją układania szat ukształtowaną w kręgu sztuki praskiej 3. i 4. ćwierci XIV w. można istotnie uznać za dowód, iż witraże te są – jak pisała Pieńkowska – „dalekim oddźwiękiem” Pragi³⁹. Problem w tym, że nie wyjaśnia to zbyt wiele. W ukształtowaniu tego międzynarodowego języka form praski ośrodek artystyczny schyłku XIV w. odegrał kluczową rolę, ale wiele z jego elementów na początku XV w. należało już do języka form wspólnego dla większości ważnych ośrodków miejskich w Europie Środkowej. Przyjmowanie rozwiązań o praskiej genezie nie musiało już wtedy wiązać się z czeskim pochodzeniem warsztatu czy w ogóle z bezpośrednią znajomością tamtejszego środowiska artystycznego⁴⁰.

Istotniejsze dla określenia kręgu artystycznego, z którego wywodził się witrażysta, są te elementy stylu, które wykraczają poza wspólną dla szerokiego obszaru i okresu konwencję, poza „styl epoki”. W sposobie malowania szczególnie charakterystyczny jest silny linearyzm. Mięsiistość fałdów podkreślana jest dość oszczędnie półtonami, a tylko

XLIV:1996, s. 276-302; *Martirologio de Usuardo...*; Milada STUDNIČKOVÁ, „Nové poznatky k rukopisu Martyrologia z Gerony”, [w:] *Problematika historických a významných knižních fondů Čech, Moravy a Slezska*, Brno 1998, s. 34-46; *Prague/ The Crown of Bohemia...*, s. 228-229, kat. 86 (Milada STUDNIČKOVÁ); *Karel IV. Císař z Boží Milosti...*, s. 245-247, kat. 82 (Milada STUDNIČKOVÁ).

³⁹ PIENKOWSKA, *Witraże średniowieczne w kościele Bożego Ciała...*, s. 31.

⁴⁰ Dobrośława HORZELA, Marek WALCZAK, „Fundacje artystyczne elit duchownych i świeckich w Małopolsce wobec czeskiego stylu pięknego ok. roku 1400” [w druku].



11. Głowa apostoła, fragment pierwotnie trójkwaterowej kompozycji Niedowiarstwo św. Tomasza w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek

12. Głowa Chrystusa, fragment kwatery Levatio animae w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek

13. Św. Maria Magdalena, fragment kwatery Noli me tangere, w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek

momentami szrafowaniem, które nie odgrywa istotniejszej roli (il. 10). Szczególną cechą jest duże zróżnicowanie typów twarzy, o rysach nieraz groteskowych, o przerysowanych, silnych szczękach albo zapadłych policzkach czy wielkich nosach (il. 10-13). Większość z nich trudno uznać za typowe dla czeskiego stylu pięknego ok. 1400. Rysunek oczu tworzą zdecydowane, wprawnie wyprowadzone łuki, które budują zarys oka wraz z jego górnymi i dolnymi powiekami; od kąców oczu odchodzą łukowate zmarszczki; kreska znacząca brew wywinięta jest ku górze, a między brwiami pojawia się, zaznaczona na



14. Motywy architektoniczne:
 a) dwie kwatery witrażowe w kościele
 pw. Bożego Ciała w Krakowie.
 Fot. CV Polska / D. Podosek,
 b) kwatery z kaplicy św. Krzyża opactwa
 w Rein (Styria).
 Fot. CV Österreich /
 Ch. Wais-Wolf & G. Buchinger



15. Kształtowanie szat:

a) fragment kwatery witrażowej Zaśnięcie NMP
w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie.

Fot. CV Polska / D. Podosek,

b) fragment kwatery witrażowej Ucieczka do
Egiptu z kaplicy św. Krzyża opactwa w Rein

(Styria). Fot. CV Österreich /
Ch. Wais-Wolf & G. Buchinger



kształt litery „U”, zmarszczka. Starannie ondulowane są zawijane pukle włosów, czasem modulowane w technice negatywowej.

Scharakteryzowany tu krótko styl wywodzi się ze sztuki czeskiej, ale w redakcji, jaką nadały mu warsztaty witrażowe działające w pierwszych dwóch dekadach XV w. w Austrii, a przede wszystkim w Styrii. Małopolskie witraże bliskie są zwłaszcza dziełom powstającym w Styrii, w warsztacie (i szerzej – kręgu) malarza określonego w źródłach jako *pictor Johannes*, który w roku 1406 przyjął zapłatę za witraże do kaplicy Św. Krzyża opactwa Benedyktynów w Rein (obecnie w Darmstadt, Hessisches Landesmuseum), a także za inne malarskie elementy jej wystroju, w tym obraz tablicowy i polichromowanie elementów architektonicznych⁴¹. Z tym samym warsztatem i czasem powstania związane są też witraże z St. Pankrazen koło Rein (obecnie w Landesmuseum Joanneum, Graz oraz w kaplicy zamku Kreuzenstein, okno sII i nII) z pierwszej dekady XV w.⁴² W tych zespołach można znaleźć źródło kompozycji architektonicznych (il. 14) oraz techniki malarskiej (linearyzm, słabe, niezdecydowane posługiwanie się szrafowaniem, ograniczone lawowanie, a więc cechy które skłoniły Kieslingera do użycia określenia *Federzeichenstil* – styl rysunku piórkem, il. 15-16)⁴³. Dzieła z tego warsztatu przypominają sposób przedstawiania twarzy – różnorodnych i nieco groteskowych, o silnie podkreślonych linią zmarszczkach mimicznych (il. 17-18). Charakterystyczne dla kazimierskich witraży przerysowanie cech fizjonomicznych i ekspresji postaci odnaleźć można zwłaszcza w luźniej z Mistrzem Janem związanych pracach, datowanych na drugą dekadę XV w.: przeszkleniach z St. Lorenzen w Mürztal (obecnie część z nich w zbiorach Österreichisches Museum

⁴¹ Ernst BACHER, „Gotische Glasmalerei in Steiermark”, [w:] *Gotik in der Steiermark*, kat. wyst., Stift St. Lambrecht, 28 V – 8 X 1978, Graz 1978, s. 153; BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark...*, s. XLI, 86-88.

⁴² Suzanne BEEH-LUSTENBERGER, *Glasmalerei um 800-1900 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt*, Frankfurt am Main 1967 (tekst), Hanau 1973 (ilustracje), s. 109-116, il. 85-91; BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark...*, s. XLI-XLII, 87-88, 94-95; Günther BUCHINGER, Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG, Christina WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 3. Teil: *Sammlungsbestände (ohne Stiftsammlungen)*, Wien-Köln-Weimar 2017, s. 21-24, 56-76 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, t. V,2).

⁴³ Franz KIESLINGER, *Gotische Glasmalerei in Österreich bis 1450*, Zürich-Leipzig-Wien 1928, s. 38-40.



16a. Typy postaci: witraż z trójkwaterowej kompozycji Niedowiarstwo Tomasza w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek



16 b-c. Typy postaci: Chrzest Chrystusa oraz Kuszenie Chrystusa z kaplicy św. Krzyża opactwa w Rein (Styria), obecnie w Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

Fot. CV Österreich / Ch. Wais-Wolf & G. Buchinger



17. Typy fizjonomiczne: a) fragment kompozycji Niedowiarstwo Tomasza w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek, b) fragment kwatery Kuszenie Chrystusa z kaplicy św. Krzyża opactwa w Rein (Styria), obecnie w Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Fot. CV Österreich / Ch. Wais-Wolf & G. Buchinger

für angewandte Kunst w Wiedniu, pozostałe w kolekcji Petera Ludwiga)⁴⁴ i St. Jakob in der Breitenau, w Seckau (il. 19b) oraz w Utsch (il. 20b)⁴⁵.

Nieco innej interpretacji poddały manierę Mistrza Johannesza warsztaty (lub warsztat) działające w tej samej dekadzie w Neuhaus w Karyntii (21b) i Seiz w Styrii (przed 1418, witraże z kościoła w tej miejscowości znajdują się obecnie w zbiorach zamku Kreuzenstein, zamku Moosach oraz w domu parafialnym w Seiz)⁴⁶. Różnica wynikała, jak sędzę, z ich wyraźnego powiązania także z twórczością norymberskiego (względnie praskiego) warsztatu, który na przełomie lat 70. i 80. wykonał witraże w Hersbruck, ufundowane przez Wacława IV (il. 21c)⁴⁷. O tym, że „warsztat czerwony” przybył do Kazimierza ze Styrii, lub że w tym kręgu wykształcił się jego mistrz, świadczyć może też pewna interesująca koincydencja. Otóż warsztat ten wykonał również szklenia kościoła w Ruszcy, z których zachowała się kwatery z przedstawieniem św. Grzegorza (il. 22)⁴⁸. Fundatorem

⁴⁴ KIESLINGER, *Die Glasmalerei in Österreich...*, s. 79; id., „Ein gotisches Glasfenster”, *Burlington Magazine*, LXIII:1933, nr 365, s. 87; FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien...*, s. 164-165; Ernst G. GRIMME, „Mittelalterliche Scheiben in einer Aachener Privatsammlung”, *Aachener Kunstblätter*, 1960/1961, t. 19/20, s. 27-31.

⁴⁵ BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark...*, s. XLI.

⁴⁶ Walter Frodl uważał witraże w Neuhaus za dzieło warsztatu słoweńskiego; zob. Walter FRODL, *Glasmalerei in Kärnten 1150-1500*, Klagenfurt 1950, s. 50. Ich warsztatowy związek z przeszklzeniami z Seiz, przesądzający o lokalizacji warsztatu w rejonie Styrii i Karyntii, zauważono niedawno; zob. Ernst BACHER, Günther BUCHINGER, Elisabeth OBERHAIDACHER-HERZIG, Christina WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg*, Wien-Köln-Weimar 2007, s. 11-12 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi, Österreich*, t. IV). O Seiz zob. też: BUCHINGER, OBERHAIDACHER-HERZIG, WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 2. Teil..., s. 141-142.

⁴⁷ Na temat przeszkleń w Hersbruck zob. Hartmuth SCHOLZ, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros*, Berlin 2002, t. 1, s. 217-240 (tamże wcześniejsza literatura) oraz t. 2, il. na s. 632-637 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland*, t. X,1); o oddziaływaniu tego warsztatu na witrażownictwo Austrii (cykl pasyjny w Weiten, ok. 1390) zob. BUCHINGER, OBERHAIDACHER-HERZIG, WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 2. Teil..., s. 262-265.

⁴⁸ Na temat przynależności warsztatowej kwatery zob. HORZELA, „Piętnastowieczny witrażowy cykl maryjny...”,



18. Typy fizjonomiczne: a) fragment kwatery Chrystus przed Piłatem w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek, b) fragment kwatery Ostatnia Wieczerza z kaplicy św. Krzyża opactwa w Rein (Styria), obecnie w Hessisches Landesmuseum, Darmstadt. Fot. CV Österreich / Ch. Wais-Wolf & G. Buchinger

nowego kościoła i mansjonarii, którą w 1417 r. erygował bp Wojciech Jastrzębiec, był Wierzbęta z Branic⁴⁹. Epitafium Wierzbęty (il. 23) jest najstarszym datowanym źródłowo obrazem tablicowym w Małopolsce; na jego ramie widnieje data śmierci stolnika: 1425. Kompozycja tablicy jest najwcześniejszym znanym przykładem przejścia w Europie Środkowej – za pośrednictwem Styrii – układu znanego z dzieł północnowłoskich. Styryjskim wzorcem zdaje się być epitafium Ulryka Reicheneckera z Pürgg, które powstało

s. 163. Witraz był wielokrotnie wzmiankowany w literaturze, jednak bez wnikliwszego omówienia. Z nowszych zob. MAŁKIEWICZÓWNA, *Die Glasmalerei im Polen...*, s. 262 (wzmianka z datowaniem na ok. 1430); Lech KALINOWSKI, „Średniowieczne witraże na wschodnich ziemiach Polski”, *Roczniki Humanistyczne KUL*, XLII:1994, z. 4: *Historia Sztuki*, s. 22 i przyp. 10 (wzmianka, datowanie na I. połowę XV w.); MAŁKIEWICZÓWNA, *Stan badań...*, s. 14 (wzmianka, datowanie na ok. 1430); KALINOWSKI, *Malarstwo witrażowe...*, s. 202 (wzmianka z datowaniem 1420-1430); *Droga do Watykanu. I Kraków a Stolica Apostolska. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa. II Jan Paweł II – W 30. Rocznice wyboru na Stolicę św. Piotra. Muzeum Archidiecezjalne Kardynała Karola Wojtyły w Krakowie*, kat. wyst., Kraków 2008, s. 38, kat. I.12 (rekapitulacja).

⁴⁹ *Kodeks Dyplomatyczny Katedry Krakowskiej...*, t. II, nr DLXXIII, s. 420-442, nr DLXXVI, s. 426-428. Dzieje budowy gotyckiego kościoła omówił jako pierwszy Stanisław TOMKOWICZ, „Powiat krakowski”, *Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej*, 1906, t. 2, s. 236-252. Stan badań zebrał Andrzej WŁODAREK, „Ruszcza. Kościół par. p.w. Św. Grzegorza”, [w:] *Architektura gotycka w Polsce*, red. Teresa MROCZKO, Marian ARSZYŃSKI, Warszawa 1995, t. 2, s. 201-202 (*Dzieje Sztuki Polskiej*, t. 2). Por. także Józef LEPKOWSKI, *Przegląd zabytków przeszłości z okolic Krakowa. Okręg dawnej Rzeczypospolitej Krakowskiej i obwód wadowicki (osobne odbicie z Rocznika Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, tomu V/ogólnego zbioru tomu XXVIII)*, Warszawa 1863, s. 69-71; *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*, t. 10, red. Filip SULIMERSKI, Bronisław CHLEBOWSKI, Józef KRZYWICKI, Władysław WALEWSKI, Warszawa 1889, s. 37; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. I: *Województwo krakowskie*, red. Jerzy SZABŁOWSKI, Warszawa 1953, s. 171-172. Wierzbęta, którego data urodzenia nie jest znana, był na początku XV w. rycerzem królewskim i stolnikiem krakowskim, ok. 1412 stolnikiem sanockim; zob. Karol PIOTROWICZ, „Branicki Wierzbęta”, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 2, Kraków 1936, s. 411-412. Jako fundator Wierzbęta został wymieniony *explicito* w protokole z wizytacji w roku 1619, Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, rkp AV Cap. 41, k. 99. Na temat utworzonej tam mansjonarii zob. Magdalena BILSKA-CIEĆWIERZ, *Powstanie i organizacja kapituł kolegiackich metropolii gnieźnieńskiej w średniowieczu*, Kraków 2007, s. 98-99, 107.



19. Typy postaci: a) Cierniem koronowanie w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie.

Fot. CV Polska / D. Podosek,

b) Męczeństwo św. Szczepana, z kościoła klasztornego w Seckau, obecnie w kaplicy klasztornej.

Fot. CV Polska / D. Podosek

w 1410 r. (Graz, Landesmuseum Joanneum)⁵⁰. Niewykluczone, że pomysłu na zastosowanie w Ruszcy tego schematu dostarczył witrażysta, tym bardziej że układ postaci w epitafium powtarza rozwiązanie zastosowane nieco wcześniej w witrażu. Był to, jak się zdaje, schemat utrwalony w praktyce tego warsztatu, skoro powtórzył go jeszcze znacznie później, bo ok. 1440 r., wykształcony w tej pracowni mistrz, który wykonał witrażowy cykl maryjny dla kościoła Dominikanów w Krakowie⁵¹. Czas budowy kościoła w Ruszcy (ok. 1417-1420) doskonale odpowiada datowaniu witrażowych dzieł warsztatu, wynikającemu z analizy stylu. Powstały one w drugiej dekadzie XV w. Warto przy tym zauważyć, że w Styrii linearny, „piórkowy” styl charakteryzował malarstwo witrażowe drugiej i trzeciej dekady XV w., potem nie miał już kontynuacji, a warsztaty przyjęły kompletnie odmienną, silnie światłocieniową, malarską manierę.

Sprowadzeniu austriackiego warsztatu sprzyjać mogła – w sensie praktyczno-organizacyjnym – obecność w klasztorze Kanoników Regularnych Jana Austriaka (*Johannes Austrialis*). Od przybycia zakonników do Krakowa (1405) był on przeorem i magistrem nowicjuszy, później prepozytem (1425-1428)⁵². W źródłach z kolejnych lat jego imię pojawia się w kontekście spraw gospodarczych i administracyjnych klasztoru, w których

⁵⁰ Jerzy GADOMSKI, *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1420-1470*, Warszawa 1981, s. 102; id., „Malarstwo tablicowe”, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce...*, t. 1, s. 260. Por. Tamara ŁOZIŃSKA, „Ruszcza”, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce...*, t. 3, s. 247-249 (tamże zebrana literatura do 2004).

⁵¹ HORZELA, „Piętnastowieczny witrażowy cykl maryjny...”, s. 163-165.

⁵² Na jego temat zob. przede wszystkim Kazimierz ŁATAK CRL, *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała...*, s. 25-28.

reprezentował Konrada Alemana, prepozyta w latach 1405-1425. Między innymi to Jan Austriak odpowiedzialny był za zorganizowanie skryptorium⁵³. Przybył on z klasztoru w Kłodzku i był doktorem Uniwersytetu w Pradze (zm. 1428), jednak można przyjąć, że imię wskazuje na kraj jego pochodzenia⁵⁴. Niewątpliwie kazimierscy kanonicy rozwijali nie tylko więzi z klasztorami w Czechach i na Morawach, z którymi zawiązywali konfraternie. *Confraternitas* połączyła ich w 1414 r. również z założonym wówczas przez Albrechta V klasztorem Augustianów przy kościele św. Doroty w Wiedniu⁵⁵.

Te związki nie wystarczają jednak, jak sądzę, by wyjaśnić decyzję o fundacji witraży okna wschodniego, podjętą tak krótko po przeszkleniu go po raz pierwszy. Kiedy omawiane witraże powstawały, kanonicy byli wszak zaangażowani w budowę klasztoru, a sam kościół nie był jeszcze ukończony (korpus był gotowy dopiero w 1477 r.). Wobec ciągnących się prac budowlanych wymiana istniejącego szklenia okna I na nowe nie miała praktycznego sensu, niosła ze sobą natomiast znaczne i niekoncepcyjne wydatki oraz uciążliwości organizacyjne. Podjęcie tego wysiłku jest tym dziwniejsze, że u początków XV w. część okien prezbiterium nadal oczekiwała na właściwe wypełnienie, prawdopodobnie pozostawały one prowizorycznie przesłonięte, na co wskazuje fakt przeniesienia starszego szklenia okna wschodniego w inne miejsce. Dlaczego zatem w drugiej dekadzie XV w., zamiast po prostu wypełnić witrażami wymagające tego okna, zdecydowano o przesuwaniu pierwszego szklenia okna wschodniego? Wysoce prawdopodobne, że stało za tym wyraźne życzenie fundatora, który chciał, by z jego środków przeszklić okno ideowo najważniejsze, najbardziej prestiżowe i zarazem najlepiej widoczne. Jeśli przyjąć, że wybór warsztatu reprezentującego habsburski modus stylowy nie jest przypadkiem, to może on wskazywać, że witraże powstały z fundacji jagiellońskiej, zaś o samym pomysle ich ufundowania i o sprowadzeniu do Krakowa styryjskiego warsztatu mogły zdecydować kontakty dworskie.

25 stycznia 1412 r. Cymbarka (druga z córek Siemowita IV i Aleksandry, siostry Władysława Jagiełły) została wydana za władcę Styrii Ernesta Żelaznego⁵⁶. Do mariażu doszło w ramach budowania koalicji przeciwko Zygmuntovi Luksemburczykowi, a przymierze to potwierdził akt z 23 lutego 1412 r., podpisany w Wiener Neustadt przez Ernesta i jego brata Fryderyka z Władysławem Jagiełłą i wielkim księciem litewskim Witoldem, oraz dokument wystawiony przez polskiego króla podczas pobytu Ernesta w Krakowie na przełomie 1411 i 1412 r.⁵⁷ Jest prawdopodobne, że początkowo Jagiełło, wobec braku męskiego

⁵³ Ibid., s. 26-27. Por. PIENKOWSKA, *Średniowieczna pracownia miniatorska...*, s. 3-51.

⁵⁴ ŁATAK CRL, *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała...*, s. 26.

⁵⁵ Ibid., s. 19. Na temat fundacji klasztoru wiedeńskiego zob. Richard PERGER, Walter BRAUNEIS, *Die Mittelalterlichen Kirchen und Klöster Wiens*, Wien 1977, s. 169-176; Ferdinand OPLL, *Nachrichten aus dem mittelalterlichen Wien. Zeitgenossen berichten*, Wien-Köln-Weimar 1995, s. 118-119.

⁵⁶ Datę ślubu wskazuje na podstawie przekazu źródłowego Anna SUPRUNIUK, „Cymbarka, księżniczka mazowiecka i księżna austriacka (1393/1394-1429). Przyczynek do biografii”, [w:] *Narodziny Rzeczypospolitej. Studia z dziejów średniowiecza i czasów wczesnonowożytnych*, red. Waldemar BUKOWSKI, Tomasz JUREK, Kraków 2012, t. 1, s. 258. O Cymbarce zob. „Cimburgis von Masovien”, [w:] *Bibliographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in der österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*, Th. VI, red. Constant von WURZBACH, Wien 1860, nr 45, s. 158-159; Alphons LHOTSKY, „Ernst”, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 4, 1959, s. 616-617; Karol PIOTROWICZ, „Cymbarka (zm. 1429)”, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 4, Kraków 1938, s. 123.

⁵⁷ Zob. Kazimierz JASIŃSKI, „Przymierze polsko-austriackie w 1412 r. ze szczególnym uwzględnieniem małżeństwa Cymbarki księżniczki mazowieckiej z Ernestem Żelaznym księciem austriackim”, [w:] *Prace z dziejów państwa i zakonu krzyżackiego*, red. Antoni CZACHAROWSKI, Toruń 1984, s. 127-144 (*Ordines militares – Colloquia Torunensia Historica*, t. 2); por. Hanna WIDACKA, „Polonika portretowe w augsburskim druku Gerarda de Roo z 1621 roku”, *Kronika Zamkowa*, XLVII-XLVIII:2004, s. 8; SUPRUNIUK, op. cit., s. 252-253.



20. Typy fizjonomiczne:

a) fragment kwatery witrażowej Zaśnięcie Marii w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie.

Fot. CV Polska / D. Podosek,

b) fragment kwatery witrażowej Pocałunek Judasza w kościele filialnym w Utsch.

Fot. BDA, Wiedeń

potomka, brał pod uwagę Ernesta jako jednego z potencjalnych następców tronu. Informację taką komtur toruński Eberhard von Waldenfels zawarł w liście z 4 lutego 1412 r., powiadającym wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego o ślubie Ernesta i Cymbarki⁵⁸. Kontakty polityczne, łączące wówczas polskiego króla z Ernestem, były na tyle istotne, że w liście z roku 1415 Jagiełło zwał go swym „najdroższym przyjacielem”⁵⁹. Niewykluczone więc, że działania fundatorskie męża Cymbarki w zakresie malarstwa witrażowego mogły być wzorem dla Jagiellonów. Niezachowany, ale znany z opisu witraż herbowy w maswerku okna wspomianej wcześniej kaplicy w Rein, wskazywał na ich fundatora – Ernesta Żelaznego, związanego z klasztorem i pochowanego w nim obok zmarłej w 1410 r. pierwszej żony, Małgorzaty⁶⁰. Fundacja w Rein nie była jedyną tego rodzaju w działalności Ernesta, który – kontynuując dzieło ojca – zamawiał witraże także dla rozbudowywanej przez siebie rezydencji w należącym do Styrii Wiener Neustadt. Część wystroju dla tamtejszej kaplicy Bożego Ciała powstała ok. 1390 r., prawdopodobnie jeszcze nie na mocy decyzji Ernesta, ale już późniejsze witraże, wykonane przed rokiem 1424, fundował on sam (obecnie w Neuklosterkirche w Wiener Neustadt). Należały do nich m.in. przedstawienia

⁵⁸ JASIŃSKI, op. cit., s. 142-143; SUPRUNIUK, op. cit., s. 259.

⁵⁹ W liście przesłanym przez króla Fryderykowi, bratu Ernesta; zob. SUPRUNIUK, op. cit., s. 259.

⁶⁰ BACHER, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark...*, s. 87, przyp. 11.



21. Typy fizjonomiczne: a) fragment kwatery Zstąpienie do otchłani w kościele pw. Bożego Ciała w Krakowie. Fot. CV Polska / D. Podosek, b) fragment kwatery Biczowanie Chrystusa w kościele par. w Neuhaus. Fot. BDA, Wiedeń, c) fragment kwatery Zstąpienie do otchłani w kościele par. w Hersbruck. Fot. CV Deutschland

władcy Styrii, jego żon i dzieci adorujących Trójcę Świętą (zachowała się tylko kwatery z Ernestem i synami; Wiener Neustadt, Burg, Traditionsraum I/Altes Museum)⁶¹. W okresie małżeństwa, przebywająca w Wiener Neustadt Cymbarka utrzymywała stałe kontakty z Władysławem Jagiełłą, a na habsburski dwór ściągała wielu Polaków⁶². Intensywność tych relacji (dotąd nie dość przebadanych przez historyków) jest przesłanką uprawdopodobniającą sugerowany tu transfer artystyczny.

O ile fundacje habsburskie mogły mieć wzorczy charakter dla kazimierskich witraży, a kontakty dworu w Wiener Neustadt z krakowskim ułatwić sprowadzenie wykonawców, o tyle podjęcie samej inicjatywy wiązać można z osobą królowej Anny Cylejskiej, wychowanej na dworze Hermanna II von Cilli⁶³. Nie sposób dowiedzieć, czy w młodości spotkała się ona z podobnymi zespołami witrażowymi, gdyż na terenach należących w początkach XV w. do hrabiów Celje witraże nie zachowały się. Zachowały się natomiast przykłady fundacji architektonicznych z tego okresu, które bez witraży wprost trudno sobie wyobrazić⁶⁴. W każdym razie dzieła malarstwa ściennego wykonywane przez warsztaty styryjskie wskazują na rolę, jaką w tamtejszej sztuce odgrywały relacje polityczne Celiów z Habsburgami⁶⁵. Mieli oni wszak posiadłości w Styrii (terytoria Celjów zostały włączone do Styrii dopiero w roku 1456), a w Wiedniu, gdzie na przełomie XIV i XV w. działał na rzecz Habsburgów prężny warsztat witrażowy, od połowy wieku XIV posiadali siedzibę, znajdującą się tuż obok Burgu⁶⁶. Rola Anny w sprowadzeniu warsztatu czy witrażownika do Styrii jest więc niewykluczona, a uprawdopodobnia ją dodatkowo fakt utrzymywania kontaktów rodzinnych (wiadomo np., że w 1410 r. zaprosiła do Krakowa swego stryja Hermana von Cilli, posła Zygmunta Luksemburczyka)⁶⁷.

Anna Cylejska była dobrodziejką ufundowanej przez Kazimierza Wielkiego fary, znane ze źródeł są poczynione przez nią fundacje szat liturgicznych⁶⁸. Także król Władysław Jagiełło nie zaniedbywał kościoła Bożego Ciała, łożąc na jego budowę oraz

⁶¹ FRODL-KRAFT, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Wien...*, kat. 65, s. 129-130, il. 274; por. BUCHINGER, OBERHAIDACHER-HERZIG, WAIS-WOLF, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich*, 2. Teil..., s. 410-424, il. 645; BRÜCKNER, op. cit., s. 180-181, 88-89.

⁶² JASIŃSKI, op. cit., s. 143-144; SUPRUNIUK, op. cit., s. 260.

⁶³ O Annie Cylejskiej zob. Krystyna PIERADZKA, „Anna Cylejska (po 1380-1416)”, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. 1, Kraków 1935, s. 121; Edward RUDZKI, „Anna Cylejska, druga żona Władysława Jagiełły”, [w:] id., *Polskie królowe*, t. 1: *Żony Piastów i Jagiellonów*, Warszawa 1985, s. 80-89; Anna KLUBÓWNA, *Cztery królowe Jagiełłowe*, Warszawa 1990, s. 81-154; Franciszek SIKORA, „W sprawie małżeństwa Władysława Jagiełły z Anną Cylejską”, [w:] *Personae – Colligationes – Facta*, Toruń 1993, s. 93-103.

⁶⁴ *Gotik in Slovenien*, red. Janez HÖFLER, Ljubljana 1995, s. 50-71; Janez HÖFLER, „Die Grafen und Fürsten von Cillials Mäzene und Förderer der Kunst”, [w:] *Sigismund von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8. – 10. Juni 2005*, red. Michel PAULY, François REINERT, Mainz am Rhein 2006, s. 337-348.

⁶⁵ *Gotik in Slovenien...*, s. 258-260.

⁶⁶ Margarete GIRARDI, *Wiener Höfe einst und jetzt*, Wien 1947, s. 39 (Beiträge zur Geschichte, Kultur- und Kunstgeschichte der Stadt Wien, t. 4); *Die Wiener Hofburg im Mittelalter. Von der Kastellburg bis zu den Anfängen der Kaiserresidenz*, red. Michael SCHWARZ, Wien 2015, s. 372-373.

⁶⁷ Tomisław GIERGIEL, Jan PTAK, „Fryz heraldyczny odkryty w katedrze sandomierskiej”, *Rocznik Polskiego Towarzystwa Heraldycznego. Seria Nowa*, X:2011, s. 18.

⁶⁸ Anna Cylejska przekazała kościołowi 4 ornaty, 2 pary dalmatyk i 1 kape; zob. Archiwum Prowincji Kanoników Regularnych Laterańskich przy kościele Bożego Ciała w Krakowie, *Memoriale Fratrum et Benefactorum defunctorum Congregationis Canoniorum Regularium Lateranensium*, [b. sygn.], s. 361 (*Obiit Anna illustrissima Regina Poloniae que dedit nobis primo rubeam casulam com dalmaticis, item casulam mixtam cum diverso colore cum dalmaticis, item casulam mixtam cum migredine et albedine, item unam casulam cum rosulis mixtam cum rubedine, item unam cappam*). Por. ŁATAK CRL, *Kanonicy regularni...*, s. 131; id., *Poczet rządców opactwa Bożego Ciała...*, s. 15-16, przyp. 12.



22. Św. Grzegorz, witraż w kościele w Ruszczy, Kraków. Fot. CV Polska / G. Eliasiewicz



23. Epitafium Wierzbicy z Branice, Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. MNK

wydając przywileje z tym związane (aż siedem w latach 1405-1424)⁶⁹. Troska pary królewskiej mogła się tłumaczyć rozmaitymi względami, wśród których wysoce prawdopodobne są kwestie dynastyczne. Zrodzona z Anny, córki Kazimierza Wielkiego, i hrabiego cylejskiego Wilhelma, Anna była wnuczką ostatniego Piasta na polskim tronie i fakt ten uczynił z niej królową⁷⁰. Małżeństwo Jagiełły z Anną było elementem planu politycznego, powstałego tuż po niespodziewanej śmierci w 1399 r. Jadwigi, prawowitej dziedziczki piastowskiego tronu. Plan ten zmierzał do utwierdzenia prawa Jagiełły do korony⁷¹. Do-

⁶⁹ ŁATAK CRL, *Kanonicy regularni...*, s. 67; o wkładzie finansowym króla wspomina Jan Długosz; zob. *Joannis Długosz Senioris Canonici Cracoviensis Liber Beneficiorum...*, s. 141-142.

⁷⁰ Por. przyp. 63.

⁷¹ Wojciech FAŁKOWSKI, „Monarchia w poszukiwaniu nowego status quo. Sytuacja polityczna w Koronie przed Unią Horodelską, 1399-1413”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne*, CXLI:2014, z. 2, s. 199.

skonałym dowodem znaczenia propagandowego, jakie miał mariaż Jagiełły z wnuczką wielkiego Piasta, jest zapis w Roczniku kapituły krakowskiej, który porównuje przyjazd Anny do Krakowa w roku 1401 z powrotem orła do gniazda⁷². W drugiej dekadzie XV w., gdy powstały witraże okna wschodniego kościoła Bożego Ciała, pozycja Jagiełły była już ugruntowana, m.in. dzięki zwycięstwu pod Grunwaldem, a obraz pobożnego władcy, naturalnego następcy poprzedników z rodu Piastów, był nadal utwierdzany, czemu służyły choćby wielodniowe uroczystości w 1412 r., związane powrotem do Krakowa polskich insygniów koronacyjnych⁷³. W tym chociażby kontekście odczytuje się również związane z Władysławem Jagiełłą fundacje monumentalnych malowideł bizantyńsko-ruskich w ważnych kościołach i kaplicach, także w tych wzniesionych przez Kazimierza Wielkiego (w kaplicy zamkowej w Lublinie⁷⁴, kolegiatach w Wiślicy⁷⁵ i Sandomierzu⁷⁶ oraz kaplicy zwanej Królewską przy kościele Dominikanów w Krakowie⁷⁷). W tej grupie szczególnie ważne są malowidła sandomierskie, których elementem jest fryz z przedstawieniem zespołu herbów ziemskich Królestwa Polskiego, a także z herbem królowej Anny Cylejskiej, datowane ogólnie na lata trwania jej małżeństwa z Jagiełłą (1402-1416)⁷⁸. Umieszczenie go w tym miejscu służyło zaprezentowaniu ponownego zawiązania ciągłości dynastycznej, a być może także – jak przypuszcza Małgorzata Smoraż-Różycka – uwidocznieniu udziału w tej fundacji samej królowej⁷⁹. Wydaje się dość prawdopodobne, że mimo zupełnie odmiennego charakteru stylowego, także witraże

⁷² *Annales Cracovienses priores cum kalendario*, oprac. Zofia KOZŁOWSKA-BUDKOWA, Warszawa 1978, s. 156 (Monumenta Poloniae Historica. Series Nova, t. 5). Por. Małgorzata SMORAŻ-RÓŻYCKA, „Anna Cylejska – zapomniana patronka bizantyńskich malowideł w prezbiterium katedry pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Sandomierzu”, [w:] *Patronat artystyczny Jagiellonów*, red. Marek WALCZAK, Piotr WĘCOWSKI, Kraków 2015, s. 301.

⁷³ *Joannis Dlugossi Annales seu Cronicae incliti regni Poloniae...*, Warszawa 1985, s. 14 (1413); FAŁKOWSKI, op. cit., s. 216.

⁷⁴ Zob. Michał WALICKI, „Malowidła ścienne kościoła św. Trójcy na Zamku w Lublinie”, [w:] *Studia do dziejów sztuki w Polsce*, Warszawa 1930, t. 3, s. 1-92; Céline OSIECZKOWSKA, „Les peintures byzantines de Lublin”, *Byzantion*, VII:1932, s. 241-252; Michał WALICKI, „Polichromia kościoła św. Trójcy na Zamku w Lublinie”, *Ochrona Zabytków*, 1954, nr 7, s. 183-188; Anna RÓŻYCKA-BRYZEK, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*, Warszawa 1983.

⁷⁵ Zob. Wojśław MOŁĘ, „Kilka uwag nad malowidłami w Wiślicy”, *Ochrona Zabytków Sztuki*, 1930/1931, z. 1-4, cz. 1, s. 98-101; Anna RÓŻYCKA-BRYZEK, „Bizantyńsko-ruskie malowidła ścienne w kolegiacie wiślickiej”, *Folia Historiae Artium*, II:1965, s. 47-82; Waldemar DELUGA, „Byzantine Frescoes in Latin Churches of the Jagellonian Age in Poland and Lithuania: History of the Discovery”, *Arte Cristiana*, XCVI:2008, s. 24-34; Aleksandra SULIKOWSKA-GĄSKA, „At the Crossroads of Traditions: Orthodox Church Painting in the Reign of the Jagiellons”, *Ikonothea*, XXII:2009, s. 33-42.

⁷⁶ Zob. Anna M. MARSÓWNA, „Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu”, *Prace Komisji Historii Sztuki*, V:1930-1934, s. XX-XXIII; ead., „Freski ruskie w katedrze w Sandomierzu”, *Sprawozdania PAU*, 1931, s. 7-10; ead., „Cykl maryjny we freskach «graeco opere» fundacji Władysława Jagiełły w katedrze sandomierskiej”, *Modus. Prace z historii sztuki*, VII:2006, s. 33-52; GIERGIEL, PTAK, op. cit.; Małgorzata SMORAŻ-RÓŻYCKA, „Bizantyńskie malowidła w prezbiterium katedry pw. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Sandomierzu – odkrycia niespodziewane i doniosłe”, *Modus. Prace z Historii Sztuki*, XII-XIII:2013, s. 53-72; ead., „Bizantyńskie freski w sandomierskiej katedrze: królewski dar na chwałę Bożą czy odblask idei unii horodelskiej?”, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne*, CXLI:2014, z. 2, s. 235-255; ead., „Anna Cylejska...”, s. 289-304.

⁷⁷ Wojciech WALANUS, „Na marginesie edycji pamiętników Martina Grunewega”, *Modus. Prace z historii sztuki*, X/XI:2011, s. 176-187; SMORAŻ-RÓŻYCKA, „Anna Cylejska...”, s. 302; Marcin SZYMA, „Kaplica Kazimierza Wielkiego przy krakowskim kościele Dominikanów?”, [w:] *Narodziny Rzeczypospolitej. Studia z dziejów średniowiecza i czasów wczesnonowożytnych*, t. 2, Kraków 2012, s. 961-979.

⁷⁸ O fryzie heraldycznym zob. GIERGIEL, PTAK, op. cit.; SMORAŻ-RÓŻYCKA, „Anna Cylejska...”.

⁷⁹ SMORAŻ-RÓŻYCKA, „Anna Cylejska...”, s. 301.

okna I w ufundowanej przez Kazimierza Wielkiego farze powstały jako manifestacja trwałości tradycji monarchii piastowskiej. Tłumaczyłoby to decyzję o zmianie wystroju okna wschodniego, trudno bowiem wyobrazić sobie, by fundator królewskiej rangi zadowolił się źle widocznym oknem bocznym. Jeśli powstanie przeszkleń okna I w kościele Bożego Ciała wiązać z inicjatywą wnuczki Kazimierza Wielkiego – fundatora kazimierskiej fary i założyciela miasta, to ich wykonanie należałoby datować na lata przed 1416 r., bo w marcu tego roku Anna zmarła. Ta teza w pełni znajduje potwierdzenie w wynikach analizy stylu.

Stained glass Window in the Corpus Christi Church in Kazimierz: Jagiellonian Donation?

The stained glass that is now found in window sIV of the choir of the Corpus Christi Church in Kraków's Kazimierz is merely a small part preserved from the glazing of the nine three-partite and originally 23-rowed windows of the chancel, as well as of the body and chapels of the church which was most likely funded by Casimir the Great as a parish church of the town of Kazimierz granted its privileges in 1335. The set is not homogenous as for style and time of creation; it is divided into six groups testifying to about a 100-years's time span of the church's glazing process (ca. 1380-1480). From its first stage, executed in the 1380s, only one panel has been preserved, this featuring the Man of Sorrows and illustrating the Church's dedication. Originally it had been most likely placed in the eastern window (I) of the choir. The new glazing of window I was executed in the early 15th century, seemingly for no practical reason.

The eastern window (I) was filled with a cycle dedicated to the life of Jesus and Mary, made up of narrative scenes either composed each separately within the whole space of the rectangular panel, or within a larger number of panels: three or even six. The element connecting the scenes taking place in the upper window section is to be found in the painted architecture, filling several of the upper rows. Kraków had not seen similar monumental solutions. The thriving of such glazing is associated with Austria where similar cycles were executed in the last decade of the 15th century in e.g. Habsburg Ducal Workshop (*Herzogswerkstatt*)

In relatively scarce literature on the subject, the Bohemian-Silesian artistic provenance of the stained glass was attempted, dating it to the third decade of the 15th century. Such conclusions resulted from the assumption that the artistic genesis of the stained-glass window workshops was conditioned by the provenance of Canons Regular brought by Ladislaus Jagiełło from Kłodzko in 1405. Indeed, the Kraków workshop applied the figure canon and robe draping shaped within the circle of the Prague art in the 3rd and 4th quarters of the 14th century. This does not, however, satisfactorily explain the genesis of its style, since in the early 15th century numerous elements of the language of forms were a shared commodity of the majority of important urban centres throughout Central Europe. What is of greater importance for the identification of the artistic circle from which the stained glass painter came are those style elements which exceed the

conventions shared by an extensive territory and time span. In my view, the style of the stained glass in question is rooted in Bohemian art, but its forms having been modified by stained glass workshops active in the first two decades of the 15th century in Austria, first of all above all in Styria. The fact that the author was familiar with glazing from that area is testified to by both the window's composition and a number of formal and icono-graphic motifs. As for the style, the stained glass from Lesser Poland is close first of all to the works created in Styria, and precisely in the workshop (and the circle) of the painter named in sources as *pictor Johannes*, who in 1406 received payment for the stained glass in the chapel of the Holy Cross of the Benedictine Abbey in Rein. It is in the sets attributed to him that the source of the architectural compositions and painterly techniques can be found (linearism, weak indecisive hatching, limited washing). A characteristic exaggeration of facial features and figure expression can, in turn, be found in the works more loosely associated with Master John, and dated to the 2nd decade of the 15th century.

The choice of the workshop representing the Habsburg style modus does not seem accidental. It may point out to the fact that the stained glass window were donated by the Jagiellons, while the very idea to finance them, and to bring the Styria workshop to Kraków resulted from court contacts. In 1412, Cymburgis of Masovia (daughter of Siemowit IV and Alexandra sister of Ladislaus Jagiełło) was married to Ernest the Iron, ruler of Styria. The marriage was actually concluded as part of the building of the coalition against Sigismund of Luxembourg. Having no heir, Jagiełło is said to have initially considered Ernest, whom he called 'dearest friend', as the candidate to the throne. The donation activity of the husband of Cymburgis in stained glass (the above-mentioned stained glass in Rein or the glazing in the Wiener Neustadt residence) could have served as models for the Jagiellons and facilitated the choice of the artists.

The initiative may have been connected with Queen Anne of Cilli whose donations to the Church have been documented. The marriage of Ladislaus Jagiełło to Anna, granddaughter of Casimir the Great, was an element of the political plan conceived after the unexpected death of Hedwig of Poland in 1399, the rightful heir to the throne of the Piast Dynasty. It was to consolidate Jagiełło's right to the crown, so the arrival of Anne in Kraków was

compared for propaganda reasons to the return of the eagle to its nest. The consolidation of the King's position as the natural successor to the Piast Dynasty was boosted by numerous image undertakings, such as the donation of Byzantine-Ruthenian paintings to major churches and chapels, also those raised by Casimir the Great. Among them of major importance are the paintings in the Sandomierz Collegiate Church; their element is the heralding frieze containing the coat of arms of Anne of Cilli. The introduction of this coat of arms served to present the resumed dynastic continuity, and may have pointed out to the role of the Queen in this funding.

The stained glass of the eastern window in the Kazimierz Parish Church funded by Casimir the Great was created, as I believe, for the very same reason. Anne as the benefactor of the Church of Corpus Christi, was inscribing herself in the work of her grandfather Casimir the Great, founder of the

church and of the town. This would explain the decision to change the relatively recently executed décor of the eastern window, undertaken at the time when the Canons were involved in the construction of the monastery, while the church itself was not as yet finished. At the time, the decision did not have a practical justification; instead, it implied substantial, though not necessarily essential expenditure, and a logistical inconvenience. It could have been made on a specific wish of the founder of the royal stature who, not being satisfied with one of the lateral windows, desired to glaze the one that was ideologically most important, and most prestigious, while also the best visible at the same time. If the glazing of the eastern window in the Corpus Christi Church is to be associated with Anne's initiative, it should be dated to before 1416, as that very year Anne passed away. Such dating fully harmonizes with the style analysis.

Translated by Magdalena Iwińska