

Aedifico et Conservo.
Eskalacja jakości kształcenia zawodowego w Polsce.
Kontynuacja edycji projektu z l. 2010-2011

Projekt współfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego



Import i zastosowanie „czerwonych” marmurów w małej architekturze i rzeźbie w Rzeczypospolitej od XIV do 1 połowy XVII w.

Dzieje renesansu włoskiego na terytorium Rzeczypospolitej Obojga Narodów są jednym z najlepiej opracowanych zagadnień sztuki środkowoeuropejskiej, jednakowoż w dotychczasowych badaniach nie zwracano na ogół uwagi na sprawy materiałoznawstwa w małej architekturze i rzeźbie kamiennej tego czasu. Wyjątkami są teksty Aloisa Kieslingera, Hanny Sygietyńskiej, Pála Lóveia, Franza Kretschmera, Wiesława Procyka, Ireneusza Płuski, Marka Rembisia i Anny Smoleńskiej oraz piszącego te słowa, w których skupiono się na przedstawieniu dziejów wydobycia i zastosowania wybranych gatunków znanych w tym okresie materiałów kamiennych. Były to przede wszystkim bardzo zbliżone do siebie pod względem petrograficznym gatunki czerwono-brązowych wapieni, odkrytych i wydobywanych przez Rzymian co najmniej od II w.n.e. i typowych dla lokalnej, śródowo-europejskiej tradycji artystycznej. Materiały te zawdzięczały popularność w tym okresie na obszarze północnych prowincji cesarstwa kolorystycznemu podobieństwu do zarezerwowanego wyłącznie do użytku cesarów słynnego afrykańskiego porfiru.



Ilustracja 1.

Dotąd brakuje jednak syntetycznego ujęcia tego problemu. Tymczasem nie tylko samo rozpoznanie użytego w dziele materiału, ale przede wszystkim wiedza o przyczynach wykorzystania w danym czasie i miejscu przez określonego rzeźbiarza lub warsztat konkretnego gatunku „marmuru”, wapienia, piaskowca czy alabastru, poza niezbędnymi badaniami źródłowymi i historycznymi oraz tradycyjną analizą porównawczą, jest dziś niezbędnym elementem współczesnej metody atrybucyjnej. Analiza historyczno-materiałoznawcza może dostarczyć również niezbędnych argumentów w rozwiązaniu niektórych kwestii z dziedziny socjologii sztuki, np. realiów i mechanizmów gospodarki czy transportu wodnego i lądowego w XVI i XVII w. Przyszła synteza nowożytnej plastyki na terenie dawnej Rzeczypospolitej i ościennych krajów Europy Centralnej winna uwzględnić rolę tych i innych czynników ekonomicznych i społecznych (il. 1).

Węgierski „kamień królewski”

Materiałem kamiennym, z którym wiąże się w Królestwie Polskim nie tylko początek rzeźby nowożytnej, ale też monumentalnej plastyki kamiennej, był znany w całej średniowiecznej Europie Środkowej przynajmniej od 2 połowy XII w. czerwony „marmur” węgierski zwany też „kamieniem królewskim”, co było oczywistym nawiązaniem do cesarskiego porfiru. Wydobywano go w kilku łomach: najważniejszym na północnowschodnim stoku góry Gerecse nieopodal miasteczka Tardos pod Ostrzyhomiem oraz w sąsiednich Süttő i Piszke w wyżynnym paśmie Tata na północny-zachód od stołecznej Budy. Jest to w istocie zwięzły, gruzłowaty wapień dolnojurański (liasowy) o pięknej czerwono-brązowej barwie i głębokim polorze, o nieco ciemniejszym zabarwieniu ilasto-żelazistego lepiszcza (il. 2). Niejednorodną teksturą przypomina on sławny wapień z Veneto zw. „Marmo rosso di Verona”, znajdujący zastosowanie w kamieniarstwie Italii także od czasów rzymskich.



Ilustracja 2.

Głęboką barwę i polor wygładzonej powierzchni wapienia węgierskiego można uzyskać dopiero po jego nawoskowaniu. Materiał ten dzięki stosunkowo dużej bloczności i drobnemu ziarnu z łatwością poddaje się obróbce kamieniarskiej. Odznacza się przy tym dość dużą kruchością, która utrudnia uzyskiwanie w nim większych zagłębień lub ażurów. W związku z tym w dekoracji architektonicznej przeważają reliefy, rzadkość stanowi natomiast rzeźba pełnoplastyczna.

Wedle historycznych przekazów wapień węgierski sprowadzano do Polski dwoma najważniejszymi szlakami. Pierwszy wiódł z portu rzeczno-górskiego w Ostrzyhomiu w górę biegu Dunaju, następnie w górę jego dopływu – rzeki Morawy do Kromieryża, miasta biskupów-książąt ołomunieckich, będącego głównym portem przeładunkowym. Stąd docierały wozami przez obniżenie Bramy Morawskiej do Krakowa. Druga, krótsza droga biegła w górę Dunaju i rzeki Hron do Bańskiej Bystrzycy, skąd ładunki transportowane podwodami przez przełęcze Karpat i Beskidów trafiały nad Wisłę.

Najwcześniejszym dziełem wykonanym z marmuru węgierskiego i sprowadzonym do stołecznej Krakowa jest nagrobek króla Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu (po 1370-1382). Powstał on z inicjatywy siostrzeńca i sukcesora, króla węgierskiego Ludwika Andegaweńskiego w wiedeńskim „warsztacie księżęcym” (il. 3). Z tego samego materiału w

ciągu XV w. powstały jeszcze tylko dwa nagrobki: królewski Władysława Jagiełły (zm. 1430), dłuta nieustalonego rzeźbiarza włoskiego o najprawdopodobniej węgierskiej proweniencji, oraz Św. Wojciecha lub raczej prymasa Andrzeja Boryszewskiego (zm. 1510) w archikatedrze w Gnieźnie, wiązana dotąd hipotetycznie z Hansem Brandtem z Gdańska.

Na początku XVI w., dzięki ścisłym dynastycznym kontaktom Zygmunta I Starego z dworem jagiellońskim w Budzie i Ostrzyhomiu, gdzie jeszcze jako królewicz przebywał w latach 1498-1501, 1502 i 1505, „kamień królewski” stał się najważniejszym materiałem stosowanym w małej architekturze i rzeźbie renesansowej na dworze krakowskim oraz w kręgu elity politycznej i duchownej kraju. Odkuto z niego niemal wszystkie wczesne dzieła włoskiej plastyki renesansowej w



Ilustracja 3.

Polsce do ok. 1550 r.

Znamienny jest brak realizacji z „kamienia królewskiego” wśród dzieł sprowadzonego w 1501 r. z Budy warsztatu Francesca Fiorentino (zm. 1516 w Krakowie), mimo iż od 1507 r. do Krakowa zawezwał on specjalnie z Węgier dwóch „marmorarii” Caspara i Ugolina.



Ilustracja 4.

Jedyna praca rzeźbiarska z marmuru w tym okresie – tumbowy sarkofag króla Jana Olbrachta (zm. 1501) powstał z fundacji królowej-matki Elżbiety Rakuszanki jeszcze w późnogotyckim warsztacie Stanisława Stossa, osiadłego w Krakowie syna sławnego norymberczyka Veita. Płytę figuralną odkuł z „kamienia królewskiego” natomiast do wykonania przedniej ścianki tumbi z tablicą inskrypcyjną posłużył się jednak innym,

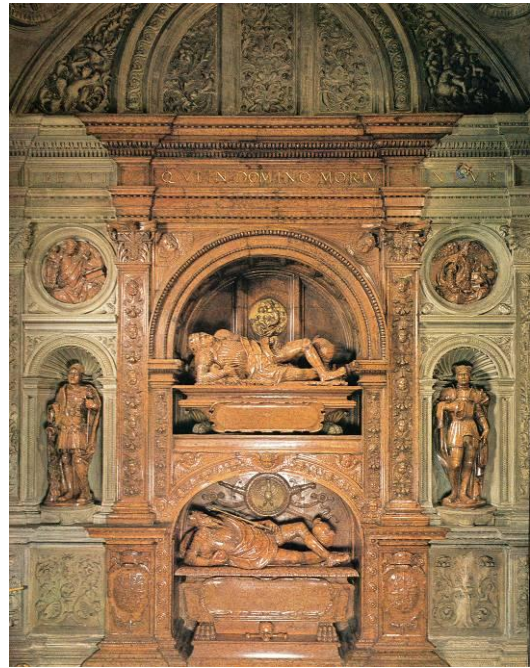
konkurencyjnym materiałem – wapieniem *Rot* z Adnet spod Salzburga (il. 4).

Pierwszeństwo w tej materii należało wprawdzie do dysponenta Fiorentino – króla Zygmunta I Starego, ale to jego wybitny współpracownik, polityk i humanista, kanclerz wielki i prymas Jan Łaski, z własnej inicjatywy i fundacji zamówił w Ostrzyhomiu u włoskiego rzeźbiarza Giovanniego Fiorentino sześć stel – pionowych płyt nagrobnych, przeznaczonych do archikatedry w Gnieźnie i katedry we Włocławku (il. 5). Wszystkie znalazły się na miejscu dopiero w 1523 r., a zatem już 2-3 lata po powstaniu pierwszych dzieł plastyki sepulkralnej w stołecznym Krakowie. Ich autorami byli członkowie zorganizowanej w 1517 r. pracowni florentczyka Bartholomea Berecciego da Pontassieve (zm. 1537). Jeszcze przed r. 1528, kiedy



Ilustracja 5.

Berecci, Bernardino Zanobi de Gianotis i Filippo da Fiesole wykorzystując sprowadzane w latach 1526 i 1527-1528 z Węgier i opracowane wg poczynionych wcześniej w samych łomach wytycznych bloki „marmuru węgierskiego”, przystąpili do odkuwania elementów figuralnych dekoracji wnętrza znakomitej Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu (1528-1531) (il. 6), materiał ten, pochodzący z nieznanymi wcześniej ze źródeł archiwalnych dostaw posłużył do wykonania zaledwie 4 płyt figuralnych w nagrobkach osób z najbliższego otoczenia króla: zasłużonego biskupa krakowskiego Jana Konarskiego na Wawelu (wyk. 1521, Giovanni Cini da Siena, atryb.) (il. 7) i biskupa poznańskiego Jana Lubrańskiego (1522-1525, wyk. Giovanni Cini da Siena lub Giovanni Solis?). Zygmunt I Stary sfinansował także budowę pomników skoligaconych z nim ostatnich książąt Piastowiczów mazowieckich: Anny z



Ilustracja 6.



Ilustracja 7.

uzyskali natomiast jeszcze trzy prestiżowe zlecenia od kanclerza Królestwa Krzysztofa Szydłowieckiego, dla którego wykonali płyty do nagrobków jego zmarłych przedwcześnie dzieci: Ludwika Mikołaja (zm. 1525) i Anny (zm. 1536) w kolegiacie w Opatowie, oraz brata Mikołaja, podskarbiego koronnego (wyk. 1532) w rodzinnym Szydłowcu (il. 8). Już po przybyciu do stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego – Wilna obaj artyści odkuli z „kamienia królewskiego” płytę nagrobną kanclerza wielkiego litewskiego Wojciecha [Alberta] Gasztołda (zm. 1539, wyk. 1540).

Po tragicznej śmierci Berecciego w 1537 r. głównym rzeźbiarzem-figuralistą w Krakowie został Giovanni Maria Mosca zw. Padovano, nadworny artysta sprowadzony w 1532 r. po raz pierwszy nie z Węgier i Florencji, ale z terytorium Republiki Weneckiej. Od lat 30. do 50. XVI w. w jego warsztacie powstały jeszcze zaledwie 3 płyty nagrobne biskupów z „marmuru” węgierskiego: krakowskiego Jana Chojeńskiego (zm. 1538) na Wawelu i wileńskich: Pawła

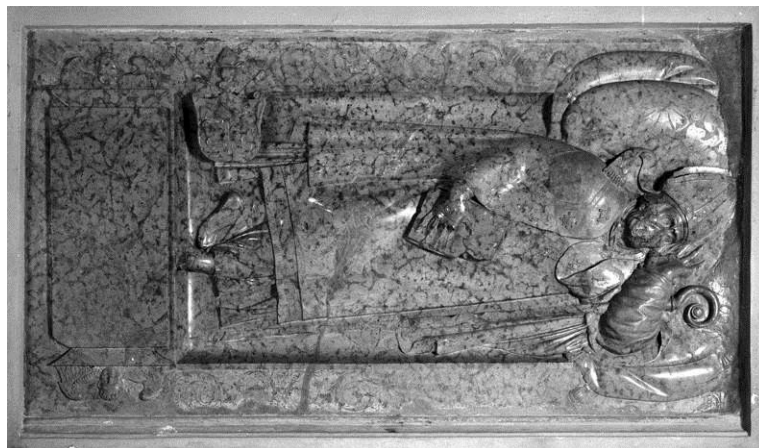
Radziwiłłów w świątyni bernardynów w Warszawie (1523) oraz braci Stanisława i Janusza w tutejszej kolegiacie (1526-1528), powierzając ich wykonanie rzeźbiarzom królewskim. Już po zakończeniu prac w królewskim *sacellum* Berecci skorzystał z tego samego materiału w detalach pomnika biskupa i kanclerza Piotra Tomickiego w Krakowie (1532-1533). Zanobi de

Gianotis i Cini



Ilustracja 8.

Holszańskiego (zm. 1555) (il. 9) i Waleriana Protasiewicza (zm. 1579, wyk. 1555-1558) w Wilnie. Na przeszkodzie importowi kolejnych bloków z Gerecse, Tardos, Süttö i Piszke stała gwałtownie pogarszająca się sytuacja polityczna Królestwa Węgier. Po klęsce i śmierci króla Ludwika Jagiellończyka w bitwie z Turkami osmańskimi pod Mochaczem w r. 1526, dostęp do złóż „marmuru”



Ilustracja 9.

węgierskiego i jego eksport stał się bowiem znacznie utrudniony. Dostawy z lat 1527-1528 były więc prawdopodobnie ostatnimi, jakie dotarły nad Wisłę. W 1541 r. nastąpił ostateczny rozpad państwa, a najeźdźcy tureccy utworzyli w jego sercu zabór w randze paszalicu. Objął on także Budę, Ostrzyhom i tamtejsze marmurołomy.



Ilustracja 10.

O deficytowym charakterze tego materiału świadczy fakt jego ograniczonego do minimum wykorzystania w 2. poł. XVI i 1. poł. XVII w. Przez cały ten okres odkuto z niego w Krakowie jeszcze tylko pojedynczy posąg i dwie płyty figuralne monarchów Rzeczypospolitej: Zygmunta II Augusta, Anny Jagiellonki i Stefana Batorego na Wawelu (wyk. odpowiednio 1574-1575 i 1595,

Santi Della Camilla zw. Gucci Fiorentino) (il. 10), oraz wiele

zasłużonego dla kraju kanclerza i hetmana wielkiego litewskiego Lwa Sapiehy (zm. 1633) i jego dwóch żon: Barbary Firlejówny (zm. 1591) i Elżbiety Radziwiłłówny (zm. 1611), w ich rodzimym mauzoleum w kościele bernardynek w Wilnie (po 1633, ok. 1635-1637) (il. 11). Ten ostatni wykonały dwa niezależne anonimowe warsztaty z Krakowa i Chęcín.

Z braku dostępu do dotychczasowych materiałów, od początku lat 30. XVI w. trwały w Krakowie poszukiwania skał zbliżonych pod względem barwy, tekstury, własności fizycznych i rzeźbiarskich do „kamienia królewskiego”. Wydaje się, iż poza agentami artystycznymi króla w poszukiwaniach tych ważną rolę odegrał Berecci lub raczej Padovano, który jako pierwszy z Włochów doby renesansu w Rzeczypospolitej podjął się rzeźbiarskiej obróbki konkurencyjnych odmian środkowoeuropejskich czerwonych „marmurów”.



Ilustracja 11.

Wapienie z Adnet pod Salzburgiem

W przeciwieństwie do Berecciego, który korzystając z bloków „marmuru” węgierskiego pozostałych po realizacjach wawelskich do końca swojej twórczości pozostał wierny temu materiałowi kamieniarskiemu, wybór samego Padovana, a w konsekwencji po r. 1537 także dworu królewskiego, padł na czerwono-brązowy wapień dolnojurajski (liasowy) odmian *Rot* lub *Hell-Rot* (współczesna nazwa towarowa pochodząca od historycznej nazwy kamieniołomu to *Lienbacher rot* lub, bardzo do niego podobny pod względem barwy i tekstury, *Wimberger rot*) (il. 12), wydobywany w kilku kamieniołomach wokół miejscowości Adnet pod Hallein, ok. 30 km na południe od Salzburga.

Od „marmuru” węgierskiego wapień salzburskie różni nieco ciemniejsza tonacja barwna, zbliżona do rudawego brązu, oraz odmienna tekstura, usiana charakterystycznymi drobnymi inkluzjami manganu i żelaza (na gładkiej powierzchni przybierają one formę nieregularnych, najczęściej owoidalnych kręgów z czarnymi obwódkami) oraz regularnymi brekcjami wypełnionymi białym kalcytem. Wymienione wapień z Adnet odznaczają się dobrymi własnościami fizycznymi – stosunkowo dużą blocznością (uzyskiwane płyty mają grubość powyżej 30 cm) i zwięzłą strukturą, umożliwiającymi ich obróbkę rzeźbiarską. Wśród dzieł rzeźby wykonywanej w tym materiale przeważały jednak reliefy, podobnie jak w przypadku wapienia węgierskiego stosunkowo rzadko spotykamy wśród nich pełnoplastyczne figury.

Złóża w Adnet znane były już w czasach rzymskich, w II i III w.n.e. Największy rozkwit eksploatacji i wykorzystania tych właśnie różnych odmian wapieni odnotowujemy począwszy od XII w., kiedy to powstał tutaj prężnie rozwijający się ośrodek rzeźbiarski. Dzięki dogodnemu usytuowaniu łomów w dolinie rzeki Salzach, możliwy był eksport tutejszych wapieni w postaci surowych bloków, prefabrykatów lub gotowych wyrobów szlakiem wodnym w dół rzek Salzach i Inn, a następnie Dunajem na teren południowych krajów Rzeszy Niemieckiej lub obecnej Austrii. Do Krakowa docierały one tą samą drogą, co wapień węgierski, przez Morawy, Cieszyn lub Żywiec. Stopniowo dzieła lub surowiec „marmurowy” z Adnet zdominowały późnoromańską i gotycką małą architekturę i rzeźbę kamienną na rozległym obszarze Europy Środkowej. Znalazły one powszechne zastosowanie w twórczości największych ówczesnych mistrzów, m. in. Nicolausa Gerhaerta van Leyden, Hansa Valkenauera, czy Tilmana Riemenschneidera (il. 13). Różne odmiany wapieni salzburskich, przede wszystkim *Rot* i *Rotgrau-Scheck* znalazły w ciągu całego XVI w. szerokie zastosowanie na terenie krajów habsburskich, w stołecznym Wiedniu, Pradze i na sąsiadującym z Rzeczypospolitą Śląsku, a więc wszędzie tam, gdzie dominowali kamieniarze i rzeźbiarze z



Ilustracja 12.



Ilustracja 13.

południowych krajów Rzeszy Niemieckiej, z Norymbergii i Augsburga oraz z Saksonii. W środowisku wrocławskim i nyskim kamieniami tymi posługiwali się m.in. Jörg Gartner z Passawy, anonimowy Mistrz M. F. i Andreas Walther I, tworzący już od ok. 1510 r. do początku lat 60. XVI w. renesansowe pomniki i płyty nagrobne dla biskupów-namiestników cesarskich, miejscowych kapituł katedralnej i kolegiackiej, rycerstwa i patrycjatu miejskiego.

Na teren Polski wapienie z Adnet sprowadził do Krakowa najprawdopodobniej dopiero Veit Stoss [Wit Stwosz] z Norymbergii, posługując się nimi przy budowie nagrobka króla Kazimierza Jagiellończyka (wyk. 1492-1494) (il. 14). Rzeźbiarz odkuł poszczególne elementy pomnika królewskiego z kilku różnych odmian wapieni spod Adnet: brązowo-czerwonego, o niejednolitej, gruzłowej teksturze zw. *Mandelscheck*, zaliczanego do szerszej grupy wapieni *Adneter Rot* (ścianki boczne tumby), czerwono-brązowego, o charakterystycznej gruzłowej, przypominającej zlepianiec teksturze, z wypełnieniami zalanymi białym kalcytem zw. *Rot-Scheck* (płyta figuralna) oraz z czerwono-szarego, z rzadka biało użylonego zw. *Schnöll Rot-Grau* (filary i baldachim). Artysta skorzystał z nich także w pracach nad baldachimem niezachowanego pomnika królowej Elżbiety Rakuszanki (zm. 1505), wystawionego za jej życia na przełomie XV i XVI w.



Ilustracja 14.

Na takim doborze materiałów zaważyły najpewniej doświadczenia warsztatowe artysty. Jako uczeń rzeźbiarza Nicolausa Gerhaerta von Leyden, autora m. in. monumentalnego nagrobka cesarza Fryderyka III Habsburga (wyk. 1468-1478) w katedrze Św. Stefana w Wiedniu, Stoss miał okazję zapoznać się z wapieniami z Adnet na długo przed przyjazdem do Krakowa. Czerwonawy wapień z Adnet, identyczny z odmianą *Lienbacher Rot* posłużył także Stossowi do wykonania dzieł we Włocławku i Gnieźnie – nagrobków tumbowych biskupa kujawskiego



Ilustracja 15.

Piotra z Bnina (wyk. ok. 1493) i prymasa Zbigniewa Oleśnickiego Młodsze (wyk. 1495) (il. 15). Syn Veita – Stanisław posłużył się wapieniami odmian *Hell-Rot* i *Rot* w kreacji płyty i ścianki czołowej późnogotyckiej tumbi sarkofagowej króla Jana Olbrachta (zm. 1501), ufundowanej przez królową-matkę Elżbietę Habsburżankę. W późniejszym okresie do Rzeczypospolitej docierały też *via* Śląsk pojedyncze południowoniemieckie importy artystyczne, np. okazała płaskorzeźbiona płyta

upamiętniająca prymasa Macieja Drzewickiego w archikatedrze w Gnieźnie (po 1535). W

jagiellońskim Krakowie istniała zatem wieloletnia tradycja wykorzystania wapieni salzburskich w najbardziej prestiżowych fundacjach królewskich, nic więc dziwnego, że Padovano upoważniony do takich poszukiwań przez Zygmunta I Starego, skierował nowe zamówienia właśnie do kamieniarzy z Adnet i Salzburga.

Pierwszy po ponad 30 latach przerwy dziełem, jakie Padovano odkuł z sprowadzonego z Salzburga wapienia *Rot* było okazałe cyborium w katedrze krakowskiej (wyk. 1533-1536). Z identycznego materiału utalentowany padewczyk wykonał wkrótce płytę w nagrobku prymasa Andrzeja Krzyckiego w Gnieźnie (wyk. 1535-1537), a po niej kolejno najważniejsze elementy rzeźbiarskie pomników: biskupa Andrzeja Gamrata na Wawelu (wyk. 1545-1547), zmarłego w dzieciństwie Jana Ocieskiego (zm. 1547) w kościele dominikanów w Krakowie (**il. 16**), następnie detale cyborium w bazylice Mariackiej w Krakowie (1551-1554), elementy

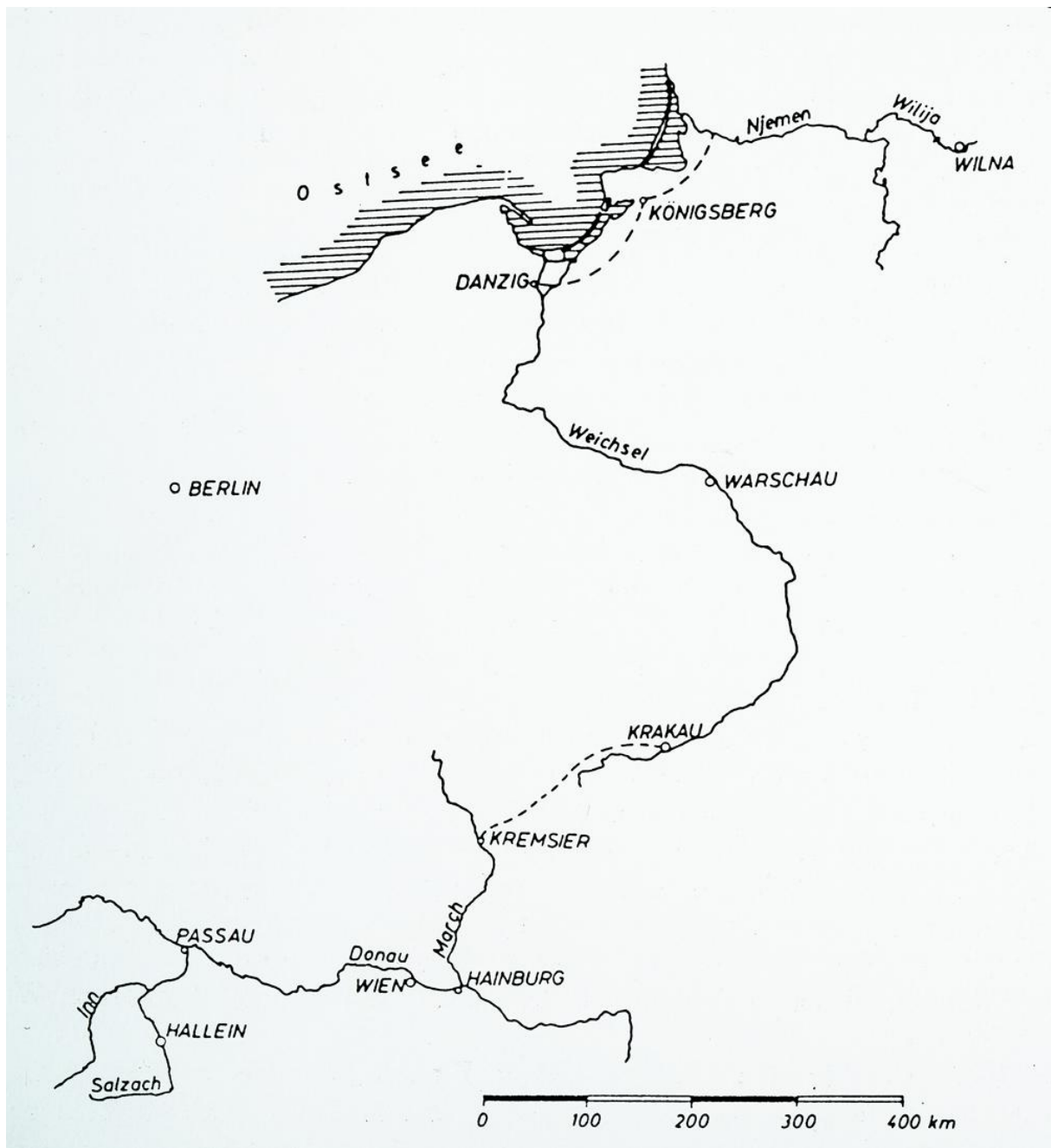


Ilustracja 16.



Ilustracja 16. a

figuralne nagrobka biskupa Samuela Maciejowskiego na Wawelu (wyk. 1552-1553), niezachowany pomnik królowej Barbary Radziwiłłówny (zm. 1551, wyk. 1553), przeznaczony do ustawienia w kościele zamkowym Św. Anny-Św. Barbary w Wilnie. Do realizacji tego ostatniego w 1552 r. Padovano zamówił w Salzburgu 8 zwymiarowanych bloków, które przewieziono do Krakowa, skąd po wstępnym opracowaniu spławiono je w dół Wisły do Gdańska i Królewca, by dalej wicinami skierować je w górę rzek Niemen i Wilii do stolicy Wielkiego Księstwa, pokonując łącznie ponad 1500 km! (**il. 17**) Główne prace rzeźbiarskie i montaż Padovano wykonał wspólnie z Giovannim Cinim już na miejscu, w Wilnie. Przegląd zamyka rzeźbiona w wysokim reliefie figurę Św. Stanisława w obudowie pomnika prymasa Mikołaja Dzierzgowskiego w Gnieźnie (1554) oraz powstała w innym krakowskim warsztacie rzeźbiarskim pojedyncza płyta pulpitu pomnika biskupa Sebastiana Branickiego (zm. 1544) w katedrze poznańskiej.



Ilustracja 17.

Wapienie salzburskie wyparły zatem już w latach 30. XVI w., wcześniejsze importy z nad Dunaju. Był to jednak proces krótkotrwały. Trudności z dostępnością tych materiałów oraz ich wysoka cena jednostkowa a także koszt transportu sprawiły, iż już na przełomie lat 40. i 50. XVI w. rzeźbiarze pracujący w Krakowie powrócili do poszukiwań alternatywnych materiałów kamieniarskich o zbliżonej kolorystyce i podatności na skomplikowaną obróbkę rzeźbiarską, szczególnie w zakresie kreacji figur pełnoplastycznych, do czego zbyt kruche wapienie z Adnet nie nadawały się. Symptomatyczna jest niemal całkowita nieobecność dzieł z tych gatunków kamieni w plastyce renesansowej w Polsce i na sąsiednim Śląsku po 1560 r.

„Marmur” spiski ze Starej Lubowli

Począwszy od poł. XVI w. materiał o niemal identycznej do „marmurów” węgierskiego i salzburskiego kolorystyce i własnościach fizycznych zaczęto sprowadzać do Rzeczypospolitej jeszcze z jednego, leżącego u jej południowych granic źródła. Do odkrycia nowych łomów przyczynił się najprawdopodobniej starosta spiski Piotr Kmita Młodszy (notowany 1529), który dzięki przywilejowi królewskiemu w latach 1524-1542 prowadził tam poszukiwania i eksploatację minerałów i rud metali. Nowy „zamiennik” węgierskiego „kamienia królewskiego”, zwany marmurem *lubowelskim* bądź *lubowlańskim* był środkowojurajskim wapieniem gruzłowatym o pięknym, acz niejednorodnym czerwono-brunatnym zabarwieniu, ciemniejszym lepszczu żelazisto-ilastym i teksturze usianej licznymi brekcjami o nieregularnym układzie i grubości, wypełnionymi białym kalcytem (il. 18). Opuszczone dziś łomy usytuowane są parę kilometrów na wschód od Starej Lubowli (słow. Lubovňa) na północnym Spiszu, w trudno dostępnych miejscach na południowych stokach góry Niemecký Wierch



Ilustracja 18.

(Nemecký vrch), między miejscowościami Podsadek (dawniej Sadka) i Chmielnica (w epoce nowożytnej używano niemieckiej nazwy Hobgarden lub Hopgarten). Historyczna nazwa tego wzgórza – Marmon, związana jest w oczywisty sposób z prowadzoną tu eksploatacją wapieni „marmurowych”, a także rud manganu. Tę samą nazwę nosił usytuowany w pobliżu folwark, leżący w granicach Chmielnicy. Tereny te, jako część dóbr zamku lubowelskiego, należały do Polski przynajmniej od 1301 r., zaś ostatecznie przyłączono je wraz z twierdzą i miastem do Rzeczypospolitej wspólnie z 13 miastami spiskimi zastawionymi w 1412 r. Władysławowi Jagielle przez króla niemieckiego i węgierskiego Zygmunta Luksemburczyka. Do 1770 r. kamieniołomy te znajdowały się zatem na terenie Rzeczypospolitej, zaś ich eksploatację nadzorowali rezydujący na zamku w Starej Lubowli starostowie spiscy. Urząd ten sprawowali w XVI i XVII w. głównie przedstawiciele możnych rodów krakowskich i małopolskich, m. in. bankier królewski Jan Boner oraz Kmitowie, Szafrancowie, Maciejowscy i Lubomirscy, ci ostatni przez kilka pokoleń, od 1591 do 1745 r.

Wapień o identycznej barwie i teksturze odnajdujemy w kilku wysokiej klasy dziełach rzeźby renesansowej z terenu Słowacji oraz centralnej i południowej Małopolski. Wykonano z niego znakomity nagrobek György’ a Serédyego (zm. 1557) w kościele par. Św. Idziego w Bardiowie (słow. Bardejove), fundacji żony, Polki Katarzyny z Buczyńskich (zm. 1561). W 1558 r. wyszła ona ponownie za mąż za Olbrachta Łaskiego, dziedzica Kieżmarku i rozległych dóbr na Węgrzech i Spiszu, późniejszego starostę spiskiego (notowany 1581). Ten sam materiał odnajdujemy także w elementach figuralnych z nieistniejącego ołtarza Św. Antoniego Opatu i w pełnoplastycznym posągu przedstawiającym Piotra Kmitę Młodsze

(zm. 1553) z jego pomnika w katedrze wawelskiej, wzniesionych sumptem wdowy Barbary z Herburtów w 1558 r. (il. 20-21). Wszystkie wymienione zabytki, wraz z nagrobkiem



Ilustracja 20.



Ilustracja 21.

Seredyego i jedną z płyt inskrypcyjnych z zamku starościńskiego w Starej Lubowli (1555) Krzysztof J. Czyżewski związał niedawno z wykształconym na Węgrzech i pracującym najprawdopodobniej na Spiszu anonimowym rzeźbiarzem, Mistrzem M. S. Obecność lokalnie dostępnego „marmuru” lubowelskiego w dziełach tego artysty zdaje się wskazywać na usytuowanie jego pracowni właśnie w pobliżu kamieniołomów, w Starej Lubowli. Prestiżowe zlecenie krakowskie Mistrz M. S. mógł otrzymać dzięki bezpośrednim kontaktom z obojgiem fundatorów.

Zastosowanie czerwono-brunatnego, biało użylonego „marmuru” lubowelskiego, poddanego obróbce rzeźbiarskiej już w Krakowie przez tamtejszych artystów włoskich, możemy rozważać odnośnie jeszcze przynajmniej kilkunastu nagrobków małopolskich. Był to bowiem materiał odznaczający się walorami dekoracyjnymi równymi o wiele droższym wapieniom importowanym z Węgier i Salzburga, a przy tym znacznie łatwiej dostępny dla szerszego kręgu klientów z południowej i centralnej Małopolski dzięki bliskości usytuowania jego złóż. Transport i dystrybucję ułatwiała dogodna położenie Starej Lubowli na ważnym historycznym szlaku handlowym zw. węgierskim, wiodącym na północ krętą doliną Popradu przez Muszynę oraz Stary i Nowy Sącz, a następnie doliną Dunajca do Tarnowa, Krakowa i dalej do Sandomierza.

Poza Mistrzem M. S. „marmurem” spiskim zaczęli posługiwać się już w 1. poł. lat 50. XVI w. najważniejsi



Ilustracja 22.

twórcy późnego renesansu w Krakowie. Pierwszym był Padovano, odkuwając z niego wspólnie z warsztatowymi współpracownikami, przede wszystkim z pochodzącym z południowoszwajcarskiego kantonu Ticino Girolamem Canavesim, płaskorzeźbione płyty figuralne w pomnikach: Elżbiety Zebrzydowskiej w kolegiacie w Kielcach (wyk. po 1553) (**il. 22**), prymasa Mikołaja Dzierzgowskiego w Gnieźnie (1554), biskupa przemyskiego Jana Dziaduskiego w tamtejszej katedrze (po 1559) (**il. 23**), Jana Kamienieckiego w świątyni franciszkanów w Krośnie (1560) oraz biskupów: płockiego Andrzeja Noskowskiego w kolegiacie w Puławach (1561) i Andrzeja Czarnkowskiego (zm. 1562) w Poznaniu (fragmenty obecnie w zbiorach Muzeum Miasta Poznania i dawnym kościele par. w pobliskim Tarnowie Podgórnym). Identycznego kamienia, obok wielu innych gatunków „marmurów” i alabastru Padovano i Canavesi użyli w swoim najbardziej monumentalnym dziele – zespole pomników senatorskiego rodu Tarnowskich i w pomniejszych zleceniach sepulkralnych w kolegiacie w Tarnowie (wyk. 1561-1574) (**il. 24**).



Ilustracja 23.



Ilustracja 24.

konkurencyjnym materiałom kamieniarskim o niemal identycznej kolorystyce i podobnych

W jednej z nieustalonych włoskich pracowni krakowskich powstała też znakomita płyta figuralna w nagrobku Jana Gabriela Tęczyńskiego (zm. 1553), ustawionym ok. 1553-1561 r. w mauzoleum rodzinnym w kościele par. kanoników regularnych laterańskich w Kraśniku pod Lublinem, a w 1556 r. inny rzeźbiarz z tego ośrodka odkuł płytę figuralną Jana i Katarzyny Burzeńskich (zm. 1538) do kościoła par. w Zadzimiu pod Sieradzem. Wapień ten stał się podstawowym medium rzeźbiarskim również dla Jana Michałowicza z Urzędowa, pierwszego Polaka z sukcesem konkurującego w Krakowie z innymi twórcami włoskimi. Tenże użył go w dwóch znakomitych figurach biskupów Benedykta Izdbieńskiego w Poznaniu (wyk. po 1555) (**il. 25**) i Andrzeja Zebrzydowskiego na Wawelu (1562) oraz reliefowych płytach małżeństwa Marcina i Anny Śleszyńskich w kolegiacie w Łowiczu (ok. 1580). Sam Canavesi, już po usamodzielnieniu się jako rzeźbiarz w 1. poł. lat 70. XVI w. z identycznego wapienia odkuł jeszcze figurę Kacpra Wielogłowskiego w pomniku grobowym w Czchowie nad Dunajcem (1580). Powyższy temat wymaga jeszcze gruntownych studiów, głównie w kręgu renesansowej rzeźby małopolskiej 2. poł. XVI w., nie mniej już teraz można stwierdzić, że w latach 70. XVI w. ustąpił on miejsca innym



Ilustracja 25.

własnościach fizycznych. Ostatnim dziełem z tej grupy jest płyta figuralna Katarzyny z Kosińskich Ossolińskiej (zm. 1607), dłuta anonimowego współpracownika znanego rzeźbiarza krakowskiego z Ticino, Giovanniego de Simona (*vel* de Simonisa). Na obecnym etapie badań przyjmuje się natomiast, iż realizacje krakowskich warsztatów rzeźbiarskich z jurajskiego wapienia ze Spiszu nie docierały w tym okresie do Wilna i na teren Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Najpóźniejszymi, odosobnionymi przykładami zastosowania wapienia spiskiego są fundacje artystyczne wojewody ruskiego Stanisława Lubomirskiego w rodowej kaplicy-mauzoleum przy świątyni dominikanów w Krakowie (**il. 26**), w kościele par. w Łańcucie i we własnej rezydencji w Wiśniczu Nowym (**il. 27**), gdzie kamieniarze krakowscy z kręgu królewskiego projektanta i architekta tessyńskiego Giovanniego Battisty Trevana i nadwornych architektów Andrei Spezzy i Tomasa Trapoli wykonali w latach 20. i 30. XVII w. kilkanaście okazałych wczesnobarokowych portali, obramień tablic inskrypcyjnych i kartuszy herbowych i tafli okładzin wewnątrz.



Ilustracja 26.



Ilustracja 27.

Czerwone „marmury” środkowoeuropejskie w plastyce krakowskiej i lwowskiej 2. poł. XVI i 1. ćw. XVII w.

Omawiany okres należy do najmniej poznanych etapów rozwoju małej architektury i plastyki nowożytnej w Rzeczypospolitej. Badania historyczno-materiałoznawcze w odniesieniu do stołecznego ośrodka krakowskiego nie były dotąd prowadzone na tyle konsekwentnie, aby z wyjątkiem twórczości Santiago della Camilli (Gucciego Fiorentina) jednoznacznie ustalić, jakimi gatunkami materiałów kamieniarskich posługiwali się czynni wtedy rzeźbiarze i kamieniarze z Ticino, przede wszystkim Girolamo Canavesi, Giovanni de Simon (*vel de Simonis*), Ambrogio Mazzi (*vel Meaci*) i Giovanni Lucano da Reitino z Lugano, nie licząc kilkunastu dalszych włoskich i polskich, anonimowych dotąd twórców. Wszyscy oni, podobnie jak Włosi rekrutowani na wawelski dwór Zygmunta I Starego i Zygmunta Augusta Jagiellonów najpierw spośród Florentczyków zaangażowanych wcześniej w Budzie i Ostrzyhomiu, a później sprowadzano bezpośrednio z Wenecji i Florencji, przejęli charakterystyczną dwubarwną gamę materiałową dzieł plastyki sakralnej lub sepulkralnej, w której łączono wykonywane z czerwonych „marmurów królewskich” elementy figuralne (płyty figuralne, płaskorzeźby lub posągi) z odkuwanymi z bezbarwnych gatunków wapieni i piaskowców strukturami architektonicznymi.

Zestawienie takie występowało powszechnie w ciągu 1. poł. XVI w. na całym terenie Europy Środkowej, przy czym najdłużej, bo aż do początku lat 20. XVII w., utrzymało się bez większych zmian właśnie w środowisku krakowskim. Tymczasem w pozostałych ośrodkach środkowoeuropejskich już od lat 50.-60. stulecia zaczęły dominować regionalne odmiany trójbarwnej, czarno-czerwono-białej gamy materiałowej *op Nederlandse manier*, przeszczepionej do krajów niemieckich i habsburskich, Prus Książęcych, Danii, Szwecji i należących do Rzeczypospolitej Gdańska, Lwowa i Poznania przez artystycznych imigrantów z Niderlandów, m.in. Cornelisa Florisa de Vriendt, Willema van den Blocke’a i Alexandra Colijna oraz Hermanna Hutte zw. Czapką z Aachen i Heinricha Horsta z Groningen. W Krakowie pierwszym przedstawicielem tego nurtu był wspomniany Polak Jan Michałowicz z Urzędowa, który w dojrzałym okresie twórczości (po 1560) zaczął nie tylko stosować charakterystyczną florisowską ornamentykę typu *Rollwerk* i *Scheiffwerk*, ale przede wszystkim wspomnianą gamę kolorystyczną, dostosowaną do lokalnych warunków dzięki zastąpieniu nieosiągalnych marmurów i wapieni mozańskich eksploatowanymi nad Dniestrem wielobarwnymi alabastrami ruskimi.

Odosobniona w skali całego regionu sytuacja środowiska kamieniarsko-rzeźbiarskiego Krakowa była spowodowana bezwzględną dominacją twórców włoskich, wspólnymi siłami skutecznie przeciwstawiających się konkurentom z innych części Europy.

Cechą szczególną wszystkich artystów północnowłoskich i tessyńskich pracujących w Krakowie od lat 60. XVI do 20. XVII w. jest obecność w ich dziełach nowego, nieznanego wcześniej na terenie Rzeczypospolitej czerwono-brązowego zbitego wapienia „marmurowego” o nieznannej, najprawdopodobniej jurajskiej proveniencji stratygraficznej i nieustalonej jeszcze wciąż lokalizacji łomów. (il. 28) Kamień ten ma bardzo zbliżoną do wszystkich omówionych poprzednio skał niejedolitą, gruzłową teksturę z lepszczem o tylko nieznacznie ciemniejszym zabarwieniu, jednak odróżnia go od nich obecność w nim pojedynczych,



Ilustracja 28.

stosunkowo grubych linii miejscowych piaskowo-szarych, miejscami nawet piaskowo-zielonkawych przebarwień okalających cienkie brekcje zalane białawym kalcytem. Kolorem przypominają one nieco charakterystyczne ciemniejsze, zielonkawo-szare pasma w teksturze środkowojurajskiego (liasowego) wapienia *Lienbacher* lub *Wimberger Rot-Grau* i *Hell Rot-Grau* z Adnet, lecz są od nich dużo węższe, mają bardziej krzywoliniowy przebieg i niekiedy przecinają się nawzajem. Inną ważną cechą charakterystyczną właśnie dla tego kamienia jest jego podatność na powierzchniowe spękanie i wypryskiwanie wzdłuż linii lepiszcza. Ponieważ wapień ten stosowano zarówno w środowiskach kamieniarsko-rzeźbiarskich Krakowa i Lwowa, na obecnym etapie badań można przyjąć, iż wapień ten pochodził prawdopodobnie z Górnych Węgier (obecnie Słowacja) lub Siemogrodu (obecnie Rumunia), gdzie występują analogiczne skały zdadne do obróbki, m.in. dolnojurajski wapień w Menyháza pod Aradem.

Za pierwszą poważniejszą pracę rzeźbiarską, którą wykonano właśnie w tej odmianie czerwonego „marmuru” należało by uznać tafle tablic inskrypcyjnych i wstawek inkrustacyjnych wspomnianych pomników Tarnowskich w Tarnowie, wspólnym dziele Padovano i Canavesiego, po czym sam Canavesi użył go wkrótce we własnych dziełach sepulkralnych upamiętniających kolejno: prymasa Jana Przerębskiego w Łowiczu (po 1562) (il. 29), członków senatorskich rodzin Tęczyńskich w Książu Wielkim (wyk. 1565-1566) i Górków w Poznaniu (1574), biskupa poznańskiego Adama Konarskiego (1574) oraz Jakuba Rokossowskiego (zm. 1580) w kolegiacie w pobliskich Szamotułach. W latach 80. i 90. XVI w. identycznym materiałem posługiwali się także dwaj najpoważniejsi konkurenci: Santi Della Camilla (Gucci) i Giovanni de Simon (de Simonis), których prace, także warsztatowe, m.in. zrealizowany w 2 etapach zbiorowy nagrobek członków patrycjuszowskiej włoskiej rodziny Montelupi w kościele Mariackim w Krakowie (ok. 1590-1600 i po 1605), docierały daleko poza granice Małopolski, w przypadku tego drugiego aż do odległych o ponad 500 km Kościana, Radlina, Środy i Kościelca Inowrocławskiego w Wielkopolsce oraz do kolegiaty w Łowiczu na



Ilustracja 29.



Ilustracja 30.

Mazowszu i katedry w Chełmży w Prusach Królewskich (il. 30). Z omawianego kamienia inni, już anonimowi rzeźbiarze krakowscy odkuli jeszcze szereg nieatrybuowanych dotąd pomników nagrobnych rozsianych na całym terenie Królestwa Polskiego: biskupa krakowskiego Franciszka Krasieńskiego (zm. 1577) w kolegiacie w Bodzentynie, biskupa Piotra Dunina Wolskiego (zm. 1590) w Płocku na Mazowszu oraz przedstawicieli kilku możnych rodzin rycerskich w Nawojowej i

Nowym Sączu pod Krakowem, Warszawie oraz w Chodlu w dawnym woj. lubelskim. Już po 1600 r. podobnie postąpił też jeden z współpracowników Della Camilli – Niderlandczyk Thomas Nikiel, administrujący po śmierci mistrza założonym przez tegoż ważnym ośrodkiem rzeźbiarskim w małopolskim Pińczowie, autor pełnoplastycznych figur Firlejów oraz Mniszców w ich późnomanierystycznych, fantazyjnych pomnikach nagrobnych w Bejskach i Radzynie Podlaskim (po 1607) (il. 31). Już po 1600 r., kiedy w Krakowie tym samym gatunkiem wapienia „marmurowego” posłużył się w kreacji rzeźby figuralnej anonimowy rzeźbiarz krakowski – autor zbiorowego nagrobka rodziny Cellari w prezbiterium tamtejszej świątyni Mariackiej (wyk. przed 1616). Jeszcze w latach 10. XVII w. wapień ten docierał nawet do Warszawy, gdzie miejscowy rzeźbiarz nadworny Zygmunta III – Paolo del Corte – wykonał z niego wyjątkowo udane popiersie dworzanina królewskiego Adam Parzniewskiego (zm. 1614), umieszczone w dedykowanym mu przez królową Annę Wazówną epitafium w archikolegiacie.



Ilustracja 31.

Czerwony marmur z Siedmiogrodu był równolegle wykorzystywany na szeroką skalę w lwowskim ośrodku rzeźbiarskim, należy jednak zaznaczyć, iż moda na jego wykorzystanie przyszła tam z Krakowa. Pierwszym przykładem jest znany nagrobek Zofii Ramułtowej w farze w Drohobyczu, dłuta wykształconego w stolicy Małopolski Sebastiana Czeszka (1572). On wspólnie z Janem Białym użyli go powtórnie na przeł. lat 70. i 80. w okazałym grobowcu św. Jacka w krakowskim kościele dominikanów. Wśród rzeźbiarzy niderlandzkich wapień ten zyskał na znaczeniu dopiero w 1. poł. lat 80. XVI w., kiedy Heinrich Horst z Groningen, niezależnie od preferowanej dotąd przez niego trójbarwnej gamie materiałowo-kolorystycznej *op Nederlandse manier* zastosował go w detalach figuralnych nagrobka Mikołaja i Hieronima Sieniawskich w Brzeżanach (po 1582), Andrzeja i Barbary Górków w wielkopolskim Koźminie (ok. 1583) oraz ołtarza i epitafiów w kaplicy Kampianów przy archikatedrze łacińskiej we Lwowie (ok. 1585-1600). Po ostatecznych przenosinach ok. 1590 r. do Poznania Fryzyczyk wykorzystał pozostałe mu zapewne jeszcze ze Lwowa 2 bloki tego czerwonego „marmuru” do kreacji płyt figuralnych Jana Rozdrażewskiego w Krotoszynie i Jana Rydzyńskiego w Poniecu (oba ok. 1590-1600). Z kolei w słabo jeszcze rozpoznanej twórczości Hermanna Hutte zw. Czapką i Jana Białego omawiany wapień pojawił się dość późno w płaskorzeźbach pary ołtarzy w katedrze lwowskiej: tzw. Zapalińskiego i Trójcy Św. (odpowiednio ok. 1590 i 1594-1595). W następnym XVII stuleciu głównym jego propagatorem we Lwowie i na ziemiach ruskich Korony był oczywiście Hans Pfister z Wrocławia, preferujący na co dzień wspomnianą trójbarwną niderlandzką gamę i manierę rzeźbiarską. Liczne prace jego warsztatu znalazły się od lat 10. do połowy 40. kolejno w kaplicy Boimów i katedrze we Lwowie, kolegiacie w Tarnowie, Olesku, Rzeszowie oraz

kaplicy zamkowej i kościele par. w Brzeżanach, gnieździe rodowym książąt Sieniawskich, i wreszcie w radziwiłłowskiej kolegiacie w Otyce na Wołyniu. Można jedynie przypuszczać, iż powodem zastosowania w tak późnym okresie materiału jednoznacznie kojarzącego się z dworem królewskim i włoską plastyką renesansową był konserwatywny gust ówczesnych dysponentów sztuki wybitnego, acz osamotnionego rzeźbiarza, pragnących we własnych, bardzo późnych fundacjach nawiązać do wypracowanej ponad wiek wcześniej formuły artystycznej i ideowej nagrobka rycerskiego. Zaznaczymy, formuły zdezaktualizowanej w tym czasie w Krakowie i na innych obszarach Rzeczypospolitej.



Ilustracja 32.

Ostatnie lata XVI w. przyniosły rzeźbiarzom krakowskim jeszcze jedną poważną zmianę w dziedzinie wykorzystania materiałów kamieniarskich mających naśladować nieosiągalny czerwony „kamień królewski” z Węgier. Jego miejsce zajął dużo tańszy i dostępny krajowy „zamiennik” – górnodewoński brązowo-brunatny wapień zbity eksploatowany zapewne od lat 80. XVI w. w kilku wyrobiskach w okolicy



Ilustracja 33.

Chęciny, królewskiego miasta w centralnej Małopolsce, będącego w tym okresie ważnym ośrodkiem wydobycia rud metali: Górze Zamkowej, Rzepce, Maliku, Czerwonej Górze i Słopcu, ale najczęściej stosowaną w kamieniarstwie jego odmianę łamano w Bolechowicach (il. 32).

„Marmur” bolechowicki, którego własności fizyczne i duża podatność na skomplikowaną obróbkę rzeźbiarską uczyniły zeń znakomite medium w rzeźbie figuralnej, najwcześniej pojawił się w kręgu pińczowskich współpracowników Santiago Della Camilli (Gucciego), którzy wg projektów mistrza odkuli okazały manierystyczny nagrobek Grzegorza i Katarzyny Branickich w kościele par. w podkrakowskich Niepołomicach (1596-1598) (il. 33). Kilka lat później kamienia tego użył dwukrotnie sam Thomas Nikiel, w pomniejszych elementach figuralnych pomnika Firlejów w Bejskach (wyk. ok. 1600-1605) oraz zespole dekoracji figuralnej wnętrza ufundowanej przez prymasa Jana Tarnowskiego kaplicy mansjonarskiej przy katedrze we Włocławku (wyk. przed 1605-1611) (il. 34). Ten i kilka innych

odmian wielobarwnych zbitych wapieni „marmurowych” wydobywanych w sąsiedztwie Chęciny początkowo przede wszystkim na prywatne potrzeby króla Zygmunta III Wazy: zlepienie cechsztyński „Zygmuntówka” z łomu na Czerwonej Górze zw. też Jerzmańcem, kalcyt żyłowy „Różanka Zelejowska”, wapienie brekcyjne „Gałęzice”, „Ołowianka”, „Miedzianka” oraz czarne dewońskie wapienie bitumiczne z Górna i Łagowa, jeszcze przed 1600 r. stały się podstawowymi materiałami kamieniarsko-rzeźbiarskimi używanymi przez nadwornych architektów-projektantów i rzeźbiarzy królewskich, wszystkich urodzonych w Ticino: Giovanniego Battistę Petriniego i Gianbattistę Trevana St. oraz wspomnianych Mazzięgo i Reitina da Lugano przy prowadzonych w tym czasie przebudowach rezydencji monarszych na Wawelu i w podkrakowskim Łobzowie, gdzie wykonali oni kilkanaście rozbudowanych portali i kominków o bogatej, architektonicznej dekoracji obramień (il. 35).



Ilustracja 35.

Mimo to w dwóch najważniejszych pracach rzeźbiarskich Reitina – nagrobkach: lekarza królewskiego Krzysztofa Gemmy w kościele franciszkanów w Krakowie (1607) i Jadwigi z Włodków Firlejowej w świątyni tego samego zakonu w Krośnie (1619) (il. 36) materiałem, z którego odkuł on obie znakomite postacie osób upamiętnionych był omówiony niezidentyfikowany czerwony „marmur” o zapewne górnowęgierskiej proveniencji. Bardzo zbliżony kamień dwóm innym nieustalonym, wyróżniającym się rzeźbiarzom krakowskim, współczesnym Reitinowi, posłużył w kreacji wielkoformatowej reliefowej płycie nagrobnej biskupa krakowskiego Piotra Tylickiego na Wawelu (wyk. 1613-1615) oraz dwóch pomników członków zamożnej rodziny szlacheckiej Kochanowskich: sławnego poety renesansowego Jana (zm. 1584) w kaplicy tej rodziny przy kościele par. w Zwoleniu w północnej Małopolsce (wyk. ok. 1610-1620) (il. 37) i jego bratanka Krzysztofa, sekretarza królewskiego (zm. 1616) w świątyni Mariackiej w Krakowie. Na południowych terenach d. woj. krakowskiego i przemyskiego materiały te wykorzystywano aż do lat 40. XVII w., m.in. w Starym Sączu, Tropiu i Wielogłowach pod Nowym Sączem.

Przytoczone wybrane przykłady najważniejszych dzieł rzeźby krakowskiej i lwowskiej ok. 1600-1640 r. dobitnie



Ilustracja 34.

Mimo to w dwóch najważniejszych pracach rzeźbiarskich Reitina – nagrobkach: lekarza królewskiego Krzysztofa

Gemmy w kościele franciszkanów w Krakowie

(1607) i Jadwigi z Włodków Firlejowej w świątyni tego samego zakonu w Krośnie (1619) (il. 36) materiałem, z którego odkuł on obie znakomite postacie osób upamiętnionych był omówiony niezidentyfikowany czerwony „marmur” o zapewne górnowęgierskiej proveniencji. Bardzo zbliżony kamień dwóm innym nieustalonym, wyróżniającym się rzeźbiarzom krakowskim, współczesnym Reitinowi,



Ilustracja 36.

dowodzą, że pozycja tego kamienia w tej dziedzinie pomimo upływu ponad 100 lat pozostała niezachwiana nawet za panowania Zygmunta III Wazy, kiedy w całej Rzeczypospolitej, podobnie jak uprzednio w ościennych krajach środkowoeuropejskich, przyjęła się i upowszechniła omówiona już trójbarwna gama materiałowa z Niderlandów. Dopiero w latach 20. XVII w. we wszystkich trzech stolicach Rzeczypospolitej: Warszawie, Wilnie i ostatecznie także w Krakowie, doszło do bezprecedensowej sytuacji, w której reprezentującym wczesnobarokową formację stylową Włochom przyszło pracować w materiałach znad Mozy, Skaldy i Sambre, kojarzonych dotąd wyłącznie z północną twórczością *op Nederlandse manier* z Antwerpii, Mechelen, Królewca i Gdańska. Włosi chcąc sprostać wyzwaniu zmieniającego się nieodwracalnie na ich niekorzyść rynku musieli również zaadaptować wykorzystywaną dotąd



Ilustracja 37.

przez Niderlandczyków grę kolorystyczną. Preferowana od 2. połowy lat tego dziesięciolecia w ośrodku krakowskim trój- lub później najczęściej dwubarwna, czarno-biała paleta barwna dzieł małej architektury i plastyki kamiennej, łącząca wapień dębnicki oraz alabaster wasiuczyński lub później beżowo-piaskowy jurajski jurajski wapień zw. *marmurem bł. Salomei* z kamieniołomu w Grodzisku koło Skały pod Krakowem, szybko rozpowszechniła się w centralnej Małopolsce i daleko poza nią w ciągu 2. tercji XVII w.

Podsumowanie

Rozpatrując całą działalność fundatorską renesansowej plastyki włoskiej w Krakowie i na terenie całej Rzeczypospolitej w XVI i na początku XVII w. w szerszym kontekście historyczno-ekonomicznym należy zauważyć, iż niezależnie od zachowanych w Europie Środkowej najwcześniejszych importów plastyki lombardzkiej, florenckiej i neapolitańskiej XV w. wybór przez Włochów, zatrudnianych od 1. połowy tego stulecia w węgierskiej Budzie, jagiellońskim Krakowie, habsburskim Wiedniu i Pradze czerwonego „kamienia królewskiego” z Węgier lub kilku innych czerwono-brązowych odmian „marmurów salzburskich” nie wynikał z nowożytnej tradycji włoskiej, w której w rzeźbie figuralnej dominował sławny *marmo statuario* z Massa di Carrara lub alabaster z pobliskiej Volterra, ale był uzależniony od dostępu do regionalnych surowców.

Niebagatelną rolę w tym procesie odgrywała również bogata miejscowa tradycja artystyczna z poprzedniej epoki stylowej, której spadkobiercami byli miejscowi dysponenti sztuki i artyści – dotychczasowi monopolisci regionalnego rynku artystycznego, m.in. już wymienieni, którzy w zdecydowanej większości pochodzili z krajów niemieckojęzycznych.

Renesansowe pomniki nagrobne w Rzeczypospolitej odkuwano z czerwonego „kamienia królewskiego” z Węgier bardzo krótko, bo tylko do końca lat 30. i przejściowo w zaledwie kilku realizacjach w latach 50. XVI w. Źródła jego niewątpliwego sukcesu jako najważniejszego medium rzeźbiarskiego w ówczesnej Rzeczypospolitej powinno się upatrywać we wcześniejszej, średniowiecznej tradycji jego wykorzystania w nagrobkach

królewskich (m.in. pod wpływem sztuki węgierskiej i przekazu ideowego tego materiału jako nowożytnego, środkowoeuropejskiego odpowiednika cesarskiego porfiru), oraz w decydującej roli, jaką na przełomie XV i XVI w. dwór w Budzie i tamtejsze włoskie środowisko kulturalne i artystyczne odegrał w genezie polskiego renesansu. Sprowadzeni z Węgier pierwsi artyści włoscy – Francesco Fiorentino, następnie Bartholomeo Berecci przejęli stamtąd również modelowy zestaw materiałowo-kolorystyczny dla projektowanych dzieł małej architektury i rzeźby. Odtąd, praktycznie aż po 2. ćw. XVII w. struktury architektoniczne wykonywane były w jasnym, najczęściej białym lub szarym piaskowcu lub wapieniu, podczas gdy wszystkie najważniejsze elementy figuralne (np. płyta nagrobna, relief lub figury asystencyjne) odkuwano właśnie w czerwonym wapieniu „marmurowym”. Schemat ten wprowadzają już najwcześniejsze dzieła z 1. ćw. XVI w. – królewski nagrobek Jana Olbrachta (1502-1505) i biskupa krakowskiego Jana Konarskiego (1521).

Import począwszy od 1. poł. lat 30. nad Wisłę aż spod Salzburga wapieni z Adnet, a odpowiednio od lat 50. i 60. XVI w. analogicznych materiałów kamieniarskich ze Spisza i Górnych Węgier, który należy związać z osobą nadwornego rzeźbiarza królewskiego Gianmarii Padovana, był spowodowany potrzebą pilnego zastąpienia niedostępnego już „królewskiego kamienia” z Węgier. Bardzo zbliżona barwa i własności fizyczne wszystkich tych materiałów wskazują, iż wapienie z Adnet, Starej Lubowli czy od lat 90. XVI w. małopolskich Bolechowic miały go materialnie, ale i ideowo zastępować.

Zdziwienie budzi jednocześnie fakt nie podejmowania przez Włochów pracujących w Europie Środkowej prób zakupu drogich materiałów w Italii, skoro potrafili to zrobić ich niderlandzcy konkurenci, którzy z pomocą kupców z Carrary i Livorno sprowadzali *marmo statuario* do Niderlandów Południowych i Amsterdamu do najbardziej prestiżowych realizacji już ok. 1600 r., a do Gdańska i Królewca począwszy od lat 20. XVII w. I w tym względzie pierwszeństwo należy się Padovanowi, który w swoim ostatnim dziele – monumentalnym piętrowym nagrobku Tarnowskich w Tarnowie (1562-1571) – po raz pierwszy wprowadził on na szeroką skalę różne odmiany alabastrów ruskich znad Dniestru, podobnie jak Niderlandczycy we Lwowie i Wrocławiu miodowo-beżowemu alabastrowi z Wasiuczyna wyznaczając rolę „zamiennika” cennego marmuru carraryjskiego w reliefach figuralnych, kapitelach doryckich kolumn i najważniejszych detalach ornamentalnych obu sarkofagów i obudowy.

Zamówienie w XVI w. każdego „marmurowego” pomnika grobowego przez fundatorów z Krakowa czy Małopolski wiązało się oczywiście ze znacznymi wydatkami, nawet parokrotnie przewyższającymi koszt analogicznej inwestycji realizowanej w pobliżu miejsc wydobywania takich materiałów, np. w Ostrzyhomiu i Salzburgu. Było to związane nie tyle z ceną importowanego z daleka materiału i wynagrodzeniem za wykonanie samego dzieła – ówczesne ceny, ustalane przecież przez wąską grupę związanych z worem królewskim artystów-monopolistów, kształtowały się na podobnym, wysokim poziomie. Najdroższą częścią przedsięwzięcia był bowiem dalekodystansowy transport. Pierwszymi fundatorami „marmurowych” nagrobków spoza stolicy i centralnej Małopolski w do lat 50. XVI w. było poza samym królem zaledwie kilkunastu jego najbliższych współpracowników, przedstawicieli elity duchownej i politycznej Korony, a którzy posiadali największe dochody: arcybiskupi gnieźnieńscy – prymasi Polski, biskupi poznańscy i wileńscy oraz kanclerze – wielki koronny Krzysztof Szydłowiecki i litewski Wojciech Gasztołd. Pozostali, niżej sytuowani zleceniodawcy musieli zadowolić się dziełami odkutymi w dużo tańszych, krajowych wapieniach i piaskowcach, barwnie polichromowanych w celu imitacji marmuru. Transport większości z wymienionych dzieł odbywał się dłuższą, lecz najtańszą drogą wodną w dorzeczu Wisły. Jak wykazaliśmy, sprowadzenie jakiegokolwiek podobnego obiektu do Wielkopolski, Prus Królewskich czy wymagało pokonania traktem odległości ok. 500 km – z

wykorzystaniem dłuższego szlaku rzeczno-morskiego via Gdańsk i Królewiec dystans do Wilna zwiększał się do ponad 1200 km, co był wyjątkowo trudnym przedsięwzięciem logistycznym.

Zasadnicze zmiany na krakowskim rynku usług artystycznych w dziedzinie plastyki figuralnej przyniosła dopiero pierwsza połowa lat 50. XVI w., którą badacze zgodnie uznają za okres przelomowy w procesie rozprzestrzenienia się stylistyki renesansowej poza centralną Małopolskę. Jednym z możliwych rozwiązań tej zagadki są przesłanki czysto ekonomicznej natury. W tym czasie w Krakowie jednocześnie pojawili się trzej poważni konkurenci dotychczasowego monopolisty Padovana: Santi Della Camilla (Gucci Fiorentini), Mistrz M. S. i Jan Michałowicz z Urzędowa, a od lat 60. dołączył do nich jeszcze usamodzielniony Girolamo Canavesi. Wszyscy oni, z wyjątkiem zaangażowanego głównie przy pracach architektoniczno-budowlanych Gucciego, z miejsca zaczęli wykorzystywać łatwo dostępne i dużo tańsze „zamienniki” „królewskich kamieni” z Węgier i Salzburga. Wzrost konkurencji i obniżka cen materiałów „marmurowych” szybko i w prosty sposób przełożyły się na obniżkę wynagrodzeń rzeźbiarzy krakowskim, co spowodowało znaczące rozszerzenie grona potencjalnych dysponentów. Dopiero wtedy do ich klientów dołączyli wprawdzie biskupi z szczupłej uposażonych finansowo diecezji w Płocku i Przemyślu oraz we Włocławku i Chełmży, a po nich, do końca stulecia, stopniowo najzamożniejsze rodziny senatorskie z północnej i wschodniej części Małopolski (Tarnowscy, Kamienieccy, Ossolińscy, Branicy, Firlejowie i Mniszchowie), Mazowsza (Kraśińscy) i Wielkopolski (Opalińscy i Górkowie).

Dalsze rozszerzenie grupy odbiorców dzieł „marmurowej” małej architektury i plastyki, związane z kolejnym skokowym wzrostem produkcji we wszystkich ośrodkach kamieniarsko-rzeźbiarskich w Rzeczypospolitej nastąpiło dopiero po 1600 r., kiedy do konkurencji o zamówienia wyższego duchowieństwa (nawet rangi prepozytów, kanoników i prałatów) oraz coraz liczniejszej grupy zamożnej szlachty zaangażowały się poza Krakowem również nadbałtycki, niderlandzki Gdańsk z ekspozyturami w Elblągu, Toruniu i przejściowo w Wilnie, reprezentujący podobną stylistykę Lwów na Rusi, Chęciny z Pińczowem, podkrakowski Dębnik / Czerna oraz, na krótko, również wielkopolski Poznań.

Kres wykorzystania wszystkich środkowoeuropejskich odmian jurajskich czerwonych „marmurów” w rzeźbie nowożytnej w Rzeczypospolitej przyniosła dopiero 2. połowa lat 20. XVII w., kiedy to najbardziej dotąd „zitalianizowane” ośrodki w Krakowie i Chęcinach ze względu na zmieniającą się modę (inspirowaną prestiżowymi fundacjami artystycznymi króla Zygmunta III Wazy), związany z nią masowy import nowych szlachetnych gatunków materiałów z południowych Niderlandów, Italii i bałtyckiej wyspy Olandii oraz rozpoczęcie w Dębniku / Czernej pod Krakowem wielkoskalowej eksploatacji czarnych, górnodewońskich zbitych wapieni bitumicznych przyjęły ostatecznie trójbarwną, czarno-czerwono-białą grę materiałową *op Nederlandse manier*, dostosowując ją do lokalnie dostępnych gatunków wapieni i alabastrów z centralnej Małopolski i ziem ruskich Korony.