

Na rozdrożu
Praktyka środkowoeuropejskich
warsztatów witrażowych
wobec nowych wyzwań malarskich
na przykładzie Krakowa (około 1380–1440)

DOBROŚŁAWA HORZELA

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: dobroslaw.horzela@uj.edu.pl

ORCID: 0000-0002-7040-4030

Keywords: malarstwo witrażowe, rysunek, sztuka środkowoeuropejska, sztuka XV wieku

Słowa kluczowe: stained glass painting, drawing, Central-European art, 15th century art

Abstract

At the Crossroads. Central-European Glaziers' Workshops Practice and New Painterly Challenges on the Example of Cracow (c. 1380–1440)

In his analysis of the relationship between stained glass and other forms of visual arts around 1300, Robert Suckale termed the style of painting of that period, characterised by contrasting colours and dominant position of contour, as 'Glasstil' ('Glass-style'), thus emphasising the leading and style-forming role of stained glass at that time. He also advanced a hypothesis that the transformations taking place in art north of the Alps, beginning around 1320–1330 and prompted by impulses coming from Italy, had led – by the mid-fourteenth century – to a change in the existing relationship between various arts. As a result, stained glass lost its dominant position to panel painting, and it was the latter that had been setting the tone of stylistic solutions ever since. Notwithstanding the fact that Suckale's thesis may be an oversimplification, there is no denying that in the above-mentioned period stained-glass makers had to

face an enormous challenge of a tendency to realistically depict the world, brought from the South.

Central-European stained glass is particularly well fitted for exemplifying the above phenomenon. The painting of the end of the fourteenth and the beginning of the fifteenth century used soft modelling whose translation into the stained-glass medium was a challenge that required resorting to new solutions. The question I'll try to answer is: What solutions, with regard to the stained-glass technique, did the glaziers use to satisfy the need of translating the tonal qualities of the new painting into stained glass, and where did these solutions derive from? Tempera panel painting was hardly a suitable model in this respect. Far more appropriate strategies were provided by the, then vigorously developing, drawing techniques. I am going to take a closer look at these relationships, taking as an example the art of the capital of the Polish Kingdom.

Abstrakt

Analizując relacje malarstwa witrażowego do innych sztuk wizualnych około roku 1300 Robert Suckale określił styl ówczesnego malarstwa, oparty na silnym kontraście barw i dominującej roli konturu, mianem „Glasstil”, zwracając uwagę na wiodącą, stylotwórczą rolę malarstwa witrażowego. Postawił też tezę, że rozpoczynający się około lat 1320–1330 zwrot w sztuce na północ od Alp, będący wynikiem impulsu płynącego z Italii, doprowadził najpóźniej około połowy XIV wieku do zmiany dotychczasowych relacji między sztukami, w wyniku czego malarstwo witrażowe straciło swoją pozycję na rzecz malarstwa tablicowego. Odtąd to ono nadawać zaczęło ton rozwiązaniom w zakresie stylu. Teza Suckalego jest być może uproszczeniem, niemniej faktem jest, że w tym okresie twórcy witraży stanęli wobec ogromnego wyzwania, jakim była przejęta z południa tendencja do realistycznego odtwarzania rzeczywistości.

Malarstwo witrażowe Europy Środkowej szczególnie dobrze nadaje się do egzemplifikacji tego zjawiska. W końcu XIV i na początku XV wieku malarstwo posługiwało się miękkim modelunkiem i przeniesienie go na medium witrażowe wymagało sięgnięcia po nowe rozwiązania. Artykuł jest próbą odpowiedzi na pytanie: jakie rozwiązania techniczne stosowali szklarze, aby przełożyć na witraż wartości tonalne nowego malarstwa – i skąd te rozwiązania się wzięły? Malarstwo tablicowe nie było w tym względzie odpowiednim wzorcem. O wiele bardziej odpowiednich strategii dostarczały rozwijające się wówczas prężnie techniki rysunkowe. Zamierzam przyrzeć się bliżej tym zależnościom, biorąc za przykład sztukę stolicy Królestwa Polskiego.

Analizując relacje malarstwa witrażowego do innych sztuk wizualnych około roku 1300 Robert Suckale określił styl ówczesnego malarstwa, oparty na silnym kontraście barw i dominującej roli konturu, mianem „Glasstil”, zwracając uwagę na wiodącą, stylotwórczą rolę malarstwa witrażowego. Postawił też tezę, że rozpoczynający się około lat 1320–1330 zwrot w sztuce na północ

od Alp, będący wynikiem impulsu płynącego z Italii, doprowadził najpóźniej około połowy XIV wieku do zmiany dotychczasowych relacji między sztukami, w wyniku czego malarstwo witrażowe straciło swoją pozycję na rzecz malarstwa tablicowego. Odtąd to ono nadawać zaczęło ton rozwiązaniom w zakresie stylu¹. Teza Suckalego jest być może uproszczeniem, niemniej jednak faktem jest, że w tym okresie twórcy witraży stanęli wobec ogromnego wyzwania, jakie stawiała przejęta z południa tendencja do realistycznego odtwarzania rzeczywistości.

W drugiej połowie XIV wieku w Europie Środkowej niekwestionowanym centrum asymilacji takich rozwiązań była Praga, a ukształtowany w kręgu cesarza Karola IV *Reichstil* stał się atrakcyjnym wzorcem dla wielu innych ośrodków twórczości artystycznej, w tym dla Krakowa, stolicy odrodzonego Królestwa Polskiego. Z luksemburskich Czech przejmowano tendencję do ukazywania postaci o masywnej budowie ciała, przysadzistych proporcjach i grubych, miętko kształtowanych fałdach tkanin. W klasycznej technice witrażowej uzyskanie takiego miękkiego modelunku stanowiło trudne zadanie, gdyż w wyniku nałożenia kolejno trzech warstw farby witrażowej: lawowania – modelunku – konturu, a następnie wypalenia pokrytych farbą elementów uzyskuje się efekty bardzo ograniczone, jeśli chodzi o miękkość modelunku; kolejne warstwy farby nałożone pędzlem tworzą wyraźnie odcinające się od siebie plamy. Z tym problemem mierzyli się od drugiej połowy XIV wieku witrażyści środkowoeuropejscy, stając w szranki z malarzami tablicowymi i szukając adekwatnego sposobu ukazywania miętko kształtowanych brył. Ich wysiłki skupiały się, jak zaprezentuję niżej, najpierw na poszukiwaniu rozwiązań pozwalających wprowadzić do witrażu modelunek światłocieniowy, natomiast refleksję nad optymalnym do tego celu doborem barw i przejrzystości szkła podjęto dopiero w drugiej ćwierci XV wieku; od początku następnego stulecia szukano też sposobów na zróżnicowanie kolorystyczne farb, którymi malowano witraże. Procesy te postaram się zaprezentować przede wszystkim na podstawie malarstwa witrażowego Krakowa, stolicy Królestwa Polskiego – ośrodka, który w tym okresie dynamicznie przyswajał impulsy artystyczne płynące głównie z Pragi i Wiednia.

¹ Robert Suckale, „Glasmalerei im Kontext der Bildkünste um 1300,” w *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349)*, katalog wystawy w Josef-Haubrich-Kunsthalle w Kolonii, 20.11.1998–07.03.1999 (Köln: Schnütgen-Museum der Stadt Köln, 1998), 73–77.

Osiągnąć miękkość formy: modelunek światłocieniowy w praktyce witrażysty

Do najwcześniejszych przykładów recepcji czeskiego Reichstilu w Małopolsce należą witrażowe cykle Starego i Nowego Testamentu, które powstały do dwóch okien kościoła Mariackiego w Krakowie przed 1365 rokiem. W sztuce Mistrza Cyklów Starego i Nowego Testamentu wyraźnie czytelne jest zakorzenienie w stylu miękkim lat około 1360 i podatność na franko-flamandzkie impulsy wniesione do tego malarstwa przez kolejnych malarzy dworskich Karola IV w późnych latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIV stulecia². Działający w Krakowie warsztat „cytował” charakterystyczne dla kręgu działającego w Pradze Mistrza Teodoryka typy sylwetek, układy szat, fizjonomie. Równocześnie jednak pozostawał on zdecydowanie dziedzicem tradycji warsztatowej kaligraficznego malarstwa witrażowego sprzed połowy XIV wieku, co przejawia się w zupełnym braku zainteresowania modelunkiem światłocieniowym i budowaniu formy wyłącznie za pomocą dość grubej, zdecydowanej i niezbyt zróżnicowanej kreski (il. 1). Wybiórcza recepcja wzorców praskiego malarstwa tablicowego jest przykładem interesującym nie tylko na płaszczyźnie lokalnej, gdyż warsztat działający w stolicy Królestwa Polskiego był jednym z pierwszych znanych nam w Europie Środkowej, które asymilowały czeski *Reichstil* na potrzeby witrażownictwa.

Choć nieliczne zachowane w Małopolsce witraże z ostatnich dwóch dekad XIV wieku powstawały w różnych, niezależnych od siebie pracowniach, wszystkie cechuje ten sam sposób transpozycji malarskiego modelunku światłocieniowego na linearny język witrażu: w miejsca zacienione nakładano silne szrafowanie krzyżowe, zdecydowanie dominujące nad modelunkiem za pomocą półtonów, kładzionych na awersie bądź po obu stronach szkła. Przykładem wzbogacenia w ten sposób formuły stylowej obecnej w Małopolsce od lat sześćdziesiątych XIV wieku jest witraż ze św. Stanisławem (Muzeum Diecezjalne w Kielcach), wykonany około lat 1385–1395 do drewnianego wówczas kościoła w Szańcu (il. 2)³. Zamontowany później w oknie nowego, muranego kościoła awersem na zewnątrz zachował dzięki temu w dobrym stanie

² O stylu tego mistrza zob. Lech Kalinowski, Helena Małkiewiczówna, i Dobrosława Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Krakau* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen I, 1) (Kraków: Universitas, 2018), 234–248.

³ *Kraków 1000–2000. Wystawa jubileuszowa* (Kraków: Zamek Królewski na Wawelu / Muzeum Katedralne na Wawelu / Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 2000), t. 2, 90–91, nr II/50 (H. Małkiewiczówna), t. 3, il.; Dobrosława Horzela, *Cud światła. Średniowieczne witraże*

lawowanie rewersu, natomiast z narażonej na oddziaływanie złych warunków atmosferycznych warstwy malarskiej awersu, w tym szrafowania, dostrzegalne pozostały – głównie jako negatyw – kontury. Grube rysy świętego, krępe proporcje i charakterystyczny zarys sylwetki, wyraźnie poszerzonej poniżej pasa przez szeroko rozłożone fałdy brzegów ornatu i zwężonej ku dołowi – to cechy, które można uznać za odległy pogłos Reichstilu czasów Karola IV w wydaniu znanym w Krakowie z twórczości Mistrza Cyklów Starego i Nowego Testamentu w kościele Mariackim w Krakowie⁴. Szczególnie wyraziście rysują się natomiast nowości w zakresie modelunku: kształtowanie form za pomocą gęstego, krzyżowego i równoległego szrafowania powiązanego z miękkim, nakładanym szerokim pędzlem, a miejscami szczotkowanym lawowaniem szkła na rewersie. Zagłębienia fałd zaznaczono silnym krzyżowym szrafowaniem, uzyskując wyraziste, łezkowate wgniecenia, niekiedy zwane motywem „odciśniętego kciuka”⁵. Tą samą konwencją posłużył się witrażysta, który wykonał przed 1387 rokiem (konsekracja ołtarza głównego) kwaterę z Chrystusem Mężem Boleści do okna wschodniego kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie⁶. Także w tym witrażu o pierwotnym wyglądzie świadczy raczej negatyw rysunku niż jego zachowane fragmenty. W innej jeszcze wersji stosował szrafowanie krzyżowe warsztat Mistrza Cyklu Maryjnego, który około lat 1390–1400 sporządził przeszklenia witrażowe dwóch okien w kościele Mariackim w Krakowie⁷. W obrębie szkła jasnych – z których skomponowano twarze – cienie wyprowadzono lawowaniem na awersie, a światła wybrano w technice negatywowej, natomiast trzeci element modelunku tworzy drobne kreskowanie (il. 3). Grzbiety szat malowane są linią różnej grubości, a ich wnętrza, wgniecenia znaczone są równoległymi lub krzyżowymi szrafowaniami (il. 4). Miejscami w tej warstwie szrafowania wykonano bardzo cieni-
kim narzędziem dodatkowe kreskowanie, tym razem w negatywie, usuwając farbę aż do tafli szkła, osiągając w ten sposób gęstą siatkę modulowanych

w Polsce, noty katalogowe Edyta Bernady et al. (Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000), 142–143, nr 19 (D. Horzela).

⁴ Por. np. *Stworzenie aniołów*, nII, 5(9)b; Kalinowski, Małkiewiczówna, i Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien*, 326–328, il. 43, tabl. 10.

⁵ Określenie wprowadził w odniesieniu do rzeźby Antal Kampis, *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig* (Budapest: Biro R. T. Ny., 1932), 53.

⁶ Ogólnie o zespole witraży w kościele Bożego Ciała zob. *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, t. 1–3 (Dzieje Sztuki Polskiej II, 3) (Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2004), tu t. 2, 129–131 (H. Małkiewiczówna).

⁷ Kalinowski, Małkiewiczówna, i Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien*, 248–259, 323–326, 442–444, il. 41, 42, 124, 125.

tonów. Charakterystyczną właściwością tej techniki jest przekraczanie konturu grzbietów, w efekcie czego kreskowanie staje się miejscami formą autonomiczną, tracąc moc wydobywania bryły na rzecz jej dekorowania lub wręcz rozbijania. Kreskowania użyto także w witrażu ze św. Marią Magdaleną (około 1400 roku, Muzeum Narodowe w Krakowie) z kościoła Dominikanów w Krakowie, gdzie mocne szrafowanie wypełnia wgłębienia fałd, przekraczając jednak ich zarysowane konturem brzegi⁸. Gruba linia kreskowania jest w tej kwadracie o tyle zastanawiająca, że jej tło malowane jest w technice negatywowej w nadzwyczaj finezyjny sposób, co sugeruje świadomy wybór dwóch różnych konwencji lub wykonanie przez dwóch malarzy.

Eva Frodl-Kraft w klasycznym wykładzie *Die Glasmalerei. Entwicklung – Technik – Eigenart* pierwszeństwo w zakresie – jak to określiła – „specjalnych technik” służących dostosowaniu witrażu do nowych konwencji reprezentowania rzeczywistości dała technice szrafowania. Stosowanie tej metody uznała za wynik fascynacji witrażystów drzeworytem, a jej używanie na szklanym podobrazu odnosiła do początków XV wieku, kiedy w obieg weszły odbitki drzeworytnicze⁹. Sugestia Frodl-Kraft nie znajduje potwierdzenia w faktach, gdyż szrafowaniem jako metodą modelunku zaczęto się w drzeworycie posługiwać dopiero w drugiej połowie XV wieku¹⁰, dużo później niż w malarstwie witrażowym, gdzie korzystano z niego jeszcze przed nastaniem ery drzeworytu.

W środowisku praskim krzyżowe szrafowanie pojawiło się chyba najwcześniej jako uwydatnienie modelunku fałd na wizerunku św. Pawła, przedstawionego na jednym z kilku datowanych na lata około 1360 i przypisywanych Nicolausowi Wurmserowi lub/i Mistrzowi Teodorykowi rysunków węglem z użyciem białych akcentów w kaplicy św. Krzyża na zamku Karlstein. Powód sporządzenia tych rysunków nie jest znany, być może służyły one jako modele do prezentacji dla zamawiającego lub stanowią podrysowania pod

⁸ O tym witrażu zob. Dobrośława Horzela, „Opus Punctile and Stained Glass around 1400,” *Umění* 62 (2017): 226–243, il. 2.

⁹ Eva Frodl-Kraft, *Die Glasmalerei. Entwicklung – Technik – Eigenart* (Wien–München: Schroll, 1970), 49.

¹⁰ Por. *Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public*, katalog wystawy w National Gallery of Art w Waszyngtonie, 04.09.2005–27.11.2005, i w Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, 13.12.2005–19.03.2006 (Washington: National Gallery of Art, 2005); Achim Reitner, *Einblattsholzschnitte des 15. Jahrhunderts. Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München* (München: Staatlichen Graphischen Sammlung, 2019).

niewykonane ostatecznie kompozycje¹¹. Ta druga funkcja wydaje się mniej prawdopodobna zważywszy na zredukowane do głównych linii podrysowania pod faktycznie wykonane obrazy Mistrza Teodoryka¹². Prowadzone w ostatnich latach badania konserwatorskie wskazują, że w wykorzystywanych w procesie twórczym przez malarzy tablicowych Europy Środkowej w drugiej połowie XIV wieku podrysowaniach nie stosowano cieniowania za pomocą szrafowania, które w tej funkcji upowszechniało się dopiero powoli od lat około 1410–1420 (wczesnymi przykładami są *Madonna ze Swojśiny* i *Madonna z Wyżnego Brodu*, oba obrazy w Národní galerie v Praze)¹³. Podrysowania wcześniejszych czeskich obrazów, jakie ujawniły badania konserwatorskie, sugerują ich niewielką użyteczność z punktu widzenia potrzeb witrażystów¹⁴. Dobrym przykładem jest niedokończony obraz *Matka Boska ze świętymi Bartłomiejem i Małgorzatą* (około 1390 roku, Národní památkový ústav, územní památková správa v Český Budějovicích, depozyt w Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou), powstały w kręgu Mistrza Ołtarza z Trzeboni, którego podrysowania ograniczają się do zaznaczenia najistotniejszych linii,

¹¹ *Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna*, red. Jiří Fajt (Praha: Národní galerie, 1997), 561, il.; por. Věra Frömllová, „The Exceptional Nature of the Painting of Magister Theodoricus,” w *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration*, red. Jiří Fajt (Prague: National Gallery, 2003), 299–302, 490–492; Radana Hamsíková, „Magister Theodoricus and Medieval Drawings,” w *Court Chapels*, 293–298, 488–490; Maria Theisen, „Das Wiener Musterbuch,” w Maria Theisen i Eberhard König, *Kunsthistorischer Kommentar zum Faksimile des Wiener Musterbuches* (Simbach am Inn: Müller & Schindler, 2012), 20; Jiří Fajt, „Charles IV: Toward a New Imperial Style,” w *Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437*, katalog wystawy w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, 20.09.2005–03.01.2006, red. Barbara Drake i Jiří Fajt (New Heaven–London: Yale University Press, 2005), 13.

¹² Por. ilustracje w *Magister Theodoricus* oraz omówienie w *Očím skryté: Průzkum podkresb na deskových malbách 14–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze*, katalog wystawy w Galerii Narodowej w Pradze, 04.02.2017–26.11.2017, red. Helena Dáňová i Štěpánka Chlumská (Praha: Národní galerie, 2017), 84–85. Por. Radana Hamsíková, „Theodorik. Dílenská praxe. Vzory kompozice a tvarových detailů” / „Theodorics Workshop Practice: Composition and Form Patterns,” *Technologia artis. Ročenka Archivu Historické Výtvarné Technologie Praha – Yearbook of the Archives of Historical and Technological Prague* 3 (1993): 61–64, <https://technologiaartis.org/3malba-drevo-theo.html>, dostęp 10 czerwca 2022.

¹³ Zob. *Očím skryté; Małgorzata Nowalińska, O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400–1550 / On the Art of Copying. Studies Inspired by Research on the Repeatability of Cracovian Hodegetria 1400–1550* (Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, 2019), 280–281; Radana Hamsíková, „Magister Theodoricus,” 297, il. 283.

¹⁴ Kompendium wiedzy na ten temat są zwłaszcza *Očím skryté* oraz Nowalińska, *O sztuce kopiowania*.

z pominięciem światła i cienia¹⁵. Wyjątkowy w swoim czasie sposób wykonania rysunku ze św. Pawłem w kaplicy św. Krzyża mógł więc być atrakcyjnym rozwiązaniem, mającym potencjał użyteczności także dla witrażystów. W tym kontekście szczególnie interesujące jest, że szrafowanie zastosowano (wprawdzie w ograniczonym zakresie) w pochodzącym z tej samej kaplicy i datowanym również na lata około 1360 witrażowym *Ukrzyżowaniu*¹⁶. Abstrahując w tym miejscu od kontrowersyjnej tezy Jiřego Fajta, czyniącej z Mikołaja Wurmsera autora projektów witraży, wprowadzenie modelowania za pomocą szrafowania krzyżowego świadczy o wymianie pomysłów w zakresie konwencji rysunkowych pomiędzy malarzami różnych specjalności¹⁷.

Rysunki w kaplicy św. Krzyża uznać należy raczej za wyjątkowe w swojej skali modele, porównywalne nie do pomocniczych podrysowań, lecz do coraz popularniejszych pod koniec wieku XIV samodzielnych rysunków na papierze lub pergaminie. Te zaś pod względem technicznych rozwiązań w zakresie modelunku, takich jak szrafowanie, sięgały do współczesnych technik malarstwa miniaturowego, które ze względu na specyfikę malarstwa temperowego na pergaminie także musiało wypracować konwencję budowania przestrzennej formy odmienną od wykorzystywanej w malarstwie sztalugowym, bo opartą na kreskowaniu. Stosowane przez witrażystów szrafowanie jest raczej transpozycją współczesnych technik malarstwa miniaturowego i rysunku.

Na taki łańcuch transmisji rozwiązań technicznych wskazywał w odniesieniu do witraży norymberskich Hartmut Scholz. Zwrócił on uwagę, że typ rysunku wykonanego za pomocą krótkich, gęsto stawianych kresek, wprowadzony po raz pierwszy w kręgu miniatorskich fundacji Jana ze Środy, znanych w pierwszym rzędzie z datowanego na lata 1363–1364, resp. 1361–1364 „*Liber viaticus*” (Knihovně Národního muzea, Praha, dign. XIII A 12) (il. 5),

¹⁵ Jan Royt, *The Master of the Třeboň Altarpiece* (Praha: Karolinum, 2014), 183–186, fig. 69.

¹⁶ František Matouš, *Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Tschechoslowakei) (Prag: Academia, 1975), 40–44, il. 17–19.

¹⁷ Zob. Jiři Fajt, *Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs: höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV., 1346–1378* (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2019), 422. Znany przykładem szkicownika, który był użytkowany przez warsztat witrażowy jest Pepysian Sketchbook, na jego temat zob. James R. Montague, „An English Medieval Sketch-Book, No. 1916 in the Pepysian Library Magdalene College, Cambridge,” *The Volume of the Walpole Society* 13 (1924–1925): 1–17; Richard Rosewell, „The Pepysian Sketchbook,” *Vidimus* 54, <http://vidimus.org/issues/issue-54/feature/>, dostęp 11 stycznia 2021; por. także Richard Marks, *Stained Glass in England during the Middle Ages* (London: Routledge, 1993), 31–33; Richard Marks, „Window Glass,” w *English Medieval Industries*, red. John Blair i Nigel Ramsay (London: Hambledon & London, 2001), 265–294.

był źródłem technik zastosowanych w grupie rysunków piórkiem i czarnym tuszem na papierze łączonych najczęściej z Pragą lub Norymbergą i datowanych przez tego autora na lata około 1380 (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, inv. Nr. Kapsel 559, Hz 38) (il. 6)¹⁸. Jak zauważył Scholz, rysunki te, sporządzone pracochłonną metodą – krótkimi gęstymi kreskami dającymi efekt miękkiego modelunku, mogły być modelami (*Musterblatt*) i powstać w kręgu warsztatu witrażowego, który około 1370/1380 roku wykonał przeszklenia w kościele parafialnym w Hersbruck (il. 7). Typ rysunku reprezentowany przez ten warsztat stał się istotnym składnikiem niezwykle wyrazistego stylu witrażownictwa norymberskiego kolejnych dziesięcioleci, modyfikowanym, a przede wszystkim – upraszczanym

W Małopolsce nie zachowały się rysunki z końca XIV wieku, co nie pozwala na odtwarzanie takiego łańcucha transmisji. Można jednak przypuścić, że charakterystyczny dla lokalnej produkcji witrażowej typ wyrazistego, krzyżowego szrafowania także tu dotarł za pośrednictwem miniatorstwa o czeskim względnie śląskim rodowodzie. Najwcześniejszym w Małopolsce dziełem wykonanym z użyciem szrafowania krzyżowego jest datowany na około 1390 roku iluminowany graduał zamówiony przez Mściława, opata benedyktynów w podkrakowskim Tyńcu w latach 1386–1410 („Graduale de temporis et de sanctis”, Biblioteka Narodowa w Warszawie, Rps 12722 V) (il. 8)¹⁹. Styl głównego miniatora, Mistrza św. Grzegorza, wiąże się w literaturze przedmiotu z twórczością skryptoriów śląskich, uznając, że stamtąd przybył on do

¹⁸ Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X, 1) (Berlin: Deutschen Verlag für Kunstwissenschaft, 2002), 230; Hartmut Scholz, „Prag oder Nürnberg? Die Luxemburgischer Fensterstiftungen in Nürnberg und Franken und die Frage ihrer Künstlerischen Verortung,” w *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, red. Jiří Fajt i Andrea Langer (Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2009), 221–233; Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg: Sebalder Stadtseite* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X, 2) (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2013), 37. O rękopisie „Liber viaticus” zob. *Liber viaticus Jana ze Středy. Změněná reprodukce a komentářový svazek. Vydání první*, red. Pavel Brodský et al. (Praha: Academia / Národní muzeum, 2016). Jiří Fajt datował te same rysunki na lata „1360–1370(?)” i przypisał Sebaldowi Weinschröterowi – w jego opinii Weinschröter był projektantem witraży, zob. Fajt, *Nürnberg als Kunstzentrum*, 432–443, nr 3 (z pełną bibliografią), il. 479, 481, 487, o witrażach 495.

¹⁹ Barbara Miodońska, *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993), 125–126, il. 1, 2, 26, tabl. II; Barbara Miodońska, „Małopolskie malarstwo książkowe,” w *Malarstwo gotyckie*, t. 1, 426; Barbara Miodońska, „Graduale de tempore et de sanctis zwane Graduałem Mściława,” w *Malarstwo gotyckie*, t. 2, 400–401, t. 3, il. 987–989. Cały rękopis jest dostępny on-line: <https://polona.pl/item/graduale-de-tempore-et-de-sanctis,MjA3NTg3NDk/484/#index>, dostęp 10 stycznia 2022.

Tyńca, przenosząc na grunt Małopolski rozwiązania z kręgu Mistrza Kodeksu „Willehalma”, twórcy pracującego dla Wacława IV²⁰. Najstarsze miniatury w praskim kodeksie „Willehalma” powstały około roku 1387, a jako źródło ich stylu wskazuje się nieco wcześniejsze rękopisy południowoniemieckie, takie jak niedokończona „Gereimte Weltchronik” z około roku 1380 (München, Bayerische Nationalbibliothek, Cgm 7377), której opracowane w większości tylko rysunkowo ilustracje cechuje modelunek za pomocą gęstego szrafowania krzyżowego²¹.

Omawiana konwencja reprezentowania światła i cieni pojawiała się w witrażownictwie różnych ośrodków recypujących czeski *Reichstil*. Do najbliższych Pradze należał Wrocław, o czym świadczy znany z fotografii i litografii witraż z Ukrzyżowaniem niegdyś w Ozorowicach (niem. Sponsberg) z około 1370 roku²²; wśród bardziej oddalonych jest Kraków, ale pojawiała się ona także w ośrodkach odległych od najważniejszych centrów środkowoeuropejskiego witrażownictwa, takich jak Chełmno, którego bohemizujące witraże z lat osiemdziesiątych XIV wieku odznaczają się m.in. mocnym szrafowaniem krzyżowym (il. 9)²³. W wersji zaś sprowadzonej ad extremum, niemal karykaturalnej typizacji postaci taką konwencją modelunku posłużył się warsztat, który wykonał witraże w karyńckim Neuhaus przy słoweńskiej granicy (il. 10) oraz w Seiz²⁴. Można się zastanawiać, czy charakter modelunku w tych witrażach, które łączy ewidentny wpływ stylu sztuki czeskiej, nie wynika z transpozycji wzorów rysunkowych w typie znanym ze szkicownika brunszwickiego

²⁰ O czeskim miniatorze zob. Josef Krása, *Rukopisy Václava IV* (Praha: Odeon, 1971), 50–54, 114–130; Karel IV. *Císař z Boží milosti. Kultura a umění za vlády Lucemborků 1310–1437*, katalog wystawy w Galerii Obrazów Zamku w Pradze, 16.02.2006–21.05.2006, red. Jiří Fajt i Barbara Drake Boehm (Praha: Správa Pražského Hradu, 2006), 489–490, nr 161 (G. Schmidt).

²¹ Krása, *Rukopisy*, 129; Josef Krása, *České iluminované rukopisy 13./16. století* (Praha: Odeon, 1990), 144–178.

²² Kalinowski, Małkiewiczówna, i Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien*, 239, fig. 173.

²³ Dobrośława Horzela, „Made of Gold, Made of Glass. Remarks on the Migration of Ornamental Forms Between Stained Glass and Goldsmith’ Art in the Late Middle Ages,” *Revista de História da Arte – Serie W: The Art of Ornament. Senses, Archetypes, Shapes and functions, IHA/FCSH/NOVA* 8 (2019): 109–112, il. 1.

²⁴ Walter Frodl uważał witraże w Neuhaus za dzieło warsztatu słoweńskiego, zob. Walter Frodl, *Glasmalerei in Kärnten 1150–1500* (Klagenfurt: Leon, 1950), 50. Ich warsztatowy związek z przeszkleniami z Seiz, przesądzający o lokalizacji warsztatu w rejonie Styrii i Karyntii, zauważono niedawno, zob. Ernst Bacher et al., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich IV) (Vienna–Cologne–Weimar: Böhlau, 2007), 11–12. O witrażach w Seiz por. Ernst Bacher et al., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich: Krenstetten bis Zwettl (ohne Sammlungen)* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich V, 1) (Vienna–Cologne–Weimar: Böhlau, 2015), 141–142.

z lat około 1380–1390²⁵ lub bardziej uproszczonych²⁶. Efekt uzyskiwany metodą szrafowania na rysunkach na pergaminie i na papierze zasadniczo różni się bowiem w zależności od użytego narzędzia. W wyniku posłużenia się piórkiem powstaje wyrazista sieć przecinających się, stosunkowo grubych linii o różnej gęstości. Dobór takiej techniki decyduje o wyrazie kompozycji w „Szkicowniku brunszwickim” (il. 11). Ten bohemizujący zespół rysunków (pomijam tu kontrowersję dotyczącą miejsca jego wykonania: Praga czy Magdeburg?) stanowi – obok kwater ołtarza z Trzeboni – najbliższy materiał porównawczy dla witraży cyklu maryjnego z kościoła Mariackiego w Krakowie (por. il. 3, 4), których datowanie na lata około 1390–1400 wynika nie tylko z analizy porównawczej, ale – co istotne, zwłaszcza gdy mowa o trudnych w datowaniu dziełach sztuki z okresu około 1400 roku – ma wsparcie w pośrednich przekazach źródłowych dotyczących przekształceń budowlanych okien, w których witraże były umieszczone²⁷.

Popularność szrafowania krzyżowego była w małopolskim witrażownictwie krótkotrwała. Już w praktyce warsztatu zwanego umownie Czerwonym, zatrudnionego około roku 1414 przy szkleniu prezbiterium kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu w Krakowie, a także w działalności pracującego tam nieco później (około lat 1420–1430) warsztatu zwanego umownie Czarnym ten sposób modelowania był jedynie drugorzędym uzupełnieniem²⁸. Odbierany z odległości jako linearny styl Warsztatu Czerwonego, w istocie opiera się na współdziałaniu linii określających grzbiety fałd lub podkreślających rysy twarzy z półtonami obficie używanymi na awersie i lawowaniem na rewersie. W obrębie wyobrażeń szat szkła były często w całości pokrywane farbą, a tylko niektóre partie wybierano dla uzyskania łagodnych przejść tonalnych, w innych miejscach usuwano ją przez szcztokowanie, co pozwalało na subtelne zatarcie konturu (il. 12–14). W obrębie wyobrażeń głów technika taka dawała możliwość uzyskania mocnych światel, zwłaszcza na

²⁵ Zob. zwłaszcza Maria Deiters, „Flötz–Barby–Magdeburg–Prag. Zur Kunst des Magdeburgischen Raumes im späten 14. Jahrhundert,” w *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, red. Jiří Fajt i Markus Hörsch (Studia Jagellonica Lipsiensia 1) (Ostfildern: Thorbecke, 2006), 135–140, il. 66–76.

²⁶ Odległe geograficznie zespoły w Chełmnie i w Neuhaus wydają się wywodzić z tego samego czeskiego źródła, trudnego dziś do wskazania, jeśli nie liczyć zespołu witraży w Hersbruck wykonanych zdaniem Hartmuta Scholza przez warsztat praski, zob. Scholz, „Prag oder Nürnberg?,” 221–233.

²⁷ Por. Kalinowski, Małkiewiczówna, i Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien*, 258–259.

²⁸ O Warsztacie Czerwonym zob. Dobrosława Horzela, „Witraże w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu – fundacja jagiellońska?,” *Biuletyn Historii Sztuki* 81 (2019): 29–62.

włosach, modelowanych za pomocą bardzo cienkiego narzędzia (zob. il. 20). Zarówno ten efektowny zabieg, jak i zapoczątkowane w Małopolsce dopiero około 1400 roku użycie żółcieni srebra wzbogacało w nieznaną tu dotąd sposób skalę tonalną (il. 15). Bezpośrednim źródłem stosowanych rozwiązań były warsztaty działające na terenie Styrii – warsztat Mistrza Jana (*pictor Johannes*), który w roku 1406 przyjął zapłatę za witraże do kaplicy św. Krzyża w opactwie benedyktynów w Rein (obecnie w Darmstadt, Hessisches Landesmuseum)²⁹, oraz jego szerzej pojęty krąg, z którego – jak sądzę – wywodzi się Warsztat Czerwony, sprowadzony do Małopolski dla wykonania fundacji dworu królewskiego Władysława Jagiełły. Operowanie półtonami równoważącymi kontur weszło nieco później do zestawu technik pracującego w tym samym kościele Warsztatu Czarnego, tyle że dziś trudno poddawać to analizie ze względu na niemal całkowite zniszczenie warstwy konturu (il. 16). Nie dysponujemy dowodami na korzystanie przez któryś z tych dwóch działających na Kazimierzu warsztatów z rysunkowych modeli, niemniej jednak jest symptomatyczne, że witrażyści przyjmowali opisane rozwiązania w czasie gdy z technik dających podobne efekty zaczęto korzystać w samodzielnych rysunkach powstających w kręgu sztuki czeskiej i austriackiej. Tak zwany Szkicownik Wiedeński z lat około 1410–1412 wykonano w technice opisanej przez Cennina Cenniniego jako *Terra Verde* lub *Verdacchio*, w Europie Środkowej znanej także z ilustracji praskiego rękopisu podróży Sir Johna Mandevilla (British Library, London, Ms. Add. 24189) (il. 17)³⁰. Na papierze przyciemnionym w całości zieloną farbą rysowano srebrnym sztyftem, który ze względu na swoją fizyczną specyfikę pozwala uzyskiwać cieniowanie tylko za pomocą krótkich i bardzo cienkich kresek, stawianych w odpowiednim zagęszczeniu (il. 18). Dla końcowego efektu szczególnie istotne są silne, białe podkreślenia przy użyciu włosowatego, cienkiego pędzelka, dające wrażenie żywych, mocnych światła. Efekt ten jest podobny do uzyskiwanego w witrażu (il. 19, 20)

²⁹ Ernst Bacher, „Gotische Glasmalerei in Steiermark,” w *Gotik in der Steiermark*, katalog wystawy w Stift St. Lambrecht, 28.05.1978–08.10.1978, red. Elisabeth Langer (Graz: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung, 1978), 153; Ernst Bacher, *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 1. Teil: Graz und Strassengel* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich III) (Vienna–Cologne–Graz: Böhlau, 1979), XLI, 86–88.

³⁰ Theisen, „Das Wiener Musterbuch,” 8–11; por. Jan Klípa, „The Migration of Artistis – Transfer of Ideas. The So-Called Ambras Model Book and the Question of ‘Influence’ in Central European Art Around 1400,” w *Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives / Umetnost okrog 1400: globalni in regionalni pogledi*, red. Marjeta Ciglencéki i Polona Vidmar (Maribor: Faculty of Arts, 2012), 271–280.

przez warsztaty stosujące rysunek nanoszony odpowiednio cienkim narzędziem w negatywie i pozytywie.

Z kolei sposób nanoszenia modelujących półtonów na odpowiednie partie kompozycji mógł być łatwo transponowany na miejsca lawowanych rysunków w typie, jaki pojawił się w Wiedniu wraz z rękopisem „Concordantia Caritatis” Ulricha von Lilienfeld (Budapeszt, Piarista Központi Könyvtár, rkp. CX 2: 27) z 1413 roku i był popularny w drugim i trzecim dziesięcioleciu XV wieku³¹. Wiele argumentów świadczy o czerpaniu przez działających w Małopolsce artystów (złotników, malarzy tablicowych, witrażystów) z rozwiązań formalno-ikonograficznych znanych z zachowanych rysunków powstałych w kręgu sztuki wiedeńskiej, można więc hipotetyczne upatrywać w nich także pomysłów w zakresie modelunku³².

Intensywność barw: przeszkoda i wyzwanie

Opisane wyżej przemiany techniki witrażowej, które w Europie Środkowej inspirowane były miniaturstwem i rysunkami, prowadziły do nieznanego wcześniej wysubtelnienia modelunku, który jednak tylko w ograniczonym zakresie był widoczny po zamontowaniu witraży wysoko w oknie. Brigitte Kurmann-Schwarz zwróciła słusznie uwagę na to, że postrzeganie witrażu jest procesem, którego dynamiczny charakter wynika z fizycznych właściwości szkła, ołowiu i farby witrażowej. Ostry kontrast między barwnymi szklami a metalową siatką sprawia, że wchodząc do wnętrza dostrzega się najpierw nieokreślone wielobarwne światło, a potem dopiero, stopniowo kształty i rysunek widoczny na tyle, na ile pozwala na to odległość. Przy dążeniu do niuansowania rysunku wewnątrz ołowianej siatki intensywny kolor stał się przeszkodą. W wielobarwnym cyklu chrystologicznym z kościoła Bożego Ciała w Krakowie, typowym pod względem kolorystyki dla Europy Środkowej początku XV wieku, subtelności światel i cieni widoczne są znacznie wyraźniej na szklach jasnych.

³¹ Por. Anna Boreczky, „Vienna: 1413. The Workshop of the Budapest Concordantiae Caritatis,” w *Art and Architecture around 1400*, 281; Jörg Oberhaidacher, *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400* (Wien: Böhlau, 2012), 27–56.

³² Nie ma tu miejsca na omówienie tego problemu, zostanie on przedstawiony szerzej w oczekującej obecnie na druk monografii: Dobrosława Horzela, „Die mittelalterlichen Glasmalereien in Klempoln (ohne Marienkirche in Krakau), Przemyśl Land und Schlesien” (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen I*, 2).

We Francji, Burgundii i Flandrii, a także w regionach będących pod ich artystycznym wpływem, gdzie na przełomie XIV i XV wieku nastąpił rozkwit malarstwa *en grisaille* i *semi-grisaille*, sytuacja wyglądała zgoła inaczej. Technika *en grisaille* była chętnie stosowana w różnych dziedzinach malarstwa i moda ta nie ominęła witrażownictwa, by wspomnieć wykonane najprawdopodobniej według projektów André Beauneveu przeszklenia z końca XIV wieku pochodzące z Sainte-Chapelle w Bourges (obecnie w tamtejszej katedrze) lub też witraże w katedrze w Évreux. Wpływ tego rodzaju rozwiązań sięgał daleko – pod względem techniki i stylu z kręgu franko-flamandzkiego wywodzą się nie tylko witraże w kościele cysterskim w Altenbergu (przed 1397 rokiem), ale też przeszklenia angielskie, takie jak w kościele All Saints North Street w Yorku; przykłady znaleźć można także na początku wieku XV w Westfalii, Nadrenii, Hesji, Dolnej Saksonii i Brandenburgii. W kompozycjach *en grisaille* dominanta szkielec białych pozwalała na skupienie się na wartościach malarskich tworzonych na podobieństwo dekoracji rękopisów.

W Europie Środkowej jasne szklenia zaczęto wprowadzać – bez uchwytne go związku ze sztuką franko-flamandzką – dopiero z końcem lat dwudziestych XV wieku. Wskazują na to wczesne przykłady, takie jak witraż przedstawiający Matkę Boską Apokaliptyczną z lat około 1410–1420 (il. 21), wykonany w Krakowie przez witrażystę reprezentującego styl niezwykle bliski przeszkleniom w kościele Bożego Ciała i przeznaczony do drewnianego kościoła w Iwkowej (Muzeum Diecezjalne w Tarnowie)³³. Tonalny modelunek, w połączeniu z żółceniem srebra, został znakomicie uwidoczniiony dzięki ograniczeniu kompozycji do trzech barw szkielec: białej, żółtej i fioletowej, przy czym ten trzeci, ciemny kolor pojawia się tylko jako tło dekorowane płaskim, liściastym ornamentem. Optymalny do nowej techniki modelunku dobór szkielec był tu raczej wynikiem praktycznego doświadczenia.

Dopiero w latach trzydziestych XV wieku w ośrodkach środkowoeuropejskiego witrażownictwa pojawiają się pierwsze symptomy asymilacji form sztuki franko-flamandzkiej. Do najwcześniejszych i zarazem najznakomitszych przykładów należą witraże w kościele pielgrzymkowym św. Leonarda w Tamsweg w Austrii, wykonane przez warsztaty wiedeńskie. *Złote Okno* powstało w latach 1430–1433 na zlecenie arcybiskupa salzburskiego Jana II Reisberga i pierwotnie było umieszczone w oknie wschodnim (obecnie przeszklenie zamontowane jest w oknie sIII). Ukazuje ono na szafirowoniebieskim

³³ Horzela, *Cud światła*, 162–163, nr 30 (D. Horzela).

tle ażurową spiętrzoną, wielopoziomową architekturę z wpisaną w nią sceną adoracji Trójcy Świętej przez fundatora w otoczeniu świętych i aniołów (il. 22). Monumentalna kompozycja nawiązuje do franko-flamandzkiego malarstwa *en grisaille*; jak wykazała Elisabeth Oberheidacher, użyte motywy dekoracyjne w typie *drôlerie* dowodzą bezpośredniej znajomości m.in. francuskiego malarstwa książkowego. Bogate itinerarium arcybiskupa wskazuje zaś, że możliwą inspiracją dla zaprojektowania takiego właśnie okna były witraże w Altenbergu³⁴. Jedynie drobne akcenty rubinowej czerwieni uzupełniają żółto-szafirowy akord barwny kompozycji. Wieloplanowa architektura powiązana z figurami ludzkimi wymagała niezwykle subtelności w niuansowaniu odcieni żółci, by nie zostało zatraczone wrażenie głębi. Przypuszczano, że użyto w tym celu żółcieni srebra, ale badania konserwatorskie dowiodły, że wcale się nią nie posługiwano, a bogata skala żółci – od chłodnej i jasnej ku oranżowej – wynika wyłącznie ze zróżnicowanych właściwości chemicznych szkła, konkretnie zaś zależy od poziomu utlenienia żelaza (za żółty kolor szkła odpowiada tlenek żelaza)³⁵. Barwne wyrafinowanie *Złotego Okna* jest zatem efektem odpowiedniego doboru czasu topnienia, temperatury topnienia oraz regulacji atmosfery w piecu hutniczym. Rolą warsztatu witrażowego było pozyskanie dostępu do huty zapewniającej materiał o tak znakomitych właściwościach (w późnym średniowieczu warsztaty witrażowe nie zajmowały się wytopem szkła). Inne okna w tym samym kościele – *Okno Młyna Mistycznego* (il. 23) oraz *Okno Drzewa Życia* (il. 24) egzemplifikują z kolei rosnącą popularność szkła o dominancie bieli, kontrastowanych z intensywnymi odcieniami czerwieni, zieleni, błękitów³⁶. W odniesieniu do *Okna Młyna Mistycznego* zauważono trafnie³⁷, że najważniejszy obiekt – ów młyn – został wyobrażony na kwaterze złożonej niemal wyłącznie ze szkła białych, malowanych schwarzlodem i żółcieniem srebra. Można to interpretować jako szczególny sposób kolorystycznego zaakcentowania głównej znaczeniowo części kompozycji. W *Oknie Drzewa Życia* z kolei oś kompozycji, na której ukazano tytułowy motyw, definiują szkła białe, bladobłękitne i szare. Warto

³⁴ Elisabeth Oberheidacher, „Das Tamsweger ‘Goldfenster’ und seine westlichen Voraussetzungen im Blickwinkel motivgeschichtlicher Zusammenhänge,” w *Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Beckschmann*, red. Hartmut Scholz (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2004), 191–197; Bacher et al., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg*, 182–186.

³⁵ Bacher et al., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg*, 187.

³⁶ O tym witrażu zob. Bacher et al., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg*, 262–280.

³⁷ Bacher et al., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg*, 247.

przy tym przypomnieć, że jasne szkła przepuszczają więcej światła i dlatego w kompozycji umieszczonej w jednym z południowych okien najsilniejszym blaskiem emanowała kwatery z Chrystusem.

Rysujące się w latach trzydziestych XV wieku dążenie do realistycznego przedstawiania świata było wynikiem dwóch równoczesnych procesów: rozwijania elementów obecnych w lokalnej tradycji sztuki około 1400 roku oraz recepcji sztuki zachodniej, zarówno reprezentującej konwencję znaną w literaturze jako „realizm przedeyckowski”³⁸, jak i określonej niegdyś przez Erwina Panofskiego mianem *ars nova*³⁹. Efektem przeplatania się i krzyżowania tych procesów były często dzieła pełne wewnętrznej sprzeczności, do której prowadziło łączenie idealizmu w kształtowaniu całości figury z drobniawym odtwarzaniem detali. Ten rodzaj realizmu nie był wyłącznie skutkiem przejmowania (najczęściej pośredniego) nowości sztuki niderlandzkiej, lecz w pierwszym rzędzie rozwinięcia – czym zasłużyło się pokolenie twórców rozpoczynających samodzielną działalność w latach około 1430–1435 – możliwości tkwiących w lokalnych formach stylu pięknego. W Krakowie te zjawiska egemplifikuje twórczość Mistrza Dominikańskiego Cyklu Maryjnego, który działał w latach trzydziestych i czterdziestych XV wieku dla krakowskich dominikanów (il. 25–27). Podstaw fachu uczył się on przy szkleniu kościoła Bożego Ciała na Kazimierzu i z pewnością z tego doświadczenia wyciągał praktyczne wnioski co do relacji między modelowaniem półtonami a kolorystyką szkiele. Jednak ścieżka jego artystycznego rozwoju była bez wątpienia bogatsza. Zgodnie z przepisami obowiązującymi w krakowskim cechu malarzy, do którego należeli także witrażyści przed wyzwoleniem na mistrza, adept zawodu miał obowiązek odbycia wędrówki czeladniczej⁴⁰. Analiza

³⁸ Gerhard Schmidt, „‘Pre-Eyckian realism.’ Versuch einer Abgrenzung,” w *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceeding of the International Colloquium, Leuven, 7–10 September 1993*, red. Maurits Smeyers i Bert Cardon (Leuven: Peeters, 1995), 747–769.

³⁹ Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character* (Cambridge: Harvard University Press, 1966, wyd. 4), t. 1, 151.

⁴⁰ Na temat krakowskiego cechu artystycznego i jego statutu zob. Marcin Król, „Cech malarzy krakowskich w świetle statutu z 1490 roku,” *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne* 142, nr 1 (2015): 79–98; por. Franciszek Kiryk, „Porządek cechowy w lokacyjnym Krakowie,” w *Kraków. Studia z dziejów miasta. W 750 rocznicę lokacji*, red. Jerzy Rajman (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2007), 76–86. Transkrypcja statutu w *Statuta pictorum: kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*, red. Andreas Tacke (Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018), t. 3, 57–59.

malarskiego stylu Mistrza wskazuje, że odwiedził w trakcie swych peregrynacji ośrodki austriackie, w tym zapewne Wiedeń, który był częstym celem artystycznych podróży z Krakowa.

W jego warsztacie powstały witraże z cyklem maryjnym umieszczone niegdyś w dwóch oknach południowych chóru kościoła św. Trójcy w Krakowie (il. 26, 27), dwukwaterowe *Zwiastowanie* prawdopodobnie z kaplicy pod tym wezwaniem przy tym samym kościele, a także witraże znajdujące się pierwotnie we wschodnim ramieniu krużganków klasztoru. Witraży tych nie można określić jako wykonanych w technice *en grisaille* lub *semi-grisaille*. Ich kolorystyka jest bogata. Na skalę barwną kwater cyklu maryjnego składają się intensywne zielenie, czerwienie, szafirowe błękity i fiolety, ale dominantę w partiach wymagających zróżnicowanego modelunku tonalnego stanowią szkła białe lub o mało nasyconych barwach. Kolor o mocnym natężeniu zasadniczo wprowadzano na dużych płaszczyznach, przede wszystkim w tłach. W warstwie malarskiej kładzionej na jasne szkła uderza ograniczenie linii do minimum, nanoszenie konturu bardzo cienkim pędzlem, a w zakresie modelunku twarzy – posługiwanie się powtarzalnym schematem, według którego rozmieszczone są światła i cienie, umiejętnie zmiękczone szczotkowaniem (il. 28). Zdaniem części badaczy malarstwa witrażowego pewne znaczenie w rozpowszechnieniu jasnych przeszkleń miały względy ekonomiczne, gdyż niektóre źródła wskazują, że białe szkło było tańsze⁴¹. Argument ten nie ma jednak zastosowania w odniesieniu do witraży Mistrza Dominikańskiego Cyklu Maryjnego, który posługiwał się wprawdzie szklami jasnymi, ale trudno dostępnymi i skomplikowanymi w produkcji, a zatem z pewnością nie tańszymi. Znaczną liczbę szkieł, z których wykonane są jego dzieła, stanowią tafle warstwowe (il. 29, 30). Edyta Bernady, która przeprowadziła badania fizykochemiczne użytego przez Mistrza materiału udowodniła, że szklami warstwowymi są nie tylko – zwyczajowo – szkła rubinowe, ale także tafle bladobłękitne, ametystowofioletowe, popielate, a nawet złocistożółte⁴².

⁴¹ Michael Burger, *Fenestrae non historiatæ: ornamentale Glasmalerei der Hochgotik in den Regionen am Rhein (1250–1350)* (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2018), 231. Do dyskusji tej odniosła się ostatnio Joanna Utzig, recenzja z Michael Burger, *Fenestrae non historiatæ: ornamentale Glasmalerei der Hochgotik in den Regionen am Rhein (1250–1350)*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2018 (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien*, 3), *Folia Historiae Artium* 17 (2019): 122, przyp. 27.

⁴² Wyniki badań referowała Edyta Bernady, „Medieval Stained Glass Technology Exemplified by the Stained Glass Panel: ‘Throne of Grace’ from the Dominican Monastery in Cracow,” w *Studia i materiały konferencji naukowej studentów konserwacji i restauracji dzieł sztuki*,

Ta trudna technika pozyskiwania szkła służyła zmniejszeniu intensywności barwy, uzyskaniu szkła przepuszczającego więcej światła. Warto też zwrócić uwagę na kreatywne podejście witrażysty do doboru materiału, czego przykładem jest wykorzystanie niedomieszanego szkła powłokowego rubinowego w kwaterze z Pokłonem Trzech Króli (por. il. 26). Warstwy rubinowa i biała zostały w nim połączone nierówno i szkło to mogło być zakwalifikowane jako niepełnowartościowe, a jednak znalazło zastosowanie: wykonano z niego głowę klęczącego monarchy, wada zaś pozwoliła na niuansowanie kolorystyczne twarzy, stając się środkiem do pokazania emocji. Takie zabiegi w Krakowie nie były nowością: już około 1360 roku w scenie Grzechu pierworodnego w kościele Mariackim w Krakowie ułamki źle zmieszanego szkła pasiastego, czerwono-białego, posłużyły do ukazania nie do końca dojrziałych, ale kuszących jabłek. Z kolei na początku wieku XV w krakowskiej kwaterze ze św. Małgorzatą nierówno zmieszanego szkła zielono-czerwonego użyto do przedstawienia cielska smoka (por. il. 15), a także cieniowanej sukni świętej. Szkła warstwowe zapewne sprowadzano z odległych stron, gdyż nie potwierdzono jak dotąd działalności hut wyspecjalizowanych w tego rodzaju produkcji w Polsce. Geografia hutnictwa szkła okiennego nie jest niestety nadal dobrze rozpoznana przez historyków.

Cykl Życia Marii wykonany do okien chóru kościoła Dominikanów w Krakowie warto odnotować także ze względu na symptomatyczne ujęcie scen: para kwater tworzy jedną kompozycję pozbawioną tradycyjnych elementów, takich jak langpasy, dywaniki i medaliony. W Krakowie takie witraże pojawiły się w pierwszej ćwierci XV stulecia w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu. Kwatery zaczęto traktować wówczas jak odrębne obrazy, na podobieństwo tablicowych układane w oknie obok siebie lub tworzące dyptyki i tryptyki. Cykl maryjny w kościele Dominikanów mieścił się pod tym względem w lokalnej tradycji, w której obecne już było upodobnienie kwatery do obrazu

Kraków 17–19 marca 2016 (Kraków: Akademia Sztuk Pięknych, 2016), t. 3, 187–193; Edyta Bernady et al., „Analysis of the Technology and State of Preservation of Medieval and Modern Paint Layers on Two Stained-Glass Panels from the Dominican Monastery in Cracow, Poland,” w *Stained Glass: Art at the Surface. Creation, Recognition, Conservation. Transactions of the 10th Forum for the Conservation and Technology of Stained Glass Cambridge, 3–5 September 2017*, red. Sarah Brown (York: International Scientific Committee for the Conservation of Stained Glass, 2017), 92–101; Edyta Bernady et al., „Final Results of Analysis of a 15th Century Stained-Glass Panel ‘Throne of Grace’ from the Dominican Monastery in Kraków, Poland,” w *Proceedings of the 5th GLASSAC International Conference*, red. Ilânês Coutinho (Lisbon: NOVA.FCT Editorial, 2017), 97–99.

tablicowego, tak charakterystyczne dla pierwszej tercji XV wieku w całej Europie. Cykl z dzielonymi między dwie kwatery scenami pozbawionymi architektonicznej oprawy wpisuje się w przemiany, których szczytowym punktem – w skali środkowoeuropejskiej – jest przeszklenie kaplicy Bessererów przy kolegiacie w Ulm (1430/1431), gdzie kwatery witrażowa przejmując wszystkie cechy wczesnoniderlandzkiego obrazu tablicowego, włącznie z ujęciem jej w iluzjonistyczną profilowaną ramę, wywołującą złudzenie obrazu-okna⁴³.

Napięcie pomiędzy kontynuacją lokalnej tradycji a „awangardowymi” impulsami, tak wyraźne w dziełach generacji twórców wchodzących na rynek sztuki około 1430–1435 roku, Hartmut Scholz scharakteryzował przed laty trafnie na przykładzie wspomnianych wyżej przeszkleń kaplicy Bessererów przy kościele farnym w Ulm (1430/1431), analizując cały szereg związków tych progresywnych witraży z wcześniejszymi dokonaniem mistrzów pracujących w tym mieście⁴⁴. Pod względem techniki malarskiej (modelunek tonalny, malarstwo negatywowe, szczotkowanie itd.) i kolorystyki szkieleń nie różnią się one zasadniczo od produkcji ulmskiej z początku XV wieku, ale wielobarwna tkanka obrazu sprawia wrażenie bogatszej. Dzieje się tak dzięki pomysłowemu użyciu znanych sposobów i włączeniu nowych rozwiązań. Obficie stosowano w nich żółcień srebra, którym w technice *en grisaille* malowane są całe partie kompozycji (il. 31). Żółcień srebra kładziono też jako lawowanie na szkła niebieskie, co w wyniku ich opracowania w technice negatywowej dało efekt zielonych łąk usianych błękitnymi kwiatami albo błękitnych tkanin dekorowanych zielonym wzorem. Nowością było trawienie kwasem szkieleń warstwowych rubinowo-czerwonych dla uzyskania dwubarwnych, subtelnych efektów ornamentalnych⁴⁵. Usuwanie warstwy czerwieni już było stosowane (np. we wspomnianych witrażach z Chełmna, por. il. 9), ale dotąd wykonywano ten zabieg mechanicznie, co wiązało się z ogromnym wysiłkiem i nie pozwalało na zbytne kontrolowanie wytwarzanych kształtów⁴⁶. Dopiero w pierwszej

⁴³ Hartmut Scholz, „Tradition und Avantgarde: die Farbverglasung der Besserer-Kapelle als Arbeit e. Ulmer ‘Werkstatt-Kooperative’”, w *Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, red. Rüdiger Becksmann (Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1992), 93–151; Hartmut Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I, 3) (Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1994).

⁴⁴ Scholz, „Tradition und Avantgarde.”

⁴⁵ Scholz, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm*, 137, tabl. XXXIIIa.

⁴⁶ Na temat mechanicznego sposobu usuwania wierzchniej warstwy szkła powłokowego zob. Lech Kalinowski i Helena Małkiewiczówna, „Die Kulmer Glasscheiben vom Ende des 14. Jahrhunderts als Beispiel für geometrische getupfte Muster in Überfangglas,” w *Das 19. und 20. Friedrichsfelder Kolloquium. Vorträge zur Sicherung und Wiederherstellung historischer*

połowie XV wieku zaczęto używać do tego celu kwasu azotowego. Pokrywając szkło woskiem, a następnie usuwając go tylko z części, które miały być wytrawione kwasem, pozostawianym na około dwóch godzin, otrzymywano fili-granowy dwubarwny rysunek. Technologia taka została opisana w powstałym około 1400 roku traktacie Antonia da Pisy, dopiero jednak jej eksperymentalne powtórzenie na fragmentach piętnastowiecznego szkła dowiodło bezspornie takiego jej stosowania⁴⁷.

Traktat Antonia da Pisy zawiera także informacje o farbach do malowania na zimno – *sença ricuocere*⁴⁸. Długo nie wiązano ich z witrażami powstającymi na północ od Alp, sądząc za Wilfriedem Frenzlem, że znajdowane przy okazji konserwacji witraży na ogół źle zachowane ślady farby kładzionej na zimno są wtórne. Dopiero kompleksowe badania konserwatorskie witraży w farze w Bernie, powstałych w 1441 roku, częściowo w warsztacie ulmskim, dowiodły ich szerokiego zastosowania w tym zespole. Jak się okazało, w celu wzbogacenia palety barwnej, a także dla ograniczenia konieczności cięcia i łączenia ołowiami dużej liczby małych szkieł używano tam oprócz schwartzlotu, czyli czarnej farby witrażowej i żółcieni srebra także farb kładzionych na zimno – zielonych (zwłaszcza w partiach roślinnych), brązowych (architektura i modelunek ciał), żółtych (włosy, przedmioty z metalu i drewna itd.)⁴⁹. Taki eksperyment zauważono również na kilku kwaterach z Tamsweg z około 1435 roku, w których zastosowano farbę zieloną (np. na koszyku utrzymanym przez św. Dorotę, il. 32)⁵⁰. Zapewne kolejne konserwacje przyniosą pod tym względem nowe odkrycia.

Glasmalerei. Schloss Berlin Friedrichsfelde 4. März 1996 und 10. März 1997 (Berlin: Wirtschaftsverlag NW, 1998), 64–71.

⁴⁷ Antoine de Pise. *L'art du vitrail vers 1400* (Corpus Vitrearum France. Études 8, red. Claudine Lautier i Dany Sandron) (Paris: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2008), o eksperymentach zwłaszcza 119–122; zob. także Claudine Lautier, „L'apport de l'expérimentation du traité d'Antoine de Pise à la connaissance du vitrail médiéval,” w *Le vitrail et les traités du Moyen âge à nos jours: actes du XXIII^e colloque international du Corpus Vitrearum, Tours 3–7 juillet 2006*, red. Karine Boulanger i Michel Hérol (Bern: Lang, 2008), 75–96; Lisa Pilosi, „Early Acid-Etching of Stained Glass,” w *Le vitrail et les traités*, 97–110.

⁴⁸ Antoine de Pise. *L'art du vitrail*, 15–17, 22–23, 54.

⁴⁹ Stefan Trümpler i Sophie Wolf, „Rückseitige Vorzeichnungen und Kaltbemalungen. Untersuchungen an den Chorfenstern des 15. Jh. im Berner Münster,” w *Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation (1421–1517/1528)*, red. Bernd Nicolai i Jürg Schweizer (Regensburg: Schnell und Steiner, 2019), 419–431.

⁵⁰ Elisabeth Oberhaidacher, „Verwendung von Emailfarbe an zwei Fenstern von St. Leonhard ob Tamsweg,” *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 43 (1989): 184–185; Bacher et al., *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg*, 140–141.

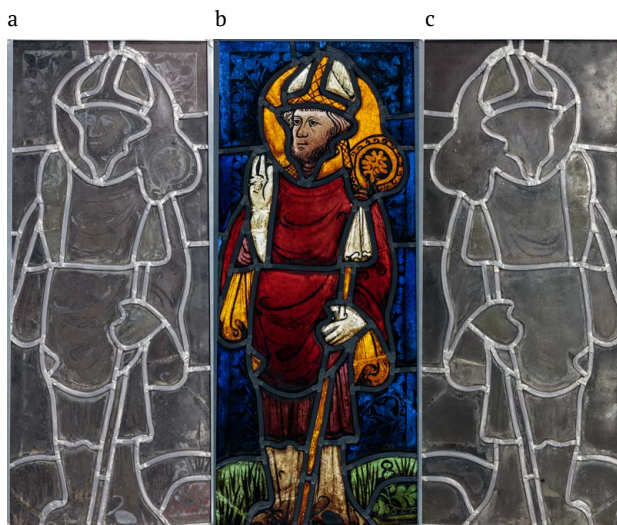
Różnorodne strategie warsztatowe były wykorzystywane także w malarstwie witrażowym Małopolski. Również w tym regionie praktyka witrażystów działających w latach trzydziestych–czterdziestych opierała się na rozwiązaniach wprowadzonych do lokalnego obiegu na przełomie XIV i XV wieku, gdy opisaną przed wiekami w traktacie „De diversarum artis schedula” technikę witrażową skutecznie i szybko dostosowano do potrzeb nowej metody prezentowania rzeczywistości w malarstwie. Sposób używania rysunku pomocniczego w malarstwie tablicowym nie stanowił jednak dla witrażystów efektywnego wzorca transpozycji uzyskiwanego w technice tempery modelunku światłocieniowego. Znaczenie takie miał za to samodzielny rysunek, którego rola nie wyczerpywała się na dostarczaniu wzorów kompozycyjnych i ikonograficznych.

Finansowanie:

Artykuł jest pokłosiem prowadzonego pod kierunkiem autorki i zakończonego w 2021 r. projektu badawczego „Korpus witraży średniowiecznych w Polsce”, finansowanego ze środków Narodowego Funduszu Rozwoju Humanistyki (Nr 0030/NPRH3/H11/82/2014).



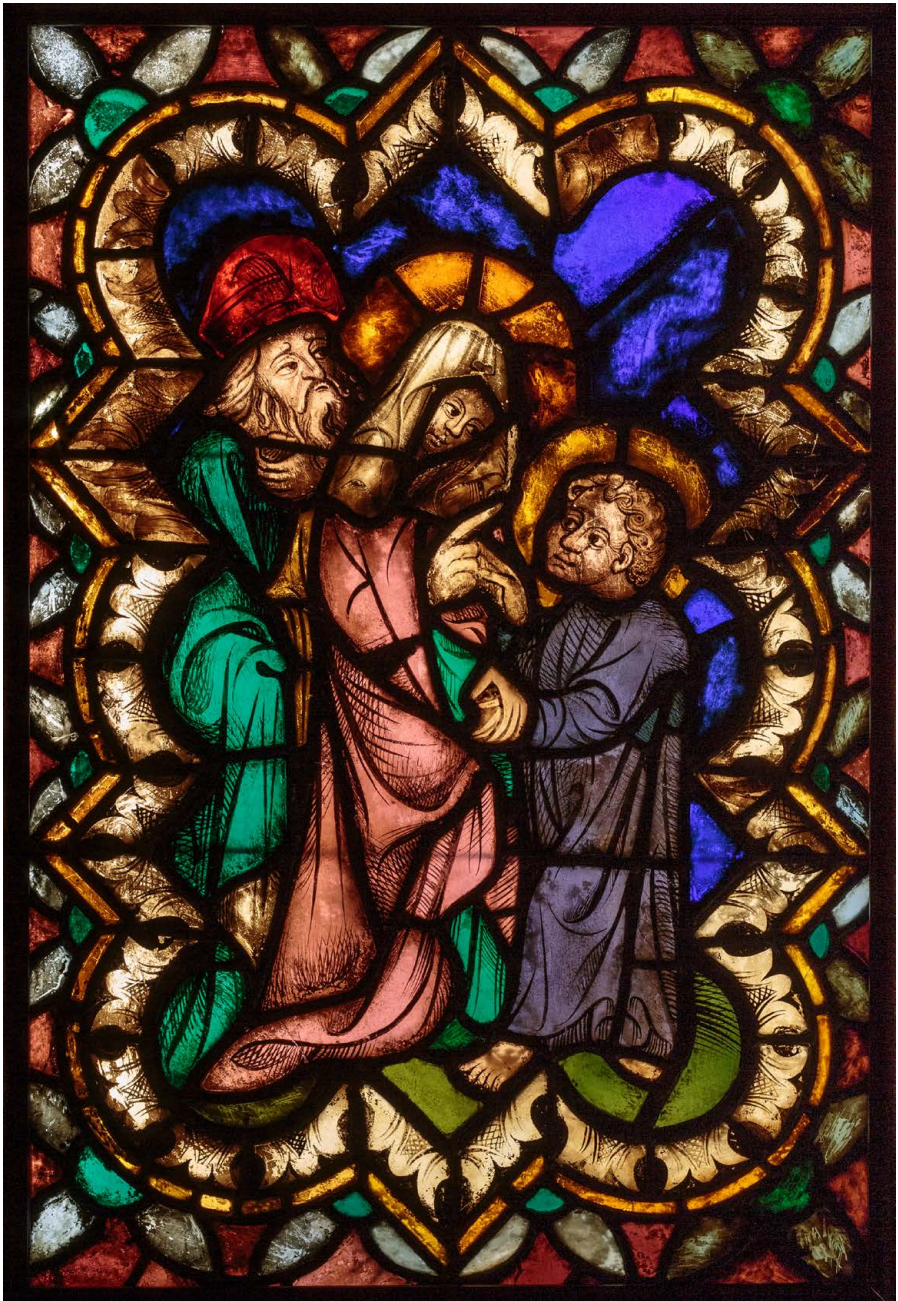
Il. 1. Kraków, kościół Wniebowzięcia NMP, witraż *Stworzenie aniołów*. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 2. Kielce, Muzeum Diecezjalne, witraż *Św. Stanisław* z kościoła Wniebowzięcia NMP w Szańcu.
Fot. D. Podosek/CV Polska
a – awers w świetle bocznym, b – awers w świetle przechodzącym, c – rewers w świetle odbitym



Il. 3. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, witraż *Święta Rodzina w drodze do świątyni Jerozolimskiej* (fragment) z kościoła Wniebowzięcia NMP w Krakowie. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 4. Kraków, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, witraż *Odnalezienie Dzieciątka w świątyni* (fragment) z kościoła Wniebowzięcia NMP w Krakowie. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 5. Praga, Knihovně Národního muzea, sygn. XIII A 12, „Liber viaticus”, miniatura ze Zwiastowaniem na fol. 55v (fragment). Fot. wg Lech Kalinowski, Helena Małkiewiczówna, i Dobrosława Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Krakau* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen I, 1) (Kraków: Universitas, 2018), fig. 329



Il. 6. Norymberga, Germanisches Nationalmuseum, inv. Nr. Kapsel 559, Hz 38, przedstawienia
Matki Boskiej, rysunek. Fot. GNM Norymberga, M. Runge



Il. 7. Hersbruck, kościół par., witraż *Zmartwychwstanie* (fragment).
Fot. CV Deutschland



Il. 8. Warszawa, Biblioteka Narodowa, sygn. Rps 12722 V, „Graduale de temporis et de sanctis”, miniatura ze św. Piotrem na karcie 483. Fot. <https://polona.pl/item/graduale-de-tempore-et-de-sanctis,MjA3NTg3NDk/484/#item>



Il. 9. Toruń, Muzeum Okręgowe, witraż *Rzeź niewiniątek* (fragment) z kościoła Wniebowzięcia NMP w Chełmnie. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 10. Neuhaus (Karyntia), kościół par. św. Jakuba St., witraż *Chrystus nauczający w świątyni* (fragment). Fot. BDA Österreich



Il. 11. Brunswik, Herzog Anton Ulrich-Museum, nr inw. 63, tzw. Szkicownik Brunswicki, fragment fol. 20 z przedstawieniem króla. Fot. wg Kalinowski, Małkiewiczówna, i Horzela, *Die mittelalterlichen Glasmalereien*, fig. 198



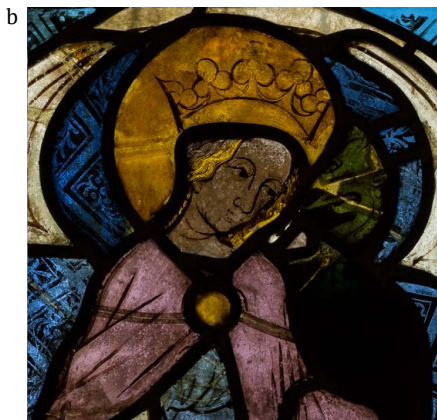
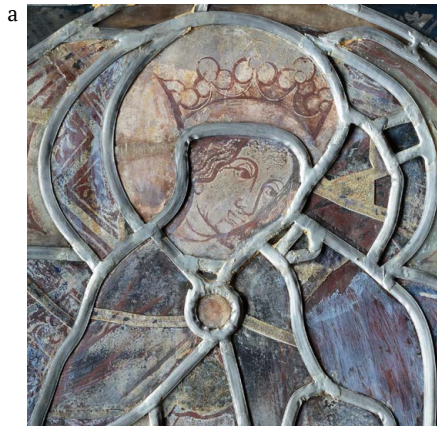
Il. 12. Kraków, kościół Bożego Ciała na Kazimierzu, witraż *Noli me tangere*. Fot. D. Podosek/CV Polska
a – awers w świetle bocznym, b – awers w świetle przechodzącym



Il. 13. Kraków, kościół Bożego Ciała na Kazimierzu, witraż *Apostołowie* (fragment). Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 14. Kraków, kościół Bożego Ciała na Kazimierzu, witraż *Niewierny Tomasz* (fragment). Fot. D. Podosek/CV Polska



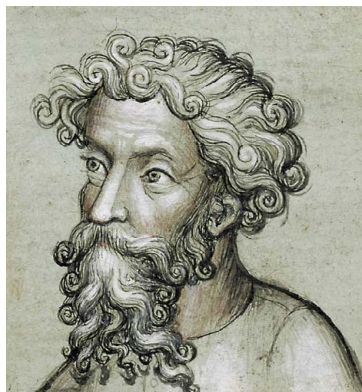
Il. 15. Kraków, Muzeum Narodowe, witraż *Św. Małgorzata* z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie (fragment). Fot. D. Podosek/CV Polska
a – awers w świetle bocznym, b – awers w świetle przechodzącym, c – rewers w świetle odbitym



Il. 16. Kraków, kościół Bożego Ciała na Kazimierzu, witraż *Maria-Krzew Gorejący*. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 17. Londyn, British Library, sygn. Ms. Add. 24189, „Podróże Sir Johna Mandeville”, miniatura Grecka misja do papieża Jana XXII na fol. 7v (fragment). Fot. wg *The Travels of Sir John Mandeville. A Manuscript in the British Library*, introduct. and comment. of the Plates by Josef Krása (New York: Georg Braziller, 1983), tabl. 22



Il. 18. Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, nr inw. Kunstammer, 5003, tzw. Szkicownik Wiedeński, rysunek twarzy mężczyzny (fragment). Fot. wg Maria Theisen, „Das Wiener Musterbuch,” w Maria Theisen i Eberhard König, *Kunsthistorischer Kommentar zum Faksimile des Wiener Musterbuches* (Simbach am Inn: Müller & Schindler, 2012), tabl. 7



Il. 19. Kraków, kościół Bożego Ciała na Kazimierzu, witraż *Zaśnięcie Marii* (fragment) – fotografia w świetle bocznym. Fot. L. Heine/P. Karaszkiewicz



Il. 20. Kraków, kościół Bożego Ciała na Kazimierzu, witraż *Zejście do piekieł* (fragment). Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 21. Tarnów, Muzeum Diecezjalne, witraż *Matka Boska Apokaliptyczna* z kościoła filialnego w Iwkowej. Fot. D. Podosek/CV Polska



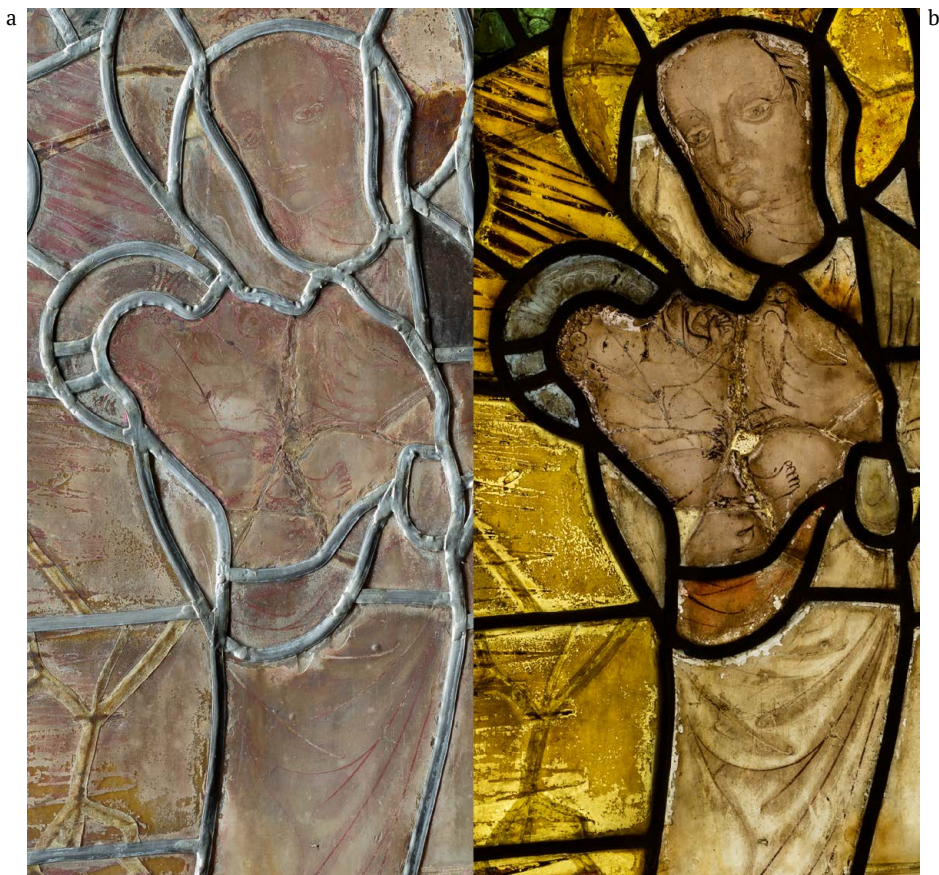
Il. 22. Tamszeg, kościół pielgrzymkowy St. Leonhard, widok na *Złote Okno*. Fot. D. Podosek/CV
Polska



Il. 23. Tamsweg, kościół pielgrzymkowy St. Leonhard, widok na tzw. *Okno Młyna Mistycznego*.
Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 24. Tamswég, kościół pielgrzymkowy St. Leonhard, pion środkowy *Okna Drzewa Życia*. Fot. D. Podosek/CV Polska



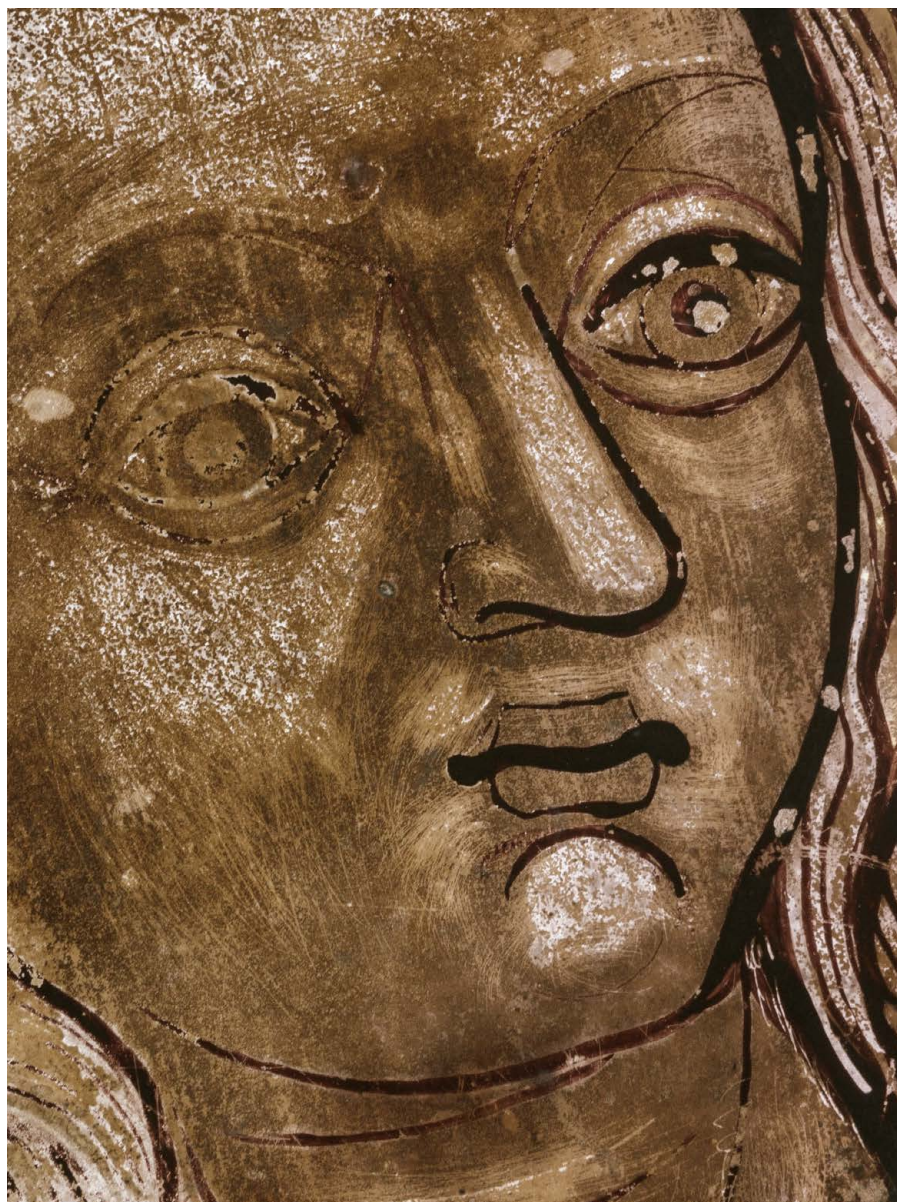
Il. 25. Kraków, Muzeum Narodowe, witraż *Maria-Krzew Gorejący* (fragment) z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie. Fot. D. Podosek/CV Polska
a – awers w świetle bocznym, b – awers w świetle przechodzącym



Il. 26. Kraków, Muzeum Dominikanów, witraż *Pokłon Trzech Króli* – dwie kwatery z cyklu maryjnego (fotografie bez obramień z początku XX w.) z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie. Fot. D. Podosek/CV Polska



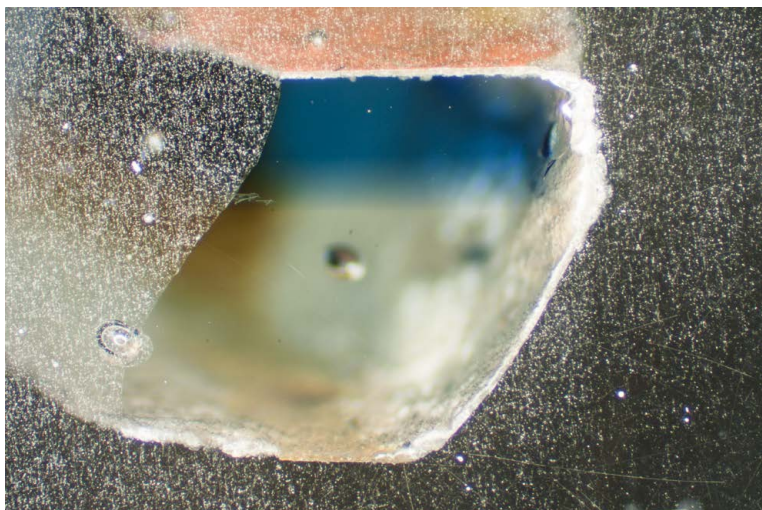
Il. 27. Kraków, Muzeum Dominikanów, witraż *Koronacja Marii* – dwie kwatery z cyklu maryjnego (fotografie bez obramień z początku XX w.) z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 28. Kraków, Muzeum Dominikanów, witraż *Koronacja Marii* (fragment: głowa Marii, stan w trakcie konserwacji) – kwatera z cyklu maryjnego z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 29. Kraków, Muzeum Dominikanów, witraż *Koronacja Marii* (fragment: chmury, stan w trakcie konserwacji) – kwaterna z cyklu maryjnego z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie. Fot. D. Podosek/CV Polska



Il. 30. Szkło warstwowe, fragment motywu chmury (il. 29) w witrażu *Koronacja Marii* z cyklu maryjnego z kościoła Świętej Trójcy w Krakowie. Fot. E. Bernady



Il. 31. Ulm, kościół farny, witraż *Gościnność Abrahama* w kaplicy Bessererów. Fot. CV Deutschland



Il. 28. Tamsweg, kościół pielgrzymkowy St. Leonhard, *Okno Drzewa Życia* – witraż *Św. Dorota* (fragment). Fot. D. Podosek/CV Polska

Bibliografia

- Antoine de Pise. L'art du vitrail vers 1400* (Corpus Vitrearum. Études 8, red. Claudine Lautier i Dany Sandron). Paris: Éditions du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 2008.
- Bacher, Ernst. *Die mittelalterlichen Glasgemälde in der Steiermark, 1. Teil: Graz und Strassengel* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, III). Vienna–Cologne–Graz: Böhlau, 1979.
- Bacher, Ernst. „Gotische Glasmalerei in Steiermark.” W *Gotik in der Steiermark*. Katalog wystawy w Stift St. Lambrecht, 28.05.1978–08.10.1978, red. Elisabeth Langer, 151–171. Graz: Kulturreferat der Steiermärkischen Landesregierung, 1978.
- Bacher, Ernst, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, i Christina Wais-Wolf. *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Niederösterreich: Krenstetten bis Zwettl (ohne Sammlungen)* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich V, 1). Vienna–Cologne–Weimar: Böhlau, 2015.
- Bacher, Ernst, Günther Buchinger, Elisabeth Oberhaidacher-Herzig, i Christina Wais-Wolf. *Die mittelalterlichen Glasgemälde in Salzburg, Tirol und Vorarlberg* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Österreich, IV). Vienna–Cologne–Weimar: Böhlau, 2007.
- Bernady, Edyta. „Medieval Stained Glass Technology Exemplified by the Stained Glass Panel: ‘Throne of Grace’ from the Dominican Monastery in Cracow.” W *Studia i materiały konferencji naukowej studentów konserwacji i restauracji dzieł sztuki, Kraków 17–19 marca 2016*, t. 3, 187–193. Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, 2016.
- Bernady, Edyta, Marta Kamińska, Michał Płotek, i Małgorzata Walczak. „Analysis of the Technology and State of Preservation of Medieval and Modern Paint Layers on Two Stained-Glass Panels from the Dominican Monastery in Cracow, Poland.” W *Stained Glass: Art at the Surface. Creation, Recognition, Conservation. Transactions of the 10th Forum for the Conservation and Technology of Stained Glass Cambridge, 3–5 September 2017*, red. Sarah Brown, 92–101. York: International Scientific Committee for the Conservation of Stained Glass, 2017.
- Bernady, Edyta, Marta Kamińska, Michał Płotek, i Małgorzata Walczak. „Final Results of Analysis of a 15th Century Stained-Glass Panel ‘Throne of Grace’ from the Dominican Monastery in Kraków, Poland.” W *Proceedings of the 5th GLASSAC International Conference*, red. Ilân Coutinho, 97–99. Lisbon: NOVA.FCT Editorial, 2017.
- Boreczky, Anna. „Vienna: 1413. The Workshop of the Budapest Concordantiae Caritatis.” W *Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives / Umetnost okrog 1400: globalni in regionalni pogledi*, red. Marjeta Ciglencéki i Polona Vidmar, 281–291. Maribor: Faculty of Arts, 2012.
- Burger, Michael. *Fenestrae non historiatae: ornamentale Glasmalerei der Hochgotik in den Regionen am Rhein (1250–1350)*. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2018.

- Court Chapels of the High and Late Middle Ages and Their Artistic Decoration*. Red. Jiří Fajt. Prague: National Gallery, 2003.
- Deiters, Maria. „Flötz–Barby–Magdeburg–Prag. Zur Kunst des Magdeburgischen Raumes im späten 14. Jahrhundert.” W *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, red. Jiří Fajt i Markus Hörsch, 123–145 (Studia Jagellonica Lipsiensia 1). Ostfildern: Thorbecke, 2006.
- Fajt, Jiří. „Charles IV: Toward a New Imperial Style.” W *Prague. The Crown of Bohemia 1347–1437*. Katalog wystawy w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku, 20.09.2005–03.01.2006, red. Barbara Drake i Jiri Fajt, 3–21. New Heaven–London: Yale University Press, 2005.
- Fajt, Jiří. *Nürnberg als Kunstzentrum des Heiligen Römischen Reichs: höfische und städtische Malerei in der Zeit Kaiser Karls IV., 1346–1378*. Berlin–München: Deutscher Kunstverlag, 2019.
- Frodl, Walter. *Glasmalerei in Kärnten 1150–1500*. Klagenfurt: Leon, 1950.
- Frodl-Kraft, Eva. *Die Glasmalerei. Entwicklung – Technik – Eigenart*. Wien–München: Schroll 1970.
- Frömlová, Věra. „The Exceptional Nature of the Painting of Magister Theodoricus.” W *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration*, red. Jiří Fajt, 299–302, 490–492. Prague: National Gallery, 2003.
- Hamsíková, Radana. „Magister Theodoricus and Medieval Drawings.” W *Court Chapels of the High and Late Middle Ages and their Artistic Decoration*, red. Jiří Fajt, 293–298, 488–490. Prague: National Gallery, 2003.
- Hamsíková, Radana. „Theodorik. Dílenská praxe. Vzory kompozice a tvarových detailů” / „Theodoric's Workshop Practice: Composition and Form Patterns.” *Technologia artis. Ročenka Archivu Historické Výtvarné Technologie Praha – Yearbook of the Archives of Historical and Technological Prague* 3 (1993): 61–64. Dostęp 10 czerwca 2022. <https://technologiaartis.org/3malba-drevo-theo.html>
- Horzela, Dobrosława. *Cud światła. Średniowieczne witraże w Polsce*. Noty katalogowe Edyta Bernady, Krzysztof J. Czyżewski, Elżbieta Gajewska-Prorok, Tomasz Gałuszka OP, Agnieszka Gola, Dobrosława Horzela, Monika Jakubek-Raczkowska, Piotr Kołpak, Łukasz Krzyszczuk, Magdalena Laskowska, Magda Ławicka, Katarzyna Moskał, Dariusz Niemiec, Aleksandra Pankiewicz, Maria Porucznik, Sylwia Siemianowska, Tomasz Szybisty, Joanna Utzig, Wojciech Walanus, i Marek Walczak. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2000.
- Horzela, Dobrosława. „Die mittelalterlichen Glasmalereien in Klempolen (ohne Marienkirche in Krakau), Przemyśl Land und Schlesien” (*Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen I, 2*) (w przygotowaniu).
- Horzela, Dobrosława. „Made of Gold, Made of Glass. Remarks on the Migration of Ornamental Forms Between Stained Glass and Goldsmith's Art in the Late Middle Ages.” *Revista de História da Arte – Serie W: The Art of Ornament. Senses, Archetypes, Shapes and Functions, IHA/FCSH/NOVA* 8 (2019): 108–119.

- Horzela, Dobrośława. „Opus punctile and Stained Glass Around 1400.” *Umění* 62 (2017): 226–243.
- Horzela, Dobrośława. *Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce około 1440–1477*. Kraków: Societas Vistulana, 2012.
- Horzela, Dobrośława. „Witraże w kościele Bożego Ciała na Kazimierzu – fundacja jagiellońska?” *Biuletyn Historii Sztuki* 81 (2019): 29–62.
- Kalinowski, Lech, i Helena Małkiewiczówna. „Die Kulmer Glasscheiben vom Ende des 14. Jahrhunderts als Beispiel für geometrische getupfte Muster in Überfangglas.” W *Das 19. und 20. Friedrichsfelder Kolloquium. Vorträge zur Sicherung und Wiederherstellung historischer Glasmalerei. Schloss Berlin Friedrichsfelde 4. März 1996 und 10. März 1997*, 64–71. Berlin: Wirtschaftsverlag NW, 1998.
- Kalinowski, Lech, Helena Małkiewiczówna, i Dobrośława Horzela. *Die mittelalterlichen Glasmalereien in der Stadtpfarrkirche Mariä Himmelfahrt in Krakau* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Polen I, 1). Kraków: Universitas, 2018.
- Kampis, Antal. *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig*. Budapest: Biro R. T. Ny., 1932.
- Karel IV. Císař z Boží milosti. *Kultura a umění za vlády Lucemborků 1310–1437*. Katalog wystawy w Galerii Obrazów Zamku w Pradze, 16.02.2006–21.05.2006. Red. Jiří Fajt i Barbara Drake Boehm. Praha: Správa Pražského Hradu, 2006.
- Kiryk, Franciszek. „Porządek cechowy w lokacyjnym Krakowie.” W *Kraków. Studia z dziejów miasta. W 750 rocznicę lokacji*, red. Jerzy Rajman, 76–86. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2007.
- Klípa, Jan. „The Migration of Artists – Transfer of Ideas. The So-Called Ambras Model Book and the Question of ‘Influence’ in central European Art Around 1400.” W *Art and Architecture around 1400: Global and Regional Perspectives / Umetnost okrog 1400: globalni in regionalni pogledi*, red. Marjeta Ciglencečki i Polona Vidmar, 271–280. Maribor: Faculty of Arts, 2012.
- Kraków 1000–2000. Wystawa jubileuszowa*. Kraków: Zamek Królewski na Wawelu / Muzeum Katedralne na Wawelu / Muzeum Archidiecezjalne w Krakowie, 2000.
- Krása, Josef. *České iluminované rukopisy 13./16. století*. Praha: Odeon, 1990.
- Krása, Josef. *Rukopisy Václava IV*. Praha: Odeon, 1971.
- Król, Marcin. „Cech malarzy krakowskich w świetle statutu z 1490 roku.” *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne* 142, nr 1 (2015): 79–98.
- Lautier, Claudine. „L’apport de l’expérimentation du traité d’Antoine de Pise à la connaissance du vitrail médiéval.” W *Le vitrail et les traités du Moyen âge à nos jours: actes du XXIIIe colloque international du Corpus Vitrearum, Tours 3–7 juillet 2006*, red. Karine Boulanger i Michel Hérold, 75–96. Bern: Lang, 2008.
- Liber viaticus Jana ze Středy. Zmenšená reprodukce a komentářový svazek. Vydání první*. Red. Pavel Brodský, Kateřina Spurná, i Marta Vaculínová. Praha: Academia / Národní muzeum, 2016.

- Magister Theodoricus. Dvorní malíř císaře Karla IV. Umělecká výzdoba posvátných prostor hradu Karlštejna.* Red. Jiří Fajt. Praha: Národní galerie, 1997.
- Malarstwo gotyckie w Polsce.* T. 1–3. Red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska (Dzieje Sztuki Polskiej II, 3). Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2004.
- Marks, Richard. *Stained Glass in England during the Middle Ages.* London: Routledge, 1993.
- Marks, Richard. „Window Glass.” W *English Medieval Industries*, red. John Blair i Nigel Ramsay, 265–294. London: Hambledon & London, 2001.
- Matouš, František. *Mittelalterliche Glasmalerei in der Tschechoslowakei* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Tschechoslowakei). Prag: Academia, 1975.
- Miodońska, Barbara. „Graduale de tempore et de sanctis zwane Graduałem Mścislawa.” W *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, t. 2, 400–401 (Dzieje Sztuki Polskiej II, 3). Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2004.
- Miodońska, Barbara. „Małopolskie malarstwo książkowe.” W *Malarstwo gotyckie w Polsce*, red. Adam S. Labuda i Krystyna Secomska, t. 1, 413–449 (Dzieje Sztuki Polskiej II, 3). Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2004.
- Miodońska, Barbara. *Małopolskie malarstwo książkowe 1320–1540.* Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Montague, James R. „An English Medieval Sketsch-Book, No. 1916 in the Pepysian Library Magdalene College, Cambridge.” *The Volume of the Walpole Society* 13 (1924–1925): 1–17.
- Nowalińska, Małgorzata. *O sztuce kopiowania. Studia inspirowane badaniami powtarzalności przedstawień Hodegetrii Krakowskich 1400–1550 / On the Art of Copying. Studies Inspired by Research on the Repeatability of Cracovian Hodegetria 1400–1550.* Kraków: Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, 2019.
- Oberhaidacher, Elisabeth. „Das Tamsweger ‘Goldfenster’ und seine westlichen Voraussetzungen im Blickwinkel motivgeschichtlicher Zusammenhänge.” W *Glas. Malerei. Forschung. Internationale Studien zu Ehren von Rüdiger Becksmann*, red. Hartmut Scholz, 191–197. Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2004.
- Oberhaidacher, Elisabeth. „Verwendung von Emailfarbe an zwei Fenstern von St. Leonhard ob Tamsweg.” *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege* 43 (1989): 184–185.
- Oberhaidacher, Jörg. *Die Wiener Tafelmalerei der Gotik um 1400.* Wien: Böhlau, 2012.
- Očím skryté: Průzkum podkresb na deskových malbách 14–16. století ze sbírek Národní galerie v Praze.* Katalog wystawy w Galerii Narodowej w Pradze, 04.02.2017–26.11.2017. Red. Helena Dáňová i Štěpánka Chlumská. Praha: Národní galerie, 2017.
- Origins of European Printmaking. Fifteenth-Century Woodcuts and Their Public.* Katalog wystawy w National Gallery of Art w Waszyngtonie, 04.09.2005–27.11.2005 / Germanisches Nationalmuseum w Norymberdze, 13.12.2005–19.03.2006. Red. Peter Parshall i Rainer Schoch. Washington: National Gallery of Art, 2005.

- Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*. Cambridge: Harvard University Press, 1966 (wyd. 4).
- Pilosi, Lisa. „Early Acid-Etching of Stained Glass.” W *Le vitrail et les traités du Moyen âge à nos jours : actes du XXIIIe colloque international du Corpus Vitrearum, Tours 3–7 juillet 2006*, red. Karine Boulanger i Michel Hérold, 97–110. Bern: Lang, 2008.
- Reitner, Achim. *Einblattholzschnitte des 15. Jahrhunderts. Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München*. München: Staatlichen Graphischen Sammlung, 2019.
- Rosewell, Richard. „The Pepysian Sketschbook.” *Vidimus* 54. Dostęp 11 stycznia 2021. <http://vidimus.org/issues/issue-54/feature/>.
- Royt, Jan. *The Master of the Třeboň Altarpiece*. Praha: Karolinum, 2014.
- Schmidt, Gerhard. „‘Pre-Eyckian realism.’ Versuch einer Abgrenzung.” W *Flanders in a European Perspective. Manuscript Illumination around 1400 in Flanders and Abroad. Proceeding of the International Colloquium, Leuven, 7–10 September 1993*, red. Maurits Smeyers i Bert Cardon, 747–769. Leuven: Peeters, 1995.
- Scholz, Hartmut. *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Mittelfranken und Nürnberg extra muros* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X, 1). Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2002.
- Scholz, Hartmut. *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Nürnberg: Sebalder Stadtseite* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland X, 2). Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2013.
- Scholz, Hartmut. *Die mittelalterlichen Glasmalereien in Ulm* (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland I, 3). Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1994.
- Scholz, Hartmut. „Prag oder Nürnberg? Die Luxemburgischer Fensterstiftungen in Nürnberg und Franken und die Frage ihrer Künstlerischen Verortung.” W *Kunst als Herrschaftsinstrument. Böhmen und das Heilige Römische Reich unter den Luxemburgern im europäischen Kontext*, red. Jiří Fajt i Andrea Langer, 221–233. Berlin–München: Deutsche Kunstverlag, 2009.
- Scholz, Hartmut. „Tradition und Avantgarde: die Farbverglasung der Besserer-Kapelle als Arbeit e. Ulmer ‘Werkstatt-Kooperative’.” W *Bildprogramme, Auftraggeber, Werkstätten*, red. Rüdiger Becksmann, 93–151. Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1992.
- Statuta pictorum: kommentierte Edition der Maler(zunft)ordnungen im deutschsprachigen Raum des Alten Reiches*. Red. Andreas Tacke. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2018.
- Suckale, Robert. „Glasmalerei im Kontext der Bildkünste um 1300.” W *Himmelslicht. Europäische Glasmalerei im Jahrhundert des Kölner Dombaues (1248–1349)*. Katalog wystawy w Josef-Haubrich-Kunsthalle w Kolonii, 20.11.1998–7.3.1999, red. Hiltrud Westermann-Angerhausen, 73–77. Köln: Schnütgen-Museum der Stadt Köln, 1998.
- Theisen, Maria. „Das Wiener Musterbuch.” W Maria Theisen i Eberhard König, *Kunst-historischer Kommentar zum Faksimile des Wiener Musterbuches*, 7–94. Simbach am Inn: Müller & Schindler, 2012.

- Theisen, Maria, i Eberhard König. *Kunsthistorischer Kommentar zum Faksimile des Wiener Musterbuches, Kommentarband*. Simbach am Inn: Müller & Schindler, 2012.
- Trümpler, Stefan, i Sophie Wolf. „Rückseitige Vorzeichnungen und Kaltbemalungen. Untersuchungen an den Chorfenstern des 15. Jh. im Berner Münster.” W *Das Berner Münster. Das erste Jahrhundert: Von der Grundsteinlegung bis zur Chorvollendung und Reformation (1421–1517/1528)*, red. Bernd Nicolai i Jürg Schweizer, 405–431. Regensburg: Schnell und Steiner, 2019.
- Utzig, Joanna. Recenzja z Michael Burger, *Fenestrae non historiatae: ornamentale Glasmalerei der Hochgotik in den Regionen am Rhein (1250–1350)*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2018 (Corpus Vitrearum Medii Aevi Deutschland, Studien, 3). *Folia Historiae Artium* 17 (2019): 113–123.