

CECH MALARSKI

W POLSCE

OD WIEKÓW ŚREDNICH DO KOŃCA XVIII WIEKU

PRZYCZYNEK DO HISTORII SZTUKI

napisał

Leonard Lepszy.



KRAKÓW

NAKLAD WSPÓLNY TOW. NUMIZMATYCZNEGO I AUTORA

Druk W. L. Anezyca i Spółki.

1896.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72
Tel. 26-68-63



Osobne odbicie z II tomu »Wiadomości numizmatyczno-archeologicznych».

20. 453

Kochanemu Wujowi

JANOWI SKIRLIŃSKIEMU

w dowód

SZCZEREHO PRZYWIĄZANIA I SZACUNKU

poświęca tę pracę

AUTOR.

WSTĘP.

Historia sztuki polskiej posiada takie mnóstwo nie załatwionych, choć doniosłych pytań, że dziś przedstawienie jej w całości, jest wprawdzie potrzebą chwili, ale do rozwiązania tego zadania nie dość może jeszcze przygotowaliśmy materiału opracowanego.

Nierównie łatwiejszem byłoby dzisiaj nakreślenie historii sztuki nowoczesnej, do której znachodzą się daleko obfitsze źródła i wyczekują umiejętnej ręki, aby złożyła całość zajmującą i pełną pouczającej treści.

Do dziejów sztuki plastycznej wieków ubiegłych braknie nam przedewszystkiem monografii całego szeregu ważnych zabytków, nie znamy ich liczby, nie wiemy gdzie i jakie kryją się po zbiorach, jeszcze niedostępne ogółowi badaczów, nie mamy ich fotografii i rysunków pod ręką, więcej nawet, bo jakieś dziwne niezrozumienie potrzeb nauki dozwala, że największe nawet zbiory muzealne bez katalogów się obchodzą; wreszcie brak zupełny inwentaryzacji pomników sztuki żywo przypomina, jakeśmy mało dla postępu naszej wiedzy zrobili.

Obok pomników samych, których ocena głównym musi być przedmiotem badania dla historyka sztuki, mamy źródła piśmienne, które są owym kitem histo-

rycznym, którym się je spaja i jednoczy, jakby ogniwa łańcucha w jedną ciągłą całość. Ambroży Grabowski, W. Gąsiorowski i Edward Rastawiecki zebrali przed wielu laty bogate plony zapisków i dokumentów, odnoszących się do historii sztuki, i odtąd ubiegło znowu niemal pół wieku, zanim dopiero lat ostatnich liczne grono badaczy w Komisji historii sztuki Akademii umiejętności rozpoczęło coraz to nowe przynosić zdobycze archiwalne, pomnażane przez prace niemieckie jak pp. Ehrenberga i Warschauera. Wszystkie te badania razem wzięte, pozwalają już niekiedy dotrzeć do wątków niektórych objawów naszego życia artystycznego wieków ubiegłych.

Jednym z ważnych zagadnień historii sztuki będzie niezaprzeczenie rozwiązanie historii bytu cechów malarskich w dawnej Polsce, bo stoi ona w ścisłym związku z pomnikami sztuki plastycznej i obie kwestye wzajemnie oświecać się powinny.

Sześć lat temu blisko, gdy przedmiot, który podjąłem dzisiaj rozprawą, poruszyłem na posiedzeniach Komisji historii sztuki, ale praca, w której zająłem się rozbiorem miniatur w kodeksie Baltazara Behema, i w której omówiłem i zanalizowałem obrazy z życia cechów krakowskich, nie znalazła wówczas na tyle poparcia, aby wydawnictwo mogło dojść do skutku. Obecnie sprawa ta o tyle w korzystniejszym znajduje się położeniu, że nie jest wykluczonem, jeżeli w instytucyi, od której to zależne, i która pracom moim zawsze udzielała szczerzego poparcia, znajdą się na to fundusze, aby publikacya ostatecznie kiedyś dokonana została. Zanim to jednak nastąpić będzie mogło, pragnę dać poznać mą pracę choć w wyjątku doty-

czącym dwunastej z rzędu miniatury wspomnianego kodeksu.

Nad znaczeniem tej miniatury zastanawiało się bardzo wielu znakomitych ludzi nauki, chociaż nigdy nie poddawali jej obszerniejszej i głębszej analizie na podstawie dokumentów i zapisków piśmiennych, ale prawie każdy z nich choćby kilkoma słowy wspomniał ją w swych rozprawach. Nie będziemy wszystkich tych zdań powtarzali, bo są one częstokroć albo z gruntu błędne albo zbyt dowolne, więc tylko ważniejsze przytoczymy wśród rozprawy. Reprodukcye miniatury podały *Wzory sztuki średniowiecznej* w miernej chromolitografii, dał jej drzeworyt Oncken, wyborną fototypię Bruno Bucher w swej doniosłej pracy: *Die alten Zunft und Verkehrs-Ordnungen der Stadt Krakau*, Wiedeń 1889, w której po raz pierwszy ukazał się jej bardziej wyczerpujący i trzeźwo pojęty opis. Wreszcie już po napisaniu mej pracy Alwin Schulz, choć króciutko, ale trafnie ocenił ważność tej miniatury z samego początku XVI wieku.

I.

Pracownia malarska.



Fig. 1.

W skromnej cynkotypii podajemy czytelnikowi w zmniejszeniu miniaturę kodeksu Baltazara Behema; przedstawia ona malarza zajętego malowaniem ściennem, jakiejś izby wysokiej o jednym dwuskrzydlnem oknie, z szybkami rombowymi, umiarowo osadzonemi. Obok okna zamknięta lada, która nakształt okiennicy przy-
mknęła wylot w ścianie i świadczy, że izba przeznaczona jest dla rzemieślnika lub kupca, który przy sprzedaży ladę opuści na składaną nogę i wyłoży na nią swój towar, aby przechodzić od ulicy, nie wchodząc do składu, czy pracowni, mógł kupi dokonać, jak to widzimy na miniaturze złotników tego samego kodeksu.

Malarz widocznie kończy swoje malowidło, pomieszczone w przestrzeni pasu ściany ponad oknem, aż do pułapu. Dolna część ścian, nietknięta figuralną i ornamentálną dekoracją, ale pociągnięta jednym kolorem żółtego ugru. Boć naturalnie, przy pracy, przesuwanu sprzętów, narzędzi lub towaru, wnet niszczałyby cenna polichromia: — tu więc zmysł praktyczny nakazał zaaranżowanie takie a nie inne malowidła, — pas ściany dolnej można będzie zawsze odświeżyć, gdy się zniszczy, bez naruszenia części górnej. Tematem polichromii są alegoryczne postacie czterech pór roku, trzy z nich widoczne w całości, czwartej, ułamek męskiej postaci wysuwa się z poza kolumny lewej. Opatrzony napisami *hyems* pod starcem brodatym, w płaszczu z kapucą nasuniętą na głowę i pochodnią w rękę; *autumnus* pod mężczyzną w żółtym stroju, jakby z wylotami i czapką z wysokim piórem; wreszcie *aestas* (?) pod obrazem z postacią dziewczyny. Każda z alegoryj ujęta w ramy z fantazyjnymi arkadami, tarczami herbowemi i banderolami, na których widać wypisane nieczytelne sentencye.

Alegorya pór roku, jako temat malarski, jest tak zwykły i codzienny u malarza średniowiecznego, jak może żaden inny: bo czy w ówczesnych kalendarzach, czy w ściennych polichromiach, lub w miniaturowych kodeksach, wszędzie zjawiają się one pod coraz to odmiennemi postaciami¹⁾.

Na naczelnem miejscu, bo wprost naprzeciw widać, na dwóch tarczach gotyckich pomieszczone zostały herby państwowe (Por. fig. 1). Podtrzymywane są one przez dwie postacie, w których prof. Maryan Sokołowski rozpoznaje mylnie „giermków“²⁾, bo tarcza z orłem pol-



Fig. 2.

skim znajduje się pod opieką brodatego mężczyzny nagiego, który pałąk miota gwałtownie przeciw nagiej ró-

wniez kobiecie z olbrzymim warkoczem, jakby dla przypomnienia przysłowia: „włos długi, a rozum krótki“. Kobieta z bojaźliwości podtrzymuje swą tarczę z godłem Wielkiego Księstwa Litewskiego: Pogonia, i ożogiem słabo odpiera potężne razy przeciwnika.

Te postacie, nagie i odarte, charakteryzują przerażliwe pustki skarbów koronnego i litewskiego za poprzedników Zygmuntowych, a walka przypomina gorące spory Litwy z Koroną, jakie się raz wraz wszczyły przy elekcyach to Olbrachta, to znów Aleksandra.

Napis na szarfię rozwiniętej nad herbami, umyślnie nieczytelny, mógłby zawierać złośliwy distichon, owoczesne *bons mots* na bruku krakowskim, lub wreszcie, co prawdopodobniejsze, odnosić się do wykonanych przez artystę robót dla Baltazara Behema. Czytamy go z małą zmianą za Bucherem jak następuje:

Qui tibi . . . vota (?) fecit (fuit?) XXVII tavola . . . tunc tua
. . . . Alberti Ikon(?) . . . dono (?) . . . d . . .

Za hipotezą, że ten dwuwiersz odnosi się do miniatur, przemawia, jak to już słusznie p. Bucher wykazał, oznaczenie w nim 27 miniatur kodeksu wyrażeniem „XXVII tavola“. Jak się na innem miejscu nad stosunkiem Behema do artysty będziemy zastanawiali, zajmował Behem prawdopodobnie wobec artysty stanowisko przyjaciela-protektora, któremu za tanie pieniądze lub może nawet darmo mógł przyobiecać iluminowanie jego kodeksu 27 miniaturami; takie znaczenie zdaje się też przebijać z tych urywanych wyrazów wiersza pierwszego. Wiersz następny mógł przypominać lub wprost wymieniać większą jakąś pracę, którą za jego pośred-

dnictwem artysta otrzymał. Pierwszy wyraz p. Bucher czyta filius, dając słusznie przy nim znak zapytania, bo jak na oryginale sprawdziłem, niepodobna go w żaden sposób tak czytać. Tyle pewną jest rzeczą, że jest to jeden wyraz, zdaje się dwuzgłoskowy, pierwszą połowę możnaby także czytać, jako pierwsze głoski wyrazu Sancti; ale to wszystko chwiejne przypuszczenia, bo wyraz jest niemal zupełnie nieczytelny. Że odczytane imię Wojciech, obok również pewnego wyrazu obraz odnosić się mogło do wykonanego przez artystę obrazu św. Wojciecha, za poleceniem Behema, taka hipoteza, jakkolwiek śmiała, jeszcze najwięcej posiada cech prawdopodobieństwa. W końcu w łacińskim wierszu włoskie „tavola“ może mieć ściślejszy związek z wędrówką artysty.

Aby w drugim wierszu mowa była o panowaniu króla Jana Olbrachta, jak się zdaje pp. B. Bucherowi i M. Sokołowskiemu, do tego brak pewnej podstawy, tem więcej, gdy czas powstania malowideł odnosi się do panowania następnego króla, jak to przy rozbiorze innych miniatur omówić mieliśmy sposobność i datę miniatur dokładnie oznaczyć.

Na takim tle odtworzył artysta scenę, która się tutaj rozgrywa: Malarz młody, bez zarostu, okryte mając ciało jedynie koszulą, z czapką nasuniętą na czoło, siedzi na skrzyni, w której zawarte być mogą potrzebne przyrządy lub ryciny, wzory i patrony, a postawionej na dużym stole. Tak na nim, jak na skrzyni, rozrzucone leżą czerepy z rozstartą farbą, pędzle, nóż i cyrkiel.

Artysta ujął jedną z ośmiu czarek z farbami w lewą rękę, a prawą prowadzi pędzel po ścianie. Może nie

z przypadku, ale umyślnie zajęty tak pilnie pracą nad malowaniem jakiegoś Ormianina czy innego przybysza ze Wschodu w siedzącej postawie z zawojem na głowie, może kupca przybyłego z towarem z dalekiego Oryentu. Również nie dla wygody przybrał się malarz w taki negliż, bo miniaturzysta byłby wówczas tak samo przedstawił innych rzemieślników, choćby tylko piekarzy, którzy do dziś dnia przy pracy zrzucają ubranie, podobnie, jak ich przedstawił Jost Amman na znanym drzeworycie; artysta pragnął raczej wyrazić lekceważenie dla grupy osób, która się utworzyła na pierwszym planie obrazu.

Dziwnych losów w wytlómaczeniu doznała ta postać artysty u pisarzy o niej mówiących; najdalej posunął się Rastawiecki, bo uważa, że „na stole siedzi niewiasta naga, tylko w koszuli, zdaje się model“. Bucher, a za nim prof. Sokołowski, uważają za artystę, który dokonał polichromii „jednego z mężczyzn, który okryty w zieloną szubę, zdjął nakrycie z głowy i rękę podnosi w żywej nad obrazami rozmowie“. Jedynie Alwin Schulz zgodnie z naszym wywodem upatruje w napoły gołej postaci autora polichromii.

Przypatrzmyż się teraz tej grupie pięciu mężczyzn na pierwszym planie obrazu i wypowiedzmy, co o niej myślimy: Gospodarz z bogatym, złotym łańcuchem na szyi, w szubie czarnej adamaszkowej i różowym czepcu z guzem złotym u czoła, sprowadził rzeczoznawców-przyjaciół dla osądzenia malowideł.

Co się zowie wzięli na język dzieło artysty, bo strapiona i wydłużona twarz gospodarza o płaczliwym wyrazie świadczy o stanie jego duszy. Towarzysze zapalczywie giestykuluja, to z oburzeniem, jak ten w zie-

lonej szubie z odkrytą głową, to znów drwiąco, jak ów odwrócony w szubie szkarłatnej, co podparł się w bok kułakiem, wychylił korpusem ku gospodarzowi a palcem na artystę wskazał, wreszcie z powagą Zeusa, w szubie niebieskiej a słodko uśmiechnięty, jak lis szczwany, ostatni. Badawczo patrzą oni wszyscy na właściciela, lubując się wrażeniem ostrza swej krytyki Ignoruje ich jedynie artysta.

Godło cechowe u spodu obrazu klejnotem wybiega na miniaturę samą: Różowe kolumny po bokach miniatury, z pączkiem jaskrawego kwiatu zamiast kapitelu, z którego wysuwają się znowu skręcone z gotycka pręty, zaginają się i tworzą arkadę.

Kompozycya obrazu odznacza się jasną i związaną akcją, tłómaczy się natychmiast sama.

Leżało to w naturze rzeczy, że w miniaturowem dziele artysty przy przedstawieniu zajęcia malarskiego artysta wybierze właśnie ten dział sztuki, który go najbliżej dotyka, i przedstawi siebie jako miniaturzystę.

Tak też pojmowali to zadanie współcześni artyści: Na rysunku „sztuk rozmaitych“ z połowy XV wieku w rękopisie, ze zbiorów księcia Waldburg-Wolfeggga, obok malarza siedzącego z malsztokiem i pędzlem na trójnogu przy sztalugach z obrazem Matki Boskiej i Świętych, widzimy snycerza, złotnika, organmistrza, kopistę ksiąg, będącego równocześnie nauczycielem, wreszcie zegarmistrza i mechanika; podobną rycinę stworzył Hans Sebald Beham w roku około 1550³⁾. Następnie musimy zwrócić uwagę naszą na drzeworyt Michała Wohlgemuta w Kronice Schedla. Wohlgemut sam maluje przeważnie obrazy kościelne i dostarcza rysunków do drzeworytów, to jego główne

zajęcia, to też tę powszechnie znaną dwoistość działalności artystycznej przedstawia na wspomnianym drzeworycie. Z paletą i malsztokiem w ręce lewej siedzi tutaj artysta przed sztalugami i ręką prawą prowadzi pędzel po drewnianej tablicy obrazu. Obok niego siedzi drugi towarzysz przy stole, na którym położona kartka papieru czy pergaminu z narysowaną postacią królewską.

W kodeksach miniaturowych, jeżeli przedstawiony jest artysta malarz, zawsze okazuje się on odwzorowany przy swem zawodowym zajęciu, jako miniaturzysta⁴).

Przedstawienie ikonograficzne św. Łukasza, daje niejednokrotnie pochop artystom, aby odtworzyć własną pracownię, a nawet zportretować siebie lub towarzyszków swoich, jak o tem przekonać się można, czy to z obrazu Rogiera von der Weyden w Pinakotece monachijskiej, czy późniejszego, bo z początku XVI wieku obrazu Jana Gossaerta z Mabeuge w galeryi Pragskiej. Toż samo powtarza się i na drzeworytach z wizerunkiem św. Łukasza, jak w *Hortulus animae* z roku 1515, gdzie po za sztalugą świętego widać otwarte wieko skrzyni z przyborami malarskimi, kształtu podobnie wydłużonego, jak na naszej miniaturze⁵).

Skoro zatem nasz miniaturzysta w kodeksie Be-hema odstąpił od stereotypowego wzoru pracowni malarskiej, musiały artystę skłonić do tego jakieś nieznanne pobudki: o nich pomówimy następnie, zaś na razie interesowałoby nas jeszcze pytanie, jak wyglądała w owym okresie pracownia artysty krakowskiego? Brak współczesnego inwentarza rzeczy artysty krakowskiego wypełnia p. Wł. Łoziński, jeden z najzasłużeńszych polskich historyków sztuki, podaniem,⁶) aczkol-

wiek już ze znacznie późniejszej epoki, streszczenia opisu urządzenia pracowni malarza lwowskiego:

Roku 1588, po śmierci Alberta Stefanowskiego „pozostały cztery świeżo malowane obrazy na płótnie, których treść nie wymieniona, dalej portret króla Stefana Batorego i niewielki obraz historii jadących do Emaus. Ruchomości, które wymienia inwentarz, mają poniekąd cechę artystyczną. Oprócz srebra, pozostały po nim tkaniki perłowe stare, tkaniny złote niewieście, pasy pozłociste, kitajka złotej barwy, wielkie zwierciadło bułatowe, skrzynie malowane, lutnia, broń, helebardy, dwie skrzynie z papierami malarskimi rysowanymi i książkami“.

W kilkadziesiąt lat później malarz i obywatel samoborski, Kazimierz Libitowski vel Libitkowski, zmarły roku 1669, pozostawił inwentarz spadkowy, w którym spotykamy: „obraz jeden, płótna na obrazy w wał zwinięte, płótno malowane na ścianę, drugi obraz, koltryn (obić malowanych) ośm, *kunszty* w skrzyni jednej, dwa obrazy na miedzi, św. Trójcy i Pana Jezusa, kawalec miedzi na obraz Najśw. Panny na blasze w ramikach zwierciadłowych“.

Ale to już pracownie, jakie nam odtwarzają na rycinie Flamandczyk Jan van der Straet (1523 † 1608) lub Francuz Abraham Bosse (1610—1633). Nie jest ona niczem pokrewna z naszym artystą, i gdybyśmy pragnęli koniecznie szukać analogii, to trzeba by nam sięgnąć chyba po rycinę Jeurata (* 1672 † 1738) zatytułowaną: „*Le déménagement du peintre*“, na której, na dwukołowej biedzie przewozi artysta siebie i całą swoją chudobę⁷⁾.

Dotychczasowy rozbiór i wywód daje nam pod-

stawę do twierdzenia, że artysta nie znajduje się we własnej pracowni, ale maluje ściany obcego mieszkania. Naturalnem tłómaczeniem tego bądź co bądź niezwykłego, bo jedyne dotąd w zbiorach europejskich, ikonograficznego przedstawienia, byłoby domniemanie, że głównem zatrudnieniem artysty było malarstwo ścienne, albo co prawdopodobniejsze, jakiś wypadek, który do żywego dotknął artystę, skłonił go do takiego charakterystycznego przedstawienia siebie i w grę wchodzących osób. Godło cechu malarskiego u stóp krytyków powiada, że cała ta scena stoi w ścisłym związku z cechem, że zatem w cechu należy szukać wytłómaczenia tych, obok gospodarza, którym mógł być sam Baltazar Behem, czterech innych postaci. Zastanówmy się przeto nad ustrojem cechu i stanowiskiem malarzy ówczesnych polskich.

II.

Sztuki mistrzowskie.

Statut cechowy krakowski, łączący malarzy, snycerzy ze szklarzami, nadany już na długo przed rokiem 1410,⁸⁾ a powtórzony i rozszerzony w roku 1490, postanawia (§§. 2 i 3), że w pracowni malarza krakowskiego nie mogło być zatrudnionych więcej, jak dwóch uczniów. Każdy z nich winien był być prawego łoża i opłacić się mistrzowi kwotą czterech grzywien, płatnych w rocznych ratach, w ciągu czteroletniej nauki. Uczniowie nasi, to młodzież już nieraz starsza, której głowę zaprzętała czasami myśl o żeniacze, jak poucza statut i czemu on też zapobiega. Gdy raz chłopiec zapisał się w cechu u obranego sobie mistrza na naukę, już u tego samego mistrza musiał wybyć cały okres nauki; nawet i w tym razie, gdy tenże umarł, musiał dotrwać lat swoich u pozostałej wdowy. Po tym okresie elementarnej nauki artystycznej, młody adept sztuki opuszczał mury Krakowa, szedł opatrzony listem wyzwolenia w obce kraje, szedł dopełniać swego cechowego wykształcenia, aby po dwóch latach obowiązkowej wędrówki powrócić w rodzinne progi, jako zupełnie uzdolniony „towarzysz“.

Założenie własnego ogniska domowego i własnej

2*

pracowni (§. 3), były dalszym warunkiem do otrzymania godności cechowego mistrza, do tego potrzeba było pieniędzy; zanim więc towarzysz potrafił uciulać grosz potrzebny lub znalazł posażną towarzyszkę życia, musiał dzielić los innych towarzyszy i szukać zarobku u mistrzów krakowskich. Karność cechowa strzegła jego moralności, przestrzegała, aby czeladź bez woli mistrza nie świątkowała, na czas siadała po zwyczaju do pracy, nie przerywała jej, lub co gorzej, by nie szła zamiast do pracowni, na piwo lub za łajdacstwem biegła (§. 7).

Towarzysza dola nie musiała być ponętną, bo zależny od swego chlebodawcy i cechu, bezżenny, nie śmiał imać się samoistnej pracy, a gdy mimo tego w tajemnicy coś zrobił, starsi cechowi robotę tę zabrali (§. 9). Z mistrzem, u którego przebywał, musiał żyć w zgodzie i wytrwać czas oznaczony ugodą, bo nigdzie indziej wtedy nie byłby znalazł przytulku. Cech trzymał się swoich zwyczajów, ścigał listami gończymi występnych i karał nawet innych mistrzów, gdy zbłąkanego przygarnęli i dali u siebie schronienie (§. 10). W zakresie władzy mistrzowskiej leżało ukaranie towarzysza skłonnego do próżniactwa nawet odmówieniem zasługi tygodniowej (§. 7).

W roku 1497 towarzysze zdają się zyskiwać na znaczeniu korporacyjnem w cechu, gdyż postanawiają wraz z mistrzami, że odtąd opłacać będą wkładki, o połowę niższe od opłaty mistrzów, na cele osobnej cechowej skrzynki towarzyskiej⁹⁾. Cokolwiekbądź, dopiero otrzymanie godności mistrza mogło zaspokoić aspiracye młodego artysty, bo nawet wtedy, gdy wyniósł się po za mury miejskie i partaczył na Strado-

miu, Kazimierzu lub Kleparzu, cech zazdrosny pilnie dbał o to, aby nieuprawniony artysta nie sprzedał swego tworu w mieście, starał się mu zamknąć targ krakowski (§. 12), i gdy nawet pod przemożną opieką szlachty czy prałatów, bezpieczny od najścia kontroli cechowej, w ich domu zamieszkał, jeszcze wówczas cech zabraniał swej współbraci cechowej, *złotarzom*, aby mu nie ważyli się sprzedawać pozłoty, ni srebra (§. 15), tych bardzo ważnych potrzeb malarza średniowiecznego.

Po nabyciu prawa miejskiego (§. 8), należący do cechu towarzysz mógł wreszcie pod nadzorem cechowym przystąpić do robienia sztuk cechowych, które rozstrzygały o jego uzdolnieniu ¹⁰⁾. Zapewne dla ważności, jaką cech im przypisywał, opisane są na naczelnem miejscu, bo w pierwszym paragrafie statutu:

Kto tu mistrzem być pragnie, winien zrobić obraz Maryi z dzieciątkiem, krucyfiks, a po trzecie Jerzego św. na koniu, i tę pracę oglądną mistrzowie i osądzą, ażali godnym pozostać w ich gronie; jednakowoż, dodaje statut, nie należy wymagać zbyt wiele od biednych towarzyszy.

Ustęp ostatni cytowanego paragrafu statutu mógł ciężko zaważyć w cechu a zwłaszcza dla wędrownego cudzoziemskiego towarzysza, który, gdy znalazł w mieście dostatek pracy, mógł zapragnąć pozostać tu mistrzem i osiąść na stałe. Wówczas zazdrośni i niechętni obcemu przybyszowi bracia cechowi mogli mu rzucić prawną zaporę, odrzucając dowód uzdolnienia jako niedostateczny i użyć do jego zgnębienia mocy §§: 8 i 9, z których pomocą mogli go nie dopuścić do sztuki mistrzowskiej, grzywną obłożyć i robotę zabrać. Cech krakowski mógł n. p. odegrać wobec pio-

nierów renesansu tę samą rolę, jaką spełniały, przed niedawnym czasem, komitety salonów naszych i zagranicznych wobec pierwszych pionierów pleinairu, chociaż pod inną formą.

Zastanowimy się jeszcze raz nad tą sprawą odnośnie do naszej miniatury na innym miejscu, teraz zaś wglądnijmy w analogiczne urządzenie innych cechów, a zwłaszcza pragskiego i wrocławskiego, których znaczenie, ze względu na oddziaływanie w ukształtowaniu się naszych stosunków, jest pierwszorzędnej wagi. Będzie to zarazem pomocnem do określenia i wyjaśnienia stanowiska, jakie malarze krakowscy w sztuce ówczesnej zajmują.

W Pradze statut z roku 1348 nie naznacza jeszcze sztuk mistrzowskich i każdy kto chciał należeć do cechu, miał tylko się opłacić według przepisanej normy¹¹⁾. Z treści tego statutu przenika jeszcze duch bractwa kościelnego, to też zupełnie jest rzeczą naturalną, że do swego grona przyjmą oprócz rzeźbiarzy także pergamenistów, złotarzy, krumperów (hafciarzy), illuminatorów, kaligrafów i t. p.; ale już roku 1365 tarczownikom t. j. malarzom świeckim wyznaczył Karol IV sztuki mistrzowskie, o których następnie będziemy mówili.

Roku 1454 przepisuje ustawa cechowa pragska: „Také chceme, aby každý ten, ktož by chtěl sě mistrem posaditi, ukázal kus loketni dobře malovaný aneb dobře řezaný, anebo dobře ode skla udělaný, aby mistři, kteří v tu dobu budú, pochválili podle obyčeje zachování starých mistrův, a ten kus má v cechu zůstati, a jinak mistři žádného nepřijmú“¹¹⁾.

We Wrocławiu powtarza się to samo zjawisko,

król Wacław nadaje roku 1390 cechowi malarzy i stolarzy statut, w którym znów nie wyznaczono sztuk mistrzowskich, to jest warunków uzdolnienia¹³).

Co się tyczy rodzaju sztuk mistrzowskich, to krakowskie nie wiele różnią się od innych miast polskich, a nawet same krakowskie nie ulegają w ciągu wieków znaczniejszej zmianie. W przywileju Władysława IV z roku 1638, zamiast Matki Boskiej z dzieciątkiem, robić winien malarz Pannę Maryę w drodze do Egiptu. Ale i ta drobna zmiana znów ustępuje miejsca r. 1747 zbliżeniu do pierwotnego brzmienia: *Id est aut imaginem crucifixi Domini nostri Jesu Christi agonizantis, aut beatissimae Virginis Mariae, Filium unigenitum in sinu portantis, aut Sanctum Georgium equo insidentem*¹⁴).

Cech szklarzy warszawskich połączony ze stolarzami i tokarzami, postanawia przywilejem radzieckim z roku 1577 trzy obrazy jako sztuki mistrzowskie, które przytaczamy tak ze względu na ich artystyczną doniosłość, jako też z uwagi, że cech szklarzy wyszedł ze wspólnego pnia bractwa cechowego, do którego i malarze się liczyli: „Pierwszy: *Passia*, pod jedną ręką ma być Maria a pod drugą św. Jan. Drugi: *Resurrectio Domini*, przy której mają być malowani chłopcy we zbrojach przy grobie. Trzeci obraz: *Maria w słońcu*, która ma być pod cerkiel¹⁵).

Później od szklarzy mają swój cech malarze warszawscy, którzy przyłączyli się do cechu złotników i otrzymali zatwierdzenie statutu od Zygmunta III., roku 1589., w którym wyrażone zostało, że malarze warszawscy we wszystkim stósować się mają do zwyczajów malarzy krakowskich¹⁶).

Cech malarzy poznańskich powtarza w urządzeniach swoich z roku 1574 te same sztuki, co ma Kraków¹⁷⁾.

Ta wspólność sztuk mówi dość wyraźnie o dobrej sławie mistrzów i urzędzeń krakowskich, tudzież wpływie byłej stolicy państwa na organizację miast prowincjonalnych.

Tylko przepisy malarzy lwowskich z roku 1597 nie idą utartą w kraju drogą, ale kierując się własnymi potrzebami, a może pod wpływem artystów jak: hiszpan Caspar, Jan francuz, Jan Ziarnko lub malarz nadworny Jan Szwankowski, artystów wybitnych i w świecie bywałych, jakich Lwów nigdy przedtem, ani potem nie posiadał, dyktują sztuki mistrzowskie nowym sposobem a mianowicie: „Pierwsza sztuka ma być krucyfix ze dwiema łotry i służbą żydowską pod krzyżem zagęszczoną. Druga sztuka ma być konterfekt człowieka całego, którego mu naznaczą w bractwie. Trzecia sztuka ma być wojny sposób wielkiej: z obozami, z namioty, z wycieczkami, z szturmami, z szaniami, według dostatku i rynsztuku wojennego; Abo wiencz na mieście wojny łowy różnego zwierza, z siećmi, z charty, z sidły, z usiatką, z orężem jako iest obyczaj na Lwa, Niedźwiedzia, Wilka, Wieprza, Zaiacza et id genus konno, pieszo“¹⁸⁾.

Wynika z tego dowodnie, że Lwów chwilowo odradza się i pierwszy w Koronie łamie pęta średnio-wiecznych pojęć i formuł artystycznych, że odczuwa prądy zachodu, że nie jest mu obcy wpływ mistrzów holenderskich. I jasnym się staje, że czy w zamku żółkiewskim, czy brzeżańskim¹⁹⁾ znajdują się obrazy reli-

gijnej treści, konterfekty, sceny wojenne lub polowania, które wyszły z pracowni mistrzów lwowskich.

Rzuciwszy okiem na zagranicę, musimy dodać, że Strassburg w roku 1516, po uchwale rady miasta i wpisaniu jej przez Sebastjana Branta w księgę ustaw, naznacza następnie sztukę mistrzowską: Obraz olejny Maryi z dzieciątkiem siedzącym lub stojącym; krucyfiks z tłumem bolejących jako Maryi, Jana i innych kobiet, jakoteż żydów na koniu i pieszo na tle krajobrazu, malowanym farbami klejowemi; po trzecie obraz Maryi lub anioła, albo też inną figurę młodzieńczą, ubraną w suknię krajaną, ze złoceniami, laserunkiem i innymi ozdobami, na łokieć mniej więcej wysoka²⁰).

Norymberscy malarze i sztycharze (Flach- und Aetzmaler) mieli porządkiem cechowym z roku 1596 jako sztuki wyznaczone: „figury, obrazy, landszafty lub w czem kto najlepiej jest wyćwiczony i czem może najlepiej swe mistrzowstwo udowodnić, winien taką sztukę, jak najlepiej, tak jako tylko zdoła, sporządzić“²¹).

Lipsk jeszcze w porządku cechowym z r. 1516 nie posiada wymienionych sztuk mistrzowskich, dopiero w statucie z roku 1577 znajdujemy je bliżej określone, a mianowicie: *Po pierwsze*: Grzech pierwszych rodziców naszych, Adama i Ewy, z krajobrazem i zwierzyną. *Powtóre*: Narodzenie Chrystusa z porządnym perspektywnym budynkiem, z właściwej architektury zdjętym, z gzymsem czy podciosem wokoło, fałszywym lub błyszczącym złotem wyłożone. Wszystko farbami olejnymi z fantazyi czy też miedziorytów lub dzieł sztuki. *Po trzecie*: Sztuka liściowa, szara w szarem, albo takie kolory, jakie ma powietrze, i to far-



bami olejnymi lub wodnymi. Tymczasem, gdyby się znalazł ktoś, któryby tak był zręczny i doświadczony w konterfektowaniu lub innej sztuce, aby chciał nią osiągnąć mistrzowstwo, w tym względzie pozostawia się to uznaniu mistrzów²²).

Z tych przykładów można rozróżnić, że Strassburg najwięcej zbliża się w sztukach mistrzowskich do Krakowa; co do Norymbergi, wcześniejszych przepisów w tym względzie nieznamy, zaś przytoczone wskróż postępowe tchną tym samym duchem, co równoczesne lwowskie i wcześniejsze od nich lipskie.

Skorozmy omówili stosunek sztuk mistrzowskich cechu malarskiego w Krakowie do innych, wracamy do naszego dokumentu z roku 1490 i czytamy dalej w §. 11: *nie należy obciągać skórą płomienisto-czerwoną bądź to siodła, bądź nagłówniki końskie (roszkop), napiersniki (brostleder), kołczany (tasschen), bądź też tarcze (schilde)*. Cały ten ustęp pochodzi najniezawodniej ze statutu z przed roku 1410, są to wszystko przybory skórzane, którymi rycerz średniowieczny opatrywał siebie i konia, a które malarze-tarczownicy czyli *świeccy* zdobili wzorzyście i barwnie.

Wyraz nasz „tasschen“ tłómaczę przez „kołczany“, „łubie“, „sajdaki“, analogiczny wyraz pojawia się w dokumencie pragskim z roku 1445 w wydawnictwie prof. Pangerla i Woltmanna (str. 89), a mianowicie w ugodzie, jaka stała się między mistrzem Ssychą, a starszymi cechu, imieniem Jana Szczepanka, syna mistrzowskiego, celem nauki malarstwa, jest powiedziane: „Et idem Ssycha tenetur eum fideliter informare in arte pictoria, non tantum super laborem thaskarum sed etiam in ymaginibus, etc.“ W uwagach

(str. 136, nr. 432) wydawcy objaśniają, „że niemieckie „*Tasche*“ brzmi w języku czeskim „*taška*“ (ale także znaczy tabliczki do pisania, notatnik) i to jest powyższe *thasska*“.

Pp. Ad. Patera i Ferd. Tadra chcą znów wyraz ten wytłómaczyć źródłosłowem czeskim *desky*, i pragną udowodnić, jakoby to były obrazy na drzewie malowane.

Nie zgadzamy się z owemi objaśnieniami. Z brzmienia naszego paragrafu wypływa, że to są wyroby skórzane, i że w naszym ustępie o same rycerskie przybory się rozchodzi, wreszcie jest absolutnie wykluczeniem, aby deska *na obraz* mogła bywać obciążaną skórą *czerwono- płomienistą*.

Kołczan jest skórzany, orientalny, cały ze skóry i szeroki, zaś europejski wąski, z drzewa pargaminem obciążnięty²³⁾. Że tutaj mowa o kołczanie i to w rodzaju drugiego gatunku, który Weiss zowie europejskim, potwierdza jeszcze §. 14 naszego statutu, gdzie wyraźnie powiada: siodlarzom nie wolno „*keine tasschen hewten*“, t. j. obciążać skórą drewnianych kołczanów, czyli torby na strzały. Zresztą nadmienić należy, że w Krakowie zdawna wyrabiają się kołczany, że to rzemiosło uprawiają zawodowo wykształceni mistrze n. p. roku 1423 Mathis Kachirmecher i Martin Pharetrator przyjęli miejskie, roku 1432 wspomniany Jacob Kachirmecher, roku 1449 Vincentius Pharetrarius, rajca kazimierski²⁴⁾.

Jak analogia między sztukami mistrzowskimi wykazuje, że §. 1 statutu krakowskiego jest wtrętem z r. 1490, tak znów przytoczony powyżej §. 11 znajduje się w pierwotnem brzmieniu z przed roku 1410 i wypu-

szczony został dopiero w przywileju króla Stefana Batoryego, który powtórzył cały statut.

Według dokumentu konstytucyjnego cechów kołońskich z roku 1396, tarczownicy z hafciarzami herbów, *siodlarzami* i szklarzami stanowią cech jeden. Według statutu z r. 1410 w Wiedniu do cechu malarskiego należą również *siodlarze*. W Strassburgu cech łączy roku 1438 tarczowników, malarzy, *siodlarzy*, szklarzy i płatnerzy; podobnie w Bazylei należeli do cechu wspólnego malarze, szklarze, *siodlarze* i postrzygacze. Okoliczność ta posiada pewną doniosłość dla rozwoju cechowych urzędzeń i zajęć pierwotnego bractwa malarskiego.

W Polsce zatrudnienie malarzy: malowanie tarcz, siodeł etc. wybiega daleko ku naszym czasom po za wieki średnie i renesans. Jeszcze przywilej Jana Kazimierza dany bractwu malarskiemu lwowskiemu wypomina: „jako oni ciężkie krzywdy y oppressye od ludzi niektórych, jakoto *siodlarzów*, łuczników i inszych, *którzy pędzlem robią*“, ponoszą²⁵⁾. Zatargi z nimi trwają dalej, niedługo potem roku 1664 malarz lwowski Albert Kraus wnosi pozew przeciw siodlarzom tamtejszym: „że *siodła gołe* u partaczów kupują i one *sami malują*, malowane zaś po ulicach noszą i sprzedają, a powinni takie siodła do malarzów dawać malować“. Oskarżeni siodlarze tłumaczą się, że zawsze sami siodła tureckim sposobem malowali; *jeden tylko malarz Szymon* umiał je także malować, ale ten nauczył się tego od siodlarza Wojciecha Winnickiego²⁶⁾.

Jak przytoczone przykłady dowodzą, pierwsze zaczątki malarstwa pracują nad uświetnieniem okazałości potrzeb rycerskich: kołczana i siodła; na miniaturach lub pieczęciach średniowiecznych, widzimy da-

lej, że głowę i piersi konia zdobią wzorzyste nakrycia: nagłowniki i napierśniki, nazwane w naszym statucie „roszkop“ i „brustleder“ a w końcu najzdobniejsze z wszystkich przyborów tarcze „schilde“, ich wielka i gładka płaszczyzna najczęściej nadawała się artyście do rozwinięcia swej fantazyi; malowany ornament godła herbowego, czy postaci świętych, jak o tem na innem miejscu rozbioru kodeksu mówiliśmy, już pozwalały do pewnego stopnia zbliżyć się do form obrazu. Że w statucie rozchodzi się rzeczywiście o tarcze rycerskie, a nie inne, stwierdza zastrzeżenie, uczynione co do nich w §. 14: „Bogner sullen keyne schilde machen“ (Łucznicy nie powinni robić żadnych tarczy), boć z zawodem łuczników tarcza miała wiele wspólnego: kto kupował łuk, kupował i tarczę.

W tych postanowieniach pierwotnych statutu mamy przypomnienie genezy malarstwa świeckiego. Podobnie jak w Kolonii i indziej równorzędnie obok malarstwa kościelnego, wytworzył się w Krakowie nowy odłam zawodu *tarczowników* „Schilderer“, który prawdopodobnie jeszcze w XIV wieku znów zlał się w jedno stowarzyszenie. Co więcej, że te same postanowienia znajdują się powtórzone we wcześniejszym przywileju Karola IV, nadanym bractwu malarzy i tarczowników w Pradze 16 kwietnia 1365 roku. Wyznacza on tarczownikowi sztuki mistrzowskie jak następuje: „der sich uf einen Turm in der Neuen Stadt setzen will zum Meister, soll in vier Wochen mit sein selbes Hand machen einen ganzen Stechgezeuge, einen Sattel, einen Rosskopf, ein Brustleder und einen Schild“²⁷).

Tutaj to spostrzegamy ten uderzający fakt, że oprócz kołczanów (tasschen) w wyliczeniu analogi-

cznem przyborów sporządzanych przez tarczowników znalazł się w pragskim statucie pierwowzór naszego postanowienia prawnego, to też logicznem następstwem tego będzie wniosek, że *pierwotną sztuką mistrzowską tarczowników krakowskich może nawet aż do roku 1490 było zrobienie i barwna dekoracya: tarczy i kołczanu, napierśnika, nagłownika i siodła.*

Uznając wpływ czeski na wzorowanie się naszych stosunków cechowych w wiekach średnich, będzie naturalnym wypływem, że hipotetycznie przyjmujemy jako naturalny wniosek, iż malarze duchowni czyli kościelni mieli do roku 1490 podobną sztukę mistrzowską, jaką dyktuje powyżej przytoczony paragraf przywileju pragskiego z r. 1454: „Chcemy, aby każdy, któryby chciał mistrzem tu zostać, ukazał sztukę na łokieć wysoką, dobrze malowaną lub rznąęą, albo też ze szkła uczynioną, aby mistrze, którzy wtedy będą, rzecz pochwalili według zwyczaju i uznania starszych, a sztuka ma pozostać w cechu, inaczej mistrzowie żadnego nie przyjmą“.

Równie ze wszech miar ciekawym jest przywilej króla Wacława z 30 marca 1392, bo przekonywająco rozjaśnia moment zlania się dwóch zawodów w jedno: wtedyto przyszli przed królewski majestat tarczownicy z Nowego Miasta w Pradze i użalili się na krzywdy, jakich doznają od malarzy duchownych (Geistlichen Malern) ze Starej Pragi, gdyż ci malują dzieła tarczownicze, które należą do tarczowników, a nie do „duchownych“ malarzy, zaś im zabraniają *obrazów* sprzedawać na targach Starego Miasta. Wskutek tego zażalenia król Wacław zakazał „malarzom duchownym“ robić tarcze i wszystkiego, co nosi nazwę przyboru wojennego, a dozwala tarczownikom sprzedawać ich *obrazy* (*Bylde*)

na targach Starego Miasta i w całej Pradze malować bez przeszkody tarcze herbowne na domach.

Jeszcze r. 1502, gdy król Zygmunt przybył do Krakowa i zamieszkał w mennicy u Kaspra Bera, zapisano w jego księgę wydatków: *Pictori qui pingebat tabulam cum scziti domini principis, que applicata est ante hospicium domini principis, dedi 5 flor*²⁸⁾.

Już w następnych lat dziesiątkach ginie w Pradze różnica między dwoma odłamami malarzy, które około roku 1410 stopiły się w jedną całość²⁹⁾.

Rozbiór nasz sztuk mistrzowskich cechów malarzkich polskich pozwolił nam nietylko dojrzeć i ocenić wpływy postronne na ukształtowanie się naszych stosunków cechowego malarstwa, ale równocześnie dał wskazówkę bardzo wyraźną na rodzaj zatrudnienia artysty cechowego i rzucił światło na jego pracownię, co było też głównym celem naszego rozbioru. Jeszcze więcej sprawę tę rozjaśnić winny rozdziały następne.



Fig. 3.

III.

Godło cechowe.

Jeżeli z brzmienia statutów wysnuliśmy ważne wnioski o dawniejszym składzie i urzędzeniu cechu krakowskiego, to również i godło cechowe nasuwa kilka w tym względzie uzupełniających myśli.

Godło cechowe na miniaturze naszej (por. fig. 3) stanowi tarcza czerwona, okrojona z gotycka, przepukła środkiem, a na niej trzy małe tarcze, w układzie heraldycznym 2, 1 = 3. Są one kształtu wczesnego t. j. zamknięte od góry prostokątnie, od dołu zaokrąglone owalnie, każda z nich z trzema punkcikami czarnymi, rombowymi. Nad całą tarczą herbową klejnot: hełm, z którego korony wyrasta zbrojna oszczepem niewiasta, w sukni czerwonej, z rozpuszczonymi włosami i fruwającym podwójnym welonem.

Na pieczęciach późniejszych cechowych malarzy krakowskich z XVII i XVIII wieku, znajdujemy potwierdzenie przekazanej miniaturą, formy heraldycznej naszego godła (por. fig. 4 i 5). Wcześniejszej pieczęci nie znamy.

Przypatrzmyż się malowanemu w kodeksie Be-hema herbowi. Co w nim przedewszystkiem uderza, to przydatek klejnotu nad tarczą: na rycerskim hełmie zbrojna dziewica.

Już dra Antoniego Małeckiego³⁰⁾ zastanowiło, że z pomiędzy kilkunastu zachowanych pieczęci cechów rzemieślniczych w zbiorze sfragistycznym Muzeum Lubomirskich, jedyna tylko pieczęć konwisarzy (stannifusores) warszawskich z r. 1779 posiada hełm z klejnotem (klejnotem określa on tylko figurę heraldyczną nad hełmem) i przypuszcza następnie, że może: „ten cech przyszedł wyjątkowo do tego hełmu z powodu, że się zajmował i produkcją narzędzi wojennych, co zaznaczył przez armatę na tarczy“. Trafne to spostrzeżenie znakomitego uczonego, wypowiedziane z zastrzeżeniem, nie odnosi się tylko do wspomnianej pieczęci, ale oprócz innych świeższego pochodzenia, które nie wchodzą w rachubę, wyjątek ten obejmuje również taką pieczęć złotniczą gdańską z r. 1676, gdzie hełm i klejnot łączą się ściśle ze sztukami mistrzowskimi³¹⁾, jakoteż, o ile mi wiadomo, dotyczy wszystkich pieczęci cechów malarskich.

Niemiecki heraldyk bar. Mansberg³²⁾ zajął się w osobnej rozprawie wyjaśnieniem znaczenia tego klejnotu na hełmie w godle malarskiem i stwierdził, że tenże pojawia się dopiero w XV wieku.

Postać kobieca jako klejnot jest w heraldyce za-

chodniej używaną dosyć często. Zazwyczaj trzyma ona w rękach jakoweś narzędzie lub pozbawioną rąk otaczającą z obu stron skrzydła albo rogi daniela lub jelenie. Podobne odmiany zjawiają się również na herbach cechów malarskich, jednakowoż najstarszy wzór, jakiego dostarczył cech strasburski w XV wieku, przedstawia popiersie postaci niewieściej bez rąk między rogami jeleniemi.

Co się tyczy genezy tego heraldycznego obrazu, należy nam przedewszystkiem nadmienić, że zajął on miejsce dawnego trzymacza tarczy (Schildhalter), jakim n. p. na pieczęci cechu malarzy kolońskich był św. Evergisilus (r. 1396)³³). Warnecke idzie, o ile nam się zdaje z wszelką słusnością, za zdaniem heraldyka p. Mayersfelsa i przypuszcza, że należy go wysnuć od wiszących świeczników w kształcie syreny, której ogon częstokroć zastępywano rogami jeleniemi, tak zwane: *Leuchterweibchen*. Świeczniki te pojawiły się około r. 1300 i szybko weszły w powszechne użycie³⁴); malowanie ich powierzchni przez malarzy świeckich czyli tarczowników, dawało im zarobek i tłumaczy nam ich ściślejszy związek z cechem oraz znaczenie w klejnocie.

Przeczy temu baron Mansberg i pragnie dowieść, że przyjęcie klejnotu przez cech strasburski należy zredukować do prostego naśladownictwa herbu alzackiego rodu Rappoltstein, którego dokonali słynni bracia Jan i Wacław Junckherowie z Pragi, powołani do prowadzenia budowy tumu strasburskiego. Wybuchł też istotnie z powodu podobieństwa klejnotu spór między cechem, na którego czele stali Junckherowie z Pragi a panami Rappoltstein, który rozstrzygnął dopiero cesarz

Zygmunt^(14/7, 1414 r.), na korzyść cechu. P. Mansberg powątpiewa o sprawiedliwości wyroku, my zaś sądzimy, że musiał istnieć jakiś tytuł prawny dla orzeczenia cesarskiego, inaczej byłby poruszył całą szlachtę niemiecką przeciwko sobie, która strzegła pilnie, co zresztą sz. autor popiera sam przykładami, swych praw heraldycznych. Tym zaś tytułem było bezprzeczenie użycie emblematów swego zawodu na godle cechowym, jak się to praktykuje na herbach innych cechów, — dopuszczenie zaś używania nad szczytem hełmu także klejnotu było już niezaprzeczenie przywilejem, oznaczającym łaskę cesarską dla artystów ówczesnych. Wreszcie możnaby wypowiedzieć domniemanie, że wzorem dla klejnotu strasburskiego był klejnot pragski, że zatem jest pochodzenia czeskiego, a podobieństwo z klejnotem Rappoltsteinów było przypadkowym.

Wróćmy teraz do samej tarczy i jej znaczenia. Godło cechowe powstaje równocześnie z powołaniem do życia urzędzeń cechowych, zatem po przebyciu metamorfozy korporacyjnej i po wydzieleniu się samostanego cechu z bractwa kościelnego, które mogło używać za swe godło wspólnego dla wszystkich św. patrona. Jako wspomnienie bractwa pozostawał niekiedy i patron, jako dzierżący w ręku tarczę z herbem cechowym, jak naprzykład święty na wspomnianej pieczęci kolońskiej.

Powiedzieliśmy już poprzednio, że malowanie tarczy rycerskiej było pierwszym zaczątkiem malarstwa świeckiego, było to zajęcie, które wyrodziło się w zawód tarczowników (*Schilderer* niem., *Clipeatores* łac.), zatem od zawołania wywieść należy początek tego znaku herbowego.

Z dziejów m. Kolonii jest wiadomą rzeczą, że dotąd istniejąca *Schilderergasse*, jest jedną z najstarszych ze starożytnego miasta, że wzmianka o tarczowniku znaną tam jest już z roku 1150, w Niderlandach nazwa ta służy i dzisiaj do oznaczenia artysty malarza. Sławny związek malarzy niderlandzkich w Rzymie, który w XVII wieku osiągnął szczyt swego rozwoju, zwał się *Schilderbent*. Około połowy XIV stulecia przybrał cech tarczowników w Niemczech już swoje wymowne godło: w nawie bocznej kościoła fryburskiego w Bryzgowii znajduje się na kolorowych witrażach herb cechu malarzy tamtejszych z r. 1350, zdaje się najstarszy ze znanych, który przedstawia trzy szyldziki białe w polu czerwonym³⁵). Godło z 3-ma tarczami, a nie jak n. p. kolońskie z 10-ciu (4, 3, 2, 1=10)³⁶), prawdopodobnie wskutek wspomnianych zajęć strasburskich stało się wzorowem, przyjęły go też Berno, Hała, Insbruck, Kraków, Marburg nad Lahną, Wiedeń i t. d.

Godła obierały sobie w znacznej części same cechy, stąd wyrosły pewne pokrewieństwa według krajów. Kolory czerwony i biały używają Niemcy i Polska, niebieski i biały, albo niebieski i żółty przyjmują Niderlandy i Francya³⁷).

Kiedy powstało godło krakowskie, trudno dziś oznaczyć, ale z tem wszystkiem na podstawie naszych wywodów możemy wnioskować, że równocześnie z powstaniem cechu malarskiego w Krakowie t. j. przed rokiem 1410, jednakowoż ze względu, że dopiero w roku 1412 napotyka się dowody o istnieniu starszych cechu malarskiego, okres ten, więcej pewnego gruntu mający pod sobą, jako czas powstania godła

przyjācby można. Jak przedtem w Pradze lub Wrocławiu wyłonił się teraz w Krakowie t. j. przed rokiem 1410, jak mówi statut, ze wspólnego bractwa cech o pokrewnych interesach materyalnych t. j. *snycerze, malarze, stolarze, złotarze, tarczownicy i szklarze*, ale owa spójnia cechowa dopiero wówczas może być, jako już zorganizowaną, uważana, gdy występują na widownię życia społecznego przedstawiciele nowego cechu w osobach *seniorów*. Z wykazu starszych³⁸⁾ wymieniamy cztery lata, które pozwalają potwierdzić nam skład sześciu zawodów, które złączyły się razem w cechu malarskim krakowskim:

Starszymi zgromadzenia malarzy są:

Roku 1412 Mikołaj *snycerz*,
Piotr *stolarz*.

Roku 1413 Thomas *pictor*,
Petrus Fischer *stolarz*.

Roku 1417 Jakob *Schildermoler*, Dominik *gold-schlager*, Jerzy *stolarz*.

Roku 1423 Piotr Rainbogen *malarz*, Waclaw *szklarz*.

Skoro r. 1412 istnieje instytucja seniorów cechu, to cech, można powiedzieć, stósownie do zwyczajów średniowiecza posiada również swą gospodę, którą zdobi godło cechowe, posiada i pieczęć, którą wyciska na listach wędrownej czeladzi i przewiesza na innych dokumentach. Popiera tę hipotezę jeszcze styl samego znaku herbowego t. j. trzech maleńkich tarczy, które swym kształtem początków XV w. dowodzą. Jeszcze



Fig. 4.

w inwentarzu cechu malarzów krakowskich z XVIII w. był zapisany „Obraz z herbem zgromadzenia malarzkiego“, który przepadł bez śladu, a który ongi zdobił gospodę cechową³⁹).

O późniejszych pieczęciach cechowych dorzucimy jeszcze kilka uwag wyjaśniających ich znaczenie.

Na pieczęci owalnej (fig. 4) z XVII w. dostrzegamy pewne modyfikacje: przybyły litery S. S. M. K. (znaczą może: Starsi stowarzyszenia malarzy krakowskich); z klejnotu odpadła niewiasta z oszczepem, zaś od hełmu oddzieliła się zwiększona teraz korona; pozostał wprawdzie znak herbowy, jednak małe trzy tarcze zmieniły swój kształt pierwotny, otrzymawszy półkoliste wykroje z boków i zagięły rombówce punkciki.

Pieczęć cechowa (fig. 5) z XVIII w. posiada napis w otoku: **SIGILLVM CONGREGATIONIS PICTORVM: ANNO DOMI:(ni): 1761**: Tutaj już więcej doznał odmiany całokształt pieczęci, znikła już tarcza, a pozostał tylko znak herbowy: trzy tarczki o zmodernizowanych konturach, ujęte wieńcem stylizowanego liścia. Zamiast hełmu rycerskiego wtrącone zostały skrzyżowane berła uniwersyteckie, a z poprzedniej pieczęci zatrzymano jeszcze koronę. Najznakomitszym na niej nabytkiem, jest zapożyczenie od Wszechnicy Jagiellońskiej jej własnych godeł, to brzask nowej epoki, początek wyzwolenia się z pętów cechowych, gdy rektor prastarej instytucji naukowej Kazimierz Pałaszowski uchwałą z dnia 15 stycznia r. 1745 uznaje, że cech malarzów krakowskich, to zgromadzenie mężów sztuki wyzwolonej i podnosi z dozwolenia uniwersyteckiego ich znaczenie, przypuszczając do używania wolności, ja-

kich członkowie uniwersyteccy zażywają. Przywilej Augusta III z dnia 5-go grudnia 1746 r. zatwierdził tę wiekopomną uchwałę, zaś malarze krakowscy niezwłocznie, bo w następnym zaraz roku wpisali się do albumu uniwersyteckiego.

Przygarnięcie malarzy krakowskich pod swej opieki skrzydła przez słynną macierz „wszelkich umie-



Fig. 5.

jętności i sztuk wyzwolonych⁴, — było doniosłym krokiem, zdążającym ku podźwignięciu podupadłego cechu; wpływ ten nie pozostał nominalnym, ale już odtąd stał się ciągłym i skutecznym, aż po nasze czasy. Już wówczas t. j. roku 1745 malarze krakowscy, jak florentczyk Dominik Maria Mangini, Andrzej Cengler, Łukasz Orłowski, Jan Albrychiewicz, Bonawentura Batkowski, Józef Kamoniecki, Gabryel Durajski, Krzysztof Sikorski, Stanisław Rzepa, Jan Hodyowski, Wawrzyniec Brocki, Michał Zieliński, Marcin Stachowicz, Andrzej Drożeń-

ski, Piotr Papucieński, Krzysztof Lisowski i Jan Kli-mecki wyjednali za zgodą i udziałem uniwersytetu u króla Augusta III nowy porządek cechowy (z $5/12$ 1745) i przedłożyli uniwersytetowi do ingrossowania w aktach uniwersyteckich. Wspomniany wyżej nowy statut jak i ustawa z r. 1748 zatwierdzona przez rektora uniw. Stanisława Filipowicza (z $3/7$ 1748) uznawały już ingerencją nowej dla siebie władzy w zupełności, chociaż nie były jeszcze dość silne, by otrząść się zupełnie z więzów średniowiecza, ale było to już tylko kwestyą czasu, bo nie długo potem, gdyż 28 października 1766 r. rektor uniwersytetu Jagiellońskiego dr. Jakób Marciszowski za porozumieniem się ze stowarzyszeniem malarzów krakowskich nadaje i potwierdza:

„Statuta albo ustawy i prawa szlachetnej kongregacyi malarzkiej przy przesławnej Akademii krakowskiej pod tytułem świętego Łukasza jako malarzkiej nauki osobliwego patrona zostającej, dla większego zachęcenia do wydoskonalenia siebie samych, tudzież dla lepszej ochoty w uczeniu się rysunków młodzi akademickiej od tejże akademii“.

Na mocy tych statutów uniwersytet ujmuje we własne ręce metodyczną naukę rysunków i malarstwa, troszczy się o profesorów i uczniów, pomieszcza ich przy kolegium Nowodworskiem, jednym słowem tworzy szkołę sztuk pięknych. Tu zaznacza się punkt zwrotny, upada niepowrotnie znaczenie cechu a na to miejsce występuje rygor szkolny, zaczyna się historia szkoły sztuk pięknych krakowskiej i odrodzenie sztuki.

W obec tego przedstawienia jasno przedstawia się obrazowe znaczenie pieczęci, widzimy, że prawnie i niezawodnie za zezwoleniem Wszechnicy Jagiellońskiej pieczętarz rytuje przy nowym herbie godła uniwersyteckie, znamionujące epokę przejściową, tembardziej, że nowy statut z r. 1766, zmieniawszy ustrój cechu zmienił i godło cechowe, bo pieczęć odtąd zawierać powinna „herb uniwersytecki i świętego Łukasza insygnia“⁴⁰⁾.

Przeobrażenia, które przechodził cech malarzy krakowskich, przejawily się w najgłówniejszych okolicznościach i na jego godle cechowym.

* * *

Nie mamy pod ręką pieczęci malarzy innych miast polskich, abyśmy o nich powiedzieć coś mogli. Według statutu malarzy katolickich we Lwowie z r. 1596 „mieli jako godło swe: Obraz Najśw. Panny Maryi z dzieciątkiem Jezus na tronie siedzącej, u stóp jej *jednorożec* (h. Bończa) a pod tym herb, jaki niegdyś malarzom katolickim od cesarza nadany został, to jest trzy tarcze białe w polu czerwonym“⁴¹⁾. Naturalnie przez ów herb, nadany od cesarza, należy rozumieć godło cechu strasburskiego, według którego oprócz odmiany w klejnocie uformowany został i herb malarzy krakowskich.





Fig. 6.

IV.

Patron cechowy.

Wiadomą jest rzeczą, że najstarsze obrazy w dawnej Polsce wiążą się legendarnie z postacią św. Łukasza. Obrazy pochodzenia bizantyńskiego, jak Bogarodzicy na Jasnej Górze lub w Ostrej Bramie, uważa też tradycja za dzieło tego apostoła.

Również tradycyjna wieść o byłych cechach malarzkich w Polsce powiada, że wszystkie chroniły się zawsze pod skrzydła opieki św. Łukasza, patrona malarstwa, tak na Wschodzie, jak i w krajach zachodnich.

Do nielicznych w tym względzie wyjątków za granicą należy n. p. miasto Kolonia, gdzie św. Eligiusz, opiekun rzemiosła złotniczego, pozostał patronem cechu malarzy. Wytłomaczenia tego zjawiska należałoby szukać w pierwotnym stroju cechowym, kiedy jeszcze

w epoce przejściowej obydwie rzemiosła należały do jednego bractwa kościelnego, a bracia złotnicza dzierżyła stanowczą w niem przewagę. Wskutek właśnie potrzeby silnej spójni z malarzami i ze względu na kwitnącą nad brzegami Renu technikę emalierską łączyła się tutaj razem obydwie rzemiosła. W tej wspólności zadań artystycznych należałoby także szukać objaśnienia dla częstego w średniowiecznej sztuce zjawiska, że z pośród złotników wyłaniały się niejednokrotnie potężne duchy twórcze w dziedzinie sztuk plastycznych i odwrotnie z rodzin malarskich i rzeźbiarskich wychodzili słynni mistrzowie złotniczy.

Nic też dziwnego, że taki cech złotników strasburskich zapożycza swe godło od cechu malarskiego⁴²⁾, lub też w Warszawie obydwie zawody łączą się w cech jeden.

Legenda o św. Łukaszu, jako malarzu, zdaje się być przeniesioną ze Wschodu.

Św. Augustyn († 430 r.) zdaje się jeszcze nic nie wiedzieć o niej, skoro pisze: „neque novimus faciem virginis Mariae“ (De Trinit. VIII, c. 2). Pierwszym, który czyni wzmiankę o tem, jest Teodor Anagnosta czyli lektor w VI wieku, opowiadając, że w Konstantynopolu znajdował się stary obraz Matki Boskiej, który Eudoxya w Jerozolimie nabyła i córce swej, cesarzowej Pulcheryi, żonie Teodozjusza II przesłała. Obraz ten według słów jego malował Łukasz Apostoł. W 1204 roku zabrał go doża wenecki Enrico Dandolo do Wenecyi i tu znany jest pod nazwą Odegitria lub Itria. Posiada on charakter malowidła bizantyńskiego, typu hieratycznego i przedstawia Najświętszą Pannę w 40 do 50 lat życia.

Zgodny sąd historyków sztuki co do starożytności obrazów przypisywanych świętemu Łukaszowi usuwa hipotezę jego autorstwa, bo obrazy wszystkie należą do epoki znacznie późniejszej.

Tylko co do jednego obrazu Matki Boskiej bywają jeszcze podnoszone głosy, przemawiające za autorstwem św. Łukasza, znajduje się on w kościele Maria Maggiore w Rzymie, oprawny w kosztowne ramy, kamieniami drogimi sadzone, zdobi wnętrze kaplicy zwanej Capella Paolina. Farby jego zwłaszcza na obliczu Najśw. Panny i dzieciątka zczerniały od starości. Obraz odznacza się w kompozycyi wdziękiem szlachetnej prostoty i godności, czem różni się od obrazów bizantyńskich. Znany już roku 585, w którym to czasie podczas zarazy niesiono go w uroczystej procesyi do kościoła św. Piotra; przetrwał do naszych czasów w całości, ale dowodów autentyczności nie posiadamy tak jak przy innych obrazach.

Domenico Manni pragnął błędnie legendę wytłumaczyć pomieszaniem postaci św. Łukasza z osobą średniowiecznego zakonnika florenckiego imieniem il santo Luca; z większą może słusnością usiłuje znów Lanzi wyjaśnić jej powstanie zamianą św. Ewangelisty ze świętym eremita greckim Łukaszem, bo wiemy skądinąd, że w słynnym rękopisie przepisów malarskich na górze Atos, który dla ikonografii chrześcijańskiej posiada niezrównaną ważność, a którego właśnie ta część zdaje się pochodzić z VIII wieku, powiada w rozdziale o świętych apostołach i ich atrybutach: „Łukasz Ewangelista młody, z głową kędzierzawą, brodą małą, maluje Matkę Boską“.

Wizerunki Matki Najświętszej na najstarszych

wzorach freskowych, jakich dostarczyło odkrycie katakomby św. Pryscylli, pochodzą według Rossiego, z połowy drugiego i trzeciego wieku, ale tak te, jak również na starochrześcijańskich rzeźbach IV lub V-go wieku znają i przekazują prototyp obrazów naszych. W przedstawieniach tych istnieje zatem zadziwiająca ciągłość. Gdy do twierdzenia o artyzmie malarskim św. Łukasza braknie istotnej podstawy, to natomiast mistrzowskie pióro, jakim kreśli przeidealną postać Królowej nieba, plastyczne obrazowanie jej życia z całą swą malowniczością treści, było niezaprzeczenie źródłem i wzorem dla fantazyi całych pokoleń artystów i z całą słusnością tedy można powiedzieć, że św. Łukasz malował uskrzydłonymi czią i świętem natchnieniem słowy postać Bogarodzicy⁴³⁾.

Zachowała się w cechu krakowskim ustna wiadomość, że obraz św. Łukasza, jaki niegdyś był w posiadaniu cechu, był zupełnie podobny do tego, jaki znajduje się obecnie u wdowy po malarzu krakowskim Józefie Matrasiewiczzu († 30/12 1884 roku w 45 roku życia), a którego podobiznę umieszczamy na wstępie rozdziału (fig. 6). Cech też po dziś dzień wypożycza go do wspólnych nabożeństw.

Obraz 67¹/₂ cm wysoki i 54 cm szeroki, malowany jest na płótnie przez towarzysza malarskiego Boreckiego i według słów pani Matrasiewiczowej, która nam uprzejmie udzieliła o obrazie wiadomości, darowany został przez Boreckiego ojcu nieboszczyka I. Matrasiewicza.

Obraz jest kopią sporządzoną przed laty kilkadziesiątu i nie prawdopodobniejszego, jak, że Borecki

malował obraz, według wzoru, który, jak z inwentarza na pewne wiemy, znajdował się w cechu. Przedstawia zaś św. Łukasza ewangelistę w kontemplacji, gdy prawą rękę przyciska do serca, jakby dla powstrzymania przyspieszonego tętna, wywołanego wspomnieniem wielkich chwil z życia Zbawiciela i Jego Matki. Prawą rękę trzymającą pióro, oparł święty Apostoł o księgę ewangelii, wspartej na okrągłym stole, okrytym szkarłatnym suknem, oraz o głowę wołu, czyli o swoje godło apokaliptyczne. Postać świętego przyodzianą jest w ciemną suknię paskiem przepasaną, na ramiona narzucony płaszcz brunatny, a głowa okryta czerwoną jamulką, bramowaną suknem, jaką widzimy w ikonograficznych przedstawieniach od końca XV wieku, która noszona bardzo chętnie w czasach Zygmuntońskich, a wychodzi z użycia dopiero w wieku XVII.

Że myśl świętego zaprzęta życie Bogarodzicy, uzmysłowia nam wizerunek Matki Boskiej Częstochowskiej, która w pomroku ciemnego tła ukazuje się nad prawem ramieniem św. Łukasza.

Zapewne, że malowidło pod względem artystycznego wykonania mierne, bo czy fałszywa oś oczu, czy złe narysowanie ręki i licha faktura malarska z brakiem plastyki, pozostawiają wiele do życzenia, to jednak w całym obrazie chwyta nas za serce pewien rys swojskości.

W kompozycji odbiega obraz od utartego przedstawienia św. Łukasza, przyjętego przez mistrzów średniowiecza i renesansu, którzy, jak jużśmy o tem przy omówieniu pracowni malarskiej mówili, postać jego rysują przy sztaludze zajętego malowaniem. Nie

będzie to zatem na obrazie naszym postacią legendarną, ale ściśle pojętą w duchu Pisma św., a więc jest ona realniejszą od tamtych.

Zdaje nam się, że oryginał kopii naszej nie powstał wcześniej, jak w XVII wieku, nie bez tego przecieży, by się nie oprzeć o daleko wcześniejszy prototyp. I tutaj nasuwa nam się hipoteza, może zbyt śmiała, lecz niemniej ponętna, że ów nieznan nam dzisiaj prototyp mógł wytworzyć się pod wpływem zdarzeń w roku 1430 i następnym. Wtedy właśnie cudowny obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, przypisywany św. Łukaszowi, uległ zniszczeniu rąk rozbójniczych, a król Władysław Jagiełło polecił go naprawić malarzom krakowskim i greckim, sprowadzonym z Rusi⁴⁴).

Jest w naszym obrazie św. Łukasza, choć zarte stylem i techniką, a przecieży łatwo dostrzegalne jeszcze pod grubą warstwą wpływów kultury zachodniej technicznie sztuki bizantyńskiej w powadze i majestatycznym przedstawieniu tematu.

Wiara ludu w autorstwo św. Łukasza była w dawnych wiekach głęboka i udzielała się ona łatwo artystom ówczesnym, tem więcej, że jako opiekunowi swej sztuki, odprawiają oni na cześć jego wspólne modły i śpiewają hymny. Jak twierdzi Thausing już przed Van Eykiem na setki liczone takich obrazów, których autorstwa św. Łukasza nikt wówczas nie podejrzewał⁴⁵). Albert Dürer w podróży niderlandzkiej chętnie płacił dwa grosze (Stüber) za pozwolenie oglądnięcia w Brukseli obrazu pędzla św. Łukasza i notuje ten ważny szczegół dla pamięci własnej i potomności.

INSTYTUT
BADAŃ LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 7
Tel. 26-68-68

W świetle tego, cośmy teraz powiedzieli, rodzi się przypuszczenie, że prototyp naszego obrazu powstaje z chwilą doniosłą dla naszych krakowskich malarzy, gdy niezwykle zdarzenie zaprzęta ich umysły i pobożne serca, bo obraz malowany przez św. Łukasza dostaje się do ich rąk własnych i to właśnie w okresie, gdy równocześnie wzory bizantyńskie przywiezione przez ruskich malarzy oddziaływają na ich twórczą wyobraźnię. Zrozumieć łatwo, że cudowny obraz potężnie musiał podziać na pobożne umysły i mógł wyrzeć wpływ dosadny na ducha i treść kompozycji, jeżeli dotyczyła św. patrona.

Nie znamy pierwotnych urządzeń cechu malarzkiego krakowskiego w jego życiu religijnem, ale możemy w tym razie śmiało oprzeć się o postanowienia cechu w Pradze, jako jego wzoru, według którego, jakeśmy to już poprzednio mieli sposobność się przekonać, formował się ustrój cechu naszego. Statuta pragskie z roku 1348 powiadają niemal rzewnie, iż malarze i tarczownicy dlatego obrali św. Łukasza dla swego cechu za patrona i dlatego dzień jego czezą mszą św., ofiary w cechu składają i gorzeje przed jego ołtarzem błyszcząca od pozłoty i srebrzeń, pięknie malowana świeca woskowa, że on był pierwszym, który namalował obraz naszej św. Panienci. W roku 1413 postanawia cech dodatkowo, aby w dniu św. Łukasza stawiał się na mszę św. każdy malarz, ze swą małżonką, pod karą pół funta wosku, zaś na nieszpórze bodaj jedno z nich być musi.

W dniu tym t. j. 18 października, wieczera z gęsią kończyła zwykle sezon robót letnich, który poczynał się od pierwszej środy postnej⁴⁶).



F

20.453