

TREŚCI IDEOWE NAGROBKA BARBARY Z ROŻNOWA W KATEDRZE TARNOWSKIEJ

Nagrobek Barbary z Rożnowa* znajdujący się w kościele katedralnym w Tarnowie posiada w polskiej sztuce osobliwe znaczenie przez wyjątkową symbiozę form gotycko-renesansowych i głęboką treść funkcjonalną. Obiekt ten stanowi część wyposażenia kościoła, wskutek czego ma za zadanie uczyć i oddziaływać zagadkowością przedstawieniowych treści (fot. 1). Należy nie tyle do wyposażenia architektury, co raczej sprzętów wprowadzonych do wnętrza w celach dydaktycznych. Aby zatem w pełni zrozumieć obecność nagrobka we wnętrzu kościelnym, jego wymowę ekspresyjną, warto dla przykładu zanalizować treść jednego z licznych nagrobków i epitafiów, kościoła katedralnego w Tarnowie, reprezentujących różne epoki stylowe.

Barbara z Rożnowa, wnuczka Zawiszy Czarnego, starosty spiskiego, córka stolnika krakowskiego Jana, druga żona Jana Amosa Tarnowskiego, kasztelana krakowskiego, zmarła w 1517 roku. Nagrobek jej ufundowany przez syna, hetmana Jana Tarnowskiego, wykonany z kamienia sancygniowskiego przez nieznanego artystę, znajdował się niegdyś, jak wspomina J. E. Dutkie-

* Załączone fotografie:

1. Nagrobek Barbary z Rożnowa w katedrze tarnowskiej (fot. S. Deptuszewski, J. Langda).
2. Matka Bolesna spod krzyża, fragment drzeworytu Ukrzyżowania z: A. Schramm: Der Bilderschmuck der Frühdrucke. Leipzig 1937 fot. 618 (fot. H. Derczyński).
3. Matka Bolesna, Getynga, Zbiory Ehlersa, fot. własna z: O. Benesch: Österreichische Handzeichnungen des XV und XVI Jahrhundert. Freiburg i. Br. 1936 il. 65.
4. Figura zmarłej Barbary z Rożnowa, fragment nagrobka (fot. S. Deptuszewski, J. Langda).
5. Adam, fragment cokołu nagrobka Barbary z Rożnowa (fot. S. Deptuszewski, J. Langda).
6. Ewa, fragment cokołu nagrobka Barbary z Rożnowa (fot. S. Deptuszewski, J. Langda).
7. Cokół nagrobka Barbary z Rożnowa (fot. S. Deptuszewski).
8. Małpy i błazen, fragment nagrobka Barbary z Rożnowa (fot. S. Deptuszewski, J. Langda).
9. Maską na trumnie zmarłej, fragment nagrobka Barbary z Rożnowa (fot. S. Deptuszewski, J. Langda).
10. Belka architrawy i tympanon archiwolty, fragment nagrobka Barbary z Rożnowa (fot. S. Deptuszewski, J. Langda).



1. Nagrobek Barbary z Rożnowa



2. Matka Bolesna

grobka Barbary z Roźnowa trzy pytania: Po pierwsze, dlaczego przedstawienia dekoracyjne nagrobka, mimo ich — zdawałoby się — renesansowego pochodzenia, są przeniknięte duchem demonicznej symboliki? Po drugie, dlaczego otaczają niczym ramą postać zmarłej matrony, o której wiemy, że była najlepszą i najtroskliwszą z matek? Wreszcie, po trzecie, czym powodował się artysta przedstawiając zmarłą w postaci Matki Boskiej?

Uwaga widza koncentruje się przede wszystkim na postaci zmarłej, która skłonem głowy i skrzyżowaniem rąk na piersiach przypomina Matkę Bolesną spod krzyża (fot. 2).

¹ F. Herzig: Katedra, megdyś kolegiata w Tarnowie, wraz z krótką wzmianką o innych kościołach tarnowskich. Tarnów 1900 s. 159. — J. E. Dutkiewicz: Grobowce rodziny Tarnowskich w kościele katedralnym w Tarnowie. Tarnów 1932 s. 4—5.

² S. Starowski: Monumenta Sarmatarum. Cracoviae 1655 s. 650.

wicz, w innym miejscu katedry, w nawie południowej; obecnie mieści się po lewej stronie ołtarza głównego¹.

Hetman Jan Tarnowski kazał umieścić nad sarkofagiem zmarłej napis głoszący pochwałę najlepszej i najtroskliwszej matki².

Nagrobek Barbary z Roźnowa typu przyściennego, z prostokątną wnęką, w której na sarkofagu spoczywa postać zmarłej, ozdabiają ornamenty o motywach figuralnych, roślinnych i kandelabrowych. Sens symboliczny tego dzieła znajduje swe rozwiązanie na innej płaszczyźnie interpretacyjnej, a mianowicie w odczytaniu treści literackich jego ornamentyki jak i rozwiązaniu zagadki samej figury zmarłej. Intryguje nas nie tylko unikalność szeregu motywów przedstawieniowych, lecz także osobliwe ich powiązanie ze sobą, które w sumie daje obraz spekulacji umysłowych średniośredniowiecza. Ze szczególną siłą narzucają nam się przy oglądaniu na-



3. Matka Bolesna — Getynga

Zdawałoby się, że geneza takiego ujęcia zmarłej jest prosta: artysta prowincjonalny z braku inwencji twórczej sięgnął po wzór do rozpowszechnionych w owym czasie drzeworytów z przedstawieniem Ukrzyżowania, po czym postać Matki Boskiej z pozycji stojącej zmienił na leżącą, kopiując ją przy tym w odwróconym układzie. Najbliższym wzorem był rysunek Matki Bolesnej ze zbiorów Ehlersa w Getyndze, t. zw. mistrza „*Seitenstettener Schmerzensmutter*“, z końca XV w. (fot. 3). Między innymi świadczy o tym ukształtowanie fałd draperii Barbary z Roznowa, żywo przypominające zmięte i nerwowe linie szat pierwowzoru³.

Nie znajdujemy w dziejach sztuki średniowiecznej, o ile mi wiadomo, podobnego przykładu wcielenia niejako Matki Bolesnej w postać innego człowieka. W obrazie przedstawiającym Madonnę Antwerpską J. Fouqueta Maria przybiera rysy Agnieszki Sorel, metresy królewskiej. W XV wieku obrońca na procesie o morderstwo na Ludwiku Orleańskim ośmiela się porównać zmarłego do Chrystusa. Ta profanacja rzeczy świętych w średniowieczu wynikała, jak twierdzi Huizinga, z prostackiego spoufalenia się ze świętością⁴. Polegała ona przede wszystkim na chęci wywyższenia człowieka, ubóstwienia go. W przypadku Barbary z Roznowa mamy przeciwnie — do czynienia z dezawuacją boskości na rzecz świeckiej matrony. Osoba Marii, zwłaszcza jako Matki Bolesnej, utożsamiona z Barbarą najlepszą matką, jeszcze mocniej przekonuje o świadomym wyborze tego schematu ikonograficznego przez artystę.

W rzeźbie epitafijnej początku XV wieku często spotykamy się z motywem Marii stojącej pod krzyżem. Maria jednak występuje w tym wypadku w roli pośredniczki między człowiekiem i Bogiem. W szczególności w bliskim nagrobkowi Barbary z Roznowa pod względem kompozycji architektonicznej epitafium Holdta, wykonanym przez Michała Tichtera w katedrze św. Stefana w Wiedniu w r. 1512, scenę środkową wypełnia Ukrzyżowanie z Marią w pozie adoratorki⁵. Wzorujące się na nim epitafium Tomasza Benzbergera (zm. w r. 1553) z kościoła parafialnego w Sokolinie powtarza ten sam motyw Ukrzyżowania⁶. Rzeźbiarz nagrobka Barbary z Roznowa przypuszczalnie znał tego rodzaju epitafia. Już manuskrypty greckie przechowywały legendę o Marii schodzącej do piekła i pragnącej złagodzić mękę potępionych⁷. W średniowieczu Maria odgrywała wielką rolę w momencie śmierci grzesznika, czego przykładem jest legenda Teofila z Adany. W litanii maryjnej zwracano się do Marii o wybawienie od mąk piekielnych⁸. Liturgia funeralna a wraz z nią plastyka nagrobkowa często powtarzają motyw Matki Bolesnej jako pośredniczki. Jednakże w sztuce nagrobkowej znane były także przedstawienia Śmierci Marii, jak np. na nagrobku Francisco de Mena z r. 1553 w katedrze w Burgos, czy na nagrobku Francesco Dandolo i Giovanni Dolfin w Wenecji⁹.

³ Schramm *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*. Bd 18. Leipzig 1937 ryc. 618.

⁴ J. Huizinga *Jesień średniowiecza*. Warszawa 1961 s. 198.

⁵ K. Oettinger. *Anton Pilgram und die Bildhauer von St. Stephan*. Wien 1951 ryc. 94.

⁶ Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. 3: Województwo kieleckie. Z. 9: Powiat pińczowski. Warszawa 1961 fig. 209.

⁷ L. Reau: *Iconographie de l'art chretien*. T. 2. Paris 1959 s. 76.

⁸ A. Maury. *Essai sur les legendes pieuses du Moyen Age*. Paris 1843 s. 83.

⁹ H. s'Jacob *Idealism and Realism. A study of sepulchral symbolism*. Leiden 1954 s. 126.

Śmierć Marii, a zarazem jej Wniebowzięcie, miały głęboki sens dla człowieka średniowiecznego, były bowiem zarazem nadzieją zbawienia dla niego samego.

Śmierć Marii, jako rekojmia śmierci człowieka, wiąże się z nauką o Niepokalanym Poczęciu Najśw. Marii Panny. Nauka ta popierana przez Dionizego Chartres, Dunsza Szkota i innych znalazła oparcie w zakonach franciszkanów i karmelitów, a w XVI wieku u jezuitów¹⁰. Głosiła między innymi, że Dziewica została zrodzona bez zaciągnięcia skutków winy pierworodnej i zesłała z nieba na ziemię, aby naprawić błąd Ewy¹¹. Teologowie dominikańscy, jak Albert Wielki i św. Tomasz z Akwinu, zaprzeczali tej doktrynie. Uważali oni, że Maria była poczęta w grzechu pierworodnym i śmiertelna jak inni ludzie. Reformatorzy, jak Wiklef, Hus i Luter, uznawali Chrystusa za jedyne go pośrednika między Bogiem a ludźmi. Kult świętych, między innymi Matki Boskiej, był przez nich uważany za zabobon i bałwochwalstwo¹².

W Polsce również toczyły się zacięte spory między zwolennikami Niepokalanego Poczęcia a jego przeciwnikami. Świadczą o tym np. kazania magistra Paterka (Jana z Szamotuł) spisane między rokiem 1506 a 1518¹³. Zdecydowanie wrocie stanowisko wobec tej nauki zajmowali w końcu XV wieku dominikanie. W okresie reformacji zagadnienie to poruszane jest w związku z kultem świętych. Występuje przeciw niemu Jan Seklucjan. Marcin Krowicki (w *Obronie*) uważa za czyste bałwochwalstwo wzywianie Matki Bożej i oddawanie jej boskiej czci¹⁴.

Inspirator nagrobka Barbary z Rożnowa, którym, być może, był sam wykonawca dzieła, mógł widzieć nagrobki z przedstawieniami Matki Bolesnej pod krzyżem lub Śmierci Marii. Obydwa te przedstawienia nie uwzględniały jednak zasadniczych wymagań inspiratora: Maria była bowiem w tym wypadku pośredniczką między Bogiem i człowiekiem; do niej należało się modlić o wstawienictwo. Inspirator nagrobka tarnowskiego, znajdujący się zapewne w wirze sporów religijnych, pragnął jako makulista wypowiedzieć się w dyskusji o Niepokalanym Poczęciu. Mianowicie dążył do utożsamienia Marii ze zmarłą, by w ten sposób abrewiacyjny podwoić niejako symboliczność przedstawienia: po pierwsze Marii jako zwykłej śmiertelniczki, po drugie zmarłej Barbary jako człowieka, który przez Marię zyskał nadzieję wiecznego zbawienia.

Oficjum dominikańskie *Hec est Regina Mundi* (s. 547—548) stanowi literacki odpowiednik tej walki z wywyższaniem Maryi: „Chociaż poczęcie Chrystusa było czyste, sama Dziewica, z której się począł, w grzechach poczęta została. w grzechu poczęła ją matka jej. I chociaż Najświętsza Panna, dzięki łasce Ducha św., w łonie matki, po wlanu duszy, została w całej pełni uświęcona. jednak najpierw zaciągnęła winę grzechu pierworodnego”¹⁵.

¹⁰ F. Diekamp *Theologiae dogmaticae manuale*. Ed. 3 (A. Hoffmann). Vol. 2. Parisii [1950] s. 399—435. — Ks. J. Wojtkowski *Wiara w Niepokalane Poczęcie Najśw. Marii Panny w Polsce*. Lublin 1958 (*Katolicki Uniwersytet Lubelski. Rozprawy doktorskie. magisterskie i seminaryjne*. Wydz. Teol. T. 6). — R. Pilat *Historia literatury polskiej w wiekach średnich*. Oprac. S. Kossowski. Cz. 1. Warszawa 1926 s. 304.

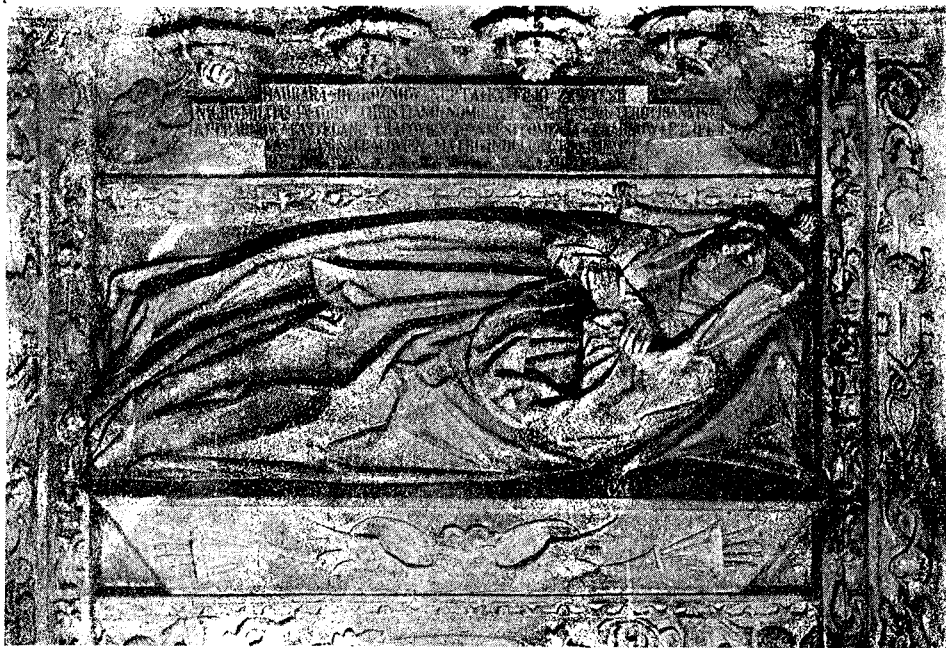
¹¹ L. Reau, jw. s. 75.

¹² F. Diekamp, jw. — Ks. Wojtkowski, jw. — M. Czapska *Polemika religijna pierwszego okresu reformacji w Polsce*. Kraków 1928 s. 26.

¹³ R. Pilat, jw. Cz. 2 s. 427, 429.

¹⁴ Ks. I. Warmiński: *Andrzej Samuel i Jan Seklucjan*. Poznań 1906. — M. Czapska, jw. s. 27.

¹⁵ Ks. J. Wojtkowski, jw. s. 27



4. Figura zmarłej Barbary z Roźnowa — fragment nagrobka

Intrygująca śmiałość artysty staje się jeszcze bardziej zrozumiała, gdy zapoznamy się z osobą fundatora nagrobka, hetmanem Janem Tarnowskim. Stosunki hetmana z ruchem reformacyjnym wzmacniają w nas przekonanie, że inspirator nagrobka Barbary mógł sobie pozwolić na zupełnie świadome nieliczenie się z obowiązującym schematem ikonograficznym. Jan Tarnowski, mimo przekazów zapewniających o jego wierności katolicyzmowi, był podejrzany o sprzyjanie nowinkom reformacyjnym. Biskup Filip Padniewski (w *Żywotach niektórych panów polskich*) jawnie zarzuca mu odmianę religii¹⁶. Stanisław Orzechowski opisuje jego śmierć w słowach barwnie utrwalających tę swego rodzaju *Ars moriendi*.¹⁷ „Przy przyjmowaniu ostatnich sakramentów, w tym nabożeństwie i diabelską pokusę uczuł, albowiem zły duch do Wiewiórki posłał był anioły swe na ministry... ale on je ofuknął i fukiem od siebie odegnał, świadcząc się przed Bogiem, przed ludźmi, iż w tej wierze umiera, w której umarli wszyscy przodkowie jego“.

Z tego tekstu wynika niezbitcie, że Tarnowski jeszcze na łożu śmierci miał kontakty ze zwolennikami reformacji, którzy prawdopodobnie nakłaniali go do przyjęcia komunii św. pod obiema postaciami. Takim „złym duchem“ był zapewne późniejszy kalwinista S. Cikowski, który już w 1548 roku przebywał na dworze Tarnowskiego. Poglądy Tarnowskiego wzmacniała przyjaźń z Janem Łaskim, przyjacielem Erazma z Rotterdamu. Książki Erazma, a zwłaszcza *Pochwała głupoty*, znalazły się w zbiorach Tarnowskiego¹⁸.

¹⁶ K. Hartleb: Stosunek hetmana Tarnowskiego do reformy Kościoła w XVI wieku. *Kwart. hist. R.* 26: 1912 s. 250 przyp. 4.

¹⁷ Tamże s. 249.

¹⁸ Tamże s. 276.

Walka hetmana o reformę Kościoła, goszczenie u siebie czołowych głosicieli nowego ruchu, wreszcie kontakty z Erazmem dają powód do przypuszczeń, że nie pozostało to bez wpływu na inspirację nagrobka Barbary z Rożnowa.

Zarzucając artyście naiwność w kompozycji gotyckiej figury Matki Bolesnej spod krzyża, skopiowanej z jakiegoś drzeworytu, podkreśla się, że „położył ją poziomo, nie siląc się jednak na odmienne udrapowanie szat”¹⁹. Gdyby wszakże zmarła była przedstawiona w sposób zgodny z rzeczywistością, któżby się w niej domyślił postaci Matki Bolesnej znanej ze schematu ikonograficznego Matki Bolesnej spod krzyża? A przecież inspiratorowi nagrobka tarnowskiego prawdopodobnie chodziło o demonstracyjne podkreślenie „maryjności” figury zmarłej. Trudno uwierzyć, by tego rodzaju przedstawienie nie było w oczach ówczesnego widza dezawuacją uwielbianych cech Marii. Przecież ulotne pisma drzeworytnicze były bardzo rozpowszechnione i postać Matki Bolesnej spod krzyża za dobrze znana, by nie dało to powodu do zgorznienia. Jedynie można opieka mecenasa artysty, którym był fundator nagrobka, hetman Jan Tarnowski, tłumaczy tę śmiałość.

Dalszym potwierdzeniem naszych domysłów jest strona ornamentacyjna nagrobka. Postacie przewijające się na powierzchni pilastrów, belki architrawy i cokołu nagrobka nie są tylko czystą dekoracją, lecz spełniają rolę symboliczną, zgodną ze spekulacją teologiczną duchownego inspiratora.

Na pilastrach obramowujących wewnękę nagrobną widzimy ornament roślinny spleciony z liściastymi maskami, motywem pochodni, syren o rybich ogonach, dzieci z wyraźnie zaznaczoną kością ogonową, tzw. *semi-homines*, małp oraz błaznów. Cokół pomnika zdobią w środkowej partii dwie postacie rozwijające pergamin, oddzielone od części bocznych nagrobka pniami drzew i kandelabrami. W bocznych partiach cokołu postacie uskrzydłonego mężczyzny i kobiety, o węzowatych ogonach, chylą się, jak gdyby w przygnębieniu, ku kątom pomnika. Ponad nimi unoszą się aniołki, trzymające w górę zapalone pochodnie. Trumnę umieszczoną ponad cokołem zdobi rogata, skrzywiona w złowrogim grymasie, maska ze szponiastymi skrzydłami i kołczanami pełnymi strzał. Na belce, sklepiającej niszę grobowca, pojawia się motyw brodatej i wąsatej twarzy o sarmackich rysach. Ta bardzo rodzima twarz łączy się dekoracyjnie poprzez skrzydła z rogami obfitości, z których ptaki wydziobują winne grona. U szczytu holkelu głównego archiwolty dwa smoki antytetycznie ustawione, pożerają liściasty akroterion. Tympanon archiwolty wypełniają zwoje banderoli, podtrzymywane przez dwa aniołki.

Chcąc wyjaśnić treści ukryte w ornamentyce nagrobka tarnowskiego musimy najpierw zwrócić się ku analizie jej głównych postaci. Cokół nagrobka, jak już wspomniałam, mieści postacie mężczyzny i kobiety ze skrzydłami u ramion i ogonami przypominającymi sploty węża. J. Dutkiewicz w swej analizie nagrobka Barbary z Rożnowa przypuszcza, że mogą to być jedynie postacie Adama i Ewy, którzy wskutek grzechu pierworodnego utracili charakter ludzki²⁰ (fot. 5, 6). W traktacie Alberta Wielkiego *De animalibus*, zajmującym się w dużej mierze pojęciem grzechu pierworodnego, nie ma ani słowa o przekształceniu pierwszych rodziców w tego rodzaju istoty²¹.

¹⁹ Historia sztuki polskiej w zarysie. Praca zbiorowa pod red. T. Dobrowolskiego i W. Tatarkiewicza. T. 2. Kraków 1962 s. 124.

²⁰ J. E. Dutkiewicz, jw. s. 7.

²¹ H. W. Janson: Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance. London 1952 s. 83.



5. Adam — fragment nagrobka

szych rodziców. *Arbor vitae* występuje najczęściej w powiązaniu z postaciami Adama i Ewy. Charakterystyczny układ ciała zagadkowych postaci nagrobka ma znaczenie symboliczne. Mianowicie łączy się z kompozycją drzewa genealogicznego rodu Jezusa lub całej ludzkości. Często Jesse w pozycji na pół leżącej, z ręką wspartą na łokciu, daje początek drzewu genealogicznemu Chrystusa. W antyku i czasach starochrześcijańskich Okeanos i Gea są przedstawiani w podobnej pozycji, czego przykładem jest grobowiec Ramirosa II w Huesca²⁴ Plakietka z kości słoniowej krucyfiksu

²² Z. Kępiński: Symbolika drzwi gnieźnieńskich. W: *Drzwi Gnieźnieńskie*. T. 2. Wrocław 1959 s. 224.

²³ G. Weicker: *Der Seelenvogel in der alten Litteratur und Kunst*. Leipzig 1902 s. 11, 173.

²⁴ R. L. Hamann: *Antikenstudium in der Kunst des Mittelalters*. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. Bd 15: 1949/50 ryc. 75.

W jednym z traktatów Hugona od św. Wiktora znajdujemy natomiast ustęp, który świadczyłby o istnieniu w wyobraźni ludzi średniowiecza podobnych osobliwości²².

W starożytności wierzono, że dusza męska przybiera kształt węża. Znałe także lamie-wampiry nocne, były przedstawiane ze skrzydłami, szponami i węzowatymi ogonami²³ Tanatyczna rola tego rodzaju istot była więc w starożytności ogólnie znana, skąd przeniosła się do bestiariuszy a także do pism ojców Kościoła. Wersja ta jednak byłaby zbyt uproszczona, gdybyśmy się nie pokusili o inny rodzaj interpretacji potwierdzający, przynajmniej częściowo, hipotezę Dutkiewicza.

Drzewo życia, którego symboliczne dwa pnie dostrzegamy w dolnej partii nagrobka, narzuca nieodparcie myśl, że postacie uskrzydłonych pół ludzi a pół węży są symbolem pary pierw-



6. Ewa — fragment nagrobka

Adalberta z Metz (ok. 1000 r.) pozwala śledzić rozwój tego motywu poprzez wczesne średniowiecze²⁵. Z czasem pierwsi rodzice utożsamiają się w postaciach Okeanosa i Gei. Przykładem tej koncepcji jest *Ewangeliarz Bernharda z Hildesheim* (ok. 1000 r.)²⁶. W późniejszych czasach można wysłedzić podobny układ ciała Ewy z kapitelu nagrobka Łazarza z Autun (XIII w.), na obrazie A. Lorenzettiego (ok. 1330 r.) i na obrazie Paola di Giovanni (ok. 1400 r.)²⁷. W wymienionych powyżej przedstawieniach Ewa trzyma w jednej ręce jabłko granatu lub winną gałązkę. Winorośl jak i granat symbolizował nieśmiertelność i zmartwychwstanie²⁸.

Postać kobiety z cokołu nagrobka tarnowskiego trzyma w ręce jakiś przedmiot, obecnie trudny do rozpoznania. Jeżeli nawet układ postaci wskazywałby na zbieżność z przedstawieniami pierwszych rodziców, to z drugiej strony zastanawia fakt dodania przez artystę skrzydeł i węzowatego ogona. W tym wypadku znów trzeba sięgnąć do tradycji antycznej, przekształconej przez średniowiecze. Antyk przedstawiał Ziemię jako żywicielkę. Często karmiła ona własnymi piersiami węza. Sens symboliczny Ziemi jako żywicielki został w romańskiej rzeźbie zupełnie zmieniony. W obrazie kobiety karmiącej węza widziano symbol złej kobiety, często złej matki karmiącej węza za karę²⁹. Tak więc Gea — pierwsza rodzicielka w powiązaniu z węzami stała się symbolem luksurii. Odpowiada jej postać Ewy z nagrobka Barbary z Rożnowa, również pierwszej rodzicielki, której węzowy ogon świadczy o piętnie grzechu. Skrzydła u ramion tych postaci z cokołu są chyba dla kontrastu uzupełnieniem węzowego ogona.

Inspirator nagrobka tarnowskiego oparł się prawdopodobnie o traktat Jana Scotta Eriugeny *De divisione naturae*, który był potępiony przez Kościół jako herezja³⁰. Między innymi wykłada Eriugena, że człowiek obejmuje poznanie umysłem i intelektem z aniołami, zaś ciałem ze zwierzętami. Niegdyś stworzony z istoty anielskiej, po grzechu pierworodnym musiał się podporządkować naturze zwierzęcej. Ten tekst Eriugeny został w abrewiacyjny sposób przekazany w obrazie plastycznym naszego nagrobka. Skrzydła obu postaci symbolizują istotę anielską, natomiast ogon węzowy grzech pierworodny i zwierzęcą naturę.

W ukazaniu skutków grzechu pierworodnego przez parę pierwszych rodziców *semi-homo* i mały, artysta nawiązuje do zasadniczej myśli inspiratora, która dominuje w kompozycji nagrobka Barbary z Rożnowa, a mianowicie do koncepcji Marii, skazanej grzechem pierworodnym jak inni śmiertelnicy. Oficjum dominikańskie *Hec est Regina mundi* (463—464) wyraża tę myśl w słowach: „Ponieważ całe potomstwo pierwszego człowieka upadło zranione jednym ciosem i żadne zasługi świętych nie mogły zwyciężyć wyroku śmierci, przyszedł z nieba jedyny Lekarz, który gniew nasz wziął na siebie nie zakazując się grzechem. W żaden sposób spod tego prawa ogólnego nie należy wyjmować Marii Panny, ażeby wyniesienie Matki nie umniejszyło chwały Syna”³¹.

²⁵ S. Esche · Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung. Düsseldorf 1957 ryc. 27.

²⁶ Tamże ryc. 29.

²⁷ Tamże ryc. 16, 39, 40.

²⁸ G. Fergusson Signs and Symbols in Christian Art. New York 1954 s. 46, 51.

²⁹ J. Adhemar. Influence antiques dans l'art du Moyen Âge français. London 1939 s. 197.

³⁰ H. W. Janson, jw s. 83.

³¹ Ks. J. Wojtkowski, jw s. 27.



7. Cokół nagrobka

Właśnie taki a nie inny zespół motywów, utwierdza nas w przekonaniu, że figura Marii była świadomym wyborem artysty i inspiratora, konsekwentnie zespolonym z całością spekulatywnej kompozycji.

Wróćmy jednak do dalszych motywów ornamentalnych i ich symboliki. Aniołki unoszące się nad postaciami demonicznych rodziców (fot. 7), trzymając w górę uniesione pochodnie. Często w nagrobkach średniowiecznych wyrażano moment absolucji przez światło gromnic. Antycznym ekwiwalentem świecy była pochodnia trzymana przez Erosa. Kościelna funkcja absolucji była w sztuce sepulkralnej spełniana przez anioły. Światło pochodni, trzymanej w rękę anioła lub gromnica w dłoniach konającego, miała znaczenie apotropaiczne. Służyła jako środek ochronny przeciw wysłannikowi wiecznych ciemności — szatanowi³².

Moment walki o duszę umierającego ujawniają teksty literackie dotyczące sztuki dobrego umierania. *Ars moriendi* była tak w literaturze, jak i w sztuce średniowiecznej jednym z najczęściej powtarzanych obok *Tańca śmierci* motywów. W niej znajduje swój wyraz ustawiczna myśl o śmierci i trwoga przed unicestwieniem, którego synonimem jest ciemność. Jednym z przełomowych momentów walki z ciemnością był obrzęd absolucji. Światło gromnic odgrywało istotną rolę przy odczytywaniu formuły oczyszczenia: „*Absolve Domine, animas omnium fidelium defunctorum ab omni vinculo delictorum*”³³. W Skardze umierającego z XV wieku słyszymy z ust umierającego te słowa: „Zażycieź mi świeczkę ale, moji mili przyjaciele!”³⁴

³² H. s'Jacob, *iw.* s. 73.

³³ Tamże.

³⁴ S. Vrtel Wierczyński: *Średniowieczna poezja polska świecka*. Wyd. 3. Wrocław 1952 s. 48 (*Bibl. Narod.* Seria 1. Nr 60).

Kandelabry oddzielające partię boczną cokołu nagrobka tarnowskiego od środkowej miały również związek z liturgicznym znaczeniem „wiecznego światła“ i „Drzewa żywota“.

Obok kandelabrów na cokole nagrobka widzimy dwa pnie drzew, których gałęzie łączą się ze sobą u góry na kształt niszy. Podobne drzewa występują na froncie nagrobka Dony Blanci w Sta Maria Real at Nájera, obok Logrono³⁵. Dwojake było znaczenie tych drzew. Po pierwsze miały symbolizować odejście zmarłego od ziemskiego życia; po drugie były obrazem *Arbor vitae*, drzewa nieśmiertelności³⁶. *Apokalipsa* św. Jana (22, 2) tak opisuje Drzewo życia: „A pośród rynku jego z obu stron rzeki było drzewo żywota, przynoszące owoc dwanaścioraki, na każdy miesiąc wydawające owoc swój, a liście drzewa służyły ku uzdrowieniu pogan“.

W *Apokalipsie* św. Jana wyraźnie zaznaczony podwójny pień *Arbor vitae*. W takiej postaci przedstawiano je często na starochrześcijańskich sarkofagach i na miniaturach rękopisów wczesnośredniowiecznych.

Kandelabry stojące obok podwójnych pni na cokole nagrobka tarnowskiego są reminiscencją liturgii wielkanocnej. W czasie obrzędów Wielkanocy kandelaber lub świeca były utożsamiane z Drzewem życia. Kandelaber ten w liturgii sepulkralnej odgrywał istotną rolę. Już w VI wieku ojcowie Kościoła utożsamiali Drzewo życia i Źródło życia z grobem Chrystusa i baptysterium. Chrzest bowiem w obrządkach kościelnych jest zarazem śmiercią i zmartwychwstaniem. Ciało chrzczone przez zanurzenie w wodzie są jakby unicestwiane, aby mogły się odrodzić do nowego życia³⁷. Chrzest przypomina więc (przez oczyszczenie wodą) moment absolucji. W liturgii chrztu kapłan zanurza gromnicę wielkanocną jako Drzewo życia w wodę symbolizującą życie i tchnie w nią w formie krzyża. Ta ceremonia ma oznaczać, że *Arbor vitae* używa życia, czyli wodzie chrztu, życiodajnej siły³⁸. Drzewo życia i kandelabry, obok postaci pierwszych rodziców, są napomnieniem o nieśmiertelności i odrodzeniu do nowego życia, mimo skażenia grzechem pierworodnym.

Część środkowa cokołu nagrobka mieści postacie dwóch kleryków podtrzymujących rulon pergaminu, mający symbolizować *tabula ansata*, uwieczniającą imię i kwalifikacje zmarłej. Drzewo życia, którego pień związany jest z parą pierwszych rodziców, przewija się w postaci łodygi ku górze, poprzez pilastry obramowujące sarkofag zmarłej, tworząc coś w rodzaju drzewa genealogicznego ludzkości.

Bezpośrednio pod kapitelami belkowania występuje z obu stron pilastrów brodata i liściasta głowa. Motyw ten ma swoje źródło w antycznym Sylwanie, bożku lasów i pól, symbolu życiodajnej siły przyrody³⁹.

Sylvan, przedstawiany w starożytności z wieńcem pini wokół głowy, był dla artysty średniowiecznego jedynie pretekstem do dalszego przekształcenia go w sensie formalnym i treściowym. Na pilastrach nagrobka tarnowskiego maski liściaste mają charakter antropomorficzny. W tym typie

³⁵ H. s'Jacob, jw. pl. IX a.

³⁶ P. A. Underwood: *The Fountain of Life*. *Dumbarton Oaks Papers*. 5: 1950 s. 44—135.

³⁷ Tamże s. 37.

³⁸ R. Bauerreis: *Arbor vitae*. *Der Lebensbaum und seine Verwendung in Liturgie, Kunst und Brauchtum des Abendlandes*. München 1938 s. 50.

³⁹ J. Adhemar, jw. s. 286.

utrzymane są maski z chóru katedry w Reims oraz z opactwa w St. Denis⁴⁰. Z otwartych ust tych liściastych masek spływają czy też wyrastają łodygi roślinne i liściaste. Już w antyku z ust bogów rzek wypływały wici. W świecie wczesnochrześcijańskim motyw ten przekształcił się w symbol rzek rajskich a zarazem w Drzewo życia Edenu⁴¹. Tak więc maski liściaste, jako Drzewo życia, są kontynuacją Drzewa życia o podwójnym pniu z cokołu nagrobka. Na jego łodygach, pełznących wzdłuż pilastrów, uczeplone są syreny, *semi-homines* i małpy. *Arbor vitae* nagrobka Barbary z Rożnowa jest drzewem genealogicznym ludzkości pojętej jako karzące przekształcenie w duchu teorii dewolucjonizmu św. Alberta Wielkiego.

Nagie, małe postacie z wyraźnie zaznaczoną kością ogonową, owe *semi-homines*, są właśnie wynikiem karzącego przekształcenia człowieka w formę pośrednią między małpą a człowiekiem⁴². Według legendy żydowskiej Bóg odwiedził Ewę po wypędzeniu z Raju. Ewa obawiając się gniewu Boga, ukryła pewną ilość swych dzieci. Bóg zamienił je za karę w demony i małpy. Również inna tradycja żydowska głosi, że wnuk Adama Enoch był bałwochwalcą, za co Bóg również i jego potomków zamienił w małpy. Legendy żydowskie przechowały też wiadomość o karzełkowatych istotach z ogonami, a Owidiusz wspomina, że Zeus zamienił karzełki w małpy, z powodu ich złośliwego charakteru⁴³. Także historia Epimeteusza, który zrobił figurę ludzką, za co Jowisz zamienił go w małpę, dostała się do księgi Boccaccia *De genealogia deorum*.

Historie o karzącej transformacji człowieka były bardzo popularne w XVI w. Hans Folz napisał poemat o kowalu, który przy pomocy kowadła chciał przeobrazić starą kobietę w młodą i został za karę zamieniony przez Chrystusa w małpę. Hans Sachs kontynuuje historię „karzącego przekształcenia człowieka“ w swych rymowanych bajkach⁴⁴.

Teoria dewolucjonizmu zawarta w traktacie Alberta Wielkiego *De animalibus* głosiła, że podobnie jak człowiek stoczył się z piedestału anioła na pozycję zwierzęcą, tak i małpa jest z kolei zdegenerowanym człowiekiem⁴⁵. Teoria degradacji człowieka jako karzącego przekształcenia była jakby dalszym ciągiem głównej myśli zawartej w przedstawieniach nagrobka tarnowskiego o skażeniu grzechem pierwotnym natury ludzkiej.

Omawiany traktat Alberta Wielkiego musiał być w tym czasie w Polsce dobrze znany, skoro spotykamy się z jego drukiem w 1540 r. w Krakowie, w drukarni Marka Scharfenbergera. Karta tytułowa traktatu ozdobiona jest postaciami Adama i Ewy⁴⁶.

Małpy umieszczone na pilastrach nagrobka posiadają ogony, nie są zatem symbolem szatana (fot. 8). Według *Fizjologa* brak ogona czyni małpę podobną do szatana⁴⁷. Małpa ogoniasta była w średniowieczu symbolem nicości (*vanitas*) oraz symbolem upadku człowieka. W rzeźbie sepulkralnej małpa

⁴⁰ R. L. Hamann, jw. ryc. 116, 119.

⁴¹ R. Bauerreis, jw. s. 99.

⁴² H. W. Janson, jw. s. 99.

⁴³ Tamże s. 96.

⁴⁴ Tamże s. 97.

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ F. Kopera Dzieje malarstwa w Polsce. T. 2. Kraków 1926 ryc. 81.

⁴⁷ H. W. Janson, jw. s. 31.

należy do rzadkości. Przykładem może być grobowiec etruski w Chiusi⁴⁸, lub w XV wieku nagrobek Pedro de Valderrabano z katedry Avila⁴⁹

Łączenie małp z obrazem śmierci było dalekim echem wierzeń egipskich, w których Hap, pomocnik Totha, prowadzący dusze ludzkie w zaświaty, przedstawiony był jako pawian⁵⁰. Specjalna funkcja małpy, jako świętego zwierzęcia w Egipcie, znana była w średniowieczu. Fazio degli Uberti w traktacie *Dittamondo*⁵¹ (1300 r.) przestrzegał przed kultem małp. Tradycja średniowieczna wiązała małpy z pojęciem *stultus*. Już św. Bernard z Clairvaux w swym dziele *De consideratione* uważał słowo małpa za synonim głupca. Echo tych poglądów znajdujemy w *Revelationes caelestes* św. Brygidy Szwedzkiej (ok. 1350 r.)⁵². Dialogi między *gaudium* i *ratio* w księdze Petrarcki *De remediis fortunae* są dalszym ciągiem rozwijającej się literatury o głupocie, jako pewnego rodzaju *signum temporis* epoki. Znajduje



8. Małpy i błazen — fragment nagrobka

to swój wyraz w *Nawie błaznów* Sebastiana Brandta, a wreszcie w *Pochwale głupoty* Erazma z Rotterdamu. Potwierdzenie symbolicznej łączności małpy ze śmiercią znajdujemy w drzeworycie z *Nawy głupców* S. Brandta⁵³. Wenus, czyli Pani Głupota, stoi w towarzystwie błaznów i małpy, za jej plecami zaś czai się śmierć⁵⁴. Symbolem *vanitatis* jest małpa na rycinie z *Fons memorabilium* z XV wieku⁵⁵. Podobnie na drzeworycie obrazującym *Memento mori* małpa jest symbolem marności tego świata⁵⁶.

Vanitas, jako idea przemijalności świata, była obsesją epoki gotyku. W kompozycji nagrobka Barbary z Rożnowa idea *vanitas* wiąże się z maskami błaznów (fot. 8). Któż jak nie błazen, przysłowiowy *stultus*, raduje się marnościami tego świata? Błazen zjawia się w sztuce wczesnego średniowiecza jako personifikacja występku, według słów Psalmu 13, 1: Rzekł głupi w sercu swoim. „Nie masz Boga”⁵⁷.

Z upływem lat znaczenie symboliczne błazna ulega zmianie. W *Nawie*

⁴⁸ H. s'Jacob, jw s. 267 przyp. 42.

⁴⁹ J. V. Brans: Juan Guas Escultor, Goya. *Revista del Arte* (Madrid) 1960 s. 363.

⁵⁰ A. Maury, jw. s. 77.

⁵¹ Fazio degli Uberti, *Dittamondo*. Ed. V. Monti. Milano 1826 s. 443.

⁵² H. W. Janson, jw s. 200, 226.

⁵³ Tamże s. 202.

⁵⁴ Tamże s. 205 ryc. 10.

⁵⁵ Tamże pl. XXXVIII.

⁵⁶ Tamże pl. XXXIX.

⁵⁷ H. Meier: Die Figur des Narren in der christlichen Ikonographie des Mittelalters. *Das Münster; Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*. Jg 8: 1955. H. 1/2. s. 1—11.

blaznów Brandta blazen jest ostrzeżeniem przed złudzeniami głupoty. Statek blaznów, którzy fałszywie kierują swym życiem, tonie bez ratunku⁵⁸. W początkach w. XVI w interpretacji *Pisma św.* następuje przesunięcie akcentu ze Starego Testamentu na listy św. Pawła. Centrum egzegezy tworzyły więc listy św. Pawła, szczególnie nauka o krzyżu: „Placuit Deo per stultitiam praedicationis salvos facere credentes“ (1 Kor. 1, 21).

Greckie słowo *moria* znajdujące się w oryginalnym tekście listów św. Pawła, u Lutra oznacza głupotę, zaś słowo *stultus* rozumiane jest jako blazen. W swych pismach polemicznych Luter uzurpował sobie blazeńskie prawo mówienia wszystkiego, co chciał powiedzieć⁵⁹. Nic więc dziwnego, że postać blazna zjawia się w sztuce wszędzie tam, gdzie chciano wypowiedzieć bez ogródek jakąś śmiałą myśl. Blazen występuje też w scenach śmierci. Np. rysunek wykonany piórkciem na rękopisie Bibl. Narod. w Paryżu z połowy XV wieku (mg. fr. 17001) przedstawia śmierć przesywającą gardło uczonego siedzącego nad księgami, podczas gdy blazen przygląda się tej scenie ironicznie uśmiechnięty. Wiersz starofrancuski głosi, że głupota zbyt wielkiej uczoności nie chroni przed śmiercią⁶⁰. Postać blazna występuje też na nagrobku Henryka XXV ze Schwarzburga, tylko że jest on w typie starotestamentowym. Natomiast dwa blazny w blazeńskich czapkach znanych z *Nawy blaznów* S. Brandta występują na bokach tumbi arcybiskupa mogunckiego Adolfa w Heiligenstadt⁶¹. Również blazny na nagrobku Barbary z Roznowa są pojęte w duchu listów św. Pawła. Czapki blazeńskie głupców z pilastrów nagrobka są przestylizowanymi czapkami o oślich uszach z drzeworytów do *Nawy blaznów* S. Brandta lub ilustracji Holbeina do *Pochwały głupoty* Erazma z Rotterdamu. Blazny te w kompozycji nagrobka tarnowskiego są plastyczną interpretacją słów św. Pawła: „Napisane jest bowiem: zniszcze mądrość uczonych, a roztropność przecznych odrzuce“ (1 Kor. 1, 19 za Jz. 29, 14). „Gdyż Bóg wybrał to, co głupie u świata, aby zawstydził mądrych, i co słabe u świata wybrał Bóg, aby zawstydził potężnych“ (1 Kor. 1, 27). W tym przedstawieniu, jak i w poprzednich, przewija się idea pogardy dla doczesnego świata, skażonego grzechem pierworodnym. W maskach blaznów nagrobka Barbary z Roznowa można dopatrywać się odbłasku wspomnianego dzieła Erazma, którego zwolennikiem był fundator nagrobka, hetman Jan Tarnowski.

Syreny splecione ogonami rybimi są jeszcze jednym odgałęzieniem genealogicznego drzewa ludzkości. Jako symbol zwodniczych pokus, według tekstów Izydora z Sewilli, podkreślają ideę *vanitas*⁶². Maską na trumnie zmarłej wprowadza nas w posępną sferę pandejmonium (fot. 9). W czasach starożytnych Hermes przewodnik dusz, ze skrzydełkami u stóp, czasem był przedstawiany pod postacią ptaka z męską głową⁶³. Kołczan ze strzałami po obu stronach skrzydlatej maski może się kojarzyć z funkcją Erosa-Thanatos w sepulkralnych wierzeniach antyku. Tak czy inaczej antyczny

⁵⁸ H. Meier, jw. ryc. 12.

⁵⁹ Tamże s. 10.

⁶⁰ Tamże ryc. 10.

⁶¹ P. Skubiszewski: Nagrobek Henryka II we Wrocławiu i problem śląskiej rzeźby nagrobkowej w drugiej połowie XIX wieku. *Pr. Komis. Hist. Szl.* T. 2: 1960 ryc. 32.

⁶² Hugo a s. Victore: *De bestiis*. Lib. III, cap. XLVIII: *De sirenis serpentibus*. W: *Migne: Patrologia latina*. T. 177 (1854) szp. 101.

⁶³ G. Weicker, jw. s. 12, 35.



9. Maska na trumnie zmarłej — fragment nagrobka

Hermes lub Eros, przewodnik dusz, staje się w średniowieczu demonem o złowrogim uśmiechu. Rogi jako symbol siły taumatycznej kojarzą się równocześnie z wizją szatana⁶⁴. Ten infernalny charakter maski jest tym bardziej osobliwy, że pojawia się ona na trumnie czcigodnej matrony, co więcej utożsamionej z Marią. Lecz i w tym wypadku demoniczna moc piekła odnosi się do Matki Bożej, tej, która przez swe Wniebowzięcie uchyliła fatalistyczne prawo śmierci. W litanii maryjnej śpiewano: „*In iudicis districto examine, libera nos, Domina, ab inferni horribili cruciamine. Si quis decedat contritus et confessus, licet non satisfecerit de peccatis confessis, tamen boni angeli confortant ipsum contra concursum daemonum... mox advenit Virgo Maria alloquens ad daemonium*”...⁶⁵

Na frontowej ścianie belki, sklepiającej niszę grobową, artysta umieścił jeszcze jedną liściastą głowę, ze skrzydłami po bokach, których przedłużeniem są rogi obfitości wydziobywane przez ptaki (fot. 10).

Już na sarkofagach rzymskich powtarzają się motywy dionizyjskie, wyrażające szczęśliwości wybranych w bachusowym raj⁶⁶. Ptaki są symbolami dusz uczestniczących w rozkoszach ucztyniebańskiej. Głowa męska ze skrzydłami wiąże się z tematyką tanatyczną. Jest to prawdopodobnie ptak—dusza, z męską głową, uczestniczący w dionizyjskiej szczęśliwości

⁶⁴ A. Maury, JW. s. 197.

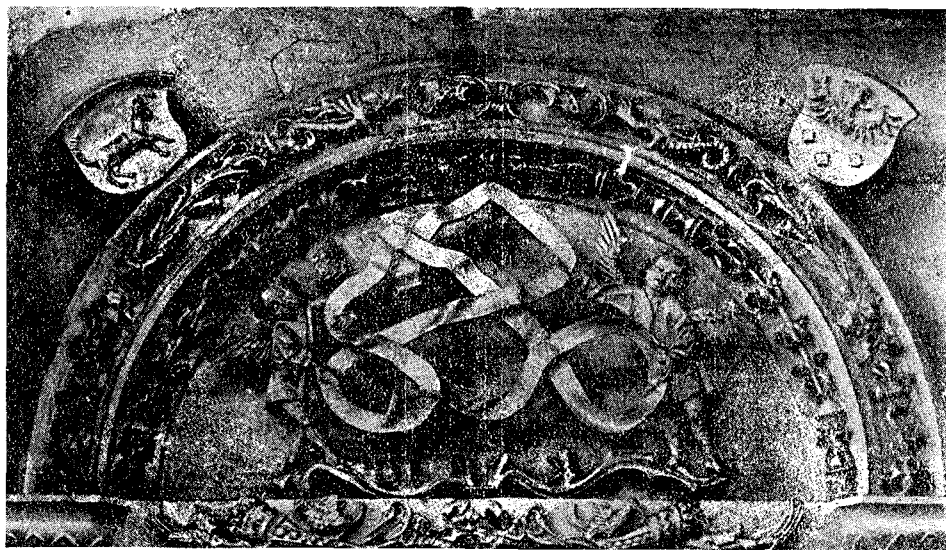
⁶⁵ Tamże s. 83.

⁶⁶ W. Deonna: La Vierge de Misericorde. *Revue de l'histoire des religions*. T. 74: 1816 nr 2 s. 122.

zmarłych. Scena bankietu niebieskiego na nagrobkach antycznych była oparta na wierzeniu, że zmarły będzie poza grobem kontynuować życie stokroć bardziej szczęśliwe niż na ziemi⁶⁷.

Banderole rozwijane przez aniołki w tympanonie archiwolty nagrobka spełniają rolę parapetazmy, zasłony służącej do wznoszenia duszy do nieba⁶⁸ (fot. 10). Zasłona ta ma także inną funkcję, a mianowicie służy do oddzielania żywych od zmarłych. Geniusze odwijając draperie miały w starożytności za zadanie odślanianie duszy zmarłego z jego materialnego ubrania, to znaczy z ciała. Ta paralela między zdejmowaniem z ciała ubrania i ciała jako osłony duszy jest poparta przez zdanie z *Listów Seneki* (92, 13): „Quod de veste dixi, idem me dicere de corpore existima. Nam hoc quoque natura, ut quandam vestem animo circumdedit, velamentum eius est”⁶⁹.

Wstęgi rozwijane przez aniołki w tympanonie nagrobka Barbary z Rownowa były i może są banderolami, które służyły do zawijania ciała zmarłego. Symbolika ich zgadzałaby się więc z symboliką parapetazmy. Drzewo życia, którego podwójny pień z cokołu nagrobka tarnowskiego znajduje swój dalszy ciąg wzdłuż lica pilastrów, wraca jeszcze raz w łuku archiwolty, u szczytu którego dwa smoki pozerają kwiaty wychylające się z akroterionu. Archaiczny motyw zwierząt lub smoków antytetycznie ustawionych i usiłujących pożreć owoce z drzewa Perideksionu, znanego ze wschodnich podań jako drzewo życia, powtarza się często na średniowiecznych portalach i płytach nagrobkowych⁷⁰. Smoki według średniowiecznej terminologii



10. Belka architrawy i tympanon archiwolty — fragment nagrobka

⁶⁷ H. s'Jacob, jw. s. 227.

⁶⁸ W. Deonna, jw. s. 123.

⁶⁹ H. s'Jacob, jw. s. 227.

⁷⁰ W. von Blankenburg: Heilige und dämonische Tiere. Die Symbolsprache der deutschen Ornamentik im frühen Mittelalter. Leipzig 1943 s. 304.

oznaczają szatana, który stara się pożreć owoce Drzewa życia i porwać dusze siedzące w jego gałęziach⁷¹.

Inspirator nagrobka tarnowskiego czerpie treść swych spekulacji z takich traktatów jak: *De animalibus* św. Alberta Wielkiego, *De bestiis* Hugona od św. Wiktora, *De divisione naturae* Jana Szkota Eriugeny. Nie waha się również sięgać do *Apokalipsy* św. Jana, by wydobyć z niej obraz *Arbor vitae*, do *Fizjologa*, tej ówczesnej encyklopedii historii naturalnej, wreszcie do współczesnej literatury satyrycznej i moralizatorskiej, jak *Nawa głupców* Sebastiana Brandta, czy *Pochwała głupoty* Erazma z Rotterdamu.

To przemieszczanie różnych elementów treści literackich odnosi się także do motywów inkonograficznych. Często artysta widzi wzory antyczne poprzez ich romańskie przekształcenie inkonograficzne. Sięga więc do antyku nie bezpośrednio, lecz poprzez epokę romańską. Dominująca w nagrobku Barbary z Rożnowa nuta *memento mori* i *vanitas*, skutków grzechu pierworodnego, świadczą z kolei o gotyckim kręgu wyobrażeń. Wreszcie nie brak też tchnienia epoki reformacji, jej moralizatorskiej i satyrycznej tendencji, symbolizowanej w drwiących maskach błaznów — głupoty ludzkiej.

To bogactwo motywów i źródeł inspiracji musiało w ich plastycznym wykonaniu wywołać spięcie różnokierunkowych zainteresowań i zdeorganizować formę. Zamiast więc jednolitości stylowej dostrzegamy symbiozę formy gotycko-renesansowej z dominantą późnogotyckiego wysuszenia form.

Tego rodzaju symbioza zależała od dowolności wyboru artysty i inspiratora, od kręgu oddziaływań środowiska, w którym się obracał. Ta intymność w wyborze środków wyrazu, daleka od narzuconej jednolitości stylowej, daje mocne wrażenie bezpośredniego zetknięcia z rodzimym i niepowtarzalnym tworem artystycznym, z bardzo zwykłymi zainteresowaniami nurtującymi społeczeństwo polskie tej epoki przemian.

QUAE HABEANT COGITATA IN BARBARAE DE ROSNOVIA MONUMENTO
SACRAE AEDIS CATHEDRALIS TARNOVIENSIS PRAESENTATA

S u m m a r i u m

Singulare est quoddam Polonae artis monumentum, quod Barbarae de Rosnovia, anno 1517 mortuae, filius eius, Ioannes Tarnowski, exercitus dux in Tarnoviensis sacrae aedis cathedralis presbyterio posuerat, tum propter socias sive ab gothicis, sive ab renascentibus artibus petitas formas, tum propter difficilium interpretanda celte sculptoris exhibita symbola. Ex diligenti iconica huius monumenti inquisitione facta, patet statuam eiusdem mortuae confectam instar Matris Dolorosae xylographica arte impressae, non ab artifice ob volitantem xylographicam plagulam commoto, sed ab eo qui cogitata sibi specie fecerat, ut monumentum conderetur, originem ducere. Haec quasi Mariana representatio mortuae

⁷¹ M. W e l m a n n · Der Physiologus. Eine religionsgeschichtlich—naturwissenschaftliche Untersuchung. Leipzig 1931 s. 51.

matronae quodammodo praebet speciem religionis, quae prona est ad labe recensendas adversaturque, ne Maria in peccato concepta, cum sit mortalis — uti ceteri homines — in sublime feratur. Quod praecipue intenditur ab eo, qui istud monumentum fieri suggessit, id suadetur doceturque ipsis huius artificii ornamentis, quibus monstratur quanti valeat peccatum originale, quo homines in mortalium ordinem detruduntur eoque diris ac immanibus naturae viribus subduntur.