

JACKOWI

Powróćmy jeszcze do teorii słonia. Słonia poznawać należy jako takiego, powiada fenomenolog. Nie ma słoni „jako takich”, odpowiada strukturalista, są tylko ich uspołecznione wyobrażenia. Dlaczego słoń ma trąbę? — zapytywał na egzaminie Jacek Olędzki (przynależność metodologiczna nieokreślona) i zarówno fenomenolog, jak i strukturalista okazywali się bezradni wobec tak perfidnie sformułowanego problemu. — Dlaczego słoń ma trąbę? — żeby się Freud dziwił. Skądinąd faktura jest jednak, że słoń trąbę rzeczywiście posiada. Ma również dwa kły z kości słoniowej, odstające uszy, jest bardzo duży i dlatego rzuca się w oczy. A jak już w oczy kole, to spokoju nie zazna. Przyjdą fenomenolog ze strukturalistą, potem jeszcze taki Olędzki (przynależność metodologiczna nieokreślona) i zaczęta deliberować.

W Afryce jest słoń symbolem siły, pomyślności, długowieczności i mądrości, ale również gwałtowności i brzydoty (u nigeryjskich Ibo). W Europie przypisuje mu się niezgrabność (słoń w sklepie z porcelaną), w Azji przeciwnie, wychwala się jego ostrożność i stabilność. Są o słońiach rozliczne przysłowia: „Kto słonia na ucztę prosi, głód do domu wprowadza”¹, „Słoń myszy nie chwytą”², „Busz od słonia silniejszy”³, „Nie hańba uciekać przed słoniem”⁴, „I słoń poślizgnie się na różę”⁵ etc. Słoń wspiera glob, słoń trzyma w trąbie koronę, słoń a sprawa polska. Słoń tu i tam.

A co na to słoń!?

Zapytywać słonia, jakim jest, stanowi oczywiście próżny trud. Słoń ma małe oczka osadzone z przodu. Widok od tyłu zasłaniają mu uszy. Co gorsze nie ma na świecie tak dużego zwierciadła żeby się słoń mógł w nim przejrzeć. Słoń nie wie więc, jakim jest i nigdy się nie dowie. Słoń nie domyśla się nawet, że jest organizmem wielokomórkowym, bo komórki — jak napisał Eliade — widać dopiero w mikroskopie, a słoń ma za duże łapy, żeby manipulować tak subtelnym aparatem, więc nie może sobie nastawić ostrości. Przeciętny słoń nie wie także, dlaczego ma trąbę i nigdy nie czytał Freuda. Pytanie „a co na to słoń” jest więc właściwie czystym przykładem retoryki, gdyż z góry wiadomo, że nie słyszał on nic o symbolach, ani fenomenologii, że więc po prostu nie ma z nim o czym gadać.

Bo co właściwie ma słoń do powiedzenia?

Mógłby zapewne opowiedzieć, że wczoraj podrapał się w buszu, że jego młoda (studwudziestoletnia — u słoni to się inaczej liczy) kochanka puściła go kantem, że najpiękniejszą rzeką jest Luangwa (wprawdzie kuzyn woli Limpopo, ale on się nie zna), że kiedy nad Kilimandżaro błyszczą gwiazdy chwytą go czasami jakaś cholerna, niewytłumaczalna tęsknota za innym, nie słoniowym życiem, że od czasu do czasu, wieczorem dopada go duszny strach przed chorobą, starością, samotnością i śmiercią, że najwspanialszą rzeczą na świecie są dopiero co narodzone

słoniki — malonkie i różowe... Wybaczcie państwo, ale chyba sami rozumiecie, że to wszystko ani fenomenologa, ani strukturalistę obchodzić nie może.

Dlatego radziłbym słoniom adresować się do Aleksandra Jackowskiego.

Domem Jacka jest sztuka (jak ją zwał, tak ją zwał — niemamy tu istniejącego mętnik terminologicznego) naiwna. Tym zaś różni się ona od sztuki określanej najczęściej mianem „profesjonalnej”, iż o ile ta druga realizuje najczęściej założenia teoretyczne lub omituje znaki, których interpretacja pozostawiona zostaje odbiorcy, sztuka naiwna jest w najgłębszej swojej istocie opowieścią. Jako taka może być oczywiście wydana na żer strukturalisty i fenomenologa. Jackowski inną wybrał jednak dyrektywę metodologiczną. Postanowił opowieści po prostu wysłuchać. Są słuchania i słuchania. Pomiędzy nimi słuchanie rozumiejące jest słuchaniem ogromnie rzadkim. Nie wiem, czy się Jacek z darem tym urodził, czy wypracował go w mozołach i w gruncie rzeczy niewiele mnie to obchodzi. Czekam tylko na chwilę, gdy odkłada swoje naiwne cacka i to co usłyszał:

„Głośno i dzieciom i sobie powtarza.

A wiatr kołysze zielonymi liśćmi

I cętki światła biegają po twarzach.”⁶

Słoń wysłuchany i zrozumiany przestaje być niezgrabną górą szarego mięsa. Staje się słoniem, do którego ma się stosunek, staje się słoniem podmiotowym. Nie znam się na teoriach dotyczących sztuki naiwnej. Nie potrafię rozróżnić ucha Reinfussa od nosa Kunczyńskiej — Irackiej. Wiem natomiast iż dzięki Jackowi dziwne Chajcowo potwory, szopki Pioluszcakowe, kopie Więckowo, widoczki Nikiforowe czy Ociepkowe krasnoludy wtargnęły nie tylko do mojego życia. Że dostaliśmy odeń w prezencie nowy wymiar rzeczy.

Oczywiście, opowiadając, zmuszeni jesteśmy do nazywania a więc klasyfikowania, do przekładania z języka na język. Staje więc Jacek przed tym samym problemem adekwatności, który spędza sen z powiek Lévi—Straussa, Goodenough’a, strukturalisty i fenomenologa. Jak go rozwiązuje? — Przekonywałem się o tym za każdym razem, kiedy sam znalazłem się w sytuacji słonia — niewysłuchanego, ze smutkami na słoniową miarę, gdy koła mnie magia Jackowego słuchania. Słuchania dobrego.

To prawda, że wprowadzenie do nauki pojęcia dobroci i to jeszcze dla zdefiniowania metody jest zabiegiem nie tylko ryzykownym, ale przede wszystkim naiwnym, Lecz może tu właśnie klucz do tajemnicy? Może dla zrozumienia sztuki zwanej naiwną potrzebna była ta dobroć, którą tak często zwykliśmy też za naiwną poczytywać, a która jest tak wielką Jacka siłą; Słoni pocieszeniem, sztuki najgłębszym odczuciem, naszym niesplaconym długiem.

P R Z Y P I S Y

¹ *Nowa Księga przysłów polskich*, Warszawa 1972, t. 3, s. 321

² tamże

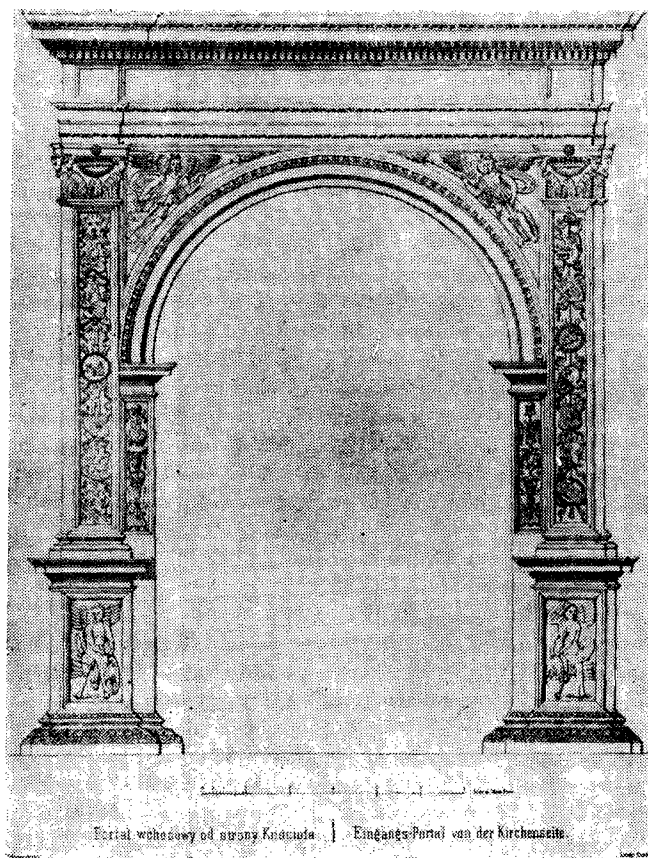
³ *Proverbes, sentences et maximes*, Paris 1980, s. 469 (nigeryjskie).

⁴ tamże, s. 237 (syjamskie).

⁵ tamże, s. 189 (perskie).

⁶ Czesław Miłosz, *Przy piwoniach*, wers 10—12.

ANTYCZNE I RENESANSOWE WZORY DEKORACJI WAWELSKIEJ „PORTA TRIUMPHALIS”



Portal wejściowy od strony Kościoła — Eingangs-Portal von der Kirchenseite

Okazałe obramowanie arkady wejścia do kaplicy Zygmunto-wskiej, o detalach rzeźbiarskich często mało czytelnych wskutek ubytków spowodowanych rozpadem nietrwałego kamienia piaskowcowego, równocześnie słabo widoczne spoza gęstego laskowania wysokiej kraty z brązu, w niewielkim tylko stopniu zwracało dotąd uwagę badaczy (il. 1—3, 7, 10—11).¹ Jego schemat architektoniczny w postaci pary pilastrów nieortodoksyjnego porządku kompozytowego, ustawionych na wysokich cokołach i dźwigających belkowanie korynckie z impostami na osiach podpór, nasunął niegdyś Lechowi Kalinowskiemu skojarzenie z łukiem triumfalnym o jednym przelocie.² Nawiązując do tego spostrzeżenia autor pracy o wątku triumfalnym w treści dekoracji budowli, Jerzy Kowalczyk, doszedł z kolei do wniosku że „Portal wejściowy w kształcie bramy triumfalnej jest zapowiedzią mauzoleum władcy-imperatora, króla, który był „cesarzem w swoim królestwie” (...). W przyłęczach znalazły się geniusze chwały z pochodniami na podobieństwo łuków triumfalnych: Tytusa, Trajana czy Septimiusza Sewera w Rzymie” a „na pilastrach... repertuar instrumentów i naczyń związanych z obrzędem triumfalnym...: panoplia, misy i dzbany, tarcze z głową Meduzy, rogi obfitości, głowy baranów, zwierząt ofiarnych w kapitelach”.³

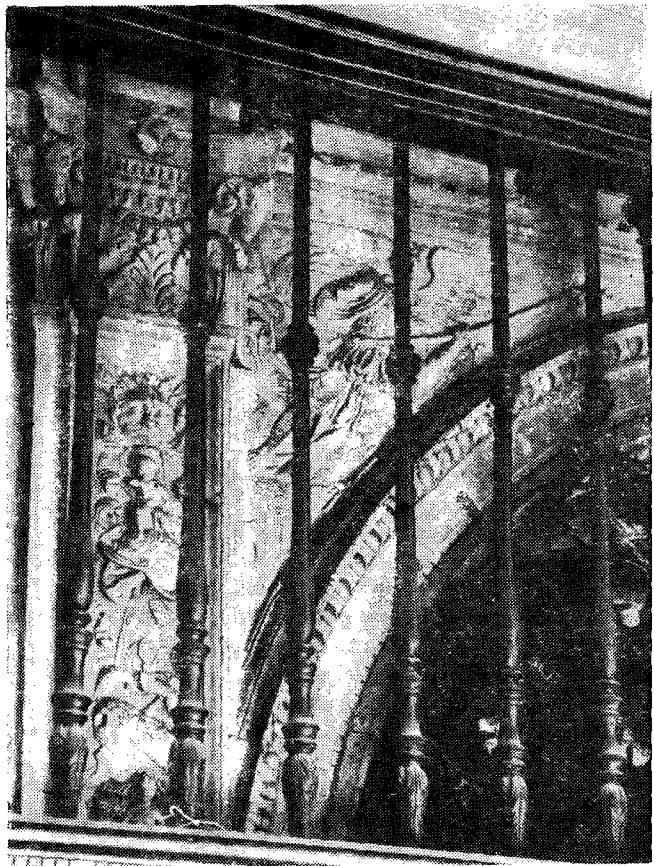
Nie negując ogólnej słuszności tych wypowiedzi i jednocześnie pozostawiając do osobnego omówienia sprawę treści ideowych jakie były, względnie mogły być, związane z omawianym dziełem przez króla-fundatora oraz projektującego artystę, pragnę zająć się tutaj pochodzeniem motywów bogatej dekoracji wawelskiego portalu, a w szczególności rozpoznać te z nich które powstały, jak się zdaje, w nawiązaniu do konkretnych dzieł starożytnych.

Jeśli przyjmiemy, że zamierzeniem twórców było rzeczywiście naśladowanie na Wawelu form antycznej bramy triumfalnej, to uproszczona redakcja jej jednoprzelotowego schematu z pilastrami zamiast kolumn, o trzonach wypełnionych płaskorzeźbą, bardzo luźno nawiązuje do rzymskich łuków triumfalnych, pełną analogię znajdując jedynie w pilastrowym łuku Septimiusza Sewera na rzymskim Forum Boarium, który znany jest pod nazwą l'Arco degli Argentari.⁴ Powtarza ona natomiast rozpowszechniony już podówczas typ renesansowego portalu.

W zakresie dekoracji stosunkowo najodleglejsze od wzorów antycznych są kandelabrowe ornamenty niewielkich płycin w ościeżach arkady, a także pomysły wypełnienia cokołów pod pilastrami przez postacie amorków-tarczowników, które tutaj trzymają owalne tarcze z herbami Polski i Litwy (il. 1, 7). Motyw ten stanowi wyraźne nawiązanie do tradycji jaka ukształtowała się pod koniec XV i na początku XVI wieku w architektonicznych obramowaniach zwłaszcza rzymskich nagrobków.⁵ Poza amorków, o rozstawionych nogach i podniesionych skrzydłach, a także fizjonomia upodabniają je do jednego z dwóch puttów z tarczami herbowymi jakie powstały we florenckim warsztacie Benedetta da Rovizzano (między 1506 a 1513 r.) z przeznaczeniem dla mauzoleum św. Jana Gwałberta w Badia di Passignano (il. 8).⁶ Natomiast plastyczne kosmyki ich bujnych włosów zdają się łączyć cechy fryzur antycznych rzymskich posągów: młodocianego „Oktawiana” i Antinousa, przechowywanych podówczas we Florencji.⁷ Także formy draperii, charakterystycznie rozwianej na wysokości pleców, zdradzają znajomość podobnie potraktowanych szat postaci przedstawianych na płaskorzeźbach starożytnych, szczególnie studiowanych przez artystów renesansowych. Mam na myśli zwłaszcza personifikację *Lata* z cokołu kandelabra w Musée Condé w Chantilly (1 w.n.e.), który pierwotnie znajdował się w Rzymie (il. 9).⁸

Rzymski rodowód antyczny ma również para kapiteli ozdobionych głowami baranów, których rogi stanowią zawieszania dla girlandy owoców ujętej wstęgami. Jak już miałem okazję na innym miejscu zaznaczyć, ich rzadko spotykana forma stanowi połączenie wzorów zaczerpniętych z pewnego typu kapiteli datowanych na okres wczesnego cesarstwa z motywami występującymi często na postumentach kandelabrowych, względnie ołtarzy antycznych, dzieł które rysował m.in. Giuliano da Sangallo.⁹

Ze starożytności wzięty jest także nie tylko sam motyw uskrzydłonych postaci w przyłęczach arkady (il. 2—3), powtórzone niemal dosłownie na wejściowej ścianie wnętrza kaplicy, lecz również ich specyficzna stylizacja, którą Jan Bołoz Antoniewicz wywodził z renesansowej rzeźby padowskiej, a Julian Pagaczewski z płaskorzeźb Agostina di Duccio w Perugii i w Rimini.¹⁰ Ogólna kompozycja lewej postaci, mniej udobnie naśladowanej przez figurę po prawej stronie, została przejęta z płaskorzeźby zdobiącej lewe przyłęczce elewacji północnej.



Portal kaplicy Zygmunto夫斯基: il. 1. Pomiar F. Pokutyńskiego z r. 1865; il. 2. Fragment części lewej; il. 3. Fragment części prawej

łuku Konstantyna w Rzymie, co jest widoczne zarówno w układzie szat jak też w ujęciu głowy i typie uczesania (il. 4).¹¹ Nawet owalne formy szerokich rękawów jakich nie znajdujemy na reliefach łuku Konstantyna (zbliżone do szarf oplatających korpusy tarczowników na nagrobku doży Andrea Vendramin — ok. r. 1495, dzieło braci Lombardich — co niegdyś skłoniło Włodzimierza Załozieckiego do poszukiwania w Wenecji źródeł stylu reliefów wawelskich¹²), stanowią przetworzenie podobnych rękawów postaci w przyłuczcu portyku krypty Balbi zwanej Portico dei Caccabari. Ruiny tej antycznej rzymskiej budowli, dziś już nie istniejące, znane są z ówczesnych rysunków m.in. Giuliana da Sangallo, a ich struktura i dekoracja szeroko oddziaływały na renesansową sztukę włoską, w tym na twórczość Bramantego i Rafaela.¹³

Figury przedstawione na rzymskich łukach triumfalnych i na portyku krypty Balbi to personifikacje Victorii (Nike). Z reguły trzymają one wojenne trofea na długich żerdziach, sztandary, wieńce laurowe, palmy czy girlandy. Takie właśnie, wzorowane na antycznych, trofea na żerdziach znalazły się w rękach Victorii w przyłuczach Porta Capuana w Neapolu, wzniesionej z polecenia króla Ferrante I aragońskiego przez Giuliana da Maiano (ok. r. 1484), jednej z najokazalszych renesansowych bram triumfalnych, w ogólnym schemacie architektonicznym szczególnie bliskiej portalowi kaplicy Zygmunto夫斯基 (il. 6).¹⁴ Figury krakowskie unoszą jednak nie trofea lecz zapalone pochodnie. Element ten również można wiązać z oddziaływaniem dzieł antycznych. Myślę tutaj nie tyle o tak częstych na rzymskich sarkofagach chłopięcych postaciach *Geniusza Snu (Somnus)* lub *Śmierci* z odwróconą pochodnią, lecz przede wszystkim o uskrzydłonej żeńskiej personifikacji Aeternitas na płaskorzeźbie wyobrażającej apoteozę cesarżowej Sabiny, żony Hadriana, dzieło które do r. 1662 ozdobiło

późnoantyczny łuk zwany l'Arco di Portogallo przy via Lata w Rzymie, a obecnie znajduje się w zbiorach Palazzo dei Conservatori na Kapitolu (il. 5).¹⁵

Trzony pilastrów wawelskiej „porta triumphalis” zostały, jak już mówiliśmy, wypełnione płaskorzeźbami w formie zawieszonych na wstęgach zestawów uzbrojenia (il. 10—11). Decydując się na taką dekorację projektant kaplicy Zygmunto夫斯基 nawiązywał może nie tyle do skromnych płaskorzeźb panopliowych na pilastrach fasady rzymskiego l'Arco degli Argentari, co do dzieł mu współczesnych, takich np. jak trzy portale apartamentów pałacu książęcego w Urbino (ok. 1472—1482, zapewne Ambrogio Barocci), wspomniana Porta Capuana w Neapolu czy szczególnie bliskie pod względem typologicznym, bo z panopliami na trzonach pilastrów, portale neapolitańskich kaplic: rodziny Carafa di San Severino w kościele S. Domenico Maggiore (1508, 1512—1516, Romolo di Antonio da Sentignano) i rodziny Teodosi w katedrze (pocz. XVIw.).¹⁶ Wreszcie nie można zapomnieć, że podobne dekoracje panopliowe znane już były w Krakowie, wprowadzone przez Franciszka Florentczyka na pilastrach niszy nagrobka króla Jana Olbrachta i w obramieniu jednego z okien tzw. Domu Królowej (1502—1505).¹⁷

We wszystkich tych dziełach panoplia składają się z elementów starożytnego uzbrojenia rzymskiego (oddawanych z mniejszą lub większą wiernością) lecz najczęściej przeplatane są motywami współczesnymi, renesansowymi (m.in. herbami fundatorów). Nic więc dziwnego, że nie udało się wśród nich odnaleźć identycznego lub podobnego jak w kaplicy Zygmunto夫斯基 zestawu broni starożytnej, która na naszym portalu zdradza szczególną erudycję antykwareczno-archeologiczną.

Już Jerzy Kowalezyk zwrócił uwagę na kolisty medalion widoczny na płaskorzeźbie lewego pilastra (il. 10-b), z przedstawieniem triumfu imperatora siedzącego na rydwanie zaprę-



Il. 4. Victoria, płaskorzeźba z łuku Konstantyna w Rzymie



Il. 5. Apoteoza cesarzowej Sabiny z l'Arco di Portogallo w Rzymie



Il. 6. G. da Maiano, Porta Capuana w Neapolu

gniętym w parę koni i stwierdził jego związku z podobnymi przedstawieniami na numizmatach rzymskich. Bliższe rozpoznanie tych związków utrudnia jednak słaba czytelność zniszczonego reliefu.¹⁸ Wzmiankowana przez tegoż autora ozdobna misa i dzban, widniejące na tej samej wysokości na pilastrze prawym (il. 11-a), ujawniają podobieństwo do przedstawień rzymskich naczyń ofiarnych wyrzeźbionych na metopach nie istniejących już dzisiaj szczątków Basilica Aemilia na Forum Romanum, studiowanych m.in. przez Giuliana da Sangallo¹⁹ oraz na sarkofagu z I w.n.e., niegdyś w zbiorach rzymskiego Palazzo Cafarelli (obecnie w Berlinie), będących przedmiotem rysunku w kodeksie Ekurialskim.²⁰

Łatwiejsze do rozpoznania są pierwowzory motywów o charakterze militarnym. Należy przy tym zaznaczyć, że powtarzają się one tylko wyjątkowo. Oba pilastry różnicuje także fakt, iż wśród panoplii lewego igrają nagie putta ujęte w urozmaiconych pozach i podtrzymujące rozwiane kołce szarf, czego brak na pilastrze prawym. Mimo to płaskorzeźby obu pilastrów zachowują równowagę kompozycyjną, dając się podzielić na siedem niemal równych części.²¹ Są one powiązane ozdobnymi gufrowanymi szarfami, które na pilastrze lewym trzyma w ustach liściasty maszkaron (z gatunku tych jakie pod wpływem sztuki rzymskiej — zwłaszcza dekoracji wewnętrznych gzymsów łuku Septimiusza Sewera na Forum Romanum — rozpow szechniły się w ornamentyce nie tylko renesansowej,²²) a na pilastrze prawym zawieszono są na muszli ujętej przez parę delfinów.

Rozpoznanie antycznych perwowzorów naszych panoplii ułatwia fakt, że w grę wchodzi, jak się zdaje, policzalna grupa dzieł plastyki rzymskiej okresu cesarstwa, które były szczególnie studiowane przez artystów przełomu XV i XVI wieku. W tym kontekście należy wymienić parę czworobocznych filarów z czasów Domicjana, pochodzących najprawdopodobniej z tzw. Armilustrum na Awentynie, budowli, w której Rzymianie składali poświęcony oręż (il. 12). Przechowywane obecnie we florzeńskich Uffiziach, filary te znajdowały się pierwotnie, co najmniej od końca XV stulcia, w pobliżu kościoła S. Sabina na Awentynie. Boki każdego z nich wypełniają płaskorzeźby przedstawiające około 1450 rozmaitych okazów broni dających się podzielić na 106 typów. Rzeźby te były dobrze znane wielu artystom renesansowym.²³ Przerzysy fragmentów ich dekoracji znajdujemy m.in. na kartach tzw. kodeksu Eskurialskiego, wzornika używanego w warsztacie Giuliana da Sangallo, i (w hustrzanym odbiciu) na miedziorytach Giovaniego Antonia da Brescia (il. 13).²⁴

Pośród masy uzbrojonia jakie zostało tam przedstawione z łatwością można odnaleźć szereg okazów, które w wersji nieco przestyliwowanej znalazły się również na pilastrach wawelskiej „porta triumphalis”. Są to przede wszystkim: zbroje typu torsowego z charakterystycznie związaną przepaską (L-3, P-7), znane zresztą także z przedstawień na reliefach z czasów Trajana umieszczonych w łuku Konstantyna i z płaskorzeźby pochodzącej z nieistniejącego już łuku Marka Aureliusza, przeniesionej przez Leona X w r. 1515 z kościoła S. Martina na Kapiitol;²⁵ owalne tarcze zdobne ornamentem palmetowym z rozetą lub głową Słońca pośrodku (L-5, P-5);²⁶ koliste tarcze z dekoracją w formie liści lauru (P-7);²⁷ tarcze z głowami Meduzy (L-6, P-2), chociaż nie tak ostro zakończone jak na Wawolu;²⁸ wygięte tarcze prostokątne (scutum; L-5);²⁹ helmy o półkolistym dzwonie, wąskiej ochronie policzków i wygiętym nakarczku, czasem zdobne skrzydłami ptaków (L-7, P-4, P-6); wreszcie prostokątne kołczany ze strzałami (m.in. L-3) i krótkie paradne miecze o zoomorficznych rękojeściach (element bodaj najczęstszy w dekoracji pilastrów wawelskich) oraz krzywe kordy i topory (L-4).

Bardziej skomplikowaną genezę ujawniają helmy o wygiętym nakarczku, opatrzone z przodu maską antropomorficzną. Można się domyślać, że ta forma hełmu na naszym reliefie (L-2) to wynik przestyliwowania pięknego hełmu jaki widnieje na zna-



7



8

9

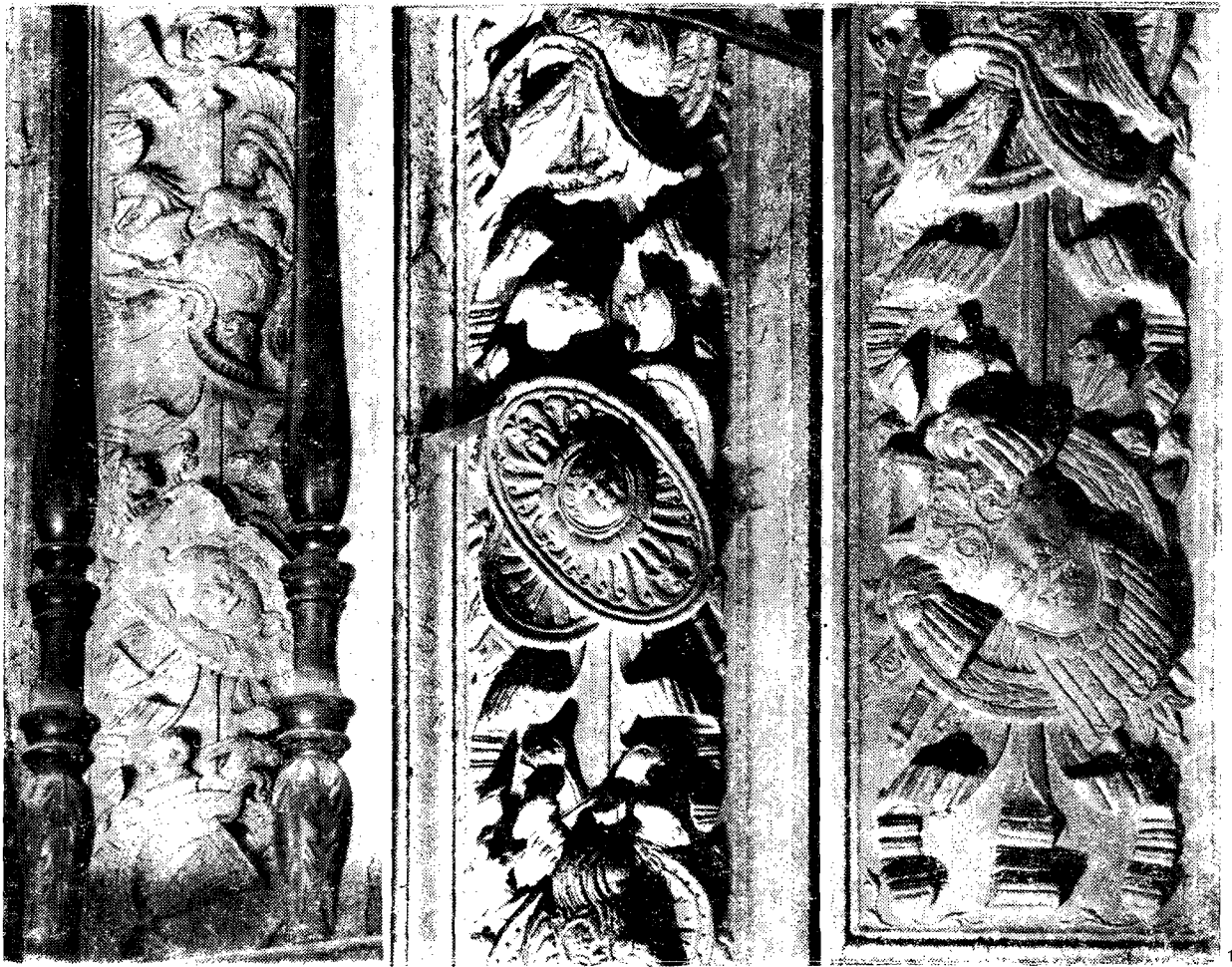


Il. 7. Amorek-tarczownik z lewego cokolu portalu kaplicy Zygmuntowskiej; il. 8. B. da Rovezzano, amorek-tarczownik z koscioła w Badia di Passignano; il. 9. Personifikacja lata z cokolu kandelabra w Musée Condé w Chantilly. Rysunek z Codex Coburgensis (fl. 134), fragment

nej plaskorzeźbie rzymskiego sarkofagu ze sceną z dziejów Achillea, wmontowanej niegdyś w bok schodów kościoła S. Maria in Aracoeli w Rzymie (obecnie w Woburn Abbey), przedmiotu częstych studiów artystów renesansowców.³⁰ Osobną uwagę zwraca hełm zbliżonego typu ozdobiony głową baranią na nakarczku i wspaniałym pióropuszem wspartym na figurze żeńskiego sfinksa (P-1). Pióropusz taki wywodzi się — jak wiadomo — z hełmu posągu Ateny Parthenos Fidiasza (Pauzaniusz, I, 24, 5). Naśladował go m.in. hełm rzeźby Marsa Ultora w świątyni na rzymskim Forum Augusta, znanej od końca XV wieku dzięki replice (obecnie na Kapitolu) uważanej wówczas za wizerunek Pyrrusa.³¹ Równocześnie pióropuszami na sfinksie ozdabiali Rzymianie szczególnie często innego nieco kształtu hełmy (pozbawione masek), które stały się niemal atrybutem personifikacji Rzymu. Tak właśnie wyglądają hełmy bogini Romy na reliefach z czasów Trajana i Marka Aureliusza, wmontowanych wtórnie w łuk Konstantyna,³² i tak prezentuje się jej hełm na pięknej plaskorzeźbie cokolu kolumny Antoninusa Piusa, która musiała być chyba znana w omawianej epoce skoro dostarczyła wzoru monogramistom I.B., rytmownikowi działającemu w latach 1500—1506 (il. 14—15).³³ Personifikacja Rzymu wyobrażona na jego miedziorycie ma hełm szczególnie bliski wawelskiemu, bo ozdobiony z przodu maską, a na nakarczku głową barana. Być może iż nasz artysta posłużył się właśnie tym szychem.



10



11



- 10d
- Il. 10. Plaskorzeźby lewego pilastra kaplicy Zygmunto-wskiej:
 a. motywy L-1, L-2, L-3;
 b. motywy L-4, L-5;
 c. motywy L-5, L-6;
 d. motywy L-7;
- Il. 11. Plaskorzeźby prawego pilastra kaplicy Zygmunto-wskiej:
 a. motywy P-1, P-2, P-3;
 b. motywy P-4, P-5, P-6;
 c. motywy P-6, P-7

Nie można jednak zapominać, że hełm z pióropuszem na sfinksie widnieje również na jeszcze jednym dziele starożytnym, które budziło ciekawość artystów w dobie Renesansu. Chodzi tu o słynną parę kolosalnych rzeźb z czasów Domicjana, przez Aleksandra Sowora wtórnie użytych do dekoracji Nymphaeum Aquae Iuliae na Eskwilinie, przedstawiających trofea typu antropomorficznego. Rzeźby te w czasach nowożytnych znane pod nazwą „Trofei di Mario”, od r. 1590 zdobią balustradę placu kapitolńskiego.³⁴

„Trofei di Mario”, dziś już bardzo zniszczono, na początku XVI wieku jeszcze zawierały element, który mógł zafrapować dekoratorów portalu naszej kaplicy. Jak to dobrze widać na dawniejszych rysunkach, wśród nagromadzonego uzbrojenia uwijały się tam, dziś prawie nie do rozpoznania,

figury puttów-amorków (il. 16).³⁵ Stąd być może artysta wawelski zaczerpnął unikalny w dekoracyjnej rzeźbie renesansowej pomysł wyobrażenia puttów igrających między pilastrami lewego pilastra. Mogły go do tego dodatkowo skłonić także płaskorzeźby niektórych rzymskich sarkofagów antycznych, takie jak ta odrysowana w kodeksie Eskurialskim (fol. 44 verso), podówczas znajdująca się w kościele Santa Cecilia w Rzymie (obecnie w British Museum) gdzie grupa amorków bawi się częściami uzbrojenia dla zaznaczenia, iż nawet Mars ulec musi potędze miłości (il. 18).³⁶

Większość motywów panopliowych występujących na pilastrach portalu powraca jeszcze w partiach dekoracji strony zewnętrznej i wnętrza kaplicy podejmujących wątek treściowy zapoczątkowany przez „porta triumphalis”.³⁷ Na zewnątrz motywy te znajdujemy w ościeżach i przyłuczach okien tamburu. We wnętrzu natomiast stanowią one główny składnik dekoracji czterech spośród płaskorzeźb strefy cokołowej³⁸, wszystkich par wąskich płycin zdobiących ościeża arkad, czterech pilastrów wnętrza tamburu,³⁹ oraz sześciu przyłuczy okiennych (il. 20, 22, 23).⁴⁰ Na cokołach i pilastrach motywy panopliowe są najczęściej zawieszane między pękami owoców, co oprócz posiadania odpowiedników w ówczesnej rzeźbie dekoracyjnej, by wspomnieć tylko ścianę wejściową biblioteki Piccolominich w katedrze sienneńskiej (ok. 1515, zapewne Lorenzo Marrina),⁴¹ wywodzi się również z plastyki antycznej⁴². Repertuar występujących tu panopliów niemal nie odbiega od tego, który znamy z dekoracji portalu. Często, zwłaszcza na zewnątrz kaplicy, elementy uzbrojenia antycznego są uproszczone i przestylistowane. Nowych wprowadzono niewiele. Należą do nich: hełm z pióropuszem w typie hełmów pretoriańskich, niekiedy w ujęciu en face,⁴³ hełm ozdobiony rogami barana — atrybutem boga Amona związanym także z Aleksandrem Wielkim,⁴⁴ prostokątna tarcza o ściętych narożach⁴⁵ i tzw. tarcza Amazonek.⁴⁶ Wszystkie one zaczerpnięte zostały także ze sztuki antycznej.

W sumie cały aparat motywów panopliowych zastosowany w dekoracji kaplicy Zygmunto-wskiej, porównywany z analogiczną dekoracją innych zabytków renesansowych uderza rzadko spotykaną wiernością archeologiczną. Wśród dzieł z początku XVI wieku ozdobionych tego typu ornamentacją bodaj w jednym tylko znajdujemy podobne bogactwo elementów antycznego uzbrojenia. Mam tu na myśli dwie płyciny i fryz belkowania wspianego kominka z Palazzo Borgherini we Florencji (obecnie w Museo Nazionale del Bargello) autorstwa rzeźbiarza ze szkoły Giuliana da Sangallo, a zarazem współpracownika Andrea Sansovina — Benedetta da Rovozzano (przed 1514 r., il. 21,17)⁴⁷. Formalnie dość odległe od bardziej plastycznych reliefów krakowskich, z panopliami zbitymi w jedną masę (wzorem znanych nam rzymskich filarów z Awentynu) zawierają one prawie wszystkie elementy uzbrojenia, które znalazły się na Wawelu. Nie przypadkowo też chyba w innym dziele warsztatu Rovozzana, przy którego realizacji był — jak można przypuszczać — zatrudniony późniejszy projektant kaplicy Zygmunto-wskiej, a mianowicie w nieukończonym mauzoleum św. Jana Gwałborta⁴⁸, spotykamy głowy lwów i główki aniołków użyte w charakterze zaczepów dekoracji na pilastrach tak jak to jest we wszystkich ozdobionych panopliami płaskorzeźbach wnętrza naszej kaplicy (il. 19).⁴⁹

Przeprowadzona analiza portalu wejściowego, na tle innych składników dekoracji wawelskiej budowli, w których zastosowano motywy panopliowe, potwierdza zatem wcześniej wysunięte przypuszczenie co do pochodzenia artystycznej formacji Berrocciego i jego krakowskiego warsztatu z florencko-rzymskiej szkoły Sangalla i Rovozzana.⁵⁰ Przede wszystkim jednak potwierdza ich gruntowną znajomość motywów antycznej rzeźby rzymskiej, cechującą ten właśnie krąg twórców, a zarazem zaświadcza, że fundator dzieła — król Zygmunt pragnął w sposób szczególny w swym grobowym mauzoleum na krakowskim Wawelu odrodzić piękno i wielkość sztuki starożytnego Rzymu.



Il. 12. Płaskorzeźba filaru z Amilustrum w Rzymie. fragment

¹ Sumaryczny opis dekoracji podają S. Cercha i F. Kopera, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini z Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków 1916, s. 50—51

² L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmunto-wskiej*, „Studia do dziejów Wawelu”, t. 2, 1960, s. 56, przypis 1. Kompozytowy porządek portalu omawia S. Mossakowski, *Pro-weniencja artystyczna twórczości Bartolomeja Berrecciego w świetle dekoracji kaplicy Zygmunto-wskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 48, 1986 (w druku).

³ J. Kowalczyk, *Triumf i sława wojenna „all’antica” w Polsce XVI w.* (w:) *Renesans. Sztuka i ideologia*. Warszawa 1976, s. 305—307. Określenie króla jako „cesarza w swoim królestwie” nawiązuje do też pracy A. Gieysztor, *Non habemus caesarem nisi regem. Korona zamknięta królów polskich w końcu XV wieku i w wieku XVI* (w:) *Muzeum i twórca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. dr Stanisława Lorentza*, Warszawa 1969, s. 277—292. Wspominając łuk Trajana miał autor na myśli zapewne ten znajdujący się w Benewencie.

⁴ M. Pallottino, *L’Arco degli Argentari*, Roma 1946; P. Pray Bober i R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture, Handbook of Sources*, London 1986, s. 213—214 (poz. 180).

⁵ Por. nagrobki: Bartolomea Roverella (zm. 1476) w kościele S. Clemente; Piotra Riario w kościele SS. Apostoli; Antonia Rido w kościele S. Francesca Romana, a także, choć z tarczownikami nie na cokole, Filippa della Valle w kościele S. Maria in Aracoeli. Rzymskie pochodzenie redakcji tego motywu pierwsza zauważyła: A. Misiąg-Bocheńska, *Bernardinus Zanobi de Gianotis Romanus i refleksy dekoracji rzymskiej w kilku dziełach krakowskich Berrecciego*, „Sprawozdania Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk”, 1 (58), 1960, s. 63—64. Nieliczne poza Rzymem rzeźbione putta-tarczownicy są przeważnie bezskrzydłe i najczęściej mają



13a



13b

Il. 13. Płaskorzeźby filarów z Amilustrum w Rzymie, fragmenty: a. miedzioryty Giovanniego Antonia da Brescia; b. rysunek z Codex Escorialensis (fol. 12 recto, fragment)



Il. 14. Płaskorzeźba cokolu kolumny Antoninusa Piusa w Rzymie; il. 15. Personifikacja Rzymu, miedzioryt monogramisty I.B.

formę figur wolnostojących (por. nagrobki: Carla Marsuppini w kościele S. Croce we Florencji, dzieło Desideria da Settignano z 1455 r. oraz Antonia Roselli w bazylice S. Antonio w Padwie, dzieło Piotra Lombardo z r. 1467). Do wyjątków należą aniolki-tarczownicy na cokolach pilastrów retabulum ołtarza Bożego Ciała w katedrze w Cesena, dzieło Pietra Lombardo, ok. r. 1481.

⁶ E. Luporini, *Benedetto da Rovazzano*, Milano 1964, s. 128, il. 211—212; A. Luchs, *A relief by Benedetto da Rovazzano in the National Gallery of Art in Washington*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, t. 18, 1974, s. 365, il. 3

⁷ G.A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture, cz. 2*, Roma 1961, s. 51 (poz. 39), 90—91 (poz. 98); K. Fittschen, *Sul ruolo del ritratto antico nell'arte italiana* (w:) *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, t. 2, Torino 1985, s. 395—396, il. 363; Bober i Rubinstein, op. cit., s. 163 (poz. 128).

⁸ Bober i Rubinstein, op. cit., s. 94 (poz. 57). Por. także relief, obecnie w Luwrze, znany pod nazwą „Tancerki Borghese” (tamże, s. 95, poz. 59-B).

⁹ Mossakowski, op. cit., il. 15—16

¹⁰ J. Boloz Antoniewicz, *O rzeźbie figuralnej kaplicy Zygmunto-wskiej na Wawelu*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 1, 1919, s. XXIII; — J. Pagaczewski, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, „Rocznik Krakowski”, t. 28, 1937, s. 67, przypis 1. Pogląd Pagaczewskiego powtórzyli: A. Bochnak, *Kaplica Zygmunto-wska*, Warszawa 1953, s. 16 i ostatnio L. Kalinowski, *Die Sigismund-kapelle im Wawelom zu Krakau* (w katalogu wystawy:) *Polen im Zeitalter der Jagiellonen 1386—1572*, Schallaburg 1986, s. 134

¹¹ Zob. Mossakowski, op. cit., il. 63—64

¹² W.R. Zaloziecky, *Studie zur figuralen Ausschmückung der Jagiellonenkapell (Sigismundkapelle) in Krakau*, „Belvedere”, t. 5, 1924, s. 167

¹³ S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di architettura e dell'antico*, Roma 1985, s. 53—59; P.N. Pagliara (w:) *Raffaello architetto*, Milano 1984, s. 417 (hasło 3.2.3.).

¹⁴ Warto przypomnieć, że fundator bramy król Ferrante był prapradziadkiem królowej Bony, której uroczyste zaślubiny *per procura* z Zygmuntem I odbyły się 6 grudnia 1517 r. w stojącym opodal pałacu Castel Capuano (zob. W. Poeciecha, *Królowa Bona*, t. 1, Poznań 1949, s. 53, 205—211).

¹⁵ Bober i Rubinstein, op. cit., s. 227—228 (poz. 195-A). Por. tamże, s. 69, 88, 144. Zob. także A. Markham Schulz, *Antonio Rizzo. Sculptor and Architect*, Princeton 1983, s. 109—110, il. 199—200, w związku z figurami Victori podobnie unoszącymi pochodnie na płaskorzeźbach Seala del Giganti w wercekim pałacu Dożów (Andrea Rizzo, 1487—1501).

¹⁶ Zob. P. Rotondi, *The Ducal Palace of Urbino*, London 1969, s. 74—76, il. 110—115, 266—270, 287—290; *Napoli e dintorni. Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, Milano 1976, s. 248, 143, 242. Obok bram i portali, do których wypada dodać także schody Seala dei Giganti w Palazzo Ducale w Wenecji (Markham Schulz, op. cit., s. 98—113, il. 166, 174—184), dekoracja taka pojawia się czasem również na pilastrach nagrobków i retabulów ołtarzowych. Wśród pierwszych tytułem przykładu wymienić trzeba nagrobek Hektora Carafa (zm. 1511) w kościele S. Domenico Maggiore w Neapolu, a pośród drugich marmurowe ołtarze: św. Hieronima w tymże kościele neapolitańskim (zap. Tommaso Malvito, 1515) oraz często powoływany jako analogia do dekoracji kaplicy Zygmunto-wskiej od czasów pracy M. Sokolowskiego (*Die italienischen Künstler der Renaissance in Krakau*, „Repertorium für Kunstwissenschaft”, t. 8, 1885, s. 416—417) ołtarz główny kościoła di Fontegiusta w Sienie (Lorenzo Marrina i Simone di Michele Cioli da Settignano, 1509—1517; pilastry umieszczone w tle wolnostojących kolumn).

¹⁷ A. Fischinger, *Nagrobek Jana Olbrachta i początki rzeźby renesansowej w Polsce* [w:] *Renesans*, op. cit., s. 457

¹⁸ Kowalezyk, o.c., s. 307, il. 21—22

¹⁹ E. Nash, *Bilderikon zur Topographie des antiken Rom*, Tübingen 1961, t. 1, s. 178, il. 195—196; — Borsi, op. cit., s. 144—146

²⁰ D.E. Strong, *Roman Imperial Sculpture*, London 1961, s. 92, il. 43; H. Egger, *Codex Escorialensis. Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandatos*, Wien 1905—1906, s. 105 (fol. 36 verso).

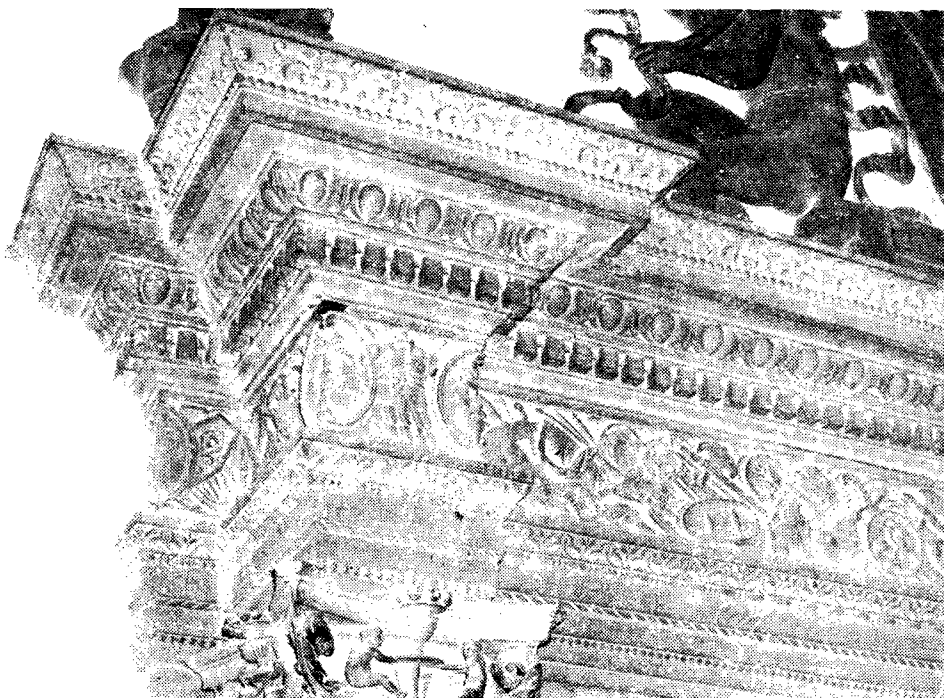
²¹ Będziemy je oznaczali symbolami łączącymi litery dla oznaczenia pilastrów (L = lewy i P = prawy) z liczbami oznaczającymi kolejność występowania poczynając od góry.

²² R. Brilliant, *The Arch of Septimius Severus in the Roman Forum*, Roma 1967, s. 80—82, tabl. 25-b (tzw. motyw głowy Silvanusa). O trwaniu tego motywu w sztuce poantycznej:



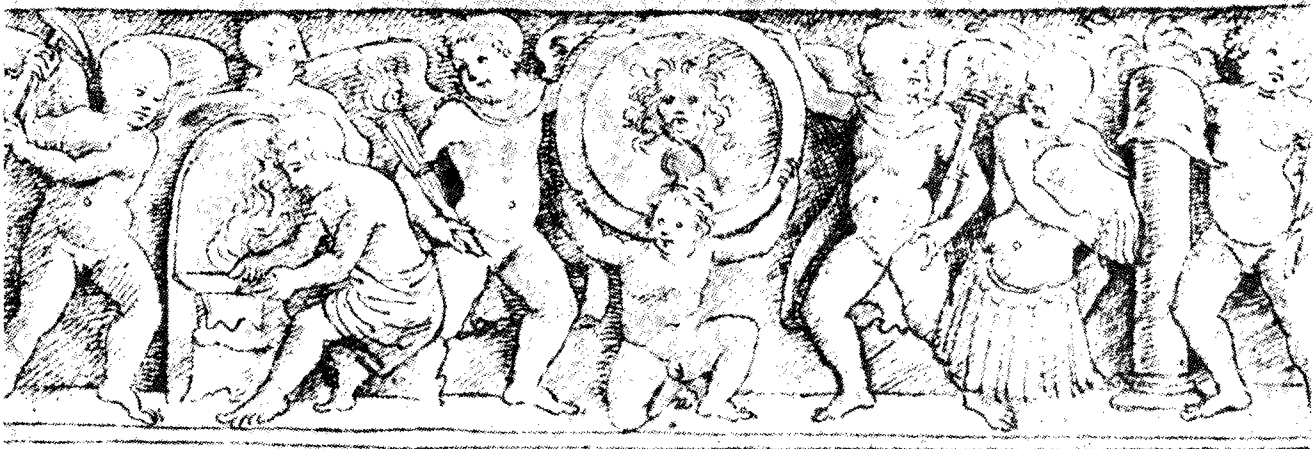
16

Il. 16. „Trofei di Mario” w Rzymie, rysunek z tzw. szkicownika Ripandy w Oksfordzie (fol. 37); il. 17. B. da Rovezzano, kominek z Palazzo Borgherini, fragment; il. 18. Płaskorzeźna antycznego sarkofagu z Kościoła Santa Cecilia w Rzymie, rysunek z Codex Escorialensis (fol. 44 verso, fragment il. 19). B. da Rovezzano, fragmenty pilastrów mauzoleum św. Jana Gwalberta; il. 20. Pilaster z wnętrza tamburu kaplicy Zygmuntowskiej (nr 8) i przyłącza okien (nr 7 i 9); il. 21. B. da Rovezzano, kominek z Palazzo Borgherini we Florencji, fragment



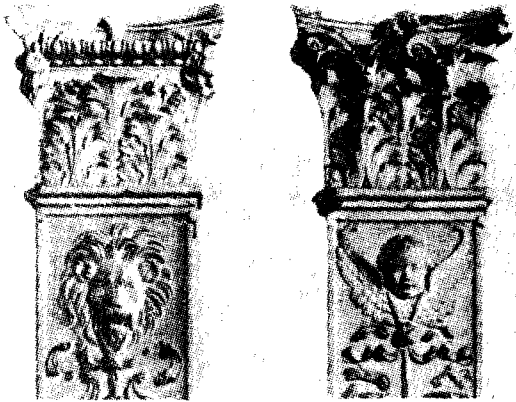
17

Santa Cecilia



18

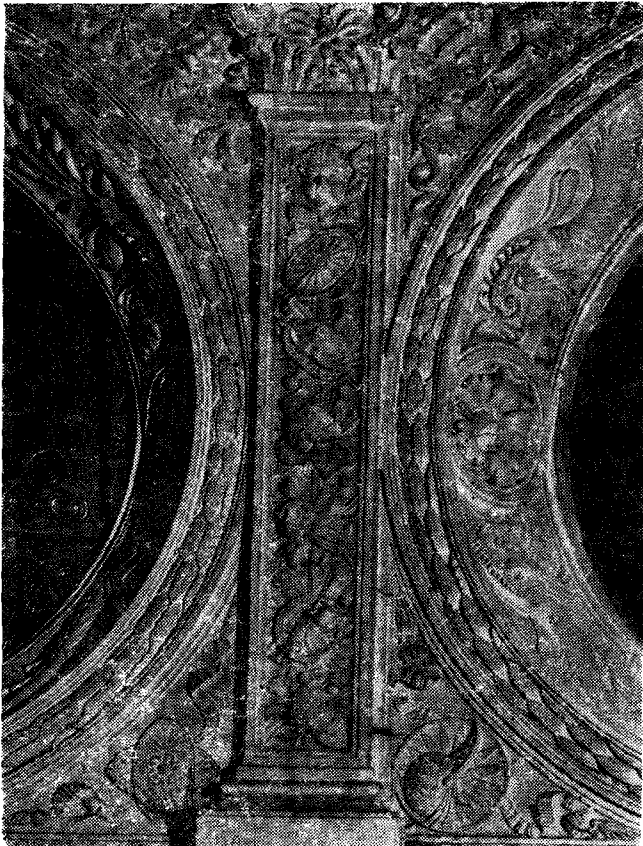
19



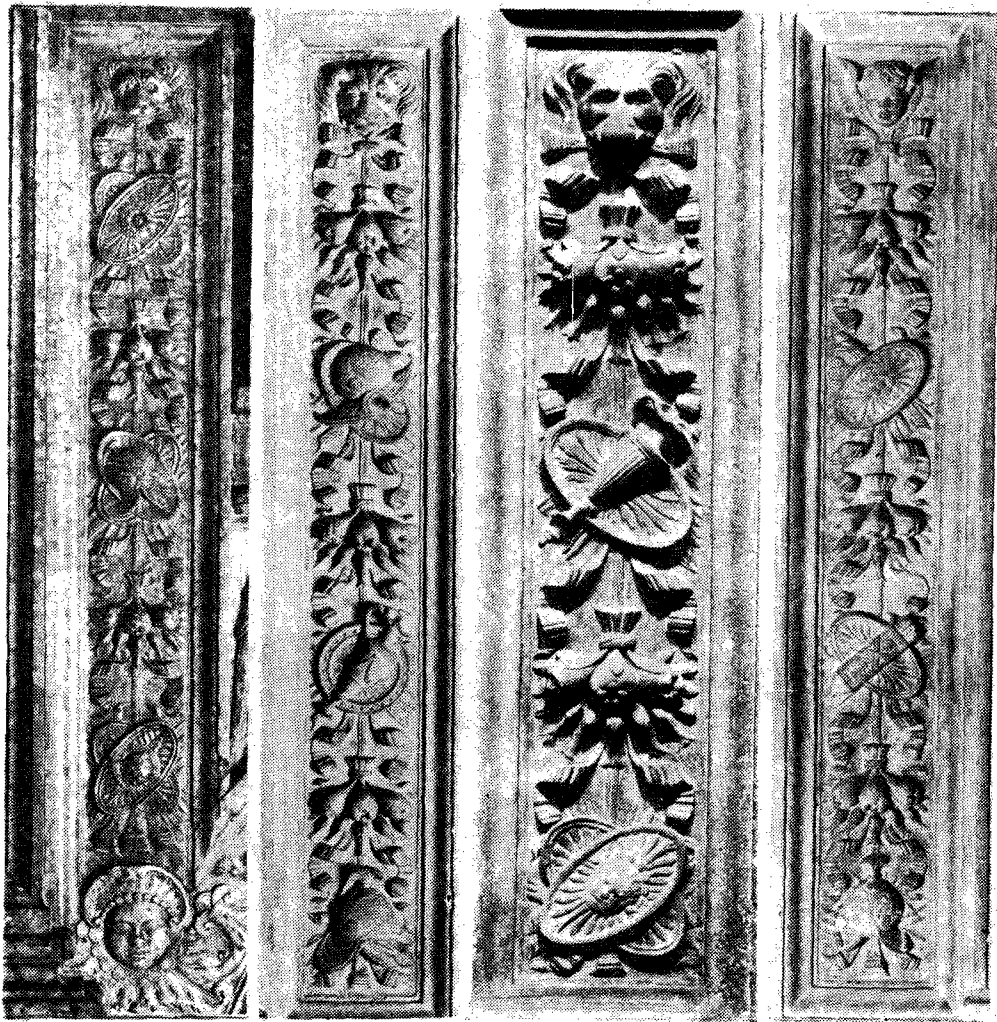
21



20



15



Il. 22. Plaskorzeźby w ościeżach arkad wnętrza kaplicy Zygmuntowskiej: a. lewa ściana nagrobkowej; b. lewa ściana ołtarzowej; c. prawa ściana wejściowej; d. prawa ściana tronowej

M. Wegner, *Blattmasken* (w:) *Adolph Goldschmidt zu seinem siebenzigsten Geburtstag am 15. Januar 1933*, Berlin 1935, s. 45—50

²³ J.W. Crous, *Florentiner Waffenpfeiler und Armilustrum*, „Mitteilungen des Deutschen Archaeologischen Instituts”, „Römische Abteilung”, t. 48, 1933, s. 1—119; G.Ch. Picard, *Les Trophées romains, contribution à l'art triomphal de Rome*, Paris 1957, s. 353—354; Mansuelli, op. cit., cz. 1, Roma 1958, s. 25—27, il. 2—3; Bober i Rubinstein, op. cit., s. 206 (poz. 175).

²⁴ Egger, op. cit., s. 72—73 (fol. 12 recto); A.M. Hind, *Early Italian Engraving*, London 1938—1948, t. 5, s. 50, t. 6, tabl. 554 (nr 42—43).

²⁵ Bober i Rubinstein, op. cit., s. 191—192 (poz. 158-1), 196—197 (poz. 163). Renesansowym dodatkiem są tu naramienniki w formie lwich głów, element który spotykamy także w innych antykizujących dziełach opoki, np. na watykańskich podwojach Filareta (por. Fittschen, op. cit., s. 391, il. 347).

²⁶ Wzorów do tarcz owalnych, choć z nieco inną ornamentacją, dostarczały artystom renesansowym także plaskorzeźby cokołu kolumny Trajana i zaginiono dziś ozdoby luku triumfalnego Dioklecjana przy via Lata, zwanego Arcus Novus (zburzonego w 1491 r.)—zob. Borsi, op. cit., s. 112—116; Bober i Rubinstein, op. cit., s. 192—194 (poz. 159); Egger, op. cit., s. 78 (fol. 18).

²⁷ Szczególnie okazała kolistą tarczą z otokiem z wieńca laurowego widnieje na cokole kolumny Antoninusa Piusa, obecnie na Watykanie (zob. niżej przypis 33).

²⁸ Motyw ten, genetycznie wiążący się z egidą Ateny-Minervy, był bardzo popularny. Por. plaskorzeźbę cokołu wspomnianego Arcus Novus, obecnie w Giardino dei Boboli we Florencji (Bober i Rubinstein, op. cit., s. 197, poz. 164).

²⁹ Znane także z dolnych partii reliefów oplatających kolumnę Trajana (tamże, op. cit., s. 192—194, poz. 159).

³⁰ Tamże, s. 151 (poz. 121). Por. tamże, s. 205—206 (poz. 174-B, tzw. Trofei di Mario).

³¹ P. Zanker, *Il Foro di Augusto*, Roma 1984, s. 18, il. 48—49; Bober i Rubinstein, op. cit., s. 66—67 (poz. 24).

³² Tamże, s. 191—192 (poz. 158), 214—217 (poz. 182-D). Stąd hełm ze sfinksem, czasem bez pióropusza, trafił do niektórych dzieł plastyki renesansowej końca XV w., jak np. panoplii portalu Sala della Jole pałacu książęcego w Urbino i obramienia środkowej arkady wejścia Scala dei Giganti w Palazzo Ducale w Wenecji. Zob. Rotondi, op. cit., s. 76, il. 110, 112, 114; P. Paoletti, *L'Architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Venezia 1893, t. 2, s. 155—156, tabl. 82 — gdzie sugestia późnego (na lata 1554—1556) datowania reliefów weneckich, przyjęta przez literaturę (Markham Schulz, op. cit., s. 89, 146) choć nie znajdująca uzasadnienia w źródłach (zob. uwagi P.L. Rambaldi, *La Scala dei Giganti nel Palazzo Ducale di Venezia*, L'Ateneo Veneto, t. 33—2, 1019, s. 26).

³³ Hind, op. cit., t. 5, s. 255, t. 7, tabl. 834 (4). Omawiana plaskorzeźba uchodzi powszechnie za odkrytą dopiero w r. 1703. Zob. W. Amelung, *Die Sculpturen des vaticanischen Museums*, t. 1, Berlin 1903, s. 883—893 (poz. 223); C. Vermeule, *The Goddess Roma in the Art of the Roman Empire*, Cambridge Mass. 1959, s. 89, tabl. X-3; Nash, op. cit., t. 1, s. 270—275, il. 322

³⁴ Picard, op. cit., s. 349—352; G. Tedeschi Grisanti, I „Trofei di Mario”. *Il ninfeo dell'Acqua Giulia sull'Esquilino*, Roma 1977, zwłaszcza s. 49—60

³⁵ Bober i Rubinstein, op. cit., s. 205—206 (poz. 174-b-c).

³⁶ Egger, op. cit., s. 117—118 (fol. 44 verso). Dlatego też amorki bawiące się bronią Marsa znalazły się na fryzie świątyni Venus Genetrix na Forum Cezara w Rzymie (R. Bianchi-Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, s. 409, il. 290). O innych antycznych przedstawieniach amorków

z bronią zob. M. de Vos, *La ricezione della pittura antica fino alla scoperta di Ercolano e Pompei* (w:) *Memoria dell'antico*, op. cit., t. 2, s. 355, a o symbolicznie tego typu przedstawień w dobie Renesansu: E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, New York 1968, s. 89—91

³⁷ Osobny problem to związek tych motywów z panopliami widniejącymi na baldachimie nagrobka króla Władysława Jagielly w katedrze krakowskiej (1519—1524). Zob. K. Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagielly*, „Rocznik Krakowski”, t. 33, z. 1, 1953, s. 41—45, il. 65, 78—82, 85—86, 89—90; Kowalczyk, op. cit., s. 298—305

³⁸ Są to mocno uszkodzone i wielokrotnie restaurowane płaskorzeźby: druga od lewej na ścianie wejściowej, pierwsza od lewej i ostatnia po prawej i a ścianie nagrobkowej oraz pierwsza od lewej na ścianie oltarzowej. Ta ostatnia jest być może w całości owocem „rekonstrukcji” przeprowadzonej w XVIII wieku, zob. S. Mossakowski, *Zmiany w kamiennym dekoracji kaplicy Zygmuntowskiej w XVIII i XIX wieku*, „Kwartalnik Urbanistyki i Architektury” t. 31, z. 3—4, 1983 s. 245, il. 9.

³⁹ Są to pilastry, które zgodnie z zasadami przyjętymi w wyżej cytowanej pracy oznaczamy numerami: 2, 4, 8, 12

⁴⁰ Przyłącza okien (wg oznaczenia w pracy j.w.): 3 (prawe dolne), 7 (lewe górne i prawe dolne), 9 (lewe dolne i prawe górne), 15 (prawe górne).

⁴¹ Z. Hornung, *Mauzoleum króla Zygmunta I w Katedrze Krakowskiej*, „Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki Towarzystwa Naukowego Warszawskiego”, t. 1, 1949, s. 84, il. 10. Pęki owoców między panopliami spotykamy również we wspomnianych dekoracjach Scala dei Giganti w Wenecji.

⁴² Por. antyczną zapewne płaskorzeźbę w Museo Chiaramonti na Watykanie — Amelung, op. cit., t. 1, s. 725 (poz. 613-D), tabl. 77

⁴³ Płytciny arkady ściany tronowej; we wnętrzu tamburu: pilaster nr 8 i przyłącza okna nr 9

⁴⁴ Płytciny arkady ściany oltarzowej i nagrobkowej oraz drugi od lewej cokół na ścianie wejściowej. W takim hełmie i antycznej torica squamata przedstawiony został król Zygmunt w medalionie u dołu lewej płytciny arkady nagrobkowej — zob. Kowalczyk, op. cit., s. 309—312; tenże, *Polskie portrety all'antica w plastyce renesansowej* (w:) *Treści dzieła sztuki*, Warszawa 1969, s. 122—128

⁴⁵ Lewa płytcina arkady ściany tronowej oraz w tamburze pilaster nr 4

⁴⁶ We wnętrzu tamburu przyłącza okna nr 9

⁴⁷ Luporini, op. cit., s. 116—117, il. 69—77. Jest rzeczą charakterystyczną, że wśród panopli zdobiących inny słynny kominiek florencki, w Palazzo Gondi, dzieło Giuliana da Sangallo (między 1497 a 1501), wyraźniej zaznacza się obecność elementów uzbrojenia renesansowego i dominują herby fundatora, zob. A. Tönnemann, *Der Palazzo Gondi in Florenz*, Worms 1983, s. 60—62, il. 80, 83—84).

⁴⁸ Zob. Mossakowski, *Proweniencja*, op. cit.

⁴⁹ S. Padovani, S. Meloni Trkulja, *Il Cenacolo di Andrea del Sarto a San Salvi. Guida del Museo*, Firenze 1982, s. 44—45, il. 20. Motyw głowy lwa *all'antica* użyty w analogiczny sposób spotykamy także w dekoracji Scala dei Giganti w Wenecji oraz na pilastrach oltarza kościoła di Fontegiusta w Sienie. O szczególnej popularności motywu lwiej głowy w dziełach związanych z osobą papieża Leona X zob. N. Dacos, *Le logge di Raffaello*, Roma 1977, s. 56; H. Burns, *Raffaello e „quell'antiqua architettura”* (w:) *Raffaello architetto*, op. cit., s. 384; Borsi, op. cit., s. 482—483

⁵⁰ Mossakowski, *Proweniencja*, op. cit.



Il. 23. Płaskorzeźba partii cokolowej wnętrza kaplicy Zygmuntowskiej, druga od lewej w ścianie wejściowej

Fot.: Deutsches Archaeologisches Institut w Rzymie, il. 4; J. Langda, il. 1; S. Mossakowski, il. 6, 17, 21; S. Stępniewski, il. 2, 3, 7, 10, 11, 20, 22, 23