

Tadeusz Dobrowolski, Józef Dutkiewicz

Najstarszy obraz sztalugowy w Polsce : fragment późnoromański z Dębna na Podhalu

Ochrona Zabytków 3/1 (9), 16-30

1950

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



Ryc. 2. Napis majuskulewy na obrazie z Dębna. (Fot. S. Kolowca).

NAJSTARSZY OBRAZ SZTALUGOWY W POLSCE

(Fragment późnoromański z Dębna na Podhalu).

TADEUSZ DOBROWOLSKI

I JÓZEF DUTKIEWICZ

W dniu 5 października r. 1949 autorzy tego studium odbyli podróż naukowo-konserwatorską do Dębna, Niedzicy i Krościenka. Przy sposobności oględzin kościoła drewnianego w Dębnie zwrócili uwagę na fragment malowanej deski, ustawionej na lewym, bocznym ołtarzu i opartej o ścianę kościoła. Obydwaj autorzy stwierdzili od razu, że chodzi tu o fragment malowidła późnoromańskiego, przy czym jego datę określili odruchowo na koniec w. XIII, ostrożniej na lata około r. 1300. Fragmentu tego dawniejsi badacze nie mogli zauważyć dlatego, że podług lokalnych informacji został on odnaleziony na jakieś dwa tygodnie przed przyjazdem autorów, przy sposobności naprawy otaczających budynki kościelny sobót, w których wym. deska była użyta jako zwykły materiał drewniany. Z uwagi na zabytkową i naukową wartość odnalezionego malowidła, zabrano go do Krakowa, celem dokonania przy nim koniecznych zabiegów konserwatorskich w Państwowej Pracowni Konserwatorskiej na Wawelu. Malowidło bowiem zachowało się tylko częściowo, w związku z czym nadkruszone partie farby groziły odpadnięciem.

O stanie konserwacji malowidła informują zał. ryciny (ryc. 2, 3, 5). Z przetrwałych na desce dwóch postaci lewa (od widza) jest zachowana znacznie lepiej od prawej, chociaż jej zewnętrzny kontur uległ pewnemu zatarciu. Z włosów zachowały się drobne ślady, przy czym włosy te, dawniej ujęte w sploty, znacznie szerzej otaczały twarze. Brak również koron, na skutek czego czoła świętych są ucięte prosto. Lewa postać zachowała obydwie dłonie, prawa tylko jedną i to nie w całości. Z szaty świętej przetrwała tylko część górna, reszta zaś w mglistych zarysach. Farby odpadły na ogół wraz z gruntem, na skutek czego tłem postaci jest dzisiaj żółtawe, surowe drzewo, a w górnej części większe partie popielato-szarego pulmentu.

Pomimo fragmentaryczności zabytku i częściowego zniszczenia namalowanych na desce postaci, zarówno ich forma jak treść ikonograficzna okazały się jednak zupełnie czytelne tym więcej, że górną widnieje reszta napisu S. CATHERINA S. AGNES (ryc. 2). Dokładniejsze oględziny deski, dokonane już w Krakowie przy udziale konserwatora Mariana Słoneckiego, kierownika Państwowej Pracowni Konserwatorskiej na Wawelu, pozwoliły stwierdzić, co następuje.

Deska, obecnie wymiarów $23,5 \times 68,5$ cm, a więc wąska i wysoka, ujawnia po obu dłuższych bokach ślady sklejenia oraz reszty maleńkich kołeczków, przy pomocy których była połączona z deseczkami sąsiednimi. W związku z tym nie trudno się domyślić, że „dalszy ciąg” deski po stronie prawej wyobrażał przynajmniej jedną, a raczej dwie święte podobne do zachowanych, kiedy deska umieszczona bezpośrednio po stronie lewej musiała zawierać środkową część malowidła. Zdaje się bowiem nie ulegać wątpliwości, że zachowana deseczka jest drobną (zapewne około $\frac{1}{6}$ -tą) częścią większej całości, mianowicie powszechnego w epoce romańskiej, podłużnego malowidła na desce, tzw. *frontale*, oprawionego w ramy i czasami podzielonego ramami na części, na skutek czego *frontale* tworzyło wówczas rodzaj tryptyku o skrzydłach jeszcze nieruchomych. Ponieważ na odnalezionej desce brak śladów pionowej listwy oddzielającej ją wzdłuż lewej krawędzi od środkowej części, z którą owa deseczka musiała sąsiadować, trzeba przyjąć, że albo cały podłużny prostokąt *frontale* był ujęty w jakieś jednolite obramienie, albo że połączone z nim dodatkowe listwy pionowe przecinały w dwóch miejscach deskę niejako „po wierzchu”. Prościej jednak przyjmując pierwszą możliwość, tj. istnienie deski niepodzielonej ramami na trzy części. W przeciwnym razie nie miałoby celu zachowane także po stronie lewej deseczki kołeczki, bo zamiast łączyć ją w ten kunsztowny sposób i sklejać z środkowym polem całości, byłoby prościej owe prawe skrzydło osadzić po prostu w skrajnej, prawej kwaterze trójdzielonego obramienia.

Zanim jednak poda się rekonstrukcję całości, wypadnie dokładniej opisać zachowany fragment (ryc. 3 i 5). Odnaleziona deseczka została wykonana z drzewa lipowego i dobrze wygładzona obustronnie: również jej dłuższe zwłaszcza brzegi są równe i gładkie, bo przeznaczone do sklejenia. Podobrazie posiada jeszcze warstwę gruntu kredowego, a między wymalowanymi postaciami położoną na wym. gruncie warstwę szarego pulmentu (glinki), przeznaczonego zapewne pod srebro, jakiego drobnutka cząstka zachowała się górną w partii korony, wieńczącej skronie prawej (od widza) świętej. Srebro to, wolno się domyślać, było przelaserowane na ton złoty, dzięki czemu obraz posiadał normalne, neutralne tło o charakterze abstrakcyjnym. Bezpośrednio na gruncie kredowym zostały wymalowane temperą postacie przedstawienia. Zachowana deseczka poucza nas, że rysunek ryto naprzód cieniutko w kredowym gruncie. Części tego rytu widać w partiach, pozbawionych dzi-



Ryc. 5. Obraz z Dębna z św. Katarzyną i Agnieszką; koniec wieku XIII. (Fol. S. Kolowca).



Ryc. 4. Matka Boska w Psalterzu
głogowskim; ok. r. 1250 (wg. E.
Klossa).

siaj farby lecz nie gruntu, mianowicie w górnej części prawej postaci. Tylko jako ów rytowany rysunek przetrwała bowiem (niewidoczna już na fotografii) jej korona i giętkie sploty włosów po prawej stronie twarzy.

Malowidło przedstawia dwie uroczyste, stojące obok siebie dziewice, mianowicie św. Katarzynę i Agnieszkę, podobne do siebie jak dwie krople wody. Ustawione izokefalicznie i frontalnie, zwracają twarze, ujęte w trzech czwartych, w lewo (od widza), tj. ku nieistniejącemu środkowemu przedstawieniu deski. Obydwie postaci ujawniają smukły i wąski, jakby „wrzcionowaty“ kanon figurowy, nacechowany hieratyczną prawie sztywnością, którą podkreśla twardy rysunek szat, łamanych gdzieniegdzie w sposób prawie „zygzakowaty“. Swoisty schemat cechuje twarze świętych, obłe i dość długie, o rysach nakreślonych czarną farbą przy użyciu kilku konwencjonalnych znaków, utworzonych z krótkich linii łukowatych lub łamanych. Brwi np. są zakreślone śmiałym łukiem, górne zaś powieki daszkowato załamana linią, do której doczepiono od dołu dużą, czarną gałkę oczną; usta znowu to zwykła, wąska linia, rozszerzona przy obu końcach, podobna więc do leżącej dużej litery I (ryc. 5). Obydwie święte trzymają w rękach palmy, przy czym lewa (zawsze od widza) dzierży palmę w lewym, a prawa w prawym ręku, na skutek czego palmy sąsiadują ze sobą i łączą się wierzchołkami. Lewa postać, tj. św. Katarzyna prawą ręką bawi się białą, podobną do tasiemki zapinką płaszcza. Obydwie noszą długie tuniki i nieco krótsze płaszcze, przy czym tunika św. Katarzyny zachowała dołem szlak naszyty kaboszonymi. Obydwie święte posiadały korony, jak wskazuje na to dość wyraźny zarys (wryty w gruncie) wspomnianej wyżej korony św. Agnieszki. Były to korony wcale wysokie i rozchylające się szeroko ku górze, złożone z wąskiej dołem obręczy i przyczepionych do niej trzech wyraźnych, dużych, trójlistnych zębów, podobnych do heraldycznej lilii. Spod koron opadały na barki, zniszczone częściowo czarne włosy, a nad koronami, na białym fryzie widniały górą czarne, ozdobną majuskulą wypisane imiona świętych. Postacie posiadają grube, czarne kontury zarówno zewnętrzne, jak wewnętrzne, w tym przypadku odnoszące się, rzecz oczywista, do wewnętrznych partyj malowideł. Kontury te pociągnięto zapewne wzdłuż uprzednio wrytych w gruncie kredowym linii. Gama barwna postaci jest zupełnie prosta. Obydwie ujawniają karnacje ciemnocieliste z ceglastym rumieńcem: św. Katarzyna nosi tunikę koloru wiśniowego, a płaszcz ciemnooliwkowy z brunatnożółtą podszewką, przeciwnie św. Agnieszka, odziana w oliwkową tunikę, a z wierzchu przysłonięta cynobrowym płaszczem. Również szlak sukni św. Katarzyny posiada barwę cynobrową, jaką pokryto jeszcze palmy w rękach męczenniczek. Na całość malowidła składały się zatem różne karnacjy, ciemne zielenie i czerwienie szat, okonturowane czernią i odbijające od błyszczącego tła barwy złotej (przelaserowanego srebra). Całość sprawiała więc wrażenie pokolorowanego, płaskiego rysunku.

posługującego się systemem łuków i krótkich, łamanych linii. Jakimi oznaczono także dłonie świętych. Figury były określone wyraźnie, sucho i dość prymitywnie, stanowiąc wraz z napisami system powtarzających się znaków-schematów, odnoszących się do pewnej hagiograficznej treści. Dodać jeszcze trzeba, że na odwrocie deski widnieją ślady czarną farbą nakreślonych pobieżnie szkiców, m. i. ostroowalnego wzoru, wykonanego zapewne na początku w. XVI, w czasie zdobienia wnętrza kościelnego znaną patronową polichromią, istniejącą dotychczas.

Rodzaj i ekspresja malowidła z dwiema świętymi są uwarunkowane pod względem społecznym tradycją idealistycznej sztuki dworsko-kościelnej, sięgającej swą genealogią kultury bizantyńskiej i reprezentacyjnych przedstawień, których funkcją było demonstrowanie wiernym postaci świętych, przystrojonych na podobieństwo osobników ze sfer władczych, a zachowujących się w sposób równie ceremonialny jak oni. Ten uroczysty sposób bycia, odbity w sztukach przedstawiających, został przekazany światu feudalnemu, gdyż godził się dobrze z jego hierarchiczną strukturą. Słabym już oczywiście echem tych „stanowych” tendencji artystycznych są prosto malowane i na polu prymitywne święte na obrazie z drewnianego kościoła polskiego.

Z kolei wypadnie odpowiedzieć na następujące jeszcze pytania w związku z opisanym zabytkiem malarstwa: 1. jakiej całości jest on fragmentem, 2. jak się przedstawia jego styl, 3. jaka jest jego data, 4. z jaką szkołą artystyczną się łączy, 5. gdzie powstał i skąd się dostał do kościoła w Dębnie?

Jak wspomniano wyżej, odnaleziona deska musiała stanowić część niezbyt wysokiego (68,5 cm), szerokiego za to malowidła. Jego symetryczny układ wyrażał się zestrojem trzech części, tj. jakby dwóch niemal identycznych skrzydeł i przedstawienia środkowego. Na skrzydłach widniały ustawione izokefalicznie święte dziewice, zapewne po cztery z każdej strony, bo dopiero przyjęcie tej cyfry stwarza proporcje, zgodne z proporcjami znanych tego rodzaju zabytków. Prawostronne święte patrzyły w lewo, lewostronne zaś w prawo ku przedstawieniu środkowemu (zachowana deska przedstawia dwie pierwsze święte prawostronne, licząc od środka kompozycji (ryc. 6). Ta część środkowa wyobrażała zapewne M. Boską z Dzieciątkiem, ujętą w pozycji siedzącej i może frontalnej, lecz z głową pochyloną ku Dzieciątku zgodnie z większością ówczesnych malowideł. Wiek XIII, w którym *frontale* powstało, był bowiem wiekiem wzrostu kultu Maryjnego, a zachowana deska przedstawia adorantki, a nie adorantów, wobec czego bardziej prawdopodobna wydaje się wyżej wysunięta koncepcja. Owe chóry świętych dziewic i siedząca pośrodku postać M. Boskiej, malowaną dość ciemnymi barwami odbijały od złotawego tła, opatrzonego górami białym paskiem z szeregiem majuskułowych liter, określających imiona ośmiu świętych dziewic i niewiast, wśród których mogły się znajdować jako najbardziej popularne: św. Barbara, Małgorzata, Dorota itd., a na pewno były, jak

wiemy, śś. Katarzyna i Agnieszka. W ten sposób zrekonstruowany obraz deskowy (por. ryc. 6) nie mógł być antepedium ołtarzowym, jak np. znane antepedium w Soestu, gdyż jego wysokość była za niska w stosunku do mensy ołtarzowej. Była to zapewne ustawiona na mensie nasada ołtarzowa wymiarów zapewne około 70 cm wysokości i 150 cm szerokości.

Co do stylu zachowanego częściowo malowidła, należy stwierdzić, że chodzi tu o zabytek w zasadzie romański, ściślej późnoromański — i to bliski już, przynajmniej chronologicznie epoce gotyckiej. Zdają się to potwierdzać nie tyle nawet smukłość świętych, gdyż bywała ona też znamięm różnych szkół romańskich, ile swoista wyrazistość ich rysów oraz pewne charakterystyczne szczegóły. Należy do nich wysoka korona św. Agnieszki, o trójlistowych, liliowatych, właściwie gotyckich już zębach; należy też do nich charakterystyczny gest prawej ręki św. Katarzyny, ściągającej jak gdyby taśmę zapinkową płaszcza. Gest ten powtarza się bowiem w wielu przedstawieniach zwłaszcza rzeźbiarskich w. XIII (np. w figurach nagrobnych hr. Ernesta III z Gleichen i jego obu małżonek w katedrze erfureckiej († 1264), w postaci Reglindis w katedrze naumburskiej (1250—60) w postaci siedzącego króla na zachodniej wieży katedry we Fryburgu już z początku w. XIV itd. ¹⁾).

Gest ten zaczerpnięty z życia, przełamuje na razie nieśmiało, obrzędowy hieratyzm przedstawień i choć tak nieznaczny jest niewątpliwie jednym z sygnałów nowego stylu, silniej związanego z powszednim istnieniem człowieka i obiektywną prawdą.

Romańskość wyobrażeń śś. dziewic z Dębna ulega pewnemu zatarciu na skutek odbywającego się w ówczesnej sztuce zachodnio-europejskiej procesu, który zwolna odbija się również na tak odległej od zachodnich ognisk kulturalnych sztuce polskiej. Proces ten to coraz jaśniejsza krystalizacja elementów nowego stylu, formułowanego wyraźniej zwłaszcza w miniatorstwie francuskim od czasów św. Ludwika, tj. od połowy w. XIII. Obłe głowy śś. Katarzyny i Agnieszki należą niewątpliwie do romanizmu, ale ich wyraziste, konwencjonalnymi łukami wykreślone, „duże” rysy, chociaż posiadają także sporo wzorów w dawniejszym malarstwie Europy północnej, a nawet południowej ²⁾, naj-

¹⁾ por. *M. Sauerlandt*, *Deutsche Plastik des Mittelalters*, Lipsk 1941, tabl. 75; *E. Panofsky*, *Die deutsche Plastik des XI—XIII Jahrhunderts*, Lipsk 1924, II, tabl. 101; *H. Pinder*, *Die deutsche Plastik des XIV Jahrhunderts*, Lipsk 1925, Tab. 7.

²⁾ por. miniatury w dziele *A. Boecklera*, *Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit*, Berlin—Leipzig 1950, np. Tabl. 64 i 95, które dowodzą tylko trwania różnych form tradycyjnych. Bliższe analogie, ale nie mające nie wspólnego z bezpośrednią genezą malowidła z Dębna mnożą się we Włoszech w. XIII, o czym informuje nawet pobieżne przejrzenie I tomu *R. van Marla*, *Italian schools of painting*, Haga 1925.

bardziej jednak są zgodne z późnośredniowieczną formacją malarstwa drugiej połowy w. XIII, i znajdują pewne odpowiedniki w swoistym pojmowaniu fizjonomiki ludzkiej w obrębie malarstwa zwolna gruntującego się gotyku, naprzód w miniaturstwie francuskim ³⁾, potem środkowo-europejskim. W malarstwie tym coraz częściej też występuje, jak wiadomo, smukły kanon figurowy, właściwy świętym dziewicom z Dębna, nieraz aż przesadnie akcentowany w malarstwie włoskiego *ducenta*. Pewne zbliżenia do analizowanego zabytku można więc wykryć w malarstwie włoskim w. XIII, reprezentowanego w przeciwieństwie do malarstwa, praktykowanego na północ od Alp, mnóstwem malowideł sztalugowych, tj. wykonanych na drewnianych deskach. Wprawdzie i to malarstwo *ducenta* jest płaszczyznowe i często linijne, ale współczynnik światłocienia jako odpowiednik przestrzenności, przychodzi w nim mimo wszystko silniej do głosu niż w bardziej „płaskich” i kaligraficznych malowidłach Europy północnej, do jakich należy także fragment z Dębna ⁴⁾. Natomiast w jednych i drugich pojawia się współczynnik bizantynizmu, jednakże nie w jednakowy sposób. Dziedzictwo „antyczne” łatwiej przy tym sprawdzić w sztuce południowej niż północnej Europy.

Malowidło z Dębna zachowało pewne, nieznaczące zresztą ślady późnej fazy romańskiej, wyrażającej się w dynamicznych, gwałtownie łamanych formach draperyj, niekiedy aż trudno czytelnych na skutek wzajemnego przenikania się linii, konturów i różnych części miniaturowego obrazu. Ale ślady owego schyłkowego już baroku romańskiego, pozostałe w obrazie z Dębna, są dostępne tylko doświadczonemu oku, gdyż drgają zaledwie w kilku ostrzejszych załomach konturu, głównie zaś w obrębie wewnętrznego systemu linii, określających spokojne już postacie, których hieratyzm współdźwięczy z pewnym nalotem liryzmu.

Wszystkie te elementy każą datować malowidło ogólnie na drugą połowę w. XIII, dokładniej na koniec w. XIII tym bardziej, że ważnym czynnikiem, ułatwiającym określenie daty są zachowane na nim napisy, wprawdzie zniszczone, ale złożone z liter na tyle wyraźnych, że można oznaczyć ich datę. Wchodzi tu w grę ozdoba majuskuła, znana z róż-

³⁾ H. Martin, *La miniature française du XIII^e au VX siècle*, Paryż—Bruksela 1925; por. tu *Vie et miracles de Saint Denis* z około połowy w. XIII (Pl. II), gdzie spotyka się gdzieniegdzie ostro łamane draperie, długie proporceje figur i wyraziste głowy, oraz *Poésies du Gautier de Coincy* (Pl. XV), gdzie jeszcze silniej występuje kanciastość formy.

⁴⁾ Stopień rozwoju, zbliżony do naszego malowidła obserwujemy np. u takich malarzy jak Margaritone d'Arezzo około r. 1260 lub u jego naśladowców; por. *Van Marle*, op. cit. I, str. 529, fig. 173 oraz fig. 177 (tutaj dłonie postaci). Natomiast obrazy z końca w. XIII uderzają na ogół silnym nieraz światłocieniem, wyprzedzając znacznie stopniem dojrzałości artystycznej deskę z Dębna; por. też *L. Coletti*, *Die frühe italienische Malerei*, Wiedeń 1941, str. LXIX, Tabl. 16, 17 i 50.

nych zabytków epigraficznych, m. i. z pieczęci końca w. XIII, a także z tekstów trzynastowiecznych⁵⁾).

Co do bliższych analogii opisywanego skrzydła, to musimy się wstrzymać od ostatecznych w tej mierze stwierdzeń z braku dostatecznej literatury przedmiotu. Analogii tych trzeba, rzecz jasna, szukać przede wszystkim wśród zabytków malarstwa miniaturowego, bo jak wiadomo, północno-europejskie zabytki malarstwa sztalugowego z epoki romańskiej, nawet z w. XIII, należą do zupełnych wyjątków, w związku z czym jako przykład tego malarstwa publikują wszystkie na ogół podręczniki historii sztuki spośród trzech odkrytych w Soest (Westfalia) malowideł sztalugowych, przede wszystkim znane antepedium z Trójcą Świętą, klasyczne dzieło baroku romańskiego (nawiasem warto tu dodać, tym większej wagi nabiera odkryty fragment polski). Po rozpatrzeniu się wśród miniatur wieku XIII Europy północnej, zwłaszcza zaś wśród kodeksów, zachowanych na obszarach sąsiadujących z Małopolską, dochodzi się do przekonania, że w związku z deską z Dębna trzeba wysunąć na czoło Psalterz głogowski, datowany przez Klossa na drugą ćwierć w. XIII, chociaż wydaje się, iż data ta jest nieco za wczesną, wobec czego może lepiej byłoby ów Psalterz datować ogólnie na połowę w. XIII (ryc. 4).

Psalterz ten, przechowywany przed ostatnią wojną w państwowym gimnazjum w Głogowie na Dolnym Śląsku (nr 220) zawierał scenę Zwiastowania ze stojącą postacią „wrzecionowatej” w formie (a więc już nie kanciastej czy zygzakowatej) N. M. Panny, która ujawnia nawet w szczegółach, np. w partii dłoni pewne podobieństwo do dziewic na obrazie z Dębna⁶⁾. Kloss łączy Psalterz głogowski ze szkołą dolnosaską, opatrując jednak odnośną uwagę pytajnikiem, wobec czego i my z braku dostatecznego materiału do malarstwa dolnosaskiego nie możemy owej kwestii „saskiej” rozstrzygnąć. Znane są wprawdzie dobrze wielokrotnie razy publikowane miniatury (zw. szkoły sasko-turyngskiej, przynależne do okresu stylu zygzakowatego i baroku romańskiego, od-

⁵⁾ Bardzo podobna majuskuła występuje np. na pieczęci Leszka Czarnego przy dokumencie z r. 1281, a niemal identyczna na krakowskiej pieczęci wójtowskiej z lat 1281—85, jak również na pieczęci radzieckiej, nieco późniejszej; por. *A. Chmiel*, Pieczęć wójtowska krakowska z drugiej połowy XIII wieku. *R. K.* IX, str. 215 seq. ryc. 57, 58 i 59. Analogiczny krój liter wykazują też karty kapitulnego Kalendarza Krakowskiego z początków drugiej połowy w. XIII, gdzie swym podobieństwem do majuskuł na desce z Dębna uderzają zwłaszcza litery N, S, R, oraz I z kulkwatym ozdobnikiem pośrodku; por. *Specimina paleographica*, edidit S. Krzyżanowski, Kraków 1908, tab. VII. Pismo to utrzymuje się jednak dość długo, wobec czego nie wyklucza ono powstania obrazu przy końcu w. XIII.

⁶⁾ *E. Kloss*, *Die schlesische Buchmalerei des Mittelalters*, Berlin 1942, str. 225, ryc. 18 oraz *T. Dobromolski*, *Sztuka na Śląsku*, Katowice 1948, str. 51, ryc. 15.



działające także na Śląsk, np. na skryptorium zapewne lubiąskie, ale Psalterz głogowski, chociaż im współczesny, nie ma właściwie z nimi nic wspólnego. Kloss dostrzega w nim słusznie przewyciężenie kanciansteo manieryzmu na rzecz konturów bardziej miękkich oraz dopływ pierwiastków bizantyńskich, aktualnych od końca w. XII. „Te domieszki antyczne utwierdzały się w ówczesnym malarstwie tym silniej, że greckie poczucie formy, bardziej organiczny styl tkanin i idylliczna fantazja godziły się z nowym uczuciem religijnym i stosunkiem do natury⁷⁾. Można by jeszcze dodać, że owa zmiana formy mogła nastąpić na skutek działania filtru włoskiego, przez który przepływały wątki sztuki bizantyńskiej, czyli po prostu wspomnianego wyżej malarstwa włoskiego *ducenta*. Sumując powyższe rozważania, trzeba stwierdzić, że obraz z Dębna wydaje się na razie przynajmniej najbliższy miniaturowstwu śląskiemu z około połowy w. XIII.

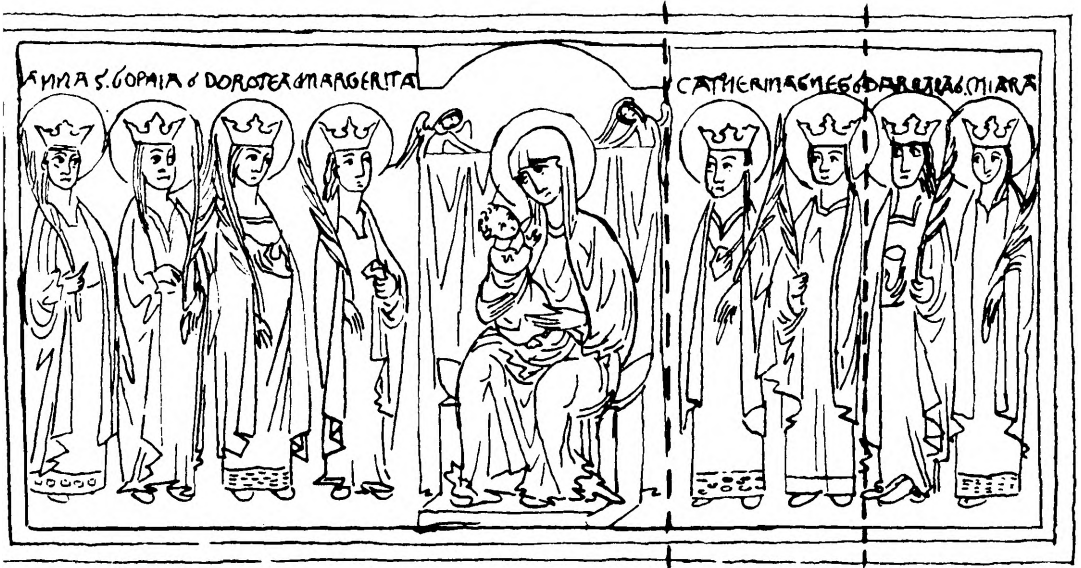
Nie wynika z tego jednak, że musiał być importem. Naprzód, jak dotychczas, jego odpowiedniki śląskie ograniczają się do jednego kodeksu iluminowanego, następnie zabytek polski jest późniejszy od śląskiego, a przy tym posiada bliższe analogie na obszarze Krakowa i Sądeczyny. O Krakowie należy tu wspomnieć jeszcze dlatego, że nasada oltarzowa z Dębna musiała powstać w jakimś konkretnym środowisku kulturalno-artystycznym. Malowidło mogło się dostać do Dębna wnet po swoim powstaniu, gdyż najstarsza wzmianka o kościele w Dębnie pochodzi już z r. 1335. Z odnośnego dokumentu lokacyjnego właściciela Dębna Jana Lesiekiego dla Urbana z Grunwaldu wynika, że w cyt. roku kościół już istniał, a w związku z nową lokacją wsi na prawie niemieckim uregulowano uposażenie plebana itp.⁸⁾. Gdyby zaś ów kościół istniał około r. 1300 (tj. zaledwie jakieś trzydzieści lat przed datą 1335, co jest przecież możliwe), to wówczas można by istotnie przyjąć, że zachowany kawałek deski jest resztą późnoromańskiej nasady oltarzowej, ustawionej na mencie najstarszego kościoła w Dębnie, również drewnianego jak kościół obecny. Nawiasem już tylko się doda, że kościół ten na początku w. XIV musiał mieć tak jak dzisiejszy, prostokątne zakończenie chóru, ale był bezwieżowy⁹⁾.

Można by snuć domysły, że *frontale* dostało się do Dębna z klasztoru cysterskiego w pobliskim Ludźmierzu, gdzie już w r. 1234 osiedlili się mnisi, sprowadzeni z Jędrzejowa, oraz że jest ono dziełem klasztornym. Przypuszczenie takie byłoby bardziej uzasadnione, gdyby chodziło o iluminowaną księgę liturgiczną, bo o malowaniu obrazów sztalugowych w średniowiecznych klasztorach polskich na razie nie wiemy. Bliższa prawdy musi się więc wydać hipoteza o krakowskim pochodze-

⁷⁾ *Dobrowolski*, op. cit., str. 51.

⁸⁾ Kod. dypl. Małopolski; Mon. medii aevi hist. III, str. 254.

⁹⁾ *T. Dobrowolski*, Najstarsze drewniane kościoły śląskie jako znaki zamierzelej przeszłości, Katowice 1946 (Dębno dla celów porównawczych wym. na str. 12).



Ryc. 6. Próba rekonstrukcji *frontale* z Dębna; koniec w. XIII. (Rys. J. Dutkiewicz).
(Linie przerywane zakreślają zachowany fragment).

niu malowidła, a to z dwóch, a nawet z trzech powodów: Kraków od dawna stanowił środowisko kulturalno-artystyczne, w Krakowie zachowały się zabytki nieco późniejsze od opisanego, lecz do niego podobne — wreszcie znana nam już jako taka wczesna szkoła malarska pierwszej połowy w. XV, łączona z Sądecczyzną, lecz raczej krakowska lub inspirowana przez Kraków, ujawnia pewne cechy, zbliżone do odnalezionego obrazu romańskiego.

W wiekach średnich (a także i później) środowisko naukowe bywało zazwyczaj także środowiskiem artystycznym. W Krakowie zaś od dawna istniały zawiązki życia umysłowego¹⁹⁾. Jeśli nawet informacje Al. Idrisiego z połowy w. XII w „Księdze Rogera“ (sycylijskiego) o „mędrach w języku Rum“ (łacińskim) w miastach Polski łącznie z Krakowem mogą się nam wydać przesadne, to jednak inne jeszcze, a zupełnie już wiarygodne źródła potwierdzają istnienie umysłowego, a zatem i artystycznego życia w romańskim Krakowie. Od połowy w. XII działa w Krakowie szkoła katedralna, w początkach w. XIII zostaje biskupem Wincenty Kadłubek, magister uniwersytetu zagranicznego, autor kroniki, znawca literatury starożytnej i prawa. W w. XII i XIII krzewią się w stolicy sztuki piękne, a co najmniej od połowy w. XIII także malarstwo miniaturowe, jak świadczy o tym wykonany w Krakowie Kalendarz kapituły katedralnej (w tym samym kodeksie

¹⁹⁾ M. Plezia, Powstanie środowiska umysłowego w Krakowie. *Tyg. Powszechny* 1949, nr 42 oraz T. Lewicki, Polska i kraje sąsiednie w świetle „Księgi Rogera“... Al. Idrisiego, Kraków 1945.

co Rocznik Kapitulny) rozpoczęty po r. 1250¹¹⁾. Inicjały Kalendarza Krakowskiego, nieraz duże i ozdobne posiadają jednak charakter animalistyczno-roślinny. Przedstawienia figuralne, czasowo zbliżone do *frontale* z Dębna odnajdujemy zato w jednym z niepublikowanych kodeksów zapewne Antyfonarzu¹²⁾ w klasztorze klarysek w Starym Sączu. Postacie w inicjalach tego kodeksu, czasowo zbliżonym do *frontale* z Dębna, oraz piórkowe rysunki marginesowe w tym kodeksie zbliżają się pod pewnymi względami do świętych z Dębna, pomimo swego niższego poziomu artystycznego, co tyczy się zwłaszcza amatorskich właściwie rysunków marginesowych. Niemniej w rysunku zakonniczy w koronie, zapewne bl. Kunegundy (ryc. 7) zwracają uwagę znane nam już z Dębna wyraziste choć schematyczne rysy i duże galki oczne, a także szeroka korona, która w kształcie bardziej typowym powtarza się w inicjale D (ryc. 8). Iluminacje kodeksu sądeckiego należy uznać za dzieło miejscowe, podobnie jak inicjały w wspomnianym już Kalendarzu Krakowskim. Skoro więc istniało u nas malarstwo miniaturowe, jesteśmy skłonni przypuścić, że istniało także malarstwo sztalugowe, przynajmniej w stołecznym Krakowie. Są też dane, że na początku w. XIV pielęgnowano w Krakowie sztukę witrażowniczą. Wnet bowiem po r. 1300 musiały powstać na polu romańskie, na polu wczesnogotyckie witraże dominikańskie (z których zachowały się trzy). Niektóre ich formy, zwłaszcza zaś rysy przedstawionej na jednym z nich M. Boskiej znowu przywodzą na myśl swą graficzną manierą deskę z Dębna; tak samo napisy na witrażach ze śś. Stanisławem i Augustynem przypominają swym majuskułowym charakterem pismo na omawianym obrazie sztalugowym pomimo pewnych zmian majuskuły, uzasadnionych różnicą czasową. A ponieważ już w pierwszej połowie w. XIV byli notowani u nas szklarze, zajmujący się zapewne i witrażownictwem, musieli być w tym czasie czynni także malarze, bo trudno przypuścić, żeby wszystkie ołtarze wznoszonych w Krakowie w ciągu w. XIII kościołów (P. Marii, św. Trójcy, św. Franciszka, nowy norbertanek) były sprowadzane z zagranicy, względnie żeby kościoły były całkowicie pozbawione późnoromańskich *frontale*, konstruowanych często na kształt podłużnych tryptyków.

Toteż jest rzeczą prawdopodobną, że w odnalezionym w Dębnie zabytku malarstwa przetrwało szacowne choć nieefektywne świadectwo krakowskiego malarstwa w. XIII, które dostarczało dzieł również wiejskim kościołom diecezji; z drugiej strony nie można wykluczyć, że omawiane *frontale* dostało się do Dębna dopiero w w. XVII w czasie wymiany większości krakowskich ołtarzy gotyckich na barokowe. Ale jest to raczej wątpliwe, gdyż styl owego malowidła był wówczas tak ana-

¹¹⁾ T. Dobrowolski, *Sztuka Krakowa* (w druku), str. 58, ryc. 21.

¹²⁾ Kodeks starsądecki znany tylko z fotografii, z których dwie reprodukowujemy na tym miejscu.



Ryc. 7. Święta. Rys. piórkem w kodeksie klasztoru klarysek w Starym Sączu.



Ryc. 8. Iniejal w kodeksie klasztoru klarysek w Starym Sączu.

chroniczny, że raczej by deskę spalono lub w inny sposób zniszczono, niżby nią obdarowano nawet wiejski kościół. Malowidło to zdaje się rzucać wreszcie pewne światło na styl malarstwa miejscowego i jego ewolucję od końca w. XIII do początków w. XV, bo, rzecz dziwna, ale pewne cechy przedstawionych na *frontale* postaci odnajdujemy na obrazach kręgu krakowsko-sądeckiego nawet lat trzydziestych i czterdziestych w. XV (Ukrzyżowanie z Korzenniej, skrzydła z Nowego Sącza, Chelmea itd.), ponieważ i w nich uderza nas dość smukły, a zarazem nieco twardy i kanciasty kanon figuralny, silny współczynnik płaszczyznowości, pewna swoista „trudność” w łamaniu draperyj i podobnie prosta gama barwna, sprowadzona do kilku płan zasadniczych. Rzecz oczywista, powyższe spostrzeżenia sugeruje się czytelnikowi z największą ostrożnością, gdyż autorzy dobrze sobie zdają sprawę z tego, że trudno łączyć w łańcuch przyczynowy fragment jednego zaledwie malowidła z liczniejszym zespołem zabytkowym, o półtora wieku późniejszym, z tym jeszcze, że brak wyraźniejszych ogniw pośrednich.

Wobec powyższego stanu rzeczy wypadnie wyrazić głęboki żal z powodu niszczącego działania czasu, a przede wszystkim z powodu niszczycielskiej i często bezmyślnej działalności człowieka, oraz wyrazić nadzieję, że jakieś nowe odkrycia wzmocnią nasze wnioski, oparte na zbyt kruchych podstawach i dlatego, jak na razie, zbyt hipotetyczne.

Na zakończenie warto może umiejscowić dokładniej *frontale* z Dębna w malarstwie ogólnoeuropejskim epoki romańskiej i postawić jasno

kwestię jego zasadniczej genealogii geograficznej i stylistycznej. W tym celu trzeba przypomnieć istnienie we Włoszech już w w. XI benedyktyńskiej szkoły w Monte Cassino, pielęgnującej tradycje greckie, w obrębie której trafiła się podobnie „kręglowate” traktowanie figury ludzkiej (np. dekoracja kościoła S. Angelo w Formis), jak w malowidle z Dębna, co naświetla interesująco niezwykle wprost tradycjonalizm niektórych form romańskich. Szkoła benedyktyńska oddziaływała na Europę północną, m. i. na Niemcy, gdzie odnośny styl trwał jeszcze w w. XII. W tym czasie, tj. w w. XII rozwijało się we Włoszech malarstwo sztalugowe, najwcześniej zatem poza granicami Bizancjum. Jego zabytki mnożą się w w. XIII, a więc w stuleciu, w którym z Bolonii przybywają do Krakowa dominikanie (1222), którzy zapewne i później utrzymują stosunki ze swoim ośrodkiem macierzystym. Jest więc rzeczą możliwą, że późne malarstwo romańskie wraz ze swymi greckimi cechami przenikało do nas bezpośrednio ze swojej włoskiej ojczyzny, a także pośrednio poprzez inne kraje, leżące na północ od Alp, a od dawna czerpiące z bogatych źródeł włosko-bizantyńskiej kultury artystycznej, sięgającej swymi korzeniami życiodajnego antyku. Pewne analogie deski z Dębna z wcześniejszym malarstwem śląskim mogłyby znaleźć uzasadnienie m. i. w fakcie związków dominikanów krakowskich z wrocławskimi (konwent wrocławski był córką klasztoru krakowskiego), przy czym nie od rzeczy byłoby przypomnieć, że najstarsze witraże polskie (z pocz. w. XIV) zachowały się właśnie w klasztorze dominikanów w Krakowie. Wstrzymujemy się jednak od sformułowania koncepcji istnienia w Krakowie w. XIII—XIV jakiejś malarskiej szkoły dominikańskiej, bo brak na to konkretniejszych dowodów: nie możemy więc włączyć do tej „szkoły” także *frontale* z Dębna.

Frontale to jednoczy w sobie tradycje włosko-bizantyńskie, kaligraficzne wartości „północne”, znane jednak znacznie wcześniej i we Włoszech, — ujawnia typowy dla swego czasu idealizm treściowo-formalny, oraz na pół ludową naiwność kształtowania, obcą wszystkiemu, co znamy z tego czasu w Niemczech w zakresie malarstwa sztalugowego. Momenty te umacniają nas w mniemaniu, że pozyskaliśmy w opisanym fragmencie najstarsze w Polsce, zapewne w Krakowie wykonane dzieło malarstwa sztalugowego, wyprzedzając o lat sto z górą znane nam dotychczas polskie zabytki tego malarstwa.