

„STUDIA I MATERIAŁY”, t. 5
EUROPA JAGELLONICA 1386–1572
SZTUKA, KULTURA I POLITYKA W EUROPIE ŚRODKOWEJ
ZA PANOWANIA JAGIELLONÓW

Redakcja naukowa
Przemysław Mrozowski, Paweł Tyszka, Piotr Węcowski

JAGIELLONOWIE A SZTUKA

THE JAGIELLONS AND ARTS

MAREK WALCZAK
ORCID: 0000-0003-4649-8521

Słowa kluczowe:

Jagiellonowie, mecenat artystyczny, fundacje królewskie, rezydencje królewskie,
królewskie kaplice nagrobne, nagrobki królewskie,
ikonografia władzy

ISBN 978-83-7022-214-7
ARX REGIA® WYDAWNICTWO ZAMKU KRÓLEWSKIEGO W WARSZAWIE – MUZEUM
ZAMEK KRÓLEWSKI W WARSZAWIE – MUZEUM 2015

JAGIELLONOWIE A SZTUKA*

Zagadnienie stosunku Jagiellonów do architektury i sztuk plastycznych mogłoby wydawać się świetnie przebadane, jednak tak z całą pewnością nie jest. Symptomatyczne jest słabe zainteresowanie polskich historyków sztuki badaniami nad wiekiem XVI, co jest chyba – pomimo upływu lat – reakcją na programowe narzucenie zainteresowań renesansem w okresie stalinowskim. Chociaż niedawno doczekaliśmy się pierwszej całościowej monografii kaplicy Zygmuntowskiej¹, a badania nad przebudową Wawelu w 1. połowie XVI w. wkroczyły w zupełnie nową fazę², to jednak boleśnie odczuwalny jest brak syntez działalności fundacyjnej poszczególnych władców (wyjątkiem jest monografia sztuki dworu Zygmunta I Starego)³, a niemal zasadą jest pomijanie zagadnień artystycznych w monografiach historycznych⁴. Jednym z największych problemów jest brak zrozumienia wśród polskich historyków, że dzieło sztuki jest pełnoprawnym źródłem historycznym, a we wszystkich dyscyplinach humanistycznych odrzucanie przyjmowanego powszechnie w nauce światowej paradygmatu interdyscyplinarności⁵. Dotkliwy jest brak

* Charakter konferencji narzucił skrótowe ujęcie zagadnienia, wokół którego narosła ogromna literatura. Chociaż starałem się zebrać w przypisach w miarę pełny aparat naukowy, to jednak byłem zmuszony wybrać literaturę najnowszą. Tylko w niektórych, szczególnie uzasadnionych przypadkach podaję publikacje starsze; z zasady pomijam też źródła pisane i wydawnictwa źródłowe, ograniczając się do opracowań naukowych. Za przyjacielskie konsultacje, a także za uważną lekturę tekstu dziękuję Krzysztofowi J. Czyżewskiemu i Dariuszowi Nowackiemu (Zamek Królewski na Wawelu), a także dr. Wojciechowi Walanusowi (Instytut Historii Sztuki UJ).

¹ Mossakowski 2007; Mossakowski 2012.

² Fischinger, Fabiański 2009; Fischinger, Fabiański 2013; Mossakowski 2012; Torbus 2014.

³ Morka 2006.

⁴ W przekrojowych publikacjach, nawet tak wybitnych i wszechstronnych, jak książka Urszuli Borkowskiej OSB (Borkowska 2011), brak jest obszerniejszych odniesień do kultury materialnej. Dla porównania, w fundamentalnych publikacjach historycznych w Czechach zawarte są osobne części o kulturze artystycznej, napisane przez historyków sztuki; por. przede wszystkim seria: *Velké dějiny zemí Koruny české* 2003; w tej samej serii, jako osobny tom, wydano: *Velké dějiny zemí Koruny české* 2009.

⁵ Jako wzór właściwego podejścia w tym względzie może posłużyć wydana niedawno w Czechach publikacja na temat dynastii Luksemburgów: *Lucemburkové* 2012.

monografii osób związanych z dworem, co utrudnia budowę szerokiej perspektywy „sztuki dworskiej”, a sprzyja wąskiemu postrzeganiu pojedynczych, odseparowanych od siebie fundacji⁶. Niedościęgłym wzorem pozostaje wciąż mająca sto lat monografia Jerzego Kieszkowskiego o działalności fundacyjnej kanclerza Krzysztofa Szydłowieckiego⁷, podczas gdy w Czechach wydano niedawno dwutomową, monumentalną monografię autorstwa Jiřiego Kuthana, prezentującą fundacje artystyczne w kręgu dworu królewskiego i szlachty, a także przedstawicieli Kościoła i mieszczaństwa na przełomie XV i XVI stulecia w kontekście porównawczym⁸. Najbardziej odczuwalny jest brak wystaw. Choć zainteresowanie kulturą czasów Jagiellonów już w 4. ćwierci XIX w. znalazło wyraz w dwóch dużych ekspozycjach w Krakowie (1884, 1900)⁹, to jednak jedyna w XX w. wystawa poświęcona artystycznemu dziedzictwu tej epoki została zrealizowana w 1986 r. na zamku Schallaburg, a potem przeniesiona do Zamku Królewskiego w Warszawie¹⁰. Prezentowała ona w sposób gruntownie przemyślany szeroką panoramę kultury epoki Jagiellonów, nieograniczoną do spraw artystycznych. Niestety, wielki międzynarodowy projekt *Europa Jagellonica 1386–1572. Sztuka i kultura w Europie Środkowej za panowania Jagiellonów* (Kutna Hora–Warszawa–Poczdą 2012/2013) nie spełnił pokładanych w nim nadziei¹¹. W Polsce szczególnie odczuwalny jest brak wielkich przedsięwzięć muzealnych, poświęconych szeroko rozumianej kulturze, takich jak wystawa *Od gotyki k renesanci. Výtvarná kultura Moravy a Slezska 1400–1550* z 1999 r. (Brno–Ołomuniec–Opawa, Bruksela i Rzym). Owocem tego projektu, zrealizowanego siłami międzynarodowymi przy pomocy Unii Europejskiej w ramach programu Culture 2000, jest sześć (*sic!*) obszernych katalogów i tom materiałów z konferencji¹². Wzorem dla instytucji muzealnych w Polsce może być także praska wystawa z 2007 r., poświęcona działalności wielkiego promotora humanizmu w służbie Jagiellonów – Bohuslava Hasistejnskiego z Lobkovic¹³.

Podjęte tu zagadnienie jest trudne ze względu na zróżnicowanie problematyki, bowiem należałoby omówić sprawy artystyczne na dworach w Krakowie, Wilnie, Pradze i Budzie, co nastręcza trudności wynikające z zasadniczo odmiennych realiów historycznych, a przede wszystkim różnego statusu (a co za tym idzie, zupełnie

⁶ Modelowe ujęcie zagadnień sztuki dworskiej, o znaczeniu przełomowym w badaniach historyczno-artystycznych, stanowi praca Roberta Suckale: Suckale 1993.

⁷ Kieszkowski 1912.

⁸ Kuthan 2010; Kuthan 2013.

⁹ Nieczuja-Ziemięcki 1884; *Katalog wystawy zabytków epoki jagiellońskiej* 1900; *Księga pamiątkowa* 1901.

¹⁰ *Polen der Jagiellonen* 1986; *Polska Jagiellonów* 1987.

¹¹ Por. Czyżewski, Walanus, Walczak 2014, s. 539–554; omówienie tła organizacyjnego tej wystawy, zob. Mrozowski 2013, s. 197–204.

¹² *L'art gothique tardif en Bohême* 1998/1999, s. 1; *Od gotyki k renesanci* 1999a; *Od gotyki k renesanci* 1999b; *Od gotyki k renesanci* 1999c; *Od gotyki k renesanci* 2002; *Podzim středověku* 2001; *Last Flowers of the Middle Ages* 2000.

¹³ *Bádník a král* 2007.

innych możliwości podejmowania fundacji) poszczególnych przedstawicieli dynastii. Trzeba też brać pod uwagę stan zachowania zabytków i zaawansowanie badań. W przypadku niektórych władców (np. Władysława III Warneńczyka i Kazimierza Jagiellończyka) nie wiemy prawie nic o ich inicjatywach artystycznych¹⁴. Na uwagę zasługiwałby dwór Fryderyka Jagiellończyka, w tym jego działania wynikające z obowiązków arcybiskupa metropolity gnieźnieńskiego i biskupa krakowskiego, a także z konieczności budowania splendoru kardynalskiej purpury¹⁵. Pilnym postulatem badawczym są badania nad rolą sztuki na dworach Jagiellonów, a także żon kolejnych władców z tej dynastii, podjęte jakiś czas temu – jednak bez zadowalających rezultatów – przez Andreę Langer¹⁶. O wielkim potencjale, jaki zawiera się w takiej perspektywie badawczej, świadczy książka Agnieszki Gąsior o fundacjach margrabiego Fryderyka Starszego von Brandenburg-Ansbach i Zofii Jagiellonki¹⁷. Nawiązując do współczesnych tendencji metodologicznych, należałoby rozszerzyć kwestionariusz badawczy i nie tylko opisywać zjawiska z punktu widzenia preferencji estetycznych władców, propagandowej roli fundacji czy ich programów ikonograficznych, ale też dążyć do zbudowania koherentnego obrazu zjawisk artystycznych, przedstawienia wpływu fundacji dworskich i ich funkcjonowania w świadomości społecznej, a także określić rolę stylu jako oficjalnego języka wypowiedzi i nośnika znaczeń („styl dworski”)¹⁸.

Podjęte tu zagadnienie powinno być analizowane w odniesieniu do różnych pól działalności władców i funkcjonowania ich dworów¹⁹. O zasadniczej roli rezydencji w reprezentacji władzy świadczy już blok gotyckiego zamku, czyli tzw. Wieża Duńska (ok. 1386–1399), górująca nad Krakowem, która odegrała przełomową rolę w propagowaniu mody na eleganckie kamienne elewacje, ozdobione laskowaniami, z prostokątnymi oknami o genezie francuskiej²⁰. Zapoczątkowane w tej budowlu rozwiązania zmieniły w zasadniczym stopniu ceglany – od połowy XIII w. – pejzaż architektoniczny Krakowa i wyznaczyły granicę późnego gotyku²¹. Podobną formę (kojarzącą się zapewne z królewskością *par excellence*) nadano grobowym kaplicom Świętej Trójcy (lata 30.) i Świętego Krzyża (lata 60. XV w.) przy

¹⁴ Borkowska 2011, s. 493–500.

¹⁵ W najnowszej monografii Natalii Nowakowskiej (Nowakowska 2011, s. 113–138) zagadnienia fundacji artystycznych zostały poruszone pobieżnie, wyłącznie jako element propagandy wizualnej.

¹⁶ Por. m.in.: Langer 2000, s. 133–150; Langer 2001, s. 121–140.

¹⁷ Gąsior 2012.

¹⁸ O pojęciu *Hofstil* najpełniej: Suckale 1993, *passim*; por. też m.in.: Holladay 2004, s. 303–314; Fajt 2006, s. 40–75.

¹⁹ Przykładem opracowań na temat kulturotwórczej roli dworów w Europie Środkowej są nowe monografie czeskie: Dvořáčková-Malá 2011; Dvořáčková-Malá, Zelenka 2012.

²⁰ Stępień 2000/2001, s. 154–161; Ratajczak 2011, s. 214; Kajzer, Olszacki 2012, s. 192–194; Lasek 2013, s. 159–161.

²¹ Czyżewski, Walczak 2004, s. 325–339; Czyżewski, Walczak 2006, s. 169–183; ostatnio, w szerokim kontekście porównawczym: Juckes 2011, zwł. s. 204–208.

fasadzie katedry na Wawelu, których bogactwo i splendor miały – według Adama S. Labudy – kreować w oczach odbiorców obraz dynastii spajanej ciągłością władzy²². W podobną stylistykę mógł wpisywać się zamek Władysława Jagiełły w Szydłowie, który ostatnio jest hipotetycznie rekonstruowany jako wieloskrzydłowy pałac kasztelowy, pozbawiony elementów obronnych, w typie *château de plaisance*²³. Miałby on mieć (nigdy niezrealizowaną) rozbudowaną strefę mieszkalną i reprezentacyjną oraz wyrafinowaną oprawę architektoniczną, co modelowo wpisuje się w rytm przemian naznaczonych fundacjami Waława IV w Czechach i Zygmunta Luksemburczyka na Węgrzech²⁴. Za Kazimierza Jagiellończyka (przed 1462) na zamek krakowski wprowadzono imponujące baszty o zaokrąglonych narożnikach, dostosowane do ostrzału artyleryjskiego²⁵. Wielkie znaczenie miała wreszcie budowa przez Fryderyka nowego skrzydła zamku biskupów krakowskich w Bodzentynie (ok. 1500), gdzie wprowadzono regularne rozplanowanie elewacji i spiętrzenie trzech kondygnacji z *piano nobile* w najwyższej, co prawie natychmiast zostało powtórzone w budowanym od 1504 r. pałacu króla Aleksandra na Wawelu²⁶. Widoczne w Bodzentynie przejrzystość i spójność planu, wprowadzenie wewnętrznego pionu komunikacyjnego o cechach reprezentacyjnych oraz zosiowanie otworów okiennych i zrytmizowanie elewacji stały się zapowiedzią rozwiązań renesansowych, zastosowanych w wielkiej fabryce Wawelu²⁷. Typ budowli wieżowej wywodzący się ze złotego wieku kultury rycerskiej, który u schyłku średniowiecza miał z całą pewnością konotacje archaizujące, był wciąż popularny, o czym świadczą rezydencja Zygmunta I w Piotrkowie i skrzydło Ludwika zamku na Hradczanach w Pradze²⁸.

Oprawie artystycznej ceremoniału dworskiego służyły przede wszystkim regalia, które w przypadku Czech i Węgier miały charakter historyczny. Natomiast w Polsce powstały aż trzy nowe korony, ufundowane na koronacje Jadwigi, Władysława Jagiełły i Anny Cylejskiej; z czasem dołączyła do nich prywatna korona Zygmunta Augusta²⁹. Po przywiezieniu insygniów Władysława Łokietka z Węgier (1412) korona Jagiełły zaczęła być używana przy ceremoniach homagialnych³⁰. O wyglądzie insygniów pojęcie mogą dać regalia grobowe, wśród których urodą późnogotyckich jeszcze kwiatonów wyróżniają się korona i berło z grobu Zygmunta

²² Labuda 2004, s. 69–83.

²³ Olszacki, Olejnik, Serafin 2012, s. 31–39. Tezy zaprezentowane w tym artykule wymagają weryfikacji metodami archeologicznymi.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Pianowski 1991, s. 83–86.

²⁶ Zwrócił na to uwagę Michał Sobala: Sobala 2013, s. 188–190.

²⁷ *Ibidem*; o rezydencjach Jagiellonów w XVI w. zob. artykuł Tomasza Torbusa w niniejszym tomie.

²⁸ Ratajczak 2011, s. 35–80; Kalina 2009, s. 79–90, 106–129; Kajzer, Olszacki 2012, zwł. s. 205; Lasek 2013, zwł. s. 189–190.

²⁹ Lileyko 1987, s. 79–88.

³⁰ *Ibidem*, s. 83.

Augusta³¹. Wspaniałość stroju koronacyjnego poświadczają m.in. nagrobek Kazimierza Jagiellończyka (1492) i portret Anny Jagiellonki w katedrze krakowskiej (po 1576)³². O przywiązaniu do kultury rycerskiej świadczą paradne strzemiona i ostrogi Kazimierza Jagiellończyka, wykonane zapewne w Pradze (ok. 1455) z inskrypcją: POMNY NA MYE MA MYLA WYERNA PANY (Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, Hofjagd- und Rüstkammer)³³, zbroja chłopięca wraz z siodłem Zygmunta Augusta, wykonana w Innsbrucku (ok. 1533) przez Joerga Seusenhoferera (Budapeszt, Magyar Nemzeti Múzeum)³⁴, a przede wszystkim zbroja paradna tego władcy, arcydzieło Kunza Lochnera z Norymbergi z lat 50. XVI w. (Sztokholm, Livrustkammaren)³⁵.

Tak jak na innych dworach Europy, niezmiernie ważną rolę w reprezentacji władzy odgrywał strój³⁶, na który składały się m.in. najwyższej klasy klejnoty³⁷, co tylko w niewielkim stopniu poświadczają zachowane artefakty. Z trzech tzw. halsbanntów (zawieszek) z monogramami A, C i S, zamówionych przez Zygmunta I w 1546 r. w norymberskiej pracowni Nicolausa Nonartha dla córek Anny, Katarzyny i Zofii, zachował się tylko łańcuch z literą C (Uppsala, skarbiec katedry)³⁸. Najwyższej klasy artystycznej norymberska skrzyneczka do przechowywania precjozów, dar Zygmunta I dla córki Jadwigi z 1533 r. (Petersburg, Ermitaż), należy do najsłabiej przebadanych zabytków z epoki jagiellońskiej³⁹.

Niektóre klejnoty znane są tylko z przekazów ikonograficznych, np. późnogotycki krzyżyk ofiarowany w 1478 r. przez biskupa krakowskiego Jana Rzeszowskiego królowej Elżbiecie⁴⁰ czy wczesnomanierystyczne zawieszenie, które w 1553 r. z okazji ślubu otrzymała Katarzyna Habsburżanka⁴¹. Zaskakujące rezultaty mogą przynieść badania zmierzające do rozpoznania wizerunków niezachowanych

³¹ *Ibidem*, s. 89, il. 74; Wawel 2000, s. 190–191, kat. I/163 (opr. D. Gabrys).

³² Wawel 2000, s. 100–101, kat. I/59 (opr. J.T. Petrus).

³³ *Ibidem*, s. 132–133, kat. I/127 (opr. M. Pfaffenbüchler, J.T. Petrus); ostatnio zinterpretowane w kuriozalny sposób jako własność Elżbiety Rakuszanki; *Europa Jagellonica* 2012, s. 34, kat. I.6 (ze słusznym *votum separatum* wyrażonym przez polskich organizatorów wystawy).

³⁴ Wawel 2000, s. 153–154, kat. I/128 (opr. T.S. Kovacs, J.T. Petrus).

³⁵ *Orzeł i Trzy Korony* 2002, s. 110–111, kat. I 20 (opr. A.M. Dahlberg).

³⁶ Turska 1987; Molenda 2009; Molenda 2010, s. 159–163.

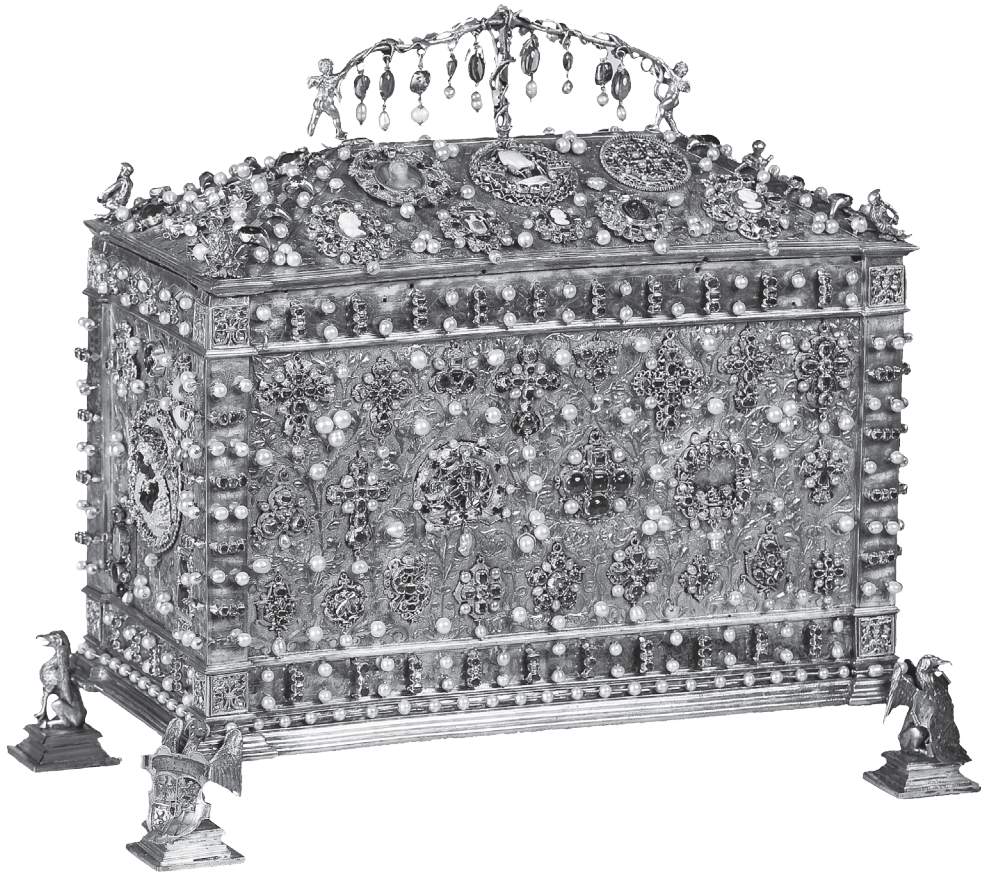
³⁷ Letkiewicz 2006; Nowacki, Piwocka 2011.

³⁸ *Orzeł i Trzy Korony* 2002, s. 118–119, kat. I 31 (opr. M. Piwocka); Woźniak 2002a, s. 130–131; Woźniak 2002b, s. 169, il. 7; Nowacki, Piwocka 2011, s. 62–66.

³⁹ Symptomatyczna w tym względzie jest błędna opinia wyrażona przez najważniejszego monografistę norymberskiego złotnictwa renesansowego, że pokrywającą skrzyneczkę klejnoty zostały rozmieszczone wtórnie: Kohlhausen 1968, s. 458–462, kat. 459.

⁴⁰ Nowacki, Piwocka 2001, s. 125–132; Nowacki, Piwocka 2011, s. 60–62.

⁴¹ Klejnot ten został później ofiarowany przez Katarzynę jej siostrze Annie, żonie Albrechta V Wittelsbacha, i uwieczniony na miniaturze (gwasz) autorstwa Hansa Mielicha, w ilustrowanym katalogu biżuterii Anny; Monachium, Bayerische Staatsbibliothek; por. Nowacki, Piwocka 2011, s. 69–71.



1. Jacob Bauer, Peter Flötner (?), skrzyneczka na klejnoty – dar Zygmunta I Starego dla Jadwigi Jagiellonki, Norymberga 1533; Sankt Petersburg, Państwowe Muzeum Ermitażu

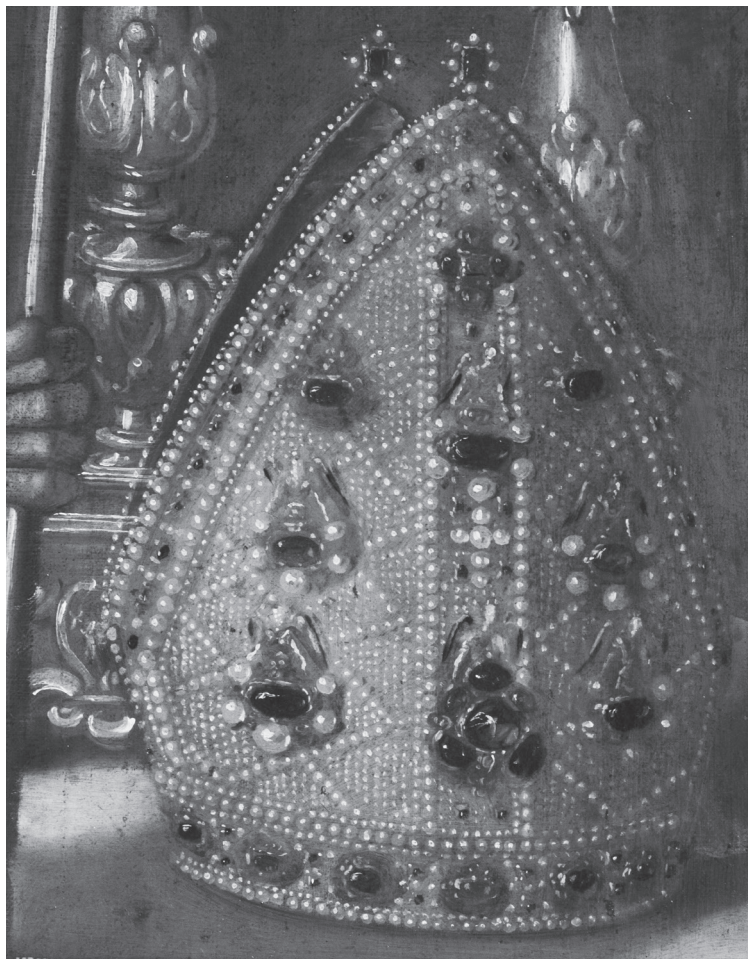
dziel sztuki; np. na portrecie kardynała Bernarda Maciejowskiego (pocz. XVII w.) w krakowskim klasztorze Franciszkanów⁴² została przedstawiona z niemalże inwentaryzatorską dokładnością wysadzana perłami i ozdobiona figuralnymi moniliami mitra kardynała Fryderyka, ofiarowana katedrze krakowskiej i określana w jej inwentarzach jako najwspanialsza⁴³.

Zwłaszcza dwór w Krakowie słynął ze wspaniałej oprawy, co poświadczają najwyższej rangi dzieła sztuki na czele z zespołem antwerpskich arrasów (pierwotnie co najmniej 157)⁴⁴ czy klejnotami, które wchodziły w skład znanej powszechnie kolekcji Zygmunta Augusta.

⁴² Czyżewski, Walczak 2008, s. 51–72.

⁴³ Czyżewski 1997, s. 121–130.

⁴⁴ Janicki 2010b, t. 1, s. 139–152; Hennel-Bernasikowa 2011, s. 20–39; zwł. Piwocka 2015.



2. *Mitra pretiosa* kardynała Fryderyka Jagiellończyka przedstawiona na portrecie kardynała Bernarda Maciejowskiego, początek XVII w.; Kraków, klasztor Franciszkanów

Przy niektórych z nich pracował Gian Giacomo Caraglio (czynny na dworze w Krakowie od 1538 r.)⁴⁵. Ten wybitnej klasy rytownik urodzony w Weronie w Polsce rozwinął się przede wszystkim jako specjalista od gliptyki (choć pracował też w innych dziedzinach rzemiosła, m.in. jako płatnerz), a za swą twórczość został w roku 1552 wyróżniony tytułem kawalera złotej ostrogi. Portret namalowany przez Parisa Bordonego (Kraków, Zamek Królewski na Wawelu), wykonany zapewne w związku z tym wydarzeniem, ukazuje Caraglia jako artystę nadwornego Zygmunta Augusta⁴⁶.

⁴⁵ Wojciechowski 2000, s. 5–63.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 33–35, il. 18.



3. Arras z monogramem króla i grającymi satyrami, według kartonu artysty z kręgu Cornelisa Florisa i Cornelisa Bosa, warsztat Jana van Tieghem, Bruksela, ok. 1560; Kraków, Zamek Królewski na Wawelu

Morawski humanista Jan Dubravius, który od 1510 r. pozostawał w służbie biskupa ołomunieckiego Stanisława Turzona, w dziele *Theribolia* (1520) wspominał ślub Zygmunta I i Bony Sforzy, sławiąc nie tylko wspaniały zamek w Krakowie, ale też kredens z zastawą stołową⁴⁷.

W Krakowie, Wilnie i Pradze rezydencje były połączone funkcjonalnie i ideowo z katedrami, co ułatwiało władcom uczestniczenie w liturgii pontyfikalnej i wymagało umieszczenia w prezbiterium empory królewskiej, zachowanej *in situ* na Hradczanach – architekt Hans Spiess albo Benedykt Ried (po 1490)⁴⁸ – a na Wawelu

⁴⁷ Hlobil 1999, s. 68–69.

⁴⁸ Kalina 2009, s. 112–113; Kuthan 2010, s. 106–110.



4. Paris Bordone, portret Gian Giacoma Caraglia jako artysty nadwornego Zygmunta Augusta, 1553; Kraków, Zamek Królewski na Wawelu

poświadczonej źródłowo od XVI w.⁴⁹. W Krakowie specyficzną funkcję pełniła kaplica Mariacka, połączona krytym gankiem z pałacem królewskim, używana przynajmniej od czasów Bony Sforzy jako prywatne oratorium królowej⁵⁰. Funkcje ceremonialne pełniły też pobliskie kościoły, np. w kolegiacie św. Michała na Wawelu składano zwłoki królewskie w oczekiwaniu na pogrzeb⁵¹. Nekropolie władców pomieszczone były w katedrach w Krakowie i Wilnie, natomiast królów węgierskich zgodnie z tradycją grzebano w katedrze w Białogrodzie Stołecznym

⁴⁹ Czyżewski, Walczak 2000a, s. 110.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*, s. 106.

(Székesfehérvár). Przetrwały jedynie nagrobki w katedrze na Wawelu, począwszy od Jagiełły. Spoczął on *vis à vis* chrzcielnicy, przy której został ochrzczony, w sąsiedztwie kaplic św. św. Piotra i Mikołaja, gdzie przechowywane były i pokazywane wiernym relikwie ręki i głowy św. Stanisława, tuż przed przegrodą chórową, w pobliżu krucyfiksów triumfalnego zawieszonych pośrodku świątyni⁵². Grób króla przytykał do ołtarza św. Krzysztofa, który był polecony opiece kolegium psalterzystów; towarzyszyło mu też epitafium oraz obraz przedstawiający władcę z Jadwigą Andegaweńską i najważniejsze czyny tej pary: chrzest Litwy, odnowienie Akademii Krakowskiej, zwycięstwo nad Krzyżakami pod Grunwaldem i ufundowanie kolegium psalterzystów w katedrze⁵³. Rolę przełomową odegrała kaplica grobowa Zofii Holszańskiej⁵⁴, poświęcona Świętej Trójcy, na której wzorowali się Kazimierz Jagiellończyk i Elżbieta Rakusanka, fundując swoją kaplicę grobową pw. Świętego Krzyża. Kaplica Świętokrzyska miała wyjątkowo bogate wyposażenie, a w jej najstarszym inwentarzu (1563) odnotowano ponad 20 relikwiarzy (w znacznej części figuralnych), 5 kielichów, 32 ornaty, 33 antepedia, a także 27 różnego rodzaju malowanych tablic⁵⁵.

Tradycja budowy królewskich kaplic grobowych znalazła kontynuację w fundacji Zygmunta Starego (1517–1533), w której zastosowano odosobniony w skali Europy schemat budowli prostopadłościennych, nakrytej lekko zaokrągloną kopułą na tamburze, a wewnątrz dyspozycję ścian o schemacie trójpłozowego łuku triumfalnego⁵⁶. Stał się on wkrótce jednym z najbardziej atrakcyjnych rozwiązań, którego liczne powtórzenia i trawestacje budują lokalne oblicze sztuki Rzeczypospolitej⁵⁷. Znaczenie równe architekturze i jej dekoracji rzeźbiarskiej miało wyposażenie zachowane w znacznej części do dziś. Składał się na nie m.in. zespół norymberskich prac w srebrze, w tym unikatowa nastawa ołtarzowa (1531–1538)⁵⁸ i świeczniki (1536)⁵⁹, a także złoty relikwiarz św. Zygmunta (1533)⁶⁰, wszystkie autorstwa Melchiora Baiera według modeli Petera Flötnera⁶¹.

⁵² Czyżewski 2007, s. 171; Chrubasik 2009, s. 85–88; Płonka-Balus, Chrubasik 2013, s. 155; Walczak 2014a, s. 153–155.

⁵³ Piech 2001, s. 355–393; Walczak 2002, s. 146, il. 10; Czyżewski 2007, s. 170–171.

⁵⁴ Labuda 2004; Czwojdrak 2012, s. 84–87.

⁵⁵ Bochnak IKW, s. 122–131, zwł. s. 131; Walczak 2014b.

⁵⁶ Por. przyp. 1; także: Łoziński 1973, s. 151. O precedensowej konstrukcji kopuły kaplicy zob. Harwell 2002, s. 365–374; Pluska, Marczak, Sarzyński 2005, s. 163–171.

⁵⁷ Łoziński 1973; Czyżewski, Walczak 2012, s. 31–70.

⁵⁸ Bochnak 1961, s. 179–208; Woźniak 2002a, s. 119, il. 1; Woźniak 2002b, s. 164, il. 1; Mossakowski 2012, s. 265–269, il. 349–350.

⁵⁹ Bochnak 1961, s. 168–172; Woźniak 2002a, s. 123, il. 2; Woźniak 2002b, s. 164, il. 2, 3; Wawel 2000, s. 132–133, I/91 (opr. M. Adamska).

⁶⁰ Bochnak 1961, s. 173–178; Woźniak 2002a, s. 123, il. 3; Woźniak 2002b, s. 167, il. 4; Wawel 2000, s. 133–135, kat. I/93 (opr. M. Adamska).

⁶¹ Por. Dienst 2002; gruntowne omówienie dzieł zamówionych z Krakowa zawiera katalog wystawy Peter Flötner. Renaissance in Nürnberg (Peter Flötner 2014).

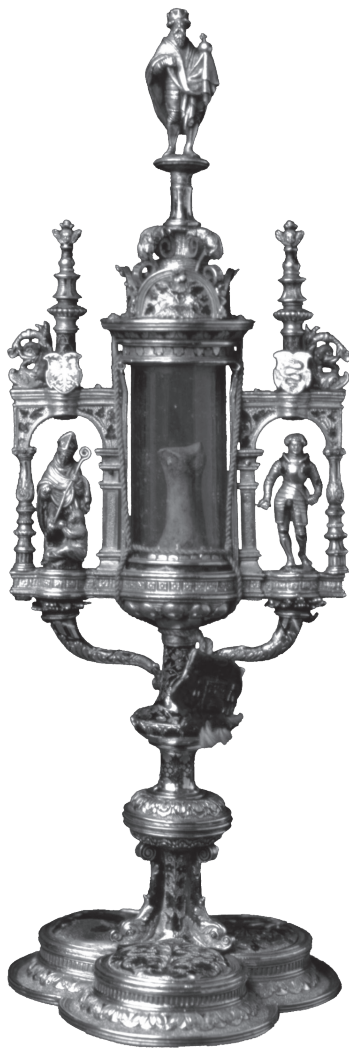


5. Melchior Baier (proj. Peter Flötner), mal. Georg Pencz, srebrny ołtarz w kaplicy Zygmuntońskiej, Norymberga 1531–1538; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława

O wysokiej klasie fundacji związanych z kaplicą świadczy też tłok pieczęci kolegium rorantystów⁶². Wielkie znaczenie miało ujawnienie z okazji wystawy jubileuszowej w roku 2000 na Zamku Królewskim na Wawelu dużego zespołu paramentów z kaplicy Zygmuntońskiej, uszytych z najwyższej klasy włoskich tkanin⁶³. We wnętrzu mauzoleum w wielu miejscach wyeksponowano królewskie cyfry, co miało antecedencję w czasach Kazimierza Jagiellończyka (wspomniane wyżej ostrogi), a stało się typowe dla fundacji Władysława i Ludwika Jagiellończyków, a później Zygmunta

⁶² *Wawel 2000*, s. 135–136, kat. I/95 (opr. Z. Piech).

⁶³ *Ibidem*, s. 137–151, kat. I/97–125 (wszystkie hasła opr. K.J. Czyżewski); por. też: Krupa 2013.



6. Melchior Baier (proj. Peter Flötner), relikwiarz św. Zygmunta z kaplicy Zyguntowskiej, Norymberga, 1533; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława

Augusta⁶⁴. Pod panowaniem Jagiellonów w Polsce ustalił się dualistyczny model upamiętniania królowych i władców. Te pierwsze otrzymywały niefiguralne nagrobki płytowe lub proste tumby bez dekoracji rzeźbiarskiej⁶⁵. Nagrobek Elżbiety Rakuszanki był nakrywany cennymi tkaninami, a stał na nim obraz przedstawiający królewską

⁶⁴ Piech 2003, s. 35.

⁶⁵ Najpełniejsze omówienie wszystkich problemów sztuki sepulkralnej w omawianym okresie daje fundamentalna monografia Przemysława Mrozowskiego: Mrozowski 1994.

parę i jej przedwcześnie zmarłego syna Kazimierza⁶⁶. W przypadku królów powtarzano sformułowany przy pochówku Łokietka wzór pomnika tumbowego nakrytego baldachimem, ale w nagrobku Jagiełły (przed 1432)⁶⁷ został on wzbogacony o motyw płaczków z atrybutami godności i herbami ziem królestwa⁶⁸. Władca *in pleno apparatu regali* jawi się na nim jako gwarant jedności i łączności ziem tworzących królestwo⁶⁹. Pomnik Jagiełły poświadcza wielką rolę mody w dworskiej reprezentacji, bowiem władca ubrany jest w pól dlugą, przepasaną na biodrach jopulę i płaszcz zapięty na guzy, a stojący kołnierz wywinięty na zewnątrz jest typowy dla stroju *houppelande*⁷⁰. Świadczy to o przetwarzaniu w Krakowie wzorów mody francuskiej (por. m.in. portret Ludwika Orleańskiego, niegdyś w kościele Celestynów w Paryżu)⁷¹.

Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka dłuta Wita Stwosza (1492) odznacza się wieloma unikatowymi rozwiązaniami świadczącymi o erudycji miejscowych środowisk intelektualnych, z których wywodził się autor jego programu ikonograficznego (być może Kallimach)⁷². Schemat kompozycyjny zaczerpnięty z nagrobka cesarza Fryderyka III w katedrze św. Szczepana w Wiedniu (władca w stroju koronacyjnym w otoczeniu lwów w funkcji trzymaczy i herbów państwowych) został zmodyfikowany przez wprowadzenie przejmującego motywu agonii i przedstawienie rodzącej kobiety na zaponie kapy (śmierć jako narodziny do życia wiecznego)⁷³.

Nagrobek Jana Olbrachta (1502–1505), wstawiony do istniejącej od XIV w. kaplicy Świętych Janów, naśladuje płytę wierzchnią nagrobka Kazimierza, ale został wtłoczony w wielką arkadę, w której jej autor – Franciszek z Florencji – wprowadził do sztuki polskiej schemat łuku triumfalnego i szeroki repertuar rozwiązań służących gloryfikacji *all antica* (m.in. panoplia i odwołania do rzymskich triumfów)⁷⁴. Podobne motywy, obok inskrypcji na fryzie, sławiącej „króla opromienionego pruskim zwycięstwem”, znalazły się na baldachimie dodanym przez Zygmunta I do nagrobka Jagiełły (projektant Bartolomeo Berecci, 1519–1524)⁷⁵.

Pobożność władców manifestowała się w różnego rodzaju formach opieki nad Kościołem (często wynikających z obowiązków patronackich)⁷⁶, a przede wszystkim w fundacjach dla tradycyjnych miejsc kultu, ustanowionych jeszcze przez przedstawicieli

⁶⁶ Wawel 2000, s. 161–162, kat. I/138 (opr. K.J. Czyżewski, M. Walczak); Czyżewski, Walczak 2000b, s. 292, przyp. 26; Walczak 2013a, s. 541.

⁶⁷ Włodarek 2012, s. 473–481.

⁶⁸ Kuczyński 1993, s. 28–30; Piech 2003, s. 200.

⁶⁹ Kuczyński 1993, zwł. s. 30.

⁷⁰ Turska 1987, s. 75–77.

⁷¹ Girault 2006, s. 166–168, il. 11, 12.

⁷² Kowalczyk 1983, s. 3–24.

⁷³ Skubiszewski 1957, s. 39; Skubiszewska 1978, s. 130–146; Skubiszewska 1973, s. 43–51.

⁷⁴ Białostocki 1976, s. 10–11, il. 16; Kowalczyk 1976, s. 295; Fischinger 1986, s. 139–141.

⁷⁵ Janicki 2002/2003, zwł. s. 59–60; Janicki 2010a, s. 130–132; Czyżewski 2010a, s. 62.

⁷⁶ Por. m.in.: Bock 2011, s. 81–94.



7. Nagrobek Władysława II Jagiełły, króla Polski i wielkiego księcia litewskiego, przed 1432; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława

poprzednich dynastii, oraz w próbach budowania nowych. Nie powiódł się pomysł osadzenia w Krakowie sprowadzonych z Pragi benedyktynów słowiańskich, dla których Jagiełło i Jadwiga wznieśli nieistniejący już kościół Świętego Krzyża⁷⁷. Natomiast do dziś przetrwały wielkie kościoły karmelitów w Krakowie i Poznaniu (w tym drugim zachowała się konsola z herbem Andegawenów)⁷⁸. Ważną rolę w ceremoniale

⁷⁷ Trajdos 1988, s. 73–89.

⁷⁸ O kościele krakowskim prawie nic nie wiadomo, o poznańskim zob.: Kowalski 2010, s. 135–136, il. 95; Pajor 2013; Ratajczak 2014.



8. Wit Stwosz, nagrobek Kazimierza IV Jagiellończyka, króla Polski i wielkiego księcia litewskiego, Kraków, ok. 1492; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława

odgrywało opactwo na Świętym Krzyżu czy kościół Na Skałce w Krakowie, do których władcy pielgrzymowali z różnych okazji⁷⁹. Wyrazem troski o klasztor Paulinów na Jasnej Górze była m.in. przypisywana Jagielle renowacja cudownego obrazu po profanacji w 1430 r. i ufundowanie srebrnych blach do jego dekoracji⁸⁰.

⁷⁹ Kutrzeba 1918, s. 13; Jagosz 1979, s. 603–614; Jagosz 1997, s. 74–90.

⁸⁰ Żmudziński 2007, s. 217–226; Kurpik 2008, s. 122–139, 190–191; por. też: Maniura 2004 (koniecznie razem z recenzją: Jurkowlanec 2006, s. 430–440).



9. Nagrobek kardynała Fryderyka Jagiellończyka, ściana przednia, warsztat Vischerów, Norymberga ok. 1510; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława

Ranga św. Stanisława jako patrona monarchii i dynastii znalazła odzwierciedlenie w jego licznych przedstawieniach. Szczególną inicjatywą była emisja przez Aleksandra (ok. 1503) złotych dukatów z wyobrażeniem męczennika z Piotrowinem u stóp (znane tylko z opisów), wzorowanych zapewne na węgierskich florenach z wizerunkiem św. Władysława⁸¹. Dla fundacji Elżbiety Rakuszanki i Zygmunta I charakterystyczna była „pewna monotonia wyboru wizerunków świętych”, przy czym z naciskiem podkreślano więź Jagiellonów z biskupem⁸². W mszale krakowskim z drukarni Georga Stuchsa w Norymberdze (przed 1500) znalazł się kolorowany drzeworyt ukazujący Fryderyka przed św. Stanisławem, a na brązowej płycie nagrobnej kardynała z fundacji Zygmunta Starego (1510) zmarły jest polecany przez patrona opiece Matki Boskiej⁸³.

Obie stolice biskupie Fryderyka poszczycić się mogły wyjątkową w skali Europy liczbą wydrukowanych ksiąg liturgicznych, a z Krakowem w tym względzie mógł konkurować tylko Würzburg⁸⁴. W drukach tych pojawiły się ryciny ukazujące czterech patronów królestwa (rzadziej tylko św. św. Stanisława i Floriana)⁸⁵. W księgach liturgicznych archidiecezji praskiej w tym samym czasie znalazły się przedstawienia

⁸¹ Gumowski 1912, s. 98–101; Kiersnowski 1976, s. 251–258; Kiersnowski 1988, s. 379–380; Borkowska 1999c, s. 240.

⁸² Borkowska 1999c, s. 208.

⁸³ Nowakowska 2011, s. 124–136, 121–122.

⁸⁴ *Ibidem*, s. 87–94.

⁸⁵ Goetel-Kopffowa 1964, s. 146, il. 16.



10. Marcin, zwany Marcinkiem Młodszym, relikwiarz puszkowy na głowę św. Stanisława z fundacji Elżbiety Rakuszanki, Kraków 1504, Skarbiec Katedralny na Wawelu

świętych patronów Czech⁸⁶. Znaczenie symbolu ma miniatura w *Żywotach arcybiskupów gnieźnieńskich* (1530–1535, Warszawa, BN, rkps BOZ 5), ukazująca św. Stanisława jako patrona królestwa, otaczającego płaszczem Zygmunta Starego i najważniejsze osoby w państwie⁸⁷.

Specjalną rangę miał grób-ołtarz św. Stanisława na skrzyżowaniu naw katedry na Wawelu; w 1512 r. Zygmunt I kazał umieścić wyzłocone obrazy z litego srebra (wążące ponad 60 kg) jako *ex voto* za zwycięstwo w wojnie włoskiej. Niewykluczone, że tzw. poliptyk z Pławna (Muzeum Narodowe w Warszawie) jest drewnianym modelem tego ołtarza, zamówionego u Alberta Glimma w Norymberdze⁸⁸. Do rozwijania kultu św. Stanisława przyczyniły się szczególnie królowe, co mogło mieć związek z dokonaną niegdyś przez Elżbietę Łokietkównę fundacją srebrnej trumny biskupa i męczennika w katedrze na Wawelu⁸⁹. Z inicjatywami Zofii Holszańskiej i Elżbiety Rakuskiej wiąże się wprowadzenie i rozpowszechnienie w złotnictwie polskim relikwiarzy w formie wielobocznych puszek⁹⁰.

⁸⁶ Por np. Obrazová, Vlk 1994, s. 175.

⁸⁷ Miodońska 1983, s. 26–27, 96–97, il. 24; *Polen der Jagiellonen* 1986, s. 252–254, kat. 71; *Orzel Biały* 1995, s. 234, kat. II 15, il. 50; Piech 2002, s. 41–42, il. 7.

⁸⁸ Czyżewski 2008, s. 246–247; Czyżewski 2010a, s. 61.

⁸⁹ Czyżewski 2003, s. 14–29.

⁹⁰ Sikorska 2009, zwł. kat. 20.

Zygmunt I przeznaczył 100 florenów na budowę kaplicy św. Jacka w kościele Dominikanów w Krakowie (1543, arch. konwers Jan Schleicher z Wrocławia i brat Protazy) i uzyskał zgodę papieża (2 II 1527) na malowanie wizerunków dominikana⁹¹. Był on też pierwszym polskim władcą, który obok kultu patronów królestwa propagował systematycznie kult swojego osobistego patrona⁹². Św. Zygmunt zajął ważne miejsce w wyposażeniu kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu, gdzie pojawił się w jednej z nisz i we wspomnianym już relikwiarzu wykonanym w Norymberdze. Ukazano go też, w gronie innych patronów, wokół Orła Białego na bogato haftowanej kapie ofiarowanej przez króla katedrze krakowskiej (niezachowana)⁹³, przygotowanej prawdopodobnie na koronację następcy tronu.

Przedstawienie króla Burgundów pojawiło się wreszcie na noszącym jego imię największym w Polsce dzwonie zawieszonym na dzwonnicy przy katedrze krakowskiej (Hans Beham z Norymbergi, 1520)⁹⁴. Na tym tle zaskakuje niewielki zasięg propagandy kultu królewicza Kazimierza⁹⁵. Zadbano o nią wkrótce po jego śmierci, wznosząc oddzielną kaplicę przy katedrze wileńskiej, jednak jedynym zachowanym świadectwem tych starań jest drzeworyt w najstarszym żywocie spisany przez Zachariasza Ferreriego (1521); na drzeworycie tym królewicz został przedstawiony jako patron całego królestwa⁹⁶. Przykładem paralelizmu sztuki na Węgrzech i w Polsce są wizerunki św. Jana Jałmużnika, którego kult rozwinął się po tym, jak sułtan Bajazyt II ofiarował relikwie patriarchy Aleksandrii Władysławowi Jagiellończykowi⁹⁷. W Polsce propagował go m.in. Mikołaj Lancoroński, który z rozkazu Jana Olbrachta posłował do Stambułu (1501), a po drodze odwiedził Budę⁹⁸.

Rolę kluczową w sztuce dworskiej grały sprawy wojenne. Tuż po zwycięstwie pod Grunwaldem Jagiełło rozpoczął akcję rozsyłania trofeów, które jako „znaki pamięci” miały przyczynić się do utrwalenia przewag militarnych króla w świadomości potomnych⁹⁹. Choć nie doszła do skutku zaplanowana fundacja kaplicy i klasztoru Zakonu Najświętszego Zbawiciela na pobojożywie grunwaldzkim¹⁰⁰, to król ufundował jako wotum kościół z klasztorem Brygidek w Lublinie¹⁰¹. Akt ten

⁹¹ Obertyński 1961, s. 88, 89, przyp. 28, s. 91–94; Zajchowska DKŚJ, s. 239–245.

⁹² Rokosz 2006, s. 236–239.

⁹³ Bochnak 1961, s. 149–151.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 148–149, il. 7; Rokosz 2006, zwł. s. 235.

⁹⁵ Rożek 1984, s. 113–137; Maslauskaitė-Mažylienė 2013.

⁹⁶ Rożek 1988, s. 531, il. 1.

⁹⁷ Végh 1988, s. 115–119.

⁹⁸ Różycka-Bryzek 1999/2000, s. 89.

⁹⁹ Walczak 2010, s. 272–278; Walczak 2013b, s. 173–185.

¹⁰⁰ Kwiatkowski 1991, s. 57–63; Wojciechowski 1997, s. 318.

¹⁰¹ Wojciechowski 1997, s. 319.

dokonał się „dla zbawienia króla, dobra królów i Królestwa Polskiego”¹⁰². Aluzje do triumfu pod Grunwaldem można dostrzec m.in. w malowidłach w kolegiacie w Sandomierzu, gdzie na południowej ścianie prezbiterium znalazła się scena *Rozesłanie Apostołów*, a naprzeciwko niej – malowany fryz z herbami ziem Królestwa Polskiego¹⁰³. Według Tadeusza Lalika „element narodowy spletał się w niej z kultowym, w sposób nieczęsto spotykany w ówczesnym budownictwie sakralnym. Całość tworzyła jakby wymarzoną oprawę do obchodów święta Rozesłania Apostołów”¹⁰⁴.

Po włączeniu Prus Królewskich do Polski, szczególną rangę zyskały wydarzenia wojny trzynastoletniej, a Kazimierza Jagiellończyka otoczył polityczny „kult”¹⁰⁵. Najwymowniejszym przykładem tego zjawiska są dzieła sztuki tworzące niegdyś wystrój gdańskiego Dworu Artusa, w tym późnogotycki obraz tablicowy *Oblężenie Malborka w 1460 r.*, a później *Pochód triumfalny króla Kazimierza Jagiellończyka* (mal. Łukasz Ebert, 1585)¹⁰⁶. Już na początku XVI w. w Krakowie w krużgankach przy klasztorze Franciszkanów znajdowało się malowidło ściennie przedstawiające bitwę pod Wiśniowcem (1512), a w katedrze – obraz ukazujący bitwę pod Obertynem¹⁰⁷. Do najważniejszych fundacji Zygmunta I należała zbrojownia zbudowana w Krakowie w 1533 r. dla pomieszczenia armat zdobytych na Mołdawianach w bitwie pod Obertynem¹⁰⁸. Budowla ta była ściśle związana z Wawelem tak z racji położenia, jak i podległości wielkorządom krakowskim, którzy mieli obowiązekłożyć na jej utrzymanie. Jej wielką rangę poświadcza epigram Andrzeja Krzyckiego:

„Zygmunta wielkość – zamek, cześć Boga – kościoły
Zasię czyni zaświadcza ten Marsowy gmach”¹⁰⁹.

Dopiero w początkach XVI w. ukształtowały się nowe schematy obrazowe i rozwiązania ikonograficzne, mające służyć dynastii. Za czasów Jana Olbrachta rolę medium o szczególnym znaczeniu zaczęło odgrywać malarstwo miniaturowe. Graduał tego króla w bibliotece Kapituły Metropolitalnej na Wawelu (1501–1506), podobnie jak mszał jasnogórski (ok. 1506–1507) otwierają wyobrażenia herbu królestwa. Tarcza z Orłem Białym znalazła się także u stóp władcy

¹⁰² Długosz LB, s. 303; Potkowski 2008, s. 164, przyp. 30.

¹⁰³ Giergiel, Ptak 2011, s. 3–38; Giergiel 2012, s. 209–226; Smorąg-Różycka 2013a, s. 53–71.

¹⁰⁴ Lalik 1981, s. 29; najpełniej na temat tradycji grunwaldzkiej: Janicki 2010a, s. 90–184; ostatnio: Smorąg-Różycka 2013b.

¹⁰⁵ Jakimowicz 1985, s. 79. Książka ta budzi niestety wiele wątpliwości metodologicznych, por. m.in. recenzję napisaną przez Mieczysława Morkę: Morka 1987, s. 351–364.

¹⁰⁶ Kruszelnicki 1984, s. 9–41; *Na znak zwycięstwa* 2010, s. 244–246, kat. 116 (opr. K. Jachimowicz); *Okręt Kościoła* 2008.

¹⁰⁷ Malowidło u franciszkanów ufundował kanclerz Krzysztof Szydłowiecki; Kornecki, Małkiewiczówna 1984, s. 24, 76, przyp. 48; Czyżewski 2010a, s. 69–70.

¹⁰⁸ Okoliczności fundacji poświadczała łacińska inskrypcja nad wejściem; Żygulski 1982, s. 185.

¹⁰⁹ Najpełniej o symbolice i znaczeniu tej budowli: Czyżewski 2010a, s. 70; Czyżewski 2010b.



11. Scena główna i kwatery boczne ołtarza Matki Boskiej Bolesnej, 3. ćw. XV w.; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława, kaplica Świętokrzyska

adorującego Marię w glorii słonecznej we wspomnianym graduale¹¹⁰. Kult niewia-
sty apokaliptycznej był bardzo popularny wśród Jagiellonów, a jej przedstawienia
pojawiały się w modlitewnikach królewskich Władysława III Warneńczyka i Zygmunta I Starego¹¹¹. W graduale Olbrachta znalazło się przedstawienie *Intronizacji
polskiego króla*, a w pontyfikale przygotowanym w latach ok. 1506–1508 dla
związanego blisko z dworem w Krakowie biskupa płockiego Erazma Ciołka
– *Koronacji i Intronizacji króla polskiego*¹¹². Bogate programy ikonograficzne
służyły podkreśleniu boskiego pochodzenia władzy (*Rex regum i rex Poloniae*)
i były głęboko osadzone w średniowiecznej tradycji ikonografii politycznej¹¹³.

Najstarsze przedstawienia portretowe wiążą się z Jagiełłą i one też są najbardziej
interesujące. Za najdawniejszy uchodzi wizerunek na nagrobku, który trzeba po-
strzegać jeszcze w świetle tradycji średniowiecznej (rysy modelu zostały przekształ-
cone w umyśle twórcy, a jego twarz – zgodnie z wymową traktatów fizjonomicznych

¹¹⁰ Jaworska 2003, s. 91, il. 14.

¹¹¹ Borkowska 1999c, s. 200–202, 205.

¹¹² Brzozowska 2012, s. 27–56.

¹¹³ Miodońska 1979.



12. Kwatery na odwrociu skrzydeł ołtarza Matki Boskiej Bolesnej, 3. ćw. XV w.; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława, kaplica Świętokrzyska

– została potraktowana jako zwierciadło duszy)¹¹⁴. Dzieło to zdradza pokrewieństwo z północnowłoskimi wizerunkami władców, np. Galeazza Viscontiego, tak jak umieszczone na bokach nagrobka przedstawienia psów i sokołów podobne są do studiów animalistycznych w szkicownikach Giovanniego Grassiego czy Pisanella¹¹⁵. Konny portret Jagiełły w lubelskiej kaplicy zamkowej łączy wschodnią formę z zachodnią tradycją ikonograficzną (m.in. pieczęci konnych), a krzyż wkładany w dłonie króla przez anioła może odnosić się nie tylko do chrystianizacji Litwy, ale też do zwycięstw militarnych, przez odwołanie do legendy o Konstantynie Wielkim¹¹⁶. W *Holdzie Trzech Króli* na ołtarzu Matki Boskiej Bolesnej w kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu przypomniano Jagiełłę, odwzorowując rysy jego twarzy z nagrobka, w myśl stosowanych na dworach całej Europy zasad portretu identyfikacyjnego¹¹⁷.

¹¹⁴ Grzęda 2012, s. 129–139.

¹¹⁵ *Ibidem*, zwł. s. 133

¹¹⁶ Walczak 2013c.

¹¹⁷ Dobrzeńcki 1979, s. 170–180, il. 32–36; Kaliszuk 2005, s. 196. O portrecie identyfikacyjnym, którego zasadą było ukazywanie postaci ze współczesności jako bohaterów Pisma Świętego, najpełniej zob.: Polleross 1988.



13. Kwaterna z ołtarza Matki Boskiej Bolesnej, fragment il. 12

Natomiast ołtarz z kaplicy grobowej Jana Olbrachta w katedrze na Wawelu, w którego szafie ukazano władcę polecanego ukrzyżowanemu Chrystusowi przez św. Stanisława, reprezentuje odosobniony na ziemiach pod panowaniem jagiellońskim schemat *retabulum epitafijnego* (niem. *Epitaphaltar*)¹¹⁸. Rzadkością był tutaj także schemat *imitatio pietatis*, w którym fundator staje się pełnoprawnym uczestnikiem wydarzeń z historii biblijnej¹¹⁹. Znalazł on jeszcze zupełnie wyjątkową – odosobnioną w skali Europy – realizację w modlitewniku Zygmunta I zilustrowanym przez Stanisława Samostrzelnika (1524, Londyn, BL Ms Add. 15281), w scenie *Komunii*, którą król przyjmuje z rąk umęczonego Chrystusa¹²⁰.

¹¹⁸ Walanus 2006, s. 139.

¹¹⁹ Büttner 1983.

¹²⁰ Jurkowlanec 2001, s. 112, 207, kat. 143–144; Fabiański 2010b, s. 100–102.



14. Portret namalowany na 80. urodziny Zygmunta I Starego; Kraków, katedra św. Stanisława i św. Wacława, kaplica Zygmontowska

Do najslabiej opracowanych zagadnień należy oprawa artystyczna świąt w epoce Jagiellonów, w większości przypadków znana jedynie z przekazów literackich. W najslawniejszym z nich, *Panegyrius nuptiarum Sigismundi Augusti Poloniae Regis* (Kraków 1553), Stanisław Orzechowski dał szczegółowy opis tapiserii przygotowanych na królewskie zaślubiny, a przy okazji moralną ocenę nagości przedstawionych na nich postaci¹²¹. Wśród uroczystości po śmierci Zygmunta Augusta szczególną rangę miały egzekwie w rzymskim kościele S. Lorenzo in Damaso, znane m.in. z miedziorytu przypisywanego Tomaszowi Treterowi, na które przygotowano pierwsze związane z polską *castrum doloris*¹²². Szczęśliwie zachowany wizerunek Zygmunta Starego z kaplicy Zygmontowskiej, przygotowany w nietrwalej

¹²¹ Fabiański 2010a, s. 8–14; Fabiański 2011, s. 243–276.

¹²² Chrościcki 1974, s. 183–185.

technice klejowej na płótnie bez zaprawy z okazji obchodów 80. urodzin władcy, świadczy o wielkiej roli portretów w różnego rodzaju świętach dworskich¹²³. Oprawy większości takich wydarzeń możemy się jednak tylko domyślać, np. prawdziwa eksplozja fundacji artystycznych ku czci św. Stanisława w latach 1503–1504 wiąże się prawdopodobnie z obchodami 250-lecia jego kanonizacji¹²⁴.

Fundacje Jagiellonów zajmują wyjątkowe miejsce ze względu na ich zróżnicowanie stylowe. Najbardziej wyróżniają się tzw. bizantyńsko-ruskie malowidła ściennie fundowane przez Jagiełłę, których cechą szczególną jest przemyślane dostosowywanie bizantyńskich schematów ikonograficznych i ruskiej tradycji malarstwa sakralnego do zachodniej liturgii i gotyckich wnętrz¹²⁵. Ich obecność w najważniejszych budowlach królestwa tłumaczona jest m.in. naturalną osmozą form ze wschodu na zachód, pronijnymi działaniami króla, chęcią równoprawnego traktowania Kościołów łacińskiego i prawosławnego, a także jego preferencjami estetycznymi¹²⁶. Według Jana Długosza Jagiełło poznał w młodości sztukę chrześcijańskiego Wschodu i przedkładał ją nad łacińską¹²⁷. Po koronacji sprowadzał artele ruskie, a niektórzy malarze (np. przemyski pop Heil – *pictor noster*) cieszyli się jego specjalnymi łaskami¹²⁸.

Czytelnym zjawiskiem jest nasilenie, szczególnie po ślubie Kazimierza i Elżbiety Rakuszanki, wpływów austriackich w Polsce (np. twórczość tzw. Mistrza ołtarza Świętej Trójcy w Krakowie, ołtarz Matki Boskiej Bolesnej w kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu), co można odczytywać w kategoriach świadomego nawiązywania do fundacji Habsburgów¹²⁹. Najbardziej spektakularnym przykładem tego zjawiska jest – wspomniane wyżej – powtórzenie schematu płyty wierzchniej pomnika cesarza Fryderyka III w nagrobku Kazimierza Jagiellończyka¹³⁰. W 1523 r. Seweryn Boner zakupił w Norymberdze dla Zygmunta Starego monumentalną *Bramę triumfalną* cesarza Maksymiliana I, niezwykle pomnik władzy wykonany w technice drzeworytu przez różnych artystów skupionych wokół Albrechta Dürera (ok. 1512, druk 1525)¹³¹, a o rosnących aspiracjach Jagiellonów świadczy też stosowanie przez nich w ikonografii korony zamkniętej, oznaczającej pełnię i suwerenność władzy (*rex imperator in regno suo*)¹³².

¹²³ Sękowska 2010, s. 101–109; Sękowska 2011.

¹²⁴ Walczak 2002–2003, s. 5–41.

¹²⁵ Najpełniej: Różycka-Bryzek 1968, s. 175–292; Różycka-Bryzek 1983.

¹²⁶ Sulikowska-Gąska 2010, s. 33–41; Jurkowlaniec 2012, s. 271–281.

¹²⁷ Różycka-Bryzek 1987, s. 296–297.

¹²⁸ Różycka-Bryzek 1983, s. 9, 147.

¹²⁹ Schultes 2004, s. 421–432; Franzen 2006, s. 89–97; część stwierdzeń zawartych w tym ostatnim tekście mija się z rzeczywistością, a polemikę z nimi podjęła Dobrosława Horzela: Horzela 2012, s. 7–10, 186, 210–211, 232; Horzela 2015.

¹³⁰ Skubiszewski 1978, s. 128.

¹³¹ Morka 2006, s. 98–103.

¹³² Gieysztor 1969, s. 277–292; Miodońska 1970, s. 3–18; Piech 2003, s. 68.

W fundacjach Jagiellonów można wyróżnić nurt historyczny, związany nie tylko z wielkimi dziełami ówczesnej historiografii. Odosobniony akt fundowania przez Kazimierza Jagiellończyka malowideł ruskich w kaplicy Świętego Krzyża na Wawelu można odczytywać jako posunięcie retrospektywne, odwołanie do czasów założyciela dynastii przez przypomnienie najbardziej charakterystycznego rysu jego aktywności fundacyjnej¹³³. Ekspozowanie herbów ziemi dobrzyńskiej i Kujaw na nagrobku Kazimierza kosztem znaków innych części królestwa jest tłumaczone chęcią podkreślenia związku Jagiellonów z Piastami¹³⁴. Dekoracja heraldyczna służy więc w tym przypadku zaakcentowaniu ciągłości władzy i zapewnieniu o jej legalnym przejęciu wraz z rdzeniem terytorialnym w postaci ziem rodowych Władysława Łokietka i Kazimierza Wielkiego. Przy odbudowie katedry wileńskiej po pożarze w 1530 r. odkuto na nowo zniszczony nagrobek wielkiego księcia Witolda, zapewne w warsztacie Bernardina de Gianotisa, według wzorów z Krakowa¹³⁵. Czynem o wielkim ładunku treści ideowych było odnowienie z woli Zygmunta I (1525) wielkiego krzyża relikwiarzowego w katedrze krakowskiej, ufundowanego przez Kazimierza Wielkiego¹³⁶. W Pradze podobną wymowę (*toutes proportions gardées*) miała renowacja – z woli Władysława Jagiellończyka – przykatedralnej kaplicy św. Wacława i zastąpienie jej dekoracji malarskiej z czasów Karola IV Luksemburskiego nowym cyklem scen z życia patrona królestwa Czech¹³⁷.

Znacznie szerszym zjawiskiem jest koegzystencja form gotyckich i renesansowych, widoczna od początku XVI w. Przeniesienie form włoskich na dwór Jagiellonów w Krakowie wiąże się najczęściej z inspiracjami z Budy i wielkim prestiżem fundacji Macieja Korwina, a za punkt zwrotny uważa się pobyt księcia Zygmunta na dworze węgierskim¹³⁸. Na północ od Alp formy włoskie stosowano najczęściej razem z gotyckimi, czego najlepszą egzemplifikacją jest twórczość Benedykta Rieda w Czechach i Benedykta zw. Sandomierzaninem w Polsce¹³⁹. Dzieła tych dworskich architektów charakteryzowały się jednak skrajnie odmiennym podejściem do tradycji i innowacji. Ried stosował konsekwentnie gotycki system konstrukcyjny, natomiast na elewacjach, w obramieniach okien i portalach kładł porządki architektoniczne, stosując niezwykle ekspresyjną stylizację form (żebra krzywobieżne, pilastry skrócone wokół własnej osi etc.). Stosował też typowe w tym okresie w sztuce północnej odwołania do tradycji romańskiej (np. bazy kolumn z liściastymi zabkami). Benedykt Sandomierzanin (wyraźnie przywiązany do tradycji późnogotyckiej kamieniarki) tworzył hybrydyczne struktury złożone z fantazyjnie powyginanych

¹³³ Labuda 2004, s. 77.

¹³⁴ Skubiszewski 1957, s. 106, przyp. 130; Kopczyński 1986, s. 83; Kuczyński 1993, p. 33; Marciński 1999, s. 53–72; Piech 2003, s. 208–209.

¹³⁵ Morka 2006, s. 424; Gryglewski 2012, s. 189.

¹³⁶ Bochnak 1961, s. 154–155.

¹³⁷ Cemus 2005, s. 293–313; Cemus 2010, s. 237–254.

¹³⁸ Rekettyés 1999, s. 57–96 (rozdział *Renesans węgierski widziany oczami królewicza Zygmunta*).

¹³⁹ Por. przyp. 28.

lasek i nowożytnych ornamentów, u których źródeł leżała znajomość architektury południowoniemieckiej, a w szczególności Augsburga¹⁴⁰. Wznoszony przez niego zamek na Wawelu świadczy o podporządkowaniu woli fundatora, który w przemysłany sposób odwoływał się do tradycji stylowych, bowiem gotyckie obramienia zastosowano tylko na I i II kondygnacji, podczas gdy *piano nobile* ma czysto włoski charakter z obramieniami wykonanymi przez kamieniarzy z warsztatu Berrecciego¹⁴¹. Już Aleksander Jagiellończyk świadomie różnicował formy fundacji, łącząc równocześnie na kościół św. Anny w Wilnie i pałac wawelski z bogatym detałem o charakterze florenckim¹⁴². Postawa taka była typowa dla epoki, a jednym z jej najświetniejszych wyrazicieli był Maciej Korwin, który na dworze w Budzie promował włoski renesans, a na ogromnych obszarach królestwa Węgier – formy późnogotyckie¹⁴³. Jagiellonowie sięgali po formy włoskie niemal wyłącznie w architekturze i rzeźbie kamiennej, natomiast w swoich fundacjach w zakresie rzeźby drewnianej, malarstwa i rzemiosła artystycznego odwoływali się do tradycji północnej. Cechą szczególną fundacji królewskich w Polsce, w przeciwieństwie do sztuki na wielkich dworach w Rzeszy, a także w Czechach, było szybkie wyparcie form tradycyjnych. W architekturze Krakowa od 2. ćwierci XVI w. próżno byłoby szukać rozwiązań gotyckich (spektakularnym wyjątkiem jest tzw. Stara Synagoga na Kazimierzu, arch. M. Gucci, 1570)¹⁴⁴.

* * * *

Sztuka na dworach kolejnych władców jagiellońskich powstawała w odmiennych realiach politycznych, społecznych i finansowych. Trudno więc wskazać czynniki, które spajałyby fundacje władców w Polsce, na Litwie oraz w królestwach czeskim i węgierskim, co każe wątpić w istnienie jakiejś „Europy Jagiellońskiej”¹⁴⁵. O ile inicjatywy artystyczne ostatnich Piastów (a w szczególności Kazimierza Wielkiego) miały charakter modernizacyjny i służyły dostosowaniu odrodzonego królestwa do realiów królestw ościennych, o tyle sztuka na dworach Jagiellonów zyskała wymiar europejski. Zespoły malowideł bizantyńsko-ruskich nie mają analogii w krajach katolickich, a wprowadzenie na Wawel form renesansowych w wydaniu florenckim i rzymskim, podobnie jak działalność w Krakowie i Wilnie artystów przybyłych z Italii, wywarły ogromny wpływ nie tylko na miejscowe środowiska. Zasługą dworu królewskiego było najczęściej rozbudzanie aspiracji kulturalnych przedstawicieli niższych warstw społecznych, co już pod koniec XV w. (m.in. wprowadzenie Wita Stwosza) postawiło Kraków w roli ważnego środkowoeuropejskiego

¹⁴⁰ Czyżewski, Walczak 2004, s. 331; Zlat 2005, s. 85–108.

¹⁴¹ Ratajczak 2011, s. 225.

¹⁴² Kunkel 1997, s. 129–140.

¹⁴³ Suckale 2008, s. 101–111; Marosi 2008, s. 113–127. Rangę tradycji późnogotyckiej w fundacjach architektonicznych Korwina wykazał Szilárd Papp: Papp 2005.

¹⁴⁴ Czyżewski, Walczak 2004, s. 336–337.

¹⁴⁵ Walczak 2015.

centrum artystycznego¹⁴⁶. Dwór Zygmunta I stał się jednym z najlepszych klientów warsztatów norymberskich, m.in. pracowni odlewniczej rodziny Vischerów, która stworzyła dla niego dzieła jednostkowe (nagrobek Fryderyka)¹⁴⁷ albo o niespotykanym stopniu trudności (krata do kaplicy Zygmuntońskiej 1530–1532)¹⁴⁸. *Editio princeps* serii biblijnej arrasów według projektów Michaela Coxiego zyskało sławę europejską i było powtarzane (z kolejnymi przekształceniami), aż po wiek XVII¹⁴⁹.

Trzeba podkreślić wielkie zróżnicowanie charakteru fundacji. W XV w. w kręgu Jagiellonów właściwie nie powstały np. wybitne dzieła architektury, za to rzemiosło artystyczne (szczególnie złotnictwo) stało niezmiennie na bardzo wysokim poziomie¹⁵⁰. Wiele zjawisk, takich jak krakowskie malarstwo książkowe, w początkach XVI w. osiągnęło poziom dorównujący wiodącym dotychczas ośrodkom artystycznym w Europie Środkowej, a w wielu wypadkach przewyższający je. Chociaż przez cały czas sztuka na dworach Jagiellonów służyła reprezentacji, a dopiero Zygmunt August oddawał się kolekcjonowaniu dzieł sztuki „dla przyjemności”¹⁵¹, to jednak działania władców podniosły sztukę w Polsce na niespotykany wcześniej poziom. One też wyznaczyły wzorce, które następnie zostały podjęte i twórczo rozwinięte, przyczyniając się do ukształtowania specyficznego oblicza sztuki Rzeczypospolitej Obojga Narodów (grobowe kaplice kopułowe, nagrobki z postaciami leżącymi w pozie sanswinowskiej¹⁵², tzw. portret staropolski¹⁵³, popularność relikwiarzy puszkowych etc.). Dzięki tym rozwiązaniom tradycja jagiellońska trwała jeszcze długo po wygaśnięciu dynastii.

Na zakończenie trzeba powrócić do stanu badań omówionego we wstępie i sformułować kilka postulatów badawczych. Nowoczesna historia sztuki jest w dużej mierze historią wielkich wystaw¹⁵⁴. Niestety, w Polsce wystawy sztuki dawnej, a w szczególności polskiej sztuki dawnej organizowane są sporadycznie. Wystarczy przypomnieć, że pierwsza i jak dotąd jedyna całościowa prezentacja sztuki gotyckiej została zorganizowana przez Michała Walickiego w Instytucie Propagandy Sztuki w roku 1935¹⁵⁵. Bezcennym impulsem do rozwoju badań nad kulturą epoki

¹⁴⁶ Wokół Stwosza 2005; Wokół Stwosza 2006.

¹⁴⁷ Bochnak 1961, s. 141–146; Gadomski 2001, s. 26–35; Hauschke 2006a, s. 225; Hauschke 2006b, kat. 97.

¹⁴⁸ Sygnowane literami HV dzieło Hansa Vischera: Bochnak 1961, s. 162–167; Woźniak 2002a, s. 119; Woźniak 2002b, s. 164; Hauschke 2006, s. 28, przyp. 101.

¹⁴⁹ Piwonka 2014; Piwonka 2015.

¹⁵⁰ Pietrusiński 2000.

¹⁵¹ Małkiewicz 2002, s. 49–58.

¹⁵² Imorde 2002, s. 375–394.

¹⁵³ To zagadnienie z całą pewnością należy do najbardziej zaniedbanych w polskiej historii sztuki. Jedną z ostatnich prób całościowego ujęcia, bez podtekstów publicystycznych albo podejścia popularyzatorskiego, jest edycja referatów wygłoszonych w ramach II Seminarium Niedzickiego – *Portret typu sarmackiego* 1985.

¹⁵⁴ *Medioevo/Medioevi* 2004, a 2008.

¹⁵⁵ Walicki 1935.

Jagiellonów mogłyby stać się wystawy poświęcone poszczególnym władcom (w szczególności Zygmuntowi Staremu i Zygmuntowi Augustowi), biskupom (Zbigniew Oleśnicki, Piotr Tomicki, Jan Łaski), a także promotorom kultury z kręgu królewskiego dworu (np. kanclerz Krzysztof Szydłowiecki). Z łatwością można też wyobrazić sobie zorganizowane z rozmachem ekspozycje poświęcone artystom (*Hans Süß z Kulmbachu a Polska, Importy z warsztatów mistrzów norymberskich do Polski w XV i XVI w.*). Aż trudno zrozumieć, że w XX w. nie zdobyto się na wielką, przekrojową wystawę *Jan Kochanowski i jego epoka*. Wszystkie te przedsięwzięcia powinno się zorganizować tak, jak robi się dziś wystawy na całym świecie, w tym także w bliskich nam krajach Europy Środkowej. Ich podstawą muszą być wieloletnie granty, a jednym z najważniejszych efektów – wielotomowe katalogi i zbiory studiów. Trzeba je przygotować zbiorowym, najlepiej międzynarodowym wysiłkiem, a przy doborze autorów i współpracowników stawiać na nowatorstwo i różnorodność. I wreszcie, wystawy te trzeba bezwzględnie prezentować za granicą, w największych miastach i najlepszych muzeach świata. Jest to najlepsza droga do wypełnienia bolesnych luk w polskiej humanistyce. Tych zaś jest, niestety, bardzo dużo. Przykładowo, wobec książek Jerzego Gadomskiego o gotyckim malarstwie tablicowym w Małopolsce¹⁵⁶ boleśnie odczuwalny jest brak jakiegokolwiek monografii malarstwa renesansowego. Pomimo upływu lat studia Juliana Pagaczewskiego i Adama Bochnaka o rzemiośle artystycznym w Polsce XV–XVI w. pozostają niezastąpione. Bardzo ważne jest wyjście poza archaiczne myślenie przez pryzmat arcydzieł i opracowywanie dzieł słabszych pod względem artystycznym, a nawet prowincjonalnych¹⁵⁷. Tylko uwzględnienie całego zachowanego zasobu dzieł sztuki danego typu pozwala spojrzeć na najważniejsze problemy badawcze w sposób obiektywny, bez ulegania stereotypom. Dobrym przykładem demitologizacji są najnowsze studia nad krajobrazem architektonicznym Krakowa i Małopolski, w których czynnik średniowieczny był – jak się okazuje – zaskakująco trwały¹⁵⁸. Kolejny ważny postulat to poszerzenie kwestionariusza badawczego; przykładowo, w badaniach nad sztuką XV i XVI w. w Polsce niemal nie zauważa się Litwy. Nawet w sytuacji, gdy wiele ważnych dzieł sztuki się nie zachowało, istotny jest kontekst porównawczy, np. łączne badania nad rezydencjami czy katedrami w Krakowie i Wilnie. *Last but not least*, szczególnie ważne wydaje się przewartościowanie pryncypiów finansowania nauki. Decydenci powinni wreszcie zrozumieć, że w Polsce najważniejsze są badania podstawowe, polegające na gromadzeniu i interpretacji materiału zabytkowego, a nie nowinkarstwo, poszukiwanie oryginalności za wszelką cenę i pogoń za efemerycznymi tendencjami w humanistyce.

¹⁵⁶ Gadomski 1981; Gadomski 1988; Gadomski 1995.

¹⁵⁷ Udaną próbę takiego poszerzenia pola badań podjął niedawno Piotr Gryglewski: Gryglewski 2012.

¹⁵⁸ Komorowski 2015.

Marek Walczak

THE JAGIELLONS AND ARTS

Abstract

Art at the courts of successive Jagiellons was created under the conditions representing different political, social and financial realities. It is thus difficult to indicate those factors that would unite foundations of the monarchs in Poland, Lithuania and the Kingdoms of Hungary and Bohemia, which makes us doubtful about the existence of any “Jagiellonian Europe”. And although artistic initiatives of the last Piasts (especially Casimir the Great) were to modernise and adapt the revived kingdom to the realities of the neighbouring monarchies, the arts at the Jagiellons’ courts acquired a European dimension. Complexes of Byzantine-Ruthenian paintings have no analogies in the Catholic countries, and the introduction of Renaissance forms in Roman variety, together with artists from Italy operating in Krakow and Vilnius, had a huge impact not only on local communities. Most often, the role of the royal court was that it awoke the cultural aspirations of members of the lower social strata, which already by the end of the 15th century (i.a. bringing Veit Stoss to Krakow) made Krakow an important Central-European artistic centre. Sigismund I’s court became one of the best patrons of Nurnberg workshops, among others of the Vischer family, who operated a brasscasting workshop which produced for the king some individual works (a tombstone of Cardinal Fryderyk Jagiellon), or sophisticated works of exceptional level of difficulty (a grill to Sigismund’s Chapel of the Wawel Cathedral, 1530–1532). An *editio princeps* of the Bible series of the Wawel tapestries made to the design by Michael Coxie acquired a European fame and was repeated (with various transformations) well into the 17th century. A great diversity of foundations should be emphasised here; for instance, in the 15th century there were almost no outstanding artworks created in the circle of Jagiellons, but artistic craftsmanship (especially goldsmithery) flourished on a very high artistic level. Many phenomena, such as book painting in Krakow of the early 16th century, achieved the level of leading artistic centres of Central Europe and in some cases even surpassed it. And although the arts at the Jagiellonian courts served representational purposes and only King Sigismund Augustus was a generous patron of works of art “for pleasure”, nevertheless, the kings’ actions elevated the arts to an unprecedented level. And they also set the standards which were then creatively cultivated to contribute to the development of a specific character of the arts in the Polish-Lithuanian Commonwealth (cupola-shaped sepulchral chapels, tombstones with lying figures in the pose modelled on Sansovino’s statuettes, the so-called old-Polish portraiture, popularity of reliquaries in the form of a multilateral box, etc.). Thanks to those solutions, the Jagiellonian tradition was still alive long after the extinction of the Jagiellonian dynasty.

The present review attempts to portray a broad panorama of artistic phenomena associated with the courts of Jagiellons in Krakow, Vilnius, Prague and Buda in a comparative context. Due to the broad nature of this subject and complexity of the research material, the focus was on gathering and commenting of the most recent literature on the subject. The article deals with such problems as: residential architecture, royal functions of chapters in the capitals of the Jagiellonian states, patronage of the members of the Jagiellonian Dynasty over the Church (i.a. the cult of saint patrons) and representation of power in the circles of the royal court (among other things, the question of regalia and clothes, royal necropolises), impact of the court arts on artistic foundations of the members of lower strata of the society, war matters (i.a. the use of war booty for propaganda purposes) and shaping of new iconographic patterns to glorify the royal power. A separate space has been reserved for a conscious application of stylistic conventions (such as the popularity of Ruthenian painting under Jagiello, or co-existence of Gothic and Renaissance forms) and political implications of those phenomena, together with the place of court artists, problems of conscious archaisation and role of references to the past, the importance of artistic setting of festive days.