

MINIATURY KODEKSU BEHEMA JAKO ILUSTRACJA WARUNKÓW PRACY I MIESZKANIA MIESZCZAN

W 1505 r. pisarz i notariusz miejski, Baltazar Behem, ofiarował Krakowowi zbiór przywilejów i statutów miasta, ustaw cechów oraz rot przysięg. Kodeks zdobi 27 miniatur przedstawiających wnętrza warsztatów rzemieślniczych, herby cechów, a także herb Krakowa i wklejoną później, scenę Ukrzyżowania¹. Miniatury te są niezwykle cennym źródłem mówiącym o warunkach pracy krakowskich rzemieślników, ich mieszkaniach, ubiorach i obyczajach. Trzeba przy tym pamiętać, że w średniowieczu (i później jeszcze) powszechny był zwyczaj korzystania przez malarzy i rzeźbiarzy z wzorców graficznych i autor miniatur Kodeksu nie był tu wyjątkiem. Zagadnienie to było niejednokrotnie rozpatrywane i w tym miejscu (ze względu na szczupłość miejsca) musi zostać pominięte². Niezwykle interesująca jest także obyczajowa treść miniatur, badana przez K. Estreichera³, który rozwiązał wiele zagadek zaszyfrowanych przez miniaturzystę. Sprawa ta wszakże przekracza ramy artykułu. Brak też miejsca na omówienie ubiorów jakie noszą przewijające się przez karty Kodeksu postacie. Trzeba zatem poprzestać na omówieniu tego tylko, co miniatury mówią o rodzajach i warunkach pracy, a także (częściowo) o wnętrzach mieszkalnych. Treść miniatur odnosi się do rzemiosł ujętych ramami organizacji cechowej i należy pamiętać, że często pokrewne rzemiosła łączyły się w jeden cech. Niektóre zorganizowały się w cechy później⁴, nie zostały więc pokazane na miniaturach.

Skład kupca. Izba o ścianach murowanych, kryta drewnianym, belkowanym stropem, z dużym niby-bliźniaczym oknem. Z lewej strony drzwi wejściowe, z prawej zaś obramienie kamienne drzwi do sąsiedniej izby. Obok okna, pod stropem, zaznaczono fryz arkadkowy. Jego rysunek jest bardzo uproszczony, niemniej w kamienicach krakowskich belki stropów często były opierane na odsadzkach w formie murowanych arkadek, szczególnie w przyziemiach, by nie osłabiać murów⁵. Takie pomieszczenia jak sklepy czy składy znajdowały się na parterze aczkolwiek bywało, że umieszczano je na piętrach⁶. Właśnie rozgrywa się scena odbioru towaru przez kupca od konwojującego go, uzbrojonego pacholka w stroju podróżnym. Kupiec ma na sobie szubę ze złotolitego aksamitu włoskiego o dużym rysunku ornamentu z motywem granatu. Strój podkreśla jego bogactwo, ponieważ takie tkaniny były używane przez dwory królewskie i magnackie⁷. Ma on charakter wybitnie reprezentacyjny, powodując swym krojem i samą wagą materii określone gesty i sposób zachowania, pełen powagi i dostojęstwa. Pacholek natomiast ubrany jest w prosty kaftan z kapturem, wysokie ponad kolana buty do jazdy konnej, u boku ma miecz i krótszy sztylet. Z pewnością należy on do służby kupca, który zapewne ma wielu takich pracowników. Tego rodzaju służba konwojowała

towary, podczas gdy kupiec załatwiał interesy na miejscu, zawierał umowy, sprzedawał „na całą”. Bogaty kupiec jest, być może, udziałowcem jednej ze spółek jakie działały w Krakowie⁸. Można przypuszczać, że pacholek ów jest agentem, który w imieniu kupca załatwiał sprawy. Z. Ameisenowa uważa kupca za przejeźdnego czyli gościa, kupca obcego⁹. Jeśli jest to kupiec cudzoziemski, mógł mieszkać w domu gościnnym. Miało taki dom jeszcze przed 1538 r. Wilno¹⁰, można więc sądzić, że był taki dom i w Krakowie. Na miniaturze obok składu widać pokój o charakterze mieszkalnym. Czy jednak jest to mieszkanie kupca obcego? W Krakowie od dawna istniał związek kupiecki¹¹, a miniatury odnoszą się do organizacji krakowskich. Zresztą wyraźnie widać, iż konwojent właśnie przyjechał i zdaje sprawozdanie z podróży kupcowi, który pozostał na miejscu.

Kram uliczny. Na placu przed kościołem stoi drewniana buda z otwartą ladą tak, że kupujący stoi na ulicy. Wzdłuż tylnej ściany umocowano półki, dołem zamknięte. Króluje tu kramarka sprzedając towary rozmaitego asortymentu: tkaniny leżące na półkach, produkty żywnościowe z ustawionych na ladzie worków, towary wiszące w woreczkach na drążku u pułapu czy leżące w skrzynce na ladzie. Część tych towarów to z pewnością przedmioty lekkie — tylko takie można ważyć na delikatnej wadze ręcznej jaką trzyma kramarka¹². Oczywiście w kramie prowadzi się drobny handel detaliczny, towarami produkowanymi często przez samych kramarzy. Dlatego też ci zwykli przekupnie nie należeli do organizacji kupieckiej, lecz tworzyli odrębne cechy rzemieślnicze¹³.

Piekarnia. Budynek murowany, ale jedna ze ścian, otwarta do widza, ma elementy drewniane, łączone sposobem „w jaskółczy ogon”, jaki upowszechnił się w XV w.¹⁴. Piekarnia ma dach kryty gontem. Nad nim umieścił malarz fragment drewnianego stropu, którego obecność tutaj, niczym nie uzasadniona, może stanowić element obramienia. Wnętrze piekarni przedstawia się dość skromnie. Dużą jego część zajmuje piec piekarski kulistego kształtu, mający z boku otwór. Wychodzi z niego dym, by następnie przedostać się przez otwór w dachu jak w kurnej chacie. Obok tego pieca znajduje się drugi — niższy, z wpuszczonym kotłem, w którym gotuje się woda na rozczyn. Piec ten przypomina oblepione gliną palenisko i podobnie wyglądały ówczesne piece kuchenne. Gotowano na otwartym ogniu, garnki stawiano wprost między polanami, kociołki miedziane na tzw. dynarzu czyli trójnogu żelaznym, zaś kotły „zawiesiste” wieszano. Dopiero w XVII w. ognisko bywa coraz częściej zasklepiane i łączone z piecem piekarskim¹⁵. O blasze kuchennej natomiast można mówić dopiero w XIX w.¹⁶. Wracając do piekarni; oprócz pieców, jej wyposażenie stanowi długi, wąski

stół stojący wzdłuż ściany, a służący do wyrabiania ciasta (co właśnie robi czeladnik) oraz wisząca obok pieca półka, jakby przykryta daszkiem. Z prawej strony, obok drzwi na żelaznych zawiasach, stoja trzy worki z mąką — z czwartego, przewróconego mąka wysypała się aż na środek piekarni.

Tak więc wyposażenie jest skromne a nawet prymitywne. Mistrz piekarski wkłada właśnie uformowane ciasto do pieca podając je na łopacie z długim trzonkiem. Nie widać paleniska, zatem musi ono być z drugiej, niewidocznej strony. Że tak być mogło, dowodzi rękopis nr 65 z archiwum Potockich z Krzeszowic z 1720 r., który na str. 21 podaje¹⁷: *piec piekarski z nalepą, wedle niego kominek murowany z kapą, w nim szyb... przy nim szafa o trzech półkach, drzewo przy kominku ułożone*. Ów kominek to nic innego jak murowane palenisko z okapem, zaś *piec piekarski*: to właśnie wylepiony gliną piec, gdzie wypiekano pieczywo. Dlatego znajdował się on za cienką ścianką otwartego paleniska za okapem¹⁸. A zatem podobny piec przedstawia miniatura. Za ścianką, na której wisi półka, musi być palenisko — być może wchodząca kobieta (pewnie piekarszowa) sprawdzała tam ogień czy rozpałała go dopiero¹⁹. Dlaczego jednak dym, miast uchodzić kominem, snuje się po piekarni, trudno wyjaśnić. Wątpliwości budzi także półka — być może służyła ona jako miejsce, gdzie ciasto rośnie i dlatego znajduje się blisko pieca. Trudno powiedzieć czy, oprócz tego pomieszczenia, do piekarni należały jeszcze jakieś inne. Zapewne to, w którym było palenisko pieca. Możliwe, iż tam znajdowały się koryta do mieszania ciasta, beczki na otręby, sita, przetaki, rzeszoty, pogrzebaczce, kotły na wodę lub kwas chlebowy — to wszystko co do wypieku chleba jest niezbędne²⁰.

Tło miniatury to usiane gwiazdami niebo, co oznacza wczesną porę rozpoczynania pracy przez piekarzy, niezmienną do dzisiaj.

Pracownia krawiecka. Dość duża izba nakryta drewnianym stropem belkowym koloru ciemnobrązowego. Ściany tynkowane szaroróżowe, w ścianie frontowej dwa duże okna. Tynk miejscami odpada ukazując cegły. Sprzętów niewiele: wzdłuż ścian biegają ławy (jedna z nich to ława — skrzynia służąca do przechowywania materiałów lub narzędzi), ponadto niski stołek, umocowany w ścianie dębek, na którym wiszą kolorowe tkaniny oraz duży stół do przykrawiania materiałów. Z narzędzi pracy wyraźnie widać duże nożyce, którymi krawiec właśnie kraje materiał. Ich kształt nie różni się niczym od dzisiaj używanych. W pracowni musiały się też znajdować różne igły, nici itp. przybory, czego jednak nie widać. Materiał kraje przypuszczalnie sam mistrz²¹. Ma on na głowie kapelusz, podczas gdy obaj pozostali mężczyźni noszą czepce. Kapelusz był oznaką godności²² trudno więc przypuścić, by malarz przedstawiał w kapeluszu czeladnika nie zaś mistrza. Ponadto krój obcisłych ubiorów noszonych wtedy był trudny i skomplikowany²³, to też zajmował się tym raczej mistrz, czeladnikom zostawiając przymiarkę. Że klientki nie obrażały się o to, świadczy zainteresowane spojrzenie kobiety, zwracającej uwagę raczej na młodszych pracowników²⁴, co z satysfakcją odmalował miniaturzysta.

Warsztat rymarza. Rzemieślnik właśnie przyjmuje zamówienie od klienta: oto jeździec przyniósł zepsutą uździenicę, którą rymarz trzyma w ręku. Wymieniają jeszcze ostatnie słowa i za chwilę mistrz wejdzie do warsztatu, by naprawić przyniesioną część uprzęży. Wskutek takiego ujęcia sceny nie widać jak wygląda warsztat rymarski. Można natomiast dostrzec gotowe wyroby: uździenicę oraz uprzęż konia, na którym przyjechał jeździec. Sposób jej wykonania oraz zdobienia nie odbiega od przedstawianych w ikonografii (np. w *Legendzie św. Jana Jalmużnika* z krakowskiego Muzeum

Narodowego). Zdobienie pasów skóry czy tkaniny przez nabijanie ich guzami lub kołami metalowymi albo też (w uprząży paradejnej) drogimi kamieniami bywały nakazywane przez statuty cechowe (np. Poznań z 1504 r.)²⁵. I tak właśnie, tzn. metalowymi kołami ozdobiona jest omawiana uprzęż. Co prawda podobnie, tj. złotymi kropkami, ozdobił miniaturzysta także kopyta konia, ale to już chyba jego dekoracyjna rozrzutność niż rzeczywista ozdoba. Warsztat rymarza mieści się w murowanym budynku z kamiennymi narożnikami i wysoko umieszczonym oknem. Stoi on przy drodze za miastem. Zupełnie prawdopodobne, że umieszczenie sceny w takim miejscu było podyktowane względami artystycznymi, chęcią wprowadzenia pejzażu, bowiem warsztaty rymarskie na ogół znajdowały się w obrębie miast.

Warsztat złotników. Wnętrze ukazane jest od strony ulicy, poprzez otwartą ladę. Dzięki temu można zobaczyć ulicę, w głębi której widać dymiące kominy topni. Topiono w niej głównie odpadki złotnicze, stare monety, zepsute srebra²⁶. Topnia miała duże znaczenie dla gospodarki miasta i stąd pewnie jej umieszczenie na miniaturze. W warsztacie złotnika przy długim, prostym stole stojącym na środku izby i dochodzącym do lady pracuje mistrz z dwoma czeladnikami i tyłuż uczniami. Wedle uchwały cechowej z 1464 r. tylu właśnie mógł mieć mistrz w warsztacie²⁷. Sprzętów jest tu niewiele: wymieniony już stół, na jego końcu rodzaj wieszaka dla wystawienia gotowych wyrobów, na ścianie wieszadła na narzędzia, wreszcie stołki. Są to niskie, okrągłe stołki na trzech nogach, z lekko wgłębionym siedzeniem. Używało się takich do bardzo niedawna, podobne znajdują się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Nader ważnym elementem wyposażenia pracowni jest stojący w głębi przy ścianie kominek, przy którym dwaj uczniowie podsycają miechem ogień. Z całą pewnością przez pewien czas jest to ich główne zajęcie, zgodnie z prawami szkoły życia jaką było, oprócz nauki zawodu, zatrudnienie w warsztacie rzemieślniczym. Ilustruje to wiersz Franciszka Śniadeckiego z ok. 1600 r., wyliczający powinności ucznia: m.in.:

*„Szaty z prochu i pierza ochędoż, a potem
Czyni porządku sobie, abyś nie był za kłopotem.
W warsztacie miej ochędostwo w pilności wielkiej,
O to cię pilnie proszę, bez wymówki wszelkiej.”*

[i dalej:]

*„Nie masz sromoty żadnej po wodę pobieżeć,
Drew urąbić, a chceszli rano dłużej leżeć,
Z wieczora sobie zgotuj.”*

[ponadto:]

*„Nim się pójdziesz położyć, trzewiki panowe
Z pantoflami, a zaraz i towarzyszkowe
Wychędoż z swoimi.”*

I na zakończenie przestrzega, by nie buntować się przeciw takiej nauce:

*„Rzeczeć compan, nie mrucze, bo to niedźwiedziowi
Przystoi słowom mruczeć, a milczeć kijowi.
Uśmiechów także nie czyni, choćby pan nie prawie
Obyczajnie co czynił i mówił plugawie”²⁸.*

Narzędzia pracy złotników z natury są niewielkie stąd też niezbyt wyraźnie je widać. Niemniej spośród leżących na stole przedmiotów da się wyróżnić mały młoteczek, dłutka i ryłce. Tego typu narzędzia, a także różne pilniki, niestety namalowane bardzo niewyraźnie, umieszczono na wieszadle. Warsztat złotników w ujęciu miniaturzysty to równocześnie mała wystawa ich sztuki. Nad wszystkim góruje ogromny wilkom. Zwykle puchary te robiono z cyny lub szkła. Z cyny głównie techniką odlewania. Niekiedy jednak, w cechach bogatych, wykuvano je z blachy srebrnej lub złotej. Wilkom służył do

picia w gospodach cechowych, zatem każdy cech posiadał własny wilkom. Wilkomy wykształciły się w XVI w.²⁹, ale dopiero XVII-wiecznych zachowało się wiele. Wilkom w warsztacie behemowskiego złotnika ma formę podobną do tej, jaką mają istniejące zabytki. Można tedy stwierdzić, że na pocz. XVI w. nie tylko używano wilkomów ale ich typ był już w zasadzie ustalony, a później zmieniał się bardzo nieznacznie³⁰. Zatem należy przyjąć iż używano ich wcześniej. W XVI w. upowszechnia się także sposób dekoracji wilkomu, mianowicie metodą puklowania, stosowaną głównie w srebrze i miedzi ale także i w złocie³¹. Tak właśnie jest dekorowany wilkom złotnika z miniatuury, tak wilkom Bractwa Kurkowego (z XVII w.) z Muzeum Historycznego m. Krakowa. Behemowska miniatura jest więc dość rzadkim wypadkiem utrwalenia w ikonografii wilkomu, cechowego pucharu godowego³². Inne dzieło sztuki złotniczej jakie mamy okazję oglądać w pracowni złotnika to stojący na końcu stołu kielich. Potraktowany został dość schematycznie, mimo to widać, że mieści się w typie kielicha, jaki wytworzył się w Polsce w okresie gotyku i trwał jeszcze długo w XVI w.³³. Pozostałe przedmioty jak misy, kubki, łyżki, pierścienie czy wiszący łańcuch są potraktowane zbyt niedokładnie by cokolwiek móc o nich powiedzieć.

Warsztat kuszniaka. Duża izba przykryta stropem, bardzo jasna dzięki trzem oknom zajmującym całą szerokość ściany frontowej. Okna duże, podzielone poziomo na trzy części, mają szybki oprawne w gomółki. Ściany gładkie, tynkowane. Wzdłuż nich biegną ławy, pod oknem stoi duży stół, tego samego typu co w pracowni krawieckiej. Obok niego długa ława-skrzynia z zamykanym na zawiasy wiekiem. W niej można trzymać narzędzia. Nad stołem almaria w ścianie, zakończona u góry półkoliście a zamknięta prostokątnymi drzwiczkami z żelaznymi okuciami. Z prawej strony na pierwszym planie stoi trójnóg z drewnianym cebrzykiem na wodę, nad nim wisi kociołek tworząc skromny lawaterz. Kociołek ten jest bardzo podobny do naczynia mosiężnego z XV–XVI w. w Muzeum Narodowym w Krakowie, służącego do tego samego celu. Obok stoi konew, nad nią wisi karnisz z długim ręcznikiem zakończonym frędzlami. Oprócz tego sprzęty służące do wyrabiania łuków i kusz. Z lewej strony kowadło na podstawie, przy którym właśnie pracuje jeden z czeladników pobijając młotkiem żelazny pręt. Dwaj inni siedzą w głębi pod oknami. Stoją tam trzy niskie ławki z prostokątnymi otworami służące do wyginania łuków. Narzędzia leżące na skrzynce obok namalowane są tak, że trudno je rozeznąć. Wysunięte ku środkowi pomieszczenia stoi urządzenie do napinania cięciw. Jest to jakby ława czy koryto wydrążone w środku. W wydrążeniu umieszczona jest śruba zakończona z jednej strony kołem do jej kręcenia, z drugiej zaś zaczepem — w niej widoczna napięta cięciwa umocowanego łuku lub kuszy. Do tego urządzenia dostawiona jest wąska ławka, a na niej rynienka, bowiem napinanie cięciw odbywało się na mokro. Prócz tego widać umocowane między oknami pręty na łuki oraz wiszące z prawej strony pręty już wygięte, do łuków prostych. Takie też leżą na podłodze. Natomiast łuk trzymany przez jednego z klientów wydaje się być łukiem typu refleksyjnego. W Polsce używano obu typów³⁴. Miniatura daje więc obraz warsztatu, niektórych jego urządzeń, wreszcie gotowych już wyrobów. Jasna, duża izba położona na piętrze budynku (przez otwarte okno widać dachy budowli), świadczy o nienajgorszych w tym wypadku warunkach pracy rzemieślnika.

Warsztat garncarza. Mistrz jest sam. Z zapalem pracuje na kole, śpiewem dodając sobie animuszu. Koło owo składa się z bębna wzmocnionego pionowymi listwami oraz dwu kół:

górnego do formowania naczyń i dolnego do wprawiania urządzenia w ruch. Taki sam typ koła garncarskiego znajduje się w Muzeum Etnograficznym w Krakowie i takie były koła używane bardzo długo. Na ziemi stoi kilka sztuk naczyń, których kształty odpowiadają rzeczywiście wyrabianym naczyniom³⁵. Podwórko garncarza wygląda całkiem ubogo i jest nieco zaniedbane. Warsztat garncarza nie wygląda na duży i raczej produkuje na mniejszą skalę, stoi zaś z dala od centrum (widać mury miejskie). Być może jednak to opuszczenie, spękany mur, wynikają z chęci miniaturzysty stworzenia malowniczego rodzajowego obrazka. Z drugiej wszakże strony technika garncarska nie korzystała z włoskich czy francuskich ulepszeń, aczkolwiek garncarstwo w XVI wieku grało dużą rolę, a jego produkty szły także na eksport³⁶.

Warsztat garbarza. Podwórko otoczone murem przytłaczającym do drewnianych budynków, zapewne warsztatu i składu. Są to właściwie szopy o konstrukcji belkowej uzupełnionej deskami. Belki łączone w *jaskółczy ogon* z użyciem gwoździ. Jeden z budynków kryty jest gontem zaś drugi strzechą słomianą. Małe okna, jedno zabezpieczone rodzajem kraty w kształcie stylizowanej gałęzi kutej w żelazie. W głębi pod murem ocembrowana kamienna studnia z żurawiem. W procesie produkcji garbarze potrzebowali dużo wody, często więc sytuowali warsztaty w pobliżu rzek. Tak właśnie było w Krakowie. Na miniaturze w tle widać rzekę czy raczej zatokę morską, co z rzeczywistością Krakowa nie miało nic wspólnego. Podwórko garbarza jest zaciszne — pod murem rosną kwiaty, nie dociera gwar pobliskiego obozu wojskowego. W tej przedwieczornej atmosferze starszy już rzemieślnik za pomocą mizdrownika oczyszcza skórę rozpiętą na kozle garbarskim. Kozioł taki składa się z belki z dwiema podpórkami. Ponieważ praca odbywa się na podwórku, nie ma rynienki na wodę. Obok stoi mała kadź, w której moczą się skóry. Namoczone skóry wyciągało się z kąpieli hakiem (trzyma taki czeladnik), rozpinano na kozle garbarskim i czyściło zdzierając zbędne warstwy (skrawki skór walają się po ziemi wokół kozła). Tak w zarysach wygląda, przedstawiony na miniaturze, proces produkcji. W Krakowie tylko garbarze mogli garbować skóry, podczas gdy w innych miastach mogli to robić także szewcy³⁷. Rzemiosło to było niewątpliwie ważne i garbarze odgrywali dużą rolę w życiu miasta. Mimo to nie ustrzegli się złośliwych aluzji, czego dowodem zachowanie umieszczonego tu psa, co opisał K. Estreicher we wspomianej pracy³⁸.

Warsztat ludwisarza. Znów oglądamy podwórko warsztatu, bowiem ludwisarze często wykonywali odlewy w ziemi. W głębi dwaj czeladnicy dźwigają blok metalu. Zostaje on poddany obróbcę; oto jeden z czeladników topi go na tyglu, łyżką odlewniczą sprawdza gęstość płynu lub też dolewa coś do niego. Następnie płynny metal wlewa się do formy. Na ziemi stoją dwie twarde formy odlewnicze, których kształt wskazuje, iż są to formy kufli. Obok leży inna, rozłożona. Po wystygnięciu i zdjęciu formy przedmiot jest prawie gotowy; po poprawieniu i wykończeniu detali nadaje się do sprzedaży. Taki sposób produkcji przedstawia miniatura, natomiast sposób odlewania dzwonów był o wiele bardziej skomplikowany³⁹. Scena ukazuje cztery dzwony, trzy duże i małą sygnaturkę. Wszystkie zresztą mają jednakową formę. Czy odpowiada ona prawdziwej? Otóż forma dzwonu, ustalona w XIII w., i odtąd w zasadzie nie ulegająca zmianom, wygląda tak, że dolna jego średnica równa się wysokości dzwonu razem z koroną, a stosunek średnicy dolnej do górnej wynosi 2:1. Taki jest kształt zasadniczy, a odchylenia od niego zdarzały się, acz rzadko⁴⁰. Dzwony z miniatuury zasadniczo zachowują te proporcje, tzn. stosunek średnicy dolnej do górnej jest

istotnie 2 : 1, natomiast stosunek średnicy dolnej do wysokości nie jest już tak prawidłowy. Ponadto nie ma tu wyraźnego podziału między czapką a szyją dzwonu, co powoduje zbytnie zaokrąglenie górnej części. Wynika to, jak sądzę, z pewnych błędów perspektywy, widocznych także w rysunku innych przedmiotów. Jeśli idzie o ornamenty dzwonów, to wielu odlewników kupowało wzory od innych i używało ich bardzo długo. Stąd te same dekoracje na dzwonach nawet odległych od siebie w czasie⁴¹. Dzwony na miniaturze mają dekoracje umieszczone w połowie wysokości ścian i tak istotnie je umieszczano. Są to ornamenty geometryczne oraz sceny *Ukrzyżowania* — motyw częsty w zdobieniu dzwonów. Inna rzecz, że dekoracja ta jest potraktowana czysto graficznie, co jest wynikiem miniaturskiego ujęcia, podczas gdy w rzeczywistości były to przeważnie reliefy. Jako ornament należy też traktować umieszczone na dzwonach nazwy *STANISLAUS de CRACOVIA* i *STANISLAUS*. Trudno powiedzieć czy Stanislaus to imię ludwisarza jak sugeruje J. Hołubiec⁴², czy też imię dzwonu. Jeśli tak to imię to powtarzałoby się częściej i mogłoby oznaczać imię zamawiającego dzwony.

Istotne wszakże jest to, że dzwony przedstawione na miniaturze zasadniczo mieszczą się w typie rzeczywiście odlewanych. Czy na tak dużą skalę jak widzimy w warsztacie? W Krakowie działało kilku odlewników i chociaż niektóre zamówienia realizowano za granicą (np. w warsztacie Vischerów), z pewnością wiele wykonywano na miejscu⁴³. A już całkiem inna sprawa, czy wycie psa jako reakcja na niezbyt piękny ton próbowanego dzwonu to tylko złośliwość miniaturzysty czy też aluzja do jakości miejscowej produkcji i praktyk fałszowania wytopu. Bez wątpienia udanym dziełem jest natomiast stojący na ziemi dzban. Znamy takie dzbany choćby z Muzeum Narodowego w Krakowie z XV w. czy identyczny niemal z poł. XVII w. zatem przekaz miniaturzysty jest w pełni wiarygodny.

Wreszcie wielki świecznik stojący. Świeczniki tego typu spotyka się w ikonografii⁴⁴. Mimo że niektóre szczegóły, zwłaszcza dekoracja stopy i profitki, są zbyt wybujałe — można przyjąć, że nie odbiega on wiele od rzeczywistych. Jest to świecznik o trzonie dwutalkowym, co w XVI w. w Polsce było jeszcze zjawiskiem rzadkim, a stało się powszechne dopiero w XVIII stuleciu. W czasach Behema najczęściej spotykane były świeczniki o formach gotyckich⁴⁵. Można jednak wnosić, że świeczniki stojące o renesansowych formach pojawiały się w Polsce już w pocz. XVI w., chyba że ich wyobrażenie jest echem grafiki Dürera np. drzeworytu *Jan widzący siedem świeczników* z 1497/8 r.

Warsztat stolarski. Długa izba z podłogą z kolorowych flizów. W ścianie z lewej strony nieproporcjonalnie duży otwór drzwiowy, obok ławaterz i wnęka z kociołkiem i rzeźbioną misą, dalej komin, a za nim trzy duże okna. W ścianie na wprost małe, zakratowane okienko. Pod oknami stoi bardzo długi, wąski stół, nad nim, między oknami, wiszą tablice z narzędziami. W głębi stoi szafka na narzędzia, skrzynki, deski, wysoko u góry wisi długi wieszak. Nad ławaterzem umieszczono małą szafkę oraz karnisz z długim, wąskim ręcznikiem; pod nim ława i skrzynka obok. Z prawej strony, widoczny częściowo, stoi stół tego samego typu co u krawca.

W warsztacie pracują stolarze. Właśnie majster z czeladnikiem dźwigają belkę, a uczeń obrabia toporem deskę opartą na klocu⁴⁶ (okantowuje deskę odcinając cienkie płyty drewna). W głębi przy długim stole pracują dwaj mężczyźni⁴⁷. Jeden z nich hebluje deskę rozrzucając dookoła wióry, drugi, odwrócony tyłem zapewne robi to samo. Stół przy którym pracują nie jest używaną do dzisiaj strugnicą — położenie deski i kształt stołu nie wskazują na istnienie specjalnych

urządzeń do przymocowywania deski. Nie znaczy to jednak, by takich urządzeń nie było. W *Księgach domowych* fundacji Konrada Mendla jest portret stolarza (z ok. 1404 r.), który hebluje na ławie z czterema cienkimi nogami. Nie ma ona jeszcze zacisków śrubowych ani haków do przytrzymywania obrabianej deski, która tylko opiera się o kołki wbite w ławę. Jest to prototyp stołu stolarskiego⁴⁸ i podobne urządzenia krakowscy stolarze także mogli posiadać. Z innych narzędzi wyraźnie widać topór, strug stolarski, a także naczynie z żarem, w którym kobieta (pewnie majstrowa) podsycza miechem ogień. W nim, na trójnogu, umieszczono naczynie z klejem. Na parapetach okien i w szafkach pełno narzędzi. Niewątpliwie to różne rodzaje dłut, noży, świdrów, pilników, bowiem te narzędzia musiały być w warsztacie. Inwentarz stolarza kaliskiego Klemensa z 1578 r. wymienia 154 różne narzędzia⁴⁹. W warsztacie znajdują się meble, zarówno będące jego wyposażeniem jak i na sprzedaż. Do tych drugich należą skrzynie i stół oraz listwy na ściany, na których stawiano talerze i misy. Wszystkie skrzynki są płaskie, z wyodrębnionym cokołem i tak istotnie je robiono⁵⁰, aczkolwiek proporcje są tu inne niż w skrzyniach dużych. Przeznaczenie takich skrzynek mogło być różne, m.in. mogły służyć jako lady cechowe.

Wymienione meble mają cechy stylowe gotyku. Szafka na narzędzia stojąca w głębi składa się z właściwej paki ustawionej na postumencie i zwieńczonej baldachimem. Taką samą konstrukcję ma wisząca nad ławaterzem szafka (cokół, skrzynię i zwieńczenie). Widać wyraźnie jej ramową konstrukcję, możliwą do zastosowania dzięki wynalezieniu w 1322 r. tartaku i stosowaną także w Polsce⁵¹.

Warte uwagi jest też obramienie miniatury przedstawiające dwa filary o przekroju kwadratowym mające u góry pod kapitelami nisze, a w nich, stojące na małych kapitelach postaci kobiety i rycerza. Filary złączone są górą profilowanymi listwami, w środku fiala ze sterczynami o formach późnogotyckich⁵². Oczywiście, iż jest to robota stolarska⁵³ czy snycerska i przywodzi na myśl sposób dekoracji szafy gotyckiego ołtarza. Taki sposób obramienia obrazu był częsty i wywodzi się niewątpliwie ze snycerstwa ołtarzowego.

Warsztat szewski. Wnętrze w kolorze ciemnoszarym zwężające się ku tyłowi co tworzy jakby alkierz, gdzie stoi duży stół. Przy nim pod oknem ława, u góry drążek do wieszania przykrojonych cholewek. Bliżej pracują czeladnicy siedzący na niskich, trójnożnych stołkach. W tym miejscu izba jest szersza, wiszą półki na kopyta i buty, pod nimi leży płaska skrzynka o konstrukcji ramowej. Obok kamienny portal bogato profilowany. Gładki strop z desek wygięty jest na kształt sklepienia, co jest raczej fantazją malarza niż odtworzeniem rzeczywistych sposobów przykrywania wnętrz. Sprzęty, jakie stoją w warsztacie, już znamy. Nowością są ława i krzesło, na którym siedzi szewcowa. Ława różni się od innych tym, że ma poręcz. Bardzo podobna jest ława przedstawiona w scenie kupna wsi Mistrza Tryptyku ze Starego Bielska⁵⁴. Ławy takie musiały być meblami powszechnie używanymi, bowiem można je zobaczyć na wielu obrazach⁵⁵. Niekiedy ławy skrzyniowe miały opuszczone oparcie, co z pewnością ułatwiało spanie na nich, a co było powszechnym zwyczajem. Krzesło zaś — jest ono bardzo proste; ma nogi toczone, listwy łączące je i listwę oparcia umocowane na czopy. Zachowanych zabytków tego typu w Polsce nie ma, niemniej na obrazach spotkać można ich wyobrażenie, np. w scenie Adoracji z Tryptyku z Ptaszkowej z 1430–40 r. Konstrukcję taką stosowano w romańskich fotelach, o wiele cięższych i masywniejszych⁵⁶. W późniejszym okresie, jak można wnosić choćby z miniatury w Kodeksie, ten typ mebla w nieporównanie skromniejszym

wykonaniu służyć mógł jako sprzęt w rzemieślniczym warsztacie. Miniatura znów pokazuje to, co dziś nazwalibyśmy cyklem produkcji. Oto najpierw mistrz kroi skórę nożykiem. Wykrojoną formę zszywa czeladnik po czym formuje się ją ostatecznie. Oczywiście to tylko najważniejsze etapy. Stąd i narzędzi zobaczymy tu niewiele: nóż do krajania skóry, szydła i nici w koszyku u stóp czeladnika, naczynie z płynem do zmiękczenia skóry, łyżka szewska, kilkanaście par kopyt, a pewnie też i młotek, kolki itp. Gotowe obuwie stojące na półkach ma taki sam fason jaki noszą rzemieślnicy behemowskich warsztatów: miękkie, niezbyt spiczaste, dochodzące do kostek i zakończone gładko lub z wyłożonymi brzegami. Buty o wysokiej cholewce są jeszcze niegotowe, bo wykrojone wiszą na drążku. Zatem w warsztacie tym tylko szyje się buty, skór się nie garbuje. W Krakowie rzemiosło szewskie było znacznie wyspecjalizowane, obok szewców robiących zwykłe ciżmy, bockurki i baczmagi byli też tzw. *szewcy włoscy*, robiący wykwintne trzewiczki i pantofle z safianu i kurdybanu⁵⁷. Istniały między nimi ogromne różnice majątkowe jednakże na podstawie miniatury trudno byłoby zaliczyć szewca do którejś kategorii.

Warsztat miecznika. Duża, nietynkowana izby przykryta stropem wspartym na płaskich belkach. Z lewej strony obramienie ogromnego okna, otwartego na ogołocony z liści, późnojesienny pejzaż. Dalej lawaterz z dziwnym, jakby podwójnym sagankiem. To niewłaściwe przedstawienie ma źródło w niedokładnym odczytaniu graficznego pierwowzoru. W głębi portal z ciosów kamiennych. Zarówno wewnątrz jak i sama kompozycja sceny są dosłownie przejęte z *Narrenschiiff* Sebastiana Brandta aczkolwiek charakterem nie różnią się od wnętrza pokazanych na innych miniaturach.

Rzemieślnicy pracują przy stole opartym na czterech prostych nogach. Stół ma szufladę, bo tak chyba należy rozumieć skrzynię umieszczoną pod płytą stołu. Szuflada w stołach nie była niczym dziwnym, ponieważ pojawiła się już w XV w.⁵⁸ by zostać na stałe, w sposób niezwykle praktyczny służąc do przechowywania różnych drobnych przedmiotów⁵⁹. Tuż przy stole stoi kowadło, na nim młotek i pilnik. Na pierwszym planie skrzynka z desek z niewielkimi okuciami na narzędzia lub wyroby. Mistrz siedzi na skrzyni, na której położył sobie poduszkę⁶⁰. Sprzęty owe wyglądają nad wyraz ubogo, co wynika raczej z uproszczonego ich rysunku niż ubóstwa rzemieślnika.

Kowadło w warsztacie nie oznacza, że miecznicy sami wykuwali broń. Zwykle wykutych już kling dostarczały im kuźnie lub import zagraniczny, a też i nożownicy, którzy z tej okazji nieraz wchodzili w kompetencje swych kolegów robiąc szable i miecze⁶¹. Natomiast do mieczników należało w zasadzie tylko obrobienie broni, tzn. wytoczenie, polerowanie itp. czynności, przy czym mogli oni korzystać przy obróbce kling z działających w mieście szlifierni. Toteż kowadło i młot w warsztacie miecznika służy raczej do robienia detali do opraw mieczy niż do ich całkowitego wykuwania⁶². Warsztat miecznika pełen jest różnego rodzaju broni: mieczy, szabli, noży. Czy są to noże? Ich wyrób należałby raczej do nożowników⁶³, zatem może są to sztylety o jeszcze nieosadzonych jelicach lub też rodzaj noży o charakterze bojowym. Zresztą nie są one jeszcze gotowe — rękojeści leżą osobno i rzemieślnicy właśnie pracują nad ich osadzaniem. Ponadto na stole leżą też części pochewek do noży, tzw. nożenków, które wyrabiali nożownicy⁶⁴ i widocznie także miecznicy, skoro i tego rodzaju broń pokazał tu miniaturzysta. Bo w ogóle do mieczników należało robienie pochew, o tym jest mowa w opisie sztuki mieczniczej z 1544 r.⁶⁵. Dowodem jest także zapis z 3.VIII 1539 r. o skardze jaką cech mieczników

wytoczył przeciw mistrzowi Andrzejowi Gregerowi, ponieważ ten kupował sam drewno do pochew, przywoził je i sprzedawał wbrew zwyczajowi, wedle którego zakupy takie robiło się dla całego cechu i dzieliło między wszystkich⁶⁶. Na miniaturze widać trzy miecze i dwie szable w pochwach. Formy mieczy są typowe dla tego okresu, mają rękojeści wysokie o prostym krzyżu, oprawne w skórę lub okręcone drutem i opatrzone taszkami, główce gruszkowate. Są to miecze jedno lub dwuręczne. Pod głowicą miecza opartego o kowadło widoczne są frędzle. Motyw ten występuje też w mieczu na sarkofagu Kazimierza Jagiellończyka⁶⁷, zatem używany był przy broni reprezentacyjnej, albowiem taki charakter ma miecz na grobowcu królewskim. Szable mają rękojeści pochylone o metalowych głowicach i krzyżowych jelicach z wąsami. Zaskakujący jest jelec szabli leżącej na skrzyni, o rozszerzonych końcach. Jelec taki jest charakterystyczny dla szabel perskich starszego typu. Podobne szable występują też u Stwosza w rycinie „*Wskrzeszenie Łazarza*” oraz w płaskorzeźbie z 1499 r. w kościele św. Sebalda w Norymberdze. Ten typ szabli to szabla węgiersko-turecka, a ogólniej — wschodnia. Miniatura Kodeksu mówiłaby zatem, że szable takie były na przełomie XV i XVI w. używane i co więcej, przez krakowskich mieczników wykańczane lub też osadzane i oprawiane⁶⁸. Wisząca pod lawaterzem szabla w pochwie ma elementy okuciowe oraz rękojeść ozdobne więc jest to także broń paradna. Okucia mogły być srebrne czy złote, wszelako wykonywali je nie miecznicy lecz złotnicy⁶⁹.

Warsztat iglarzy. Niewielka izba, której jedna ściana otwiera się na podwórko zamknięte zrujnowanym murkiem odsłaniającym widok na wysmukłe drzewo i skalisty pejzaż z poszarpanymi urwiskami. Na jedno wspiął się jeleń z ogromnym porożem. U góry obramienia widoczny fragment żebrowania i zwornik, występujący w późnym gotyku. Wobec schematycznie ukazanego wnętrza należy go uznać raczej za element obramienia miniatury niż za, niczym tu nie uzasadniony, fragment sklepienia warsztatu. Meble namalowane są dość pobieżnie, podobnie narzędzia pracy. Obok stołu stoi małe kowadło, na którym czeladnik wyklepuje drut młotkiem. Na stole leżą obcęgi, dłuta, zwoje drutu. Zwoje takie leżą też na podłodze i na ławie. Stół zarzucony jest różnej wielkości igłami. Niewiele więc można się dowiedzieć o pracy iglarzy aczkolwiek mieli niemałe znaczenie zaopatrując w swe wyroby znaczną część kraju, a także eksportując wyroby za granicę⁷⁰.

Kowal. Scena rozgrywa się przed kuźnią, gdzie dwóch jeźdźców przyprowadziło konie do podkucia. Zapewne pacholków, skoro przyprowadzili konie nie osiodłane i tylko jeden okryty jest krótkim czaprakiem. Kowal zabiera się do roboty, w rękę trzyma pręt żelazny i młotek. W obramieniu miniatury malarz umieścił tarcze, na których pokazał strzemię, naczynie z cyną do lutowania oraz bogato zdobione kłódki. Kowale bowiem zajmowali się ich produkcją⁷¹.

Bednarze. Pracują oni przed warsztatem, przez którego kamienne odrzwia widać balie. Majster wraz z czeladnikiem nakładają obręcze na balie za pomocą szerokich dłut i drewnianych pobijaków. Drugi czeladnik siedząc, wierci nożem w cebrzyku. Trzeci, zatknąwszy za pas pobijak i siekierkę, odchodzi niosąc obręcze na balie oraz nie wygięte jeszcze pręty na obręcze⁷². Oprócz wymienionych narzędzi widać jeszcze leżące na ziemi dłuta, noże, a nadto gotowe wyroby: duże balie, cebrzyki z uchami i bez nich, beczkę, konwie. Zrobione są z klepek i ujęte obręczami, przy czym obręcze są łączone przez owinięcie końców drutem. Bednarze wyrabiali nie tylko naczynia codziennego użytku — ich dziełem były także achtele dla browarów, wanny piekarskie, kadzie i naczynia garbarskie⁷³. W rytm nakładanych obręczy jeden z czelad-

ników śpiewa pieśń wyzwolinową. Jest to, rzadki w malarstwie, przykład praktyki muzycznej zwyczajowej, wskazujący na dawne ludowe tradycje⁷⁴.

Kilka miniatur przedstawia godła cechów.

Godło kuśnierzy. W nie określonym bliżej miejscu, przed balustradą, dwóch mężczyzn trzyma tarczę, na której namalowany jest błam popielicowy. Jest to wyobrażenie stylizowane, heraldyczne ale przecież wiemy jak wyglądały pelerynki z popielic bowiem pokazał je malarz Pontyfikału Erazma Ciołka. Skoro umieszczono je w herbie, musiały być strojem często noszonym.

Godło kapeluszników. Umieszczono na nim dwa smyki gręplarskie do gręplowania wełny, filcowy kapelusz i pantofle⁷⁵. Tego typu obuwia nie nosiło się na ulicę, byłyby więc owe pantofle na użytek domowy. Natomiast smyki gręplarskie zachowały się w muzeach etnograficznych i świadczą o powszechnym ich używaniu, niekoniecznie przez wyspecjalizowanych rzemieślników. Tarczę herbową podtrzymują dwie postaci zakute w zbroje. Cechy, na które nałożono obowiązek obrony miasta, miały swe zbrojownie. Ustawa iglarzy z 1522 r. np., mówiła o karze funta wosku dla mistrza, który uszkodzi zbroję lub inny sprzęt cechowy⁷⁶. Czy jednak umieszczenie zbrojnych postaci właśnie przy herbie kapeluszników ma jakieś znaczenie czy też jest przypadkowe, trudno powiedzieć.

Herby kołodziejów i stelmachów. Tworzyli oni jeden cech ale byli zobowiązani przestrzegać swych specjalności⁷⁷. Bywało z tym różnie i miniatura ukazująca walczących na kije rzemieślników mówi o tym wprost. Na tarczy kołodziejów znalazło się koło, herb stelmachów przedstawia powóz. Jest to rzadkie w naszej ikonografii wyobrażenie tzw. kolebki czyli wozu czterokołowego, krytego budą z otworem „okiennym”, ze stopniem. Wozy takie były używane przez szlachcianki i żony dostojników. Jego kosz zrobiony jest prawdopodobnie z drewna, buda zaś z grubego materiału: skóry lub mocnej tkaniny farbowanej. Kolebka nie jest zawieszona aczkolwiek powozy zawieszane znano w Polsce i kolebka królowej Jadwigi, którą przywiozła do nas, być może była takim powozem⁷⁸. Kolebki często zdobiono rzeźbą, okuciami i malowaniem, wnętrza wyściełano tkaninami i poduszkami, co podkreślało ich reprezentacyjny charakter i zarazem zwiększało komfort podróży⁷⁹.

Herby siodlarzy i sajdaczników. Na tarczy sajdaczników umieszczono sajdak ze skóry borsuka, a w nim kołczan ze strzałami. Taki sam ma przy boku mężczyzna trzymający tarczę. W ręce dzierży pobijak w kształcie walca. Sajdak wyobrażony w herbie ma pas skórzany z klamrą do zawieszania na ramieniu. Sajdacznicy stanowili jedną z najrzadszych specjalności rzemiosł skórnich, niemniej występowanie ich w Krakowie jest oczywiste — w XVI w. były tu 44 warsztaty cechu rymarsko-siodlarsko-kaletniczego⁸⁰. Na dwóch tarczach siodlarzy umieszczono: na mniejszej siodło, na większej siodło z popręgiem i strzemionami. Jak można wnosić z rysunku, są to siodła typu wschodniego, o płytkim profilu siedziska. Rozpowszechniły się w Polsce w XVI w.⁸¹.

Herb mydlarzy lub papierników. Motywem obramienia tej miniatury są kwiaty. Łodygami przenikają do środkowej części gdzie kończą się kielichami kwiatów, z których wyruszają się dwie postaci mężczyzn. Trzymają oni tarczę ze stylizowaną różą. Między nimi wstęga z napisem „mydlarze”, pochodzącym z XIX w.⁸² U dołu miniatury stoi ławka, na niej leżą prostokątne, cienkie tabliczki lub kartki, a w prawym rogu — wbity nóż. L. Lepsi twierdzi, że miniatura przedstawia herb papierników⁸³ podtrzymywany przez dwóch mistrzów cechowych, a na ławie leżą arkusze papieru ze śladami po odbiciu sita w czasie produkcji i że godło „róża” powstało

w I poł. XV w. Przeciw temu wystąpił Chmiel⁸⁴ stwierdzając, że papiernicy krakowscy w XVI w. otrzymali jako godło św. Antoniego, a ponadto w tym czasie róża występuje za granicą jako znak mydlarzy. Dla Estreichera wywody Chmiela są bardziej przekonujące, przyjmuje więc, że miniatura przedstawia mydlarzy⁸⁵. Za nimi idzie Ameisenowa⁸⁶. Sprawa pozostaje nie rozstrzygnięta i nic nie wskazuje by mogła być rozwiązana. Miniatura zawiera jednakowoż jeden ciekawy element, mianowicie wyobrażenie ławy. Jest to sprzęt bardzo prosty — deska osadzona na czterech odchylających się nogach. Tego typu meble były używane w warsztatach, a także przez przekupniów, co widać w scenie wypędzenia przekupniów ze świątyni z Poliptyku augustiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie, gdzie pokazano w ten sam sposób skonstruowane stoły.

Herb miechowników, zwanych też kaletnikami⁸⁷. Troje ludzi opartych o murek trzyma na pasach trzy tarcze. Na jednej umieszczono sakiewkę, noszoną powszechnie i często pokazywaną w malarstwie i grafice zarówno naszej jak i obcej, np. przez Dürera. Na drugiej tarczy pokazano torbę skórzaną z uchami na pasek, zapinaną na pętlę zakładaną na guzy. Na tarczy trzeciej wyobrażono sznurowadła skórzane z okuciami, służące do łączenia różnych części garderoby. Mieszki różnego rodzaju były niezwykle popularne przez całe średniowiecze i później, toteż miechownicy wyrabiali sporo mieszków, pokrowców, worków, sakw, ładownic, tłumoków, a także rękawic, pendentów, pasów, a nawet kanap. Szyli też kaftany, fartuchy, podszywali hełmy i nakrycia głowy⁸⁸. W częstym użyciu były też sznurowadła, bowiem przy ich pomocy sznurowano odzież. Zatem na tarczach wyobrażono przedmioty najczęściej produkowane przez miechowników.

Herb cyrulików. Na tarczy namalowano puszkę na maści oraz dwie brzytwy o rękojeściach z kości. U dołu wiszą trzy miski, oznaki golibrodów. Wszelako miedziane miednice oznaczały też łaźniebników, jako że zawieszone przed łaźnią i uderzane oznajmiały mieszkańcom, że kąpiel gotowa⁸⁹. Łaźniebnicy wykonywali czynności cyrulików aczkolwiek oprócz łaźni mających prawo wykonywać rzemiosło balwierskie były i takie, które prawa tego nie miały. Często zresztą cyrulicy dzierżawili łaźnię i w niej wykonywali swój zawód. Nic dziwnego tedy, że oba te zawody łączono ze sobą, nawet wtedy kiedy nie tworzyły już jednego cechu⁹⁰. Tłem miniatury jest fragment wnętrza ze sklepioną wnęką i półkoliście zakończonym oknem. Wysoko na ścianie zawieszono świecznik z długą, cienką świeczką, podobny do tego, który wisi w warsztacie stolarza. W głębi widać, przytwierdzone łańcuchami, małpy, które bawią się wielkimi jak szable brzytwami, takimi samymi jakie są w herbie cyrulików. Małpy bezmyślnie naśladują ludzi, parodiują ich stając się symbolem grzesznika, bowiem człowiek, który zaprzecza duchowym aspektom swej natury staje się podobny do małpy⁹¹. Małpa symbolizowała zmysłową żądzę, ciekawość i głupotę⁹² zaś kozioł zmysłowość⁹³. W obramieniu miniatury na kapitelach kolumn stoją „dzicy ludzie”, którzy często mają wymowę moralizatorską, podkreślając nieudolność w wykonywaniu czynności. Przede wszystkim jednak symbolizują zło i grzech, poządlwość, skłonność do gniewu (maczuga i gałąź w rękach)⁹⁴. Skąd takie aluzje do łaźniebników? Mieli oni nienajlepszą opinię ponieważ w łaźniach nieraz dochodziło do ekscesów natury erotycznej⁹⁵, na co utyskiwali moralści, a co było nierzadkie i dawało okazję do złośliwości.

Każda z miniatur Kodeksu poświęcona jest jednemu rzemiosłu lub rzemiosłom pokrewnym, łączącym się w jedną organizację cechową. Ale, niejako na marginesie głównego tematu, miniaturzysta pokazał wiele innych czynności, bez

wykonywania których funkcjonowanie miejskiego organizmu byłoby niemożliwe.

Przed warsztatem kowala ciągnie się w głąb ulica, widać budujące się gmachy. Cech murarzy powstał dopiero w 1512 r., nie poświęcono mu zatem odrębnej miniatury⁹⁶. Niemniej trudno sobie wyobrazić miasto bez ich działalności. Toteż widzimy budowę — rusztowania, na których zawieszono koło do wciągania materiałów budowlanych. Owo koło to zapewne koło dreptakowe, używane w średniowieczu⁹⁷. Działo w ten sposób, że obracając się nawijało linę na oś. Lina przechodząc przez podpory z małymi krążkami prowadzącymi, wyciągała materiały na żadaną wysokość budowli. Gmach na miniaturze jest zresztą niemal ukończony, pozostaje tylko założyć więźbę dachową. Jak z kolei wygląda taka więźba widać na wieży: smukły dach zakończony ostro, kilkakrotnie łamany. Dach taki mógł być kryty gontem — na miniaturze przedstawiającej warsztat złotnika widać na dachu budowli człowieka, który młotkiem przybija gonty.

Obok podwórka garncarza przechodzi człowiek dźwigający na plecach kosz. Być może jest to sprzedawca drzewa, wiemy przecież z taksy wojewódzkiej z 1589 r., że sprzedawano drzewo w wiązkach⁹⁸.

Liczne wiechy i wieńce wieszane przy gospodach świadczą nie tylko o ich pracy ale też o pracy piwowarów. Cech piwowarów jak i słodowników nie był duży⁹⁹ ale do Krakowa sprowadzano piwo np. ze Świdnicy, a spożycie tego trunku nie było małe. Przepisy dokładnie określały sposób oznaczenia gospód w zależności od rodzaju trunku jakim szynkowały¹⁰⁰. Zegar na ścianie budynku w scenie z kramarką dowodzi istnienia zegarmistrzów. Istotnie, już w XV w. byli oni w Krakowie i należeli do jednego cechu wielu specjalności ślusarsko-kowalskich. Oddzielili się dopiero w 1581 r. pozostając wszakże razem ze ślusarzami¹⁰¹.

Na kilku miniaturach dostrzec można ciągnące ulicami oddziały zbrojne w halabardy (niedaleko garbarza rozbił obóz oddział wojskowy). Z pewnością jest to straż miejska pilnująca porządku. Zbrojnych spotkamy raz jeszcze — na strzelnicy. Oglądamy członków bractwa strzeleckiego podczas wyborów króla kurkowego. Na wysokim maszcie (złożonym z dowiązanych coraz wyżej słupów) umieszczono ptaka, do którego zawodnicy mierzą z kuszy. Terenu ćwiczeń strzeże straż uzbrojona w halabardy. Aczkolwiek kompozycja tej sceny nie jest samodzielna — wzoru dostarczył znów „*Narrenschiff*” — można przyjąć, że tak właśnie wyglądały te zawody. Widać mężczyznę celującego z kuszy, nad którym inny trzyma kapelusz. Kapelusz, czapka lub biret oznaczały godność i szlachectwo, a w ogóle kapelusz stał się symbolem panowania¹⁰². Godność króla kurkowego nie była wyłącznie tytułarna, wszak zwycięzca dostawał istotne przywileje¹⁰³. Celujący mężczyzna zatem to przyszły król kurkowy. U boku ma miecz, na szyi bogaty łańcuch, nad głową kapelusz, a na głowie wieniec. Wieniec był używany w Polsce przez bractwa kurkowe jako symbol zwycięstwa¹⁰⁴. Ważność i niezwykłość chwili podkreślone są przez udział w niej cechów ze swymi sztandarami.

Wiele czynności pokazanych na miniaturach kodeksu wykonywano poza cechami. Do takich należały prace kobiet. A przecież odgrywały one istotną rolę, np. kramarki. Należały one do grupy przekupniów określonych w ordynacji wojewódzkiej z 1589 r. jako „*potrzebni*”¹⁰⁵. Nazywano je zależnie od miejsca gdzie prowadziły handel straganiarkami, okienniczkami, piwniczkami, na treecie, podkrzyżankami lub też w zależności od rodzaju sprzedawanych towarów. Przekupnie tacy byli spisani na ratuszu i traktowani jak inni rzemieślnicy.

Większość kobiet pracowała w domu. Albo więc pomagały mężom w ich pracach ściśle zawodowych jak piekarsza czy

stolarzowa, albo też wykonywały kobiece roboty. Szewcowa np. siedzi przy kądzieli doglądając dziecka czy raczej zaniebując je, pochłonięta rozmową z blaznem. Jej kądziel to prosta kądziel na użytek domowy, taką samą ma św. Anna z kościoła parafialnego w Olkuszu z ok. 1480 r. Z pewnością wiele kobiet przedło używając takich kądzieli. W warsztacie łucznika młoda dziewczyna, pewnie córka, usiadła przy oknie, rozpięła kanwę na krosienkach i haftuje kolorowymi nićmi. Na pewno nie jest to jej jedyne zajęcie. W samym wyglądzie warsztatu znać jej rączkę — ktoś podlał kwiatek, kto nakarmił ptaki w klatce¹⁰⁶, kto zadbał, by stojący na ławie kufel był pełny, by wiszący ręcznik był czysty? Z pewnością ona, boć do kobiet należało prowadzenie domu. Było to ugruntowane odwieczną tradycją aczkolwiek odmienną dzisiaj niż w czasach Behema, kiedy to do żony należało „męża nie gniewać, w potrzebie mężowej wiernie mu służyć, personę mężową wiernie i pilnie opatrzyć, a męża stale miłować”¹⁰⁷.

Miniatury Kodeksu Behema poświęcone są pracy rzemieślników, jej rodzajom, warunkom i wytworom. Niemniej mówią one także o warunkach w jakich rzemieślnicy żyli i mieszkali. Miniatura przedstawiająca kupca ukazuje fragment dużej sali z posadzką ułożoną z kwadratowych flizów, zapewne kamiennych. W grubym murze widoczny jest wykusz obramowany ciosami kamiennymi, a w nim duże okno krzyżowe z oprawnymi w ołów gomółkami. Ustawiono tam ławę z oparciem, przed nią stół. Niestety rysunek tych mebli jest mocno uproszczony i ten schematyzm jest charakterystyczny dla polskiej ikonografii, która często daje tylko ogólne wyobrażenie mebla, bez zaznaczenia jego cech indywidualnych, bez dekoracji ornamentalnej. Są to meble o cechach uogólnionych. Patrząc na meble wyobrażone na miniaturach Kodeksu można mówić o ich cechach i budowie lecz elementy te są raczej zasugerowane rysunkiem niż pokazane dokładnie, aczkolwie nie są to meble-symbole, meble-idee jak się czasem zdarza¹⁰⁸. Jedno jest pewne — charakter tych mebli, ich styl, sposób zdobienia należą do epoki gotyku. Zresztą formy gotyckie były kontynuowane jeszcze w XVI w. nie tylko w meblarstwie, co jest zrozumiałe i czego wyrazem są także miniatury Kodeksu.

Wróćmy jednak do składu kupca. Ława stojąca pod oknem to ława-skrzynia z dodanym oparciem. Znane są późniejsze takie ławy, np. cassapanki, o formach renesansowych. Lecz podobny typ mebla był znany wcześniej — widać go np. w scenie zwiastowania z ołtarza w katedrze wawelskiej¹⁰⁹. Ława jest zbudowana tak jak skrzynia: składa się z gładkiej paki ustawionej na cokole pokrytym ornamentem. Wiekło lekko wystaje. Tak wygląda zachowana skrzynia z Woli Radziszowskiej¹¹⁰. Tak też zbudowana jest ława kupca z tym, że dodano jej oparcie. Ławę taką nazywano w XVI w. podnoszistą (podnosistą). Przed nią stoi stół, zbudowany z dwóch deskowych szczytów, na których leży płyta. Szczyty dla wzmocnienia są złączone listwą poziomą, której zaklinoowane końce wystają na zewnątrz. Niekiedy wzmocniano jeszcze stół dodatkowymi listwami umocowanymi na samych końcach szczytów, tuż nad podłogą¹¹¹. Ten typ stołu wielokrotnie pojawia się na miniaturach Kodeksu, a także w malarstwie sztalugowym¹¹². Co ważniejsze jednak, taki typ stołu znany jest z oryginalnych, zachowanych zabytków, np. w Muzeach Narodowych w Warszawie lub Wrocławiu (z końca XV w.)¹¹³. Różnice dotyczą tylko ilości listew wzmacniających i faktu, że w tamtych stołach płyta leży na oskrzynieniu, podczas gdy na miniaturach — bezpośrednio na bocznych szczytach. Są to jednakowoż tylko odmiany tego samego typu mebla. Zatem nie jest on wymysłem miniaturzysty — nawet

późnogotycka, linia wycięcia szczytów, ostra i kapryśna, ma odpowiednik w zachowanych meblach. Meble z miniatur Kodeksu mają charakter późnogotycki. Chociaż nie występuje w nich ornament roślinny o płaskim profilu, tak charakterystyczny dla meblarstwa małopolskiego¹¹⁴, to przecież tak musiały wyglądać i tak wyglądały meble mieszczkańskich wnętrz z pocz. XVI w.¹¹⁵

Miniatura przedstawiająca pracę malarza ukazuje dużą, jasną izbę z drewnianym stropem wspartym na profilowanych belkach i podłogą z prostych tarcic. Dwie ściany w połowie wysokości przedzielone są lekko wystającym gzymsem. Pod nim, w ścianie frontowej umieszczono okno przedzielone pionowym słupkiem. Rysunek oprawy okiennej sugeruje zastosowanie kamieniarki. Okno jest zakratowane — krata składa się z przewlekanych na ukos prętów graniastych. Taka technika wykonywania krat (obok nitowanych z płaskownika) pojawiła się już w XIV w. i utrzymywała się jeszcze w wieku XVI¹¹⁶. Przykładem mogą być kraty okien skarbcza z kościoła Mariackiego w Krakowie, z pocz. XVI w. wykonane tak samo jak krata na miniaturze.

Obok okna widać przymocowaną płytę drewnianą z ruchomą podpórką. Zapewne jest to wnęka — almaria, zamykana w ten sposób, że płyta drewniana opuszczona pełni rolę podręcznego stolika. Z drugiej strony okna w rogu przyległej ściany, umieszczono drzwi drewniane z żelaznymi okuciami. Okucia są także tradycyjne; ich schemat ustalił się w XIV w., a składał się zwykle z rombu, z którego narożników wystają liście, niekiedy gałązki. U nasady zawiasów występują łukowate odrośla z liśćmi, a od XV w. — skośnie ustawione gałęzie, zakończone stylizowanymi liliami. Ten typ okuć występuje w miniaturze, taki znamy z zachowanych zabytków. Te typowo gotyckie formy okuć utrzymywały się długo, a renesans nie przyniósł w tej dziedzinie niczego nowego¹¹⁷. Trzecia widoczna ściana izby jest na całej powierzchni lekko wgłębiona; być może jest to jakaś nietypowa framuga do zawieszania tkaniny dekoracyjnej lub też szafek drewnianych¹¹⁸.

Górną część dwu ścian ponad gzymsem zajmują malowidła alegoryczne, przedstawiające pory roku. Malowidła takie były popularne w okresie średniowiecza; częste są cykle 12-to miesięczne, które — zwłaszcza w późnym średniowieczu — symbolizują życie ludzkie. Opatrywano je zwykle napisami wyjaśniającymi i budującymi¹¹⁹. Podobny cykl widzimy na miniaturze z tym tylko, że jest on krótszy, przedstawia bowiem tylko cztery pory roku, o czym informują napisy na banderolach (Ystrio, Hyemps, Autumpnus)¹²⁰. Na banderolach umieszczono też napisy, których jednak w całości nie udało się odcyfrować¹²¹. Oprócz pór roku malarz wymalował herby Polski i Litwy podtrzymywane przez dwie nagie, walczące postacie, co może być aluzją do sporów i waśni między państwami oraz do ich pustych skarbców¹²². Widać ponadto w polichromii klęczącego Turka, którego znaczenie trudno wyjaśnić.

Tak przedstawia się treść malowideł zdobiących izbę. Ważna jest także ich kompozycja. Na dwóch ścianach, blisko narożników, umieścił malarz obrazy o obramieniach bardzo podobnych do tych, jakie mają same miniatury Kodeksu: po bokach kolumny zaś u góry splecione gałęzie. Każdy obraz przedstawia jedną postać: starca, młodego mężczyznę, dziewczynę i mężczyznę widocznego tylko częściowo. To właśnie alegorie pór roku. Miejsca między nimi wypełniają na jednej ścianie herby Polski i Litwy, na drugiej — Turek. Nad nimi i dokoła kolumn zwijają się i falują banderoły z napisami.

Niełatwo odpowiedzieć na pytanie czy taki sposób malowania wnętrz odpowiada prawdzie, tzn. czy tak istotnie dekorowa-

wano ściany. Znamy polichromie gotyckie zachowane we wnętrzach sakralnych (kościółach, krużgankach klasztornych). Przykładów malarstwa świeckiego jest niewiele. Malowano ściany na pewno. Świadczy o tym chociażby zachowany fragment malowidła w jednej z gotyckich sal zamku na Wawelu. Co więcej, fragment ów dowodzi, że dekoracje zawierały także napisy. Zresztą taki sposób objaśniania treści obrazu był powszechny w gotyckim malarstwie zarówno sztalugowym jak i ściennym, a niejednokrotnie występuje też w rycinach i iluminacjach kodeksów. Można zatem przyjąć, że dekoracje malarskie wnętrz świeckich wykonywane były w ten sam sposób. Że tak było w istocie, dowodzi fakt powstawania zbiorów sentencji do umieszczania w odpowiednich miejscach. Jednym z takich zbiorów jest przecie rozdział Rejowego „Zwierciadła”, zatytułowany „*Apothegmata, abo wierszyki na gmachy...*”¹²³. Inna sprawa, że dekoracja ścienna taka, jaką widzimy na miniaturze, nie ma charakteru monumentalnego; „*niewielkie zrozumienie dla formy i proporcji ściany cechujące to malowidło, jego nie monumentalny charakter, ujawniający brak organicznej więzi z otoczeniem oto cechy niewątpliwie charakterystyczne dla interpretacji iluminatorskiej*”. Ujęcie takie przypomina niektóre malowidła ścienne np. prezbiterium kościoła w Mogile, wykonane przez Stanisława Samostrzelnika w 1537–38 r.¹²⁴ Podobne rozwiązania, nie tworzące jednolitych całości kompozycyjnych mogły być stosowane i we wnętrzach mieszkalnych. Miniatura Kodeksu byłaby potwierdzeniem tej tezy. Dopiero w okresie renesansu malowano fryzy, tworzące optyczną podporę dla stropu i świetnie związane z architekturą.

Tak czy owak, wnętrz mieszkalnych z dekoracjami malarskimi niewątpliwie nie było zbyt wiele, a te, które takie dekoracje posiadały z pewnością miały charakter luksusowy. Warto się zatem zastanowić jakie przeznaczenie mogła mieć pokazana na miniaturze izba. Pracuje w niej malarz lecz z pewnością nie jest to jego pracownia¹²⁵. Z przyborów malarskich są tu tylko miseczki z farbami oraz pędzle, które artysta przyniósł, być może, w skrzynce, na której siedzi. I to wszystko. A przecież w pracowni najuboższego nawet malarza znajdowało się więcej przedmiotów niezbędnych do pracy¹²⁶. Malarz zaś, którego widzimy z pewnością nie jest biedny przyjmując zamówienia od osób tak bogato ubranych jak widać na miniaturze. Zatem wnętrze to nie jest pracownia malarska. Nie sądzę też, by było wnętrzem o charakterze użytkowym, np. sklepem czy warsztatem. Treść malowideł wskazywałaby raczej na wnętrze mieszkalne. Nie ulega wątpliwości, że wnętrze to ma charakter reprezentacyjny¹²⁷. Możliwe więc, że jest to gospoda cechowa. Cechy posiadały takie lokale, które mieściły się u specjalnie wybranego mistrza, a niekiedy miały na własność domy i w nich swoje gospody cechowe. W poł. XVII w. własne kamienice w Krakowie miały cechy rzeźników, krawców, złotników, szewców¹²⁸. Cech niewątpliwie starał się lokal gospody ozdobić, wszak w nim odbywało się wiele ważnych spotkań i uroczystości. Stąd właśnie alegoryczne malowidła. W takim razie almaria zamykana opuszczaną płytą zawierałaby skrzynkę cechową, wilkowy itp. przedmioty będące własnością cechu.

Niektóre meble pokazane na miniaturach Kodeksu znajdują się wprawdzie w warsztatach, niemniej — pomijając te proste, które z pewnością służyły wyłącznie do pracy — mogły się znaleźć także we wnętrzach mieszkalnych. Np. skrzynki, które tak często spotyka się w scenach Zwiastowania. Musiały być meblem popularnym i wygodnym, łatwym do przechowania. W różnych miejscach, np. pod łóżkiem jak to widać w Legendzie św. Jana Jaluźnika. Duża ich ilość w warsztacie stolarskim także dowodzi powszechności tego sprzętu. Wiszące

szafki oraz listwy są również często spotykane we wnętrzach, które nie służą wyłącznie do pracy. Na miniaturach natomiast nie widać dużych skrzyń używanych do siedzenia i przechowywania odzieży oraz rozmaitych sprzętów. Były bowiem używane w mieszkaniach i to powszechnie. W mieszczańskim domu było ich zwykle kilka¹²⁹.

Mieszkania oświetlano świecznikami stojącymi (jak w warsztacie łucznika) lub ściennymi, takimi jak u stolarzy i cyrulików. Mają one charakterystyczny, ekierkowaty kształt, jeszcze gotycki. Zbudowane są w ten sposób, że na pionowym, osadzonym w ścianie elemencie, zawieszony jest na zawiasach świecznik dzięki czemu może się obracać w poziomie. Widać to wyraźnie na miniaturach, a potwierdza taką konstrukcję brązowy świecznik z 2 poł. XV w. z ołtarza kościoła N.M. Panny w Gdańsku¹³⁰. Co ciekawe, dla lepszego oświetlenia świeczniki ścienne umieszczano dość wysoko. Świecono także „lichtarzami wielgimi w pośrodku izby”, jak mówi inwentarz krawca z 1550 r.¹³¹, takich jednakże na żadnej z miniatur nie pokazano.

W wielu warsztatach znajduje się lawaterz i urządzenie takie bywało instalowane także w pomieszczeniach mieszkalnych. W Krakowie zachował się lawaterz pochodzący z lat 1520–30, o formach renesansowych, prawdopodobnie z warsztatu Berreccio. Był on połączony z wodociągiem miejskim lub lokalną instalacją wodną na Gródku¹³². Lawaterze, które oglądamy na miniaturach są prostsze; wodę trzymano w kociołkach i z nich wlewano ją do miednic. Nie wymagały instalacji wodnych i tym bardziej można przypuszczać, że znajdowały się i w mieszkalnych częściach budynków.

Większość warsztatów behemowskich rzemieślników znajduje się w parterach domów. Część z nich mieści się w osobnych budowlach, zwykle jednak zajmują parter budynku mieszkalnego. Niekiedy warsztat mieści się na piętrze. I rzeczywiście kamienice mieszczańskie budowano tak, że parter zajmowała sień, a obok pomieszczenia użytkowe jak sklepy, warsztaty czy kantory. Mieszkania mieściły się wtedy na górnych piętrach¹³³. Nie był to układ nienaruszalny, bo niekiedy (jak widać) warsztat mógł się znajdować także na piętrze.

Przez drzwi i okna rzemieślniczych pracowni oglądamy pejzaże miejskie. Czy tak istotnie wyglądał Kraków na pocz. XVI w? Te panoramy, które oglądamy, te dalekie perspektywy ulic miasta lub widoki jego okolic najbliższych, ciągnące się daleko w głąb ku horyzontowi, pełne nagich, wyniosłych skał, drzew, budynków, a nawet statków pływających po rzekach spiętych mostami — a wszystko oblane ciepłym blaskiem przedwieczornego słońca, kładącego na ludzi i przedmioty szare, delikatne cienie, te panoramy nie są studiami natury lecz wywodzą się z obcych wzorów, niemieckich, czy może jeszcze bardziej — niderlandzkich¹³⁴. Szukanie takich terenów, jakie widać z podwórka garbarza, przez drzwi pracowni miecznika lub na strzelnicy byłoby próżnym trudem. Nigdy też Wisła nie była tak potężna, by statki handlowe na jej falach wydawały się dziecinnyimi zabawkami. A samo miasto? Jego architektura jest niewątpliwie gotycka lecz jest to architektura uogólniona. Nigdzie na miniaturach nie spotykamy takich budowli, jakie naprawdę istniały. Ich wzorem jest malarstwo flamandzkie oraz grafika (np. małeńkie wykusze na drewnianych wspornikach występujące u Dürera). Miniatury żadną miarą nie są źródłem do poznania wyglądu Krakowa. Atoli i w tym pejzażu odnaleźć można elementy zgodne z rzeczywistością. Miasto ma zwartą zabudowę, domy szczytami zwrócone do ulicy, na dachach domów żygulce. Budynki na ogół murowane, z cegły. Są także budowle z pruskiego muru. Badania potwierdzają taki wygląd

miasta¹³⁵. Kraków otoczony był wprawdzie murem, miał kilkadziesiąt baszt obronnych jednakże ich wygląd był zgoła odmienny od tych, jakie widać z podwórka garncarza. Z kolei kowal stoi przed wysoką budowlą z otworami strzelniczymi. W Krakowie wśród zabudowy miejskiej stały wieże, które oprócz funkcji mieszkalnych mogły też służyć jako spichlerze, a w razie konieczności pełnić funkcje obronne. Nieliczne zachowały się i miniatura zdaje się ich istnienie potwierdzać.

Na miniaturze przedstawiającej kram uliczny widać na pierwszym planie studzienkę o bogatych, gotyckich formach (wskazujących na jakiś graficzny pierwowzór). Fontanny takie miał Poznań, Lwów, Warszawa i pewnie inne miasta. A Kraków? Od dawna posiadał wodociągi. Z rurmusa rurami rozprawiano wodę do rząpi, skąd ją czerpano. Rzap najczęściej miał postać drewnianej, wkopanej w ziemię skrzyni, do której wprawiano słup z kurkiem czyli „szubieniczkę”, z której ciekła woda. Kranów nie używano¹³⁶. Ale bywały też rzapie ozdobne, w kształcie fontanny i taki właśnie stoi przed kramem ulicznym (na miniaturze przedstawiającej kowala widać rzap prosty, w formie skrzyni). Czy istotnie były takie w Krakowie, trudno powiedzieć. Na jednej z rycin do „Wizerunku własnego żywota człowieka poczciwego” M. Reja z 1560 r. widzimy podobną ozdobną fontannę-rzap stojącą w ogrodzie. Dekoracyjną formę ma także kamienny rzap z ilustracji w Biblii J. Leopolda z 1561 r. Wiemy, że rzapie były na Wawelu¹³⁷. Są to jednak przykłady późniejsze niż Kodeks, aczkolwiek nie można wykluczyć istnienia w Krakowie rzapi o bogatych formach.

Kram uliczny wydaje się stać na placu. Nie jest to krakowski rynek, pomimo iż stoi przy nim budowla odmienna od innych. Ma ogromne okno i zegar na ścianie. W Krakowie były zegary na wieżach kościoła mariackiego i ratuszowej¹³⁸, sam ratusz jednak wyglądał zgoła inaczej; budowla na miniaturze w niczym go nie przypomina. Zawiera jedynie pewne elementy sugerujące przeznaczenie budynku.

Tak więc o ile można przyjąć iż miniatury Kodeksu przedstawiają wnętrza warsztatów rzemieślniczych i mieszkalne w sposób bliski rzeczywistości, to wygląd miasta jest o wiele bardziej schematyczny i uogólniony. Można powiedzieć, że w miniaturach tych życie mieszczańskie zostało uchwycone na gorąco natomiast miasto pozostało jako pewna idea, a nie portret Krakowa.

P R Z Y P I S Y

¹ Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Wrocław-Kraków 1958, s. 163.

² Najobszerniej zajął się tym w odniesieniu do Kodeksu Behema, W. Terlecki, *Ze studiów nad miniaturą polską XVI w.*, Spraw. Tow. Nauk. we Lwowie, Lwów 1930, t. X. Katalog zestawiający dzieła małopolskie z ich wzorami graficznymi podał A. M. Olszewski, *Pierwowzory graficzne późnogotyckiej sztuki małopolskiej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1975.

³ K. Estreicher, *Miniatury Kodeksu Bema oraz ich treść obyczajowa*, Roczn. Krak. t. XXIV, 1933.

⁴ Np. cech murarzy zorganizował się w 1512 r., J. Ptasnik, *Codex picturatus Baltazara Behema. Problem autorstwa*, Kwart. Hist. R. XLIV, t. 1, 1930, s. 6.

⁵ J. S. Jamroz, *Mieszczańska kamienica krakowska wiek XIII–XV*, Kraków-Wrocław 1983, s. 84.

⁶ H. Jasieński, *Dawna kamienica krakowska jej układ i wnętrza*, Kraków 1934, Bibl. Krak. nr 83, s. 25; także

- J. Ptaśnik, *Miasta i mieszczaństwo w dawnej Polsce*, Kraków 1934, s. 482.
- ⁷ M. Gutkowska-Rychlewska, *Historia ubiorów*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1968, s. 382.
- ⁸ M. Bogucka, H. Samsonowicz, *Dzieje miast i mieszczaństwa w Polsce przedrozbiorowej*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź, 1986.
- ⁹ Z. Ameisenowa, op. cit., s. 163.
- ¹⁰ R. Rybarski, *Handel i polityka handlowa Polski w XVI stuleciu*, Poznań 1928, t. 1, s. 271.
- ¹¹ J. Ptaśnik, op. cit., s. 169.
- ¹² Np. oszacowanie towarów znajdujących się w kramie Walentego z 26.II 1547 r. w: S. Nawrocki, J. Wisłocki, *Inwentarze mieszczańskie z lat 1528-1635 z ksiąg miejskich Poznania*, Poznań 1961, s. 13, nr 17.
- ¹³ J. Ptaśnik, op. cit., s. 171.
- ¹⁴ J. Gostwicka, N. Narębski, *Zarys historii meblarstwa*, Toruń 1968, s. 15.
- ¹⁵ Taki sposób gotowania w Ołtarzu Mariackim Wita Stwosza: [także] J. Bieniarzówna, *Z dawnego Krakowa*, Kraków 1957, s. 123.
- ¹⁶ Tamże, s. 124.
- ¹⁷ H. Samsonowicz, *Materiały do historii wytwórczości przemysłowej wiejskiej w Polsce feudalnej*, Kwart. Hist. Kult. Mat., Warszawa R. I, 1953, nr 1-2, s. 146.
- ¹⁸ Tamże, s. 146.
- ¹⁹ Inaczej B. Bucher, *Die alten Kunst und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau*, Wien 1889, s. XV.
- ²⁰ [zob.] H. Samsonowicz, op. cit., s. 147.
- ²¹ Inaczej Z. Ameisenowa, op. cit., s. 163.
- ²² K. Estreicher, op. cit., s. 226.
- ²³ Bowiem ubiór dopasowywano do ciała.
- ²⁴ K. Estreicher, op. cit., s. 208. Uważa za mistrza także mężczyznę za stołem.
- ²⁵ I. Turnau, *Polskie skórnictwo*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1983, s. 66.
- ²⁶ L. Lepszy, *Cech złotniczy w Krakowie*, Roczn. Krak. 1898, t. 1, s. 138-139.
- ²⁷ Z. Pazdro, *Uczniowie i towarzysze cechów krakowskich od 2 poł. w. XIV do poł. w. XVII*, *Studia nad historią prawa polskiego*, t. 1, z. 4, Lwów 1900, s. 17 i 40. Autor podaje, iż w warsztacie było zwykle jeden lub dwóch uczniów, rzadziej trzech lub czterech, a z czeladzi od jednego do czterech czeladników. Ilość czeladzi występującej na miniaturach jest dowolna, tzn. nie odpowiada przepisom.
- ²⁸ [cyt. za] Z. Pazdro, op. cit., s. 21 i 22.
- ²⁹ Słownik terminologiczny sztuk pięknych, red. S. Kozakiewicz, Warszawa 1969, s. 186 i 371.
- ³⁰ Dot. wyłącznie wilkomów z cyny lub srebra, szklane bowiem miały inne kształty.
- ³¹ Słownik terminologiczny..., s. 299.
- ³² Wilkomy tego typu zdobione metodą puklowania występują w ikonografii, np. w „w Pokłonie Trzech Królów” z tryptyku Marcina Czarnego z Muzeum Diecezjalnego w Kielcach z pocz. XVI w. Podobny typ wilkomu występuje też u Dürera np. w „Nemezis” z 1501-3 lub „Nierządnicy babilońskiej” z 1497-8.
- ³³ A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 98. także Z. Żygulski jun., *Dzieje polskiego rzemiosła artystycznego*, Warszawa 1987.
- ³⁴ Słownik terminologiczny..., s. 221.
- ³⁵ A. Chmiel, *Garncarze krakowscy*, Kraków 1907, s. 11. Według statutu garnarzy z 1504 r. sztukę mistrzowską stanowiły: garnek wielki, dzban wielki, donica wielka.
- ³⁶ I. Baranowski, *Przemysł polski w XVI w.*, Warszawa 1919, s. 23.
- ³⁷ Ibidem, s. 106; I. Turnau, op. cit., s. 41.
- ³⁸ K. Estreicher, op. cit., s. 215 i nast.
- ³⁹ F. M. Feldhaus, *Maszyny w dziejach ludzkości od czasów najdawniejszych do odrodzenia*, Warszawa 1958, s. 251.
- ⁴⁰ T. Szydlowski, *Dzwony starodawne sprzed r. 1600 na obszarze byłej Galicji*, Kraków 1922, s. 1 i 2.
- ⁴¹ Tamże, s. 33.
- ⁴² J. W. Hołubiec, *Polskie lampy i świeczniki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 29.
- ⁴³ K. Gierdziewicz, *Zarys dziejów odlewnictwa polskiego*, Stalinogród 1954, s. 95.
- Także F. Kiryk, *Cechowe rzemiosło metalowe, zarys dziejów do 1939 r.*, Warszawa-Kraków 1972, s. 204.
- ⁴⁴ Por. *Zabójstwo św. Stanisława* z tryptyku Mistrza legendy św. Stanisława z 1518 r., por. też *Cud u grobu św. Patriarchy z Legendy św. Jana Jalmużnika*.
- ⁴⁵ J. Hołubiec, op. cit., s. 30.
- ⁴⁶ Jest to raczej topór, służący do okantowywania i gładkiej obróbki drewna. W. Grobelny, *Słownictwo rzemieślnicze*, Grudziądz 1925, t. 1, s. 95 i 96.
- ⁴⁷ Ustawa krakowskiego cechu stolarzy z 1547 r. dopuszczała pracę w warsztacie tylko pięciu osobom łącznie z mistrzem — F. Piekosiński, *Prawa, przywileje i statuty miasta Krakowa*, Kraków 1885, t. I, z. 1, nr 452.
- ⁴⁸ F. M. Feldhaus, op. cit., s. 284 i 285.
- ⁴⁹ I. Baranowski, op. cit., s. 132 i nast.
- ⁵⁰ J. Gostwicka, *Dawne mebla polskie*, Warszawa 1965, s. 15.
- ⁵¹ Tamże, s. 14.
- ⁵² Por. zwieńczenia kwater ołtarza Wita Stwosza.
- ⁵³ L. Lepszy, *Studia nad ornamentyką kodeksów miniatury polskiej*, w: *Przemysł Artystyczny*, Lwów 1896, z. 1 i 2, s. 32.
- ⁵⁴ Kwaterna ołtarza Mistrza Tryptyku ze Starego Bielska w kościele parafialnym w Starym Bielsku, sprzed 1500 r.
- ⁵⁵ S. Hinz, *Wnętrza mieszkalne i meble*, Warszawa 1980, il. 81, 85, 99, 104.
- ⁵⁶ Kaesz Gyula, *Meble stylowe*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1990, s. 82.
- ⁵⁷ I. Turnau, op. cit., s. 71.
- ⁵⁸ J. Gostwicka, S. Narębski, op. cit., s. 16.
- ⁵⁹ Np. pieniędzy. W inwentarzu ruchomości Apolonii Czeszkiej z 1547 i 1549 r. wymienia się m. in. *pieniędzy grzywna, co była w stole* a więc w szufladzie. S. Nawrocki, J. Wisłocki, op. cit., c. 15, nr 20.
- ⁶⁰ Por. figurki jasełkowe w klasztorze ss. klarysek w Krakowie, gdzie na ławkach leżą poduszki.
- ⁶¹ Z. Bocheński, *Krakowski cech mieczników*, Kraków 1937, Bibl. Krak. nr 92, s. 14.
- ⁶² Tamże, s. 12-15.
- ⁶³ A. Swaryczewski, *Platnerze krakowscy*, Warszawa-Kraków 1987, s. 152; [także] A. Jelicz, *Życie codzienne w średniowiecznym Krakowie*, Warszawa 1966, s. 114.
- ⁶⁴ I. Baranowski, op. cit., 43.
- ⁶⁵ F. Piekosiński, op. cit., nr 428.
- ⁶⁶ F. Piekosiński, op. cit., nr 395.
- ⁶⁷ Z. Bocheński, op. cit., s. 16.
- ⁶⁸ Tamże, s. 17.
- ⁶⁹ Tamże, s. 21.
- ⁷⁰ I. Baranowski, op. cit., s. 45.
- ⁷¹ Ponieważ kowale tworzyli ze ślusarzami cech wspólny — I. Baranowski, op. cit., s. 52.
- ⁷² Według statutu z 1468 r. czeladnik wychodząc na ulicę miał nosić znak swego rzemiosła i musiał być przyzwoicie ubrany, a na głowie mieć kapelusz nie zaś czapkę płócienną, jaką nosił przy pracy. Dlatego, właśnie odchodzący czeladnik na miniaturze ma na głowie czapkę i zatknięte za pas narzędzia X Chotkowski, *Rzemiosła i cechy krakowskie w XV w.*, Kraków 1891, s. 61 i 62.
- ⁷³ I. Baranowski, op. cit., s. 129.
- ⁷⁴ Z. Rozanow, *Muzyka w miniaturze polskiej*, Warszawa 1965, s. 103 i 104.
- ⁷⁵ Opisywano ten herb także jako dwa topory, kapelusz i czapka z daszkiem, w: A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki odrodzenia po koniec wieku XV w dawnej Polsce*, Warszawa 1855-58, t. II.
- ⁷⁶ A. Grabowski, *Dawne zabytki miasta Krakowa*, Kraków 1850, s. 184.
- ⁷⁷ I. Baranowski, op. cit., s. 131.
- ⁷⁸ T. Żurawska, *Polskie powozy*, Warszawa-Kraków-Gdańsk-Lódź 1982, s. 16 i 20.
- ⁷⁹ Tamże, s. 25.
- ⁸⁰ W Krakowie samodzielny cech siodlarzy powstał w 1550 r. niemniej jeszcze w XVIII w. rymarze wchodzili w kompetencje siodlarzy — I. Turnau, op. cit., s. 65.
- ⁸¹ I. Turnau, op. cit., s. 68.
- ⁸² L. Lepszy, *Pergamenci i piapiernicy krakowscy w ubiegłych wiekach i ich wyroby*, Roczn. Krak. t. IV, 1900, s. 238 — podaje, że napis ten pochodzi od senatora K. Soczyńskiego, nie podając jednak skąd zaczerpnął tę wiadomość.
- ⁸³ Tamże, s. 238 i nast. oraz 247.
- ⁸⁴ A. Chmiel, *Godła rzemieślnicze i przemysłowe krakowskie od poł. XIV w. aż do XX w.*, Kraków 1922.

⁸⁵ K. Estreicher, op. cit., s. 229, dodaje, że przedmioty leżące na ławce bardziej wydają się być sztywnymi tabliczkami niż wiotkimi kartkami, a wiadomo iż mydło sprzedawano w twardych tablicach z wybitą cechą producenta.

⁸⁶ Z. Ameisenowa, op. cit., s. 167.

⁸⁷ I. Turnau, op. cit., s. 82. Asortyment wyrabianych przez nich przedmiotów różnił się i stąd podział kompetencji.

⁸⁸ I. Turnau, op. cit., s. 79 i nast.

⁸⁹ J. Lachs, *Dawne laziennictwo krakowskie*, Kraków 1919, Bibl. Krak. nr 55, s. 25.

⁹⁰ I. Lachs, op. cit., s. 33 i 36. Od 1480 r. cech cyrulików obiera swoich starszych niezależnie od łazienników, zatem cechy te faktycznie rozdzieliły się.

⁹¹ M. Gutowski, *Komizm w polskiej sztuce gotyckiej*, Warszawa 1973, s. 83 i 84.

⁹² B. Miodońska, *Iluminacje krakowskich rękopisów z 1 poł. XV w. w Archiwum Kapituły Metropolitalnej na Wawelu*, Kraków 1967, s. 82.

⁹³ Drzwi Gnieźnieńskie, red. M. Walicki, Wrocław 1959, t. II, s. 176–177.

⁹⁴ M. Gutowski, op. cit., s. 64 i nast.

⁹⁵ J. Lachs, op. cit., s. 27–29.

⁹⁶ J. Ptaśnik, op. cit., s. 6.

⁹⁷ J. Gimpel, *Jak budowano w średniowieczu*, Warszawa 1968, s. 65.

⁹⁸ B. Ulanowski, *Kilka zabytków ustawodawstwa krakowskiego i wojewódzkiego w przedmiocie handlu i ustanawiania cen*, Archiwum Komisji Prawniczej, Kraków 1895, t. I, s. 123.

⁹⁹ J. Wyrozumski, *Dzieje Krakowa*, Kraków 1992, t. I, s. 340.

¹⁰⁰ B. Ulanowski, op. cit., s. 125; [także] W. Bogatyński, *Walka z pijaństwem w renesansowym Krakowie*, Kraków 1954, s. 7 i 10.

¹⁰¹ W. Siedlecka, *Polskie zegary*, Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 63.

¹⁰² K. Estreicher, op. cit., s. 226.

¹⁰³ K. Koehler, *Dawne cechy i bractwa strzeleckie w Kościanie*, Poznań 1899, s. 217.

¹⁰⁴ Tamże, s. 206 i 210.

¹⁰⁵ A. Chmiel, *Szkice krakowskie*, Kraków 1939–47, Bibl. Krak. nr 100, s. 218–219.

¹⁰⁶ Rzemieślnicy lubili trzymać w warsztatach ptaki, o czym świadczy wiersz F. Śniadeckiego wyliczający wśród obowiązków ucznia:

„Jeśli są ptacy w klatkach, miej też czas do tego,

By głodu i plugastwa nie miały żadnego.”

w: Z. Pazdro, op. cit., s. 21.

¹⁰⁷ S. Kutrzeba, *Ideal i życie kobiety w Polsce wieków średnich*, Ateneum Polskie, Lwów 1908, t. IV, s. 191.

¹⁰⁸ Np. w wyobrażeniach majestatu (trony) na pieczęciach, patrz J. Gostwicka, op. cit., s. 23.

¹⁰⁹ Kwatera tryptyku mistrza Matki Boskiej Bolesnej z kaplicy Czartoryskich w katedrze wawelskiej z ok. 1470–80.

¹¹⁰ J. Gostwicka, op. cit., s. 15.

¹¹¹ Miniatura *Święcenie stołu wielkanocnego* z Pontyfikatu Erazma Ciołka.

¹¹² Np. w tryptyku Mistrza Legendy św. Stanisława z Kobylina z ok. 1518, w scenie *Kupna wsi*.

¹¹³ Por. reprodukcje w: J. Gostwicka, op. cit., nr 26 i 27.

¹¹⁴ J. Gostwicka, S. Narębski, op. cit., s. 18.

¹¹⁵ Tak też charakteryzuje wyobrażenia mebli w Kodeksie Behema J. Gostwicka w: J. Gostwicka, op. cit., s. 24.

¹¹⁶ B. Kopydłowski, *Polskie kowalstwo architektoniczne*, Warszawa 1958, s. 10–11.

¹¹⁷ Tamże, s. 14.

¹¹⁸ Z. Gloger, *Budownictwo drzewne i wyroby z drewna w dawnej Polsce*, Warszawa 1907, t. I, s. 27.

¹¹⁹ K. Dobrowolski, *Przyczynki do dziejów średniowiecznej kultury polskiej z rękopisu szczyrzyckiego*, Kraków 1927, s. 25–27.

¹²⁰ B. Bucher, *Die alten Zunft und Verkehrsordnungen der Stadt Krakau*, Wien 1889, s. XVII odczytał: hyems, Automnus, aestas(?).

¹²¹ Bucher odczytał je: qui tibi... vota(?) fecit (fuit?) XXVII tavola... tunc tau?... filius(?) Alberti Ikon(?)... dono?...d...” zaś Dobrowolski tak: qui tibi... grata? fuit XXVII tarda tamen(?)...quam...us Alberti S...clara. Napis ten odnosi się zapewne do twórcy miniatur a cyfra XXII oznaczać może ich liczbę. W: Z. Ameisenowa, op. cit., s. 165.

¹²² L. Lepszy, *Cech malarzski w Polsce od wieków średnich do końca XVII wieku*, Kraków 1896, s. 10–12.

¹²³ M. Dayczak-Domanasiewicz, *Uwagi o renesansowych dekoracjach malarzskich krakowskich wnętrz mieszczkańskich*, Biul. Krak., Kraków 1961, t. III, s. 135 i 136.

¹²⁴ Tamże, s. 136–137.

¹²⁵ Tak też L. Lepszy, *Cech malarzski w Polsce...* s. 16–18.

¹²⁶ M. Walicki, *Złoty widnokrąg...* s. 34.

¹²⁷ J. Ptaśnik, *Miasta i mieszczaństwo...* s. 153.

¹²⁸ J. Klepacka, *Zabytki cechowe w zbiorach Muzeum Historycznego miasta Krakowa*, Kraków 1957, s. 16.

¹²⁹ Inwentarze mieszczańskie często wymieniają po kilka skrzyń, np. inwentarz ruchomości kupca Jana Tregera z 1550 r., w: S. Nawrocki, J. Wisłocki, *Inwentarze mieszczańskie z lat 1528–1635 z ksiąg miejskich Poznania*, Poznań 1961, s. 23 i 24, nr 36.

¹³⁰ J. Hołubiec, *Polskie lampy...* s. 24.

¹³¹ S. Nawrocki, J. Wisłocki, *Inwentarze mieszczańskie...* s. 24, nr 37.

¹³² S. Świszczowski, *Wczesnorenesansowe lavabo w klasztorze ss. Dominikanek na Gródku*, Biul. Krak., Kraków 1961, t. III, s. 114–115.

¹³³ H. Jasiński, *Dawna kamienica krakowska jej układ i wnętrze*, Kraków 1934, Bibl. Krak. nr 83, s. 25; [także] J. S. Jamroz, *Mieszczańska kamienica krakowska wiek XIII–XV*, Kraków 1983, s. 149.

¹³⁴ Z. Ameisenowa, *Rękopisy i pierwodruki...* s. 170 i 173.

¹³⁵ J. S. Jamroz, op. cit., s. 92.

¹³⁶ E. Ligęza, *Wodociągi dawnego Krakowa*, Kraków 1971, s. 28 i 12.

¹³⁷ J. Kuczyński, *Wawel, Materiały archiwalne do budowy zamku*, wyd. A. Chmiel, Kraków 1913, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, t. V, s. 450.

¹³⁸ W. Siedlecka, *Polskie zegary*, s. 38 i 42.