

ROCZNIK KRAKOWSKI

X



WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA
MIŁOŚNIKÓW HISTORII I ZABYTEKÓW
KRAKOWA * TOM X. * REDAKTOR
PROF. DR. STANISŁAW KRZYŻANOWSKI

ROCZNIK KRAKOWSKI



WYDAWNICTWO TOWARZYSTWA
MIŁOŚNIKÓW HISTORII I ZABYTKÓW
KRAKOWA ♣ TOM X. ♣ REDAKTOR
PROF. DR. STANISŁAW KRZYŻANOWSKI

FELIKS KOPERA

WIT STWOSZ

W KRAKOWIE

ODBITO W DRUKARNI „CZASU“ W KRAKOWIE R. P. MCMVII
POD ZARZĄDEM ALEKSANDRA ŚWIERZYŃSKIEGO.



II
Rocz.

1978

Akc. 0155

W pracy niniejszej nie miałem zamiaru dawać czytelnikowi ani wiele wiadomości z historii kultury, ani zaznajamiać go z archeologią — bynajmniej: moim zamiarem było przedstawić dzieła znakomitego rzeźbiarza tak, jak je rozumiem i odczuwam na tle współczesnego Stwoszewskiego rozwoju form. Analiza artystyczna, szukanie tego, co piękne i co do duszy naszej mimo odległości wieków i tak wielkiego postępu sztuki przemawiać powinno, to moje zadanie.

Nie zamierzałem również wyszukiwać nieznanych dzieł mistrza i pomnażać wątpliwości, chodziło mi przede wszystkim o rzeczy znane, wielkie i piękne; zrozumieć te dzieła wystarczy, by mieć pojęcie o człowieku, jego geniuszu twórczym, jego dążeniach i ideałach.

W życiorys Stwosza wnikałem o tyle, o ile trzeba było przedstawić jego życie — aby to życie związać z dziełami.

Ważną i istotną zdobyczą niniejszej książki, to materiał ilustracyjny t. j. reprodukcje dzieł artysty a zwłaszcza ołtarza Maryackiego. Zbliżą one bez porównania więcej czytelnika do twórcy, aniżeli najlepszy tekst, a na tem przede wszystkim mi zależy. To też winniśmy księdzu infułatowi Józefowi Krzemieńskiemu, Archipresbiterowi kościoła Najśw. P. Maryi podziękowanie za uprzejmość jak najdalej idącą, kiedy szło o zdjęcia fotograficzne z ołtarza Maryackiego, tembardziej że trzeba było do tego celu stawiać rusztowanie i narażać duchowieństwo na kilkutygodniową niedogodność.

Po raz pierwszy publikujemy cały szereg szczegółów z grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Tak z powodu konstrukcyi grobowca jak jego położenia okazała się konieczność odlania zabytku tego w gipsie, aby go następnie szczegółowo sfotografować. Odlew wykonał p. Władysław Eliasch a fotografie tak z grobowca jak z ołtarza Maryackiego zjął p. Antoni Pawlikowski.

I.

Stanowisko Stwosza w sztuce. Data i miejsce urodzenia. Pochodzenie, wątpliwości. Pobyt w Krakowie w latach 1463—1474. Rodzina. krewni artyści i ich siedziby. Wyjazd do Norymbergi i pobyt tamże do r. 1477.

Wit Stwosz urodził się około roku 1438 a umarł w r. 1533, przeżył zatem prawie cały wiek¹⁾. Czas jego życia jest dla historyka sztuki nadzwyczaj ciekawy. Epoka to ostatniego blasku gotyku a zarazem świtu i tryumfu nowej sztuki, sztuki odrodzenia, — następnie jej świetnego pochodu na północ. Działalność pierwszej połowy życia artysty rozwinęła się w Krakowie, kiedy renesans w tym pochodzie nie dotarł jeszcze do Polski i kiedy gotycki styl panował tu wszechwładnie. Wit Stwosz przeżywającemu się gotykowi nadał samodzielną formę, która była oddźwiękiem jego osobistego temperamentu, dźwięk ten poniekąd dostrajał się do rysów charakterystycznych naszego narodu. Odrębność twórczości Wita Stwosza od sztuki niemieckiej i usposobienia germańskiej rasy zauważyli sami niemieccy uczeni: „Jest

on mistrzem“, powiada jeden z nich, „u którego nie dostrzega się rysów charakterystycznych właściwych niemieckiemu narodowi: gorąca popędliwość i niespokojna porywczność tego artysty, to raczej cechy właściwe Polakom lub Francuzom“²⁾.

W każdym razie ten odrębny styl wyrobił sobie artysta w Polsce i tu stworzył główne dzieło swego życia, ołtarz Maryacki. Tu miał szczęśliwsze warunki bytu i tu najwięcej żył artystycznym życiem.

Czy urodził się w Norymberdze, czy w Krakowie lub też w Harro w Siedmiogrodzie, niewiadomo.

Za Norymbergą przemawiałyby ta okoliczność, że w r. 1477 Stwosz zrzekł się prawa obywatelstwa w temże mieście, aby przenieść się do Krakowa³⁾. Skoro

¹⁾ Data urodzin Stwosza nie jest pewną. Neudörfer (Des Johann Neudörfer.. Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547... nach den Handschriften herausgegeben von Dr G. W. K. Lochner w „Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance“ t. X. Wien 1875, str. 84), który Stwosza osobiście znał, podaje, że umarł mając lat 95, a zatem urodził się r. 1438. Zdaje się, że Neudörfer podał okrągłą cyfrę a więc przybliżoną, jakimi są częstokroć w statystyce cyfry urodzin i śmierci podzielone przez 5 i 10.

²⁾ R. Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Stuttgart, 1886, str. 204. Daun, Veit Stoss. Leipzig, 1903, str. 1.

³⁾ Że w dokumencie erekcyjnym ołtarza Maryackiego, umieszczonym w puszcze przed ołtarzem a publikowanym w Sprawozdaniach Komisji hist. szt. Akad. Um. przez Lepszego w rozprawie „Pacyfikał sandomierski“ t. V. str. 97—98, nazywają Wita Stwosza magister Almanus de Norimberga, to niczego nie dowodzi. Dokument sporządzono 1533, wtedy Wit Stwosz na stałe osiadł w Norymberdze i dlatego uchodził w Krakowie za obywatela Niemiec, zresztą temu dowodowi można przeciwstawić fakt, że w Norymberdze Stwosza nazywano Polakiem. (zob. Neudörfer l. c.) Tamże podaje Lochner str. 84 wiadomość o opuszczeniu przez Stwosza w r. 1477 Norymbergi i przesiedleniu się do Krakowa.

zatem był obywatelem Norymbergi, wnosząc, że jest to jego rodzinne miasto. Czy jednak ruchliwy ten człowiek urodziwszy się gdzieś indziej, nie osiadł na jakiś czas w Norymberdze i nie uzyskał tu obywatelstwa? Nie było o to trudno podówczas i często się to praktykowało ¹⁾. Ważniejszy jest inny fakt. W norymberskich aktach miejskich pojawia się r. 1415 nazwisko Michała Stossa, pasamonika, który w tym roku został obywatelem Norymbergi. Może być, że jestto ojciec albo krewny Wita ²⁾). Innych wiadomości dla poparcia pochodzenia artysty z Norymbergi nie mamy.

Daleko więcej materiału dostarczają krakowskie księgi miejskie. Zapisano tam pod r. 1474, że Stanisław Stwosz wstąpił w Krakowie do pracowni złotnika Wojtka na naukę. Ponieważ Wit Stwosz właśnie miał syna, który nazywał się Stanisław, urodził się w Krakowie i był także złotnikiem, uznać można za rzecz pewną, że to właśnie Wit Stwosz umieszcza w tym roku syna swego w krakowskim warsztacie złotniczym: bawił więc podówczas w Krakowie. I to nie tylko tyle. Chłopiec wstępując na naukę do warsztatu miał co najmniej lat 10, a skoro urodził się w Krakowie, musiał więc Wit Stwosz r. 1464 być żonaty i w tym roku także przebywał w tem mieście. Stanisław był, jak się zdaje, najstarszym jego synem, to też jest bardzo prawdopodobnem, że Wit Stwosz ożenił się w Krakowie

koło r. 1463 a zatem mając lat 26 i bawił w tem mieście przynajmniej od r. 1463 do 1474 ³⁾). Umieściwszy chłopca u złotnika Wojtka, wyjechał do Norymbergi i przebywał tam do r. 1477, poczem opuścił Norymbergę a wtedy w aktach norymberskich pod tymże rokiem napisano najwyraźniej, że Stwosz zrzeka się obywatelstwa ⁴⁾). Takie przedstawienie rzeczy wydaje się nam najprawdopodobniejsze.

Dzięki zapewne stosunkom, jakie artysta wyrobił sobie w czasie pobytu w Krakowie, wezwano go z Norymbergi do postawienia ołtarza Maryackiego a widocznie Stwoszowi nie powodziło się w tem ostatniem mieście, skoro nie tylko rodziny tam nie sprowadził, ale miasto to porzucił i na wezwanie przybył do Krakowa.

Wszystkie te wnioski wysnute ze skromnych archiwalnych zapisek przemawiają za przypuszczeniem, że Wit Stwosz w Krakowie spędził młodość, że w tem mieście założył ognisko domowe a może nawet tu się urodził.

Możliwem jest również, że artysta urodził się w Harro wsi położonej przy trakcie, który wiódł wśród siedzib saskich przez miasta Schösburg, Medias i Hermannstadt na zachód. Z Harro pochodził brat jego Maciej. To też wbrew temu, cośmy wyżej powiedzieli, przypuszczaćby można, że rodzice Stwosza tam mieszkali, tem bardziej, że jego synowie także osiadają wśród Sasów siedmiogrodzkich ⁵⁾.

¹⁾ Fakt ten, że Wita Stwosza nie znajdujemy w spisie nowoprzyjętych obywateli sporządzonym w r. 1478, podał Daun str. 3. Daun dedukuje stąd wniosek, że Wit Stwosz był stałym obywatelem tego miasta, a więc że tam się urodził. Możliwy fakt ten tłumaczyć tem, że Wit Stwosz r. 1477 zrzekł się obywatelstwa i obywatelem być przestał, a zatem go pominięto jako bawiącego w Norymberdze chwilowo. Jak nas informuje p. Adam Chmiel, archiwaryusz archiwum aktów dawnych m. Krakowa, w spisie osób,

które otrzymały krakowskie obywatelstwo także niema Wita Stwosza, coby również w tym samym stopniu dowodziło, że urodził się w Krakowie.

²⁾ Daun, Veit Stoss, op. cit. Dr Lochner, l. c. str. 85.

³⁾ Lepszy, Stanislaus Stoss Goldschmied und Bildhauer in Krakau und Nürnberg. Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig 1889 str. 92.

⁴⁾ Neudörfer, op. cit. str. 84.

⁵⁾ Lepszy, Pacyfikał sandomierski. Spraw. Kom. hist. szt. t. V. str. 96.

Wogóle o miejscu urodzin Wita nie stanowczego powiedzieć nie umiemy...

To jednak nie ulega wątpliwości, że we wszystkich tych trzech miejscowościach, w Krakowie, Norymberdze i Harro, osiedlali się Stwoszowie, przenosząc się z jednej do drugiej. Wspomniany brat Wita, zwany Szwabem, dłuższy czas bawić musiał w Harro wśród siedmiogrodzkich Niemców, skoro w Krakowie zapisano go: *Mathias Stoss von Harro ein Goldschmied*. Przybył on do Krakowa, jak się zdaje, dopiero r. 1482, gdy brat jego Wit, który założył warsztat, miał powodzenie i mógł go popierać. Synowie Wita, jak to wspominaliśmy, przenieśli się znów później do saskich miast w Siedmiogrodzie, jeden zaś z tych synów, Stanisław, zamieszkał stale w Krakowie. Stosunki Krakowa z Norymbergą były ściśle, oba miasta zaś łączyły trwałe węzły z niemieckimi koloniami i miastami w Siedmiogrodzie. Z powodu geograficznego położenia był Kraków ogniwem norymbersko-siedmiogrodzkich stosunków. Wiele rodzin miało swych członków i przedstawicieli we wszystkich tych trzech miejscowościach. To też ojczyzną rodziny Stwoszów były Norymberga, Kraków i saskie miasta w Siedmiogrodzie. Dłuższy pobyt na jednej z tych ziem, węzły pokrewieństwa i powinowactwa tam zawarte urabiały charakter i indywidualność, jednym słowem: nadawały przybyszom piętno właściwe temu narodowi, wśród którego bawili i z którym węzłami powinowactwa się łączyli. Tak mogło być ze Stwoszem. Jeśli nie była polską jego krew po ojcu, to polską mogła być po matce lub babce a przytem na usposobienie jego, gdy-

byśmy nawet przyjęli, że urodził się na niemieckiej ziemi, mógł wpłynąć dłuższy pobyt w Polsce.

Z członków rodziny Wita Stwosza najlepiej nam znany jest jego brat Maciej Stwosz¹⁾. Z Harro wezwał go niezawodnie Wit. Może potrzebował jego rady i pomocy przy złożeniu Maryackiego ołtarza. R. 1482 przyjął ów Maciej prawo miejskie i w tymże samym roku otrzymał od brata pełnomocnictwo zastępstwa we wszystkich sprawach²⁾. Chociaż był przybyszem, uzyskał wkrótce niezwykłą powagę wśród krakowskich złotników. Cały szereg lat wybierali go oni cechmistrzem. W warsztacie rozwinął również wybitną działalność i wykształcił znaczną ilość uczniów, przybyszających do niego na naukę z różnych dzielnic Polski i Spizu³⁾. Dwa razy żenił się, pozostawił pięcioro dzieci: z nich dwoje, Stanisław i Jadwiga, otrzymali na chrzcie imiona polskich świętych⁴⁾. To jest jedyny bliski krewny Stwosza, o którym mamy nieco wiadomości.

W aktach krakowskich czytamy jeszcze nazwisko innego Stwosza: *Andrzej Stoss de Stricava*⁵⁾. Osobistość ta nie jest nam znana. Może być, że pochodził on ze Strzygowej, zwanej po niemiecku Striegau, śląskiego miasta położonego na drodze wiodącej do Norymbergi, bogatego i ludnego w średnich wiekach. Imię jego zapisane po polsku Andrzej a więc Andrzej pod r. 1478. Czy jednak Andrzej Stoss był krewnym Wita, nie wiemy, jak również niczego nie można się dowiedzieć o jednym jeszcze Stwoszu żyjącym w Krakowie r. 1492, któremu było na

¹⁾ Grabowski, Starożytnicze wiadomości o Krakowie. Kraków, 1852 str. 283, podaje nazwisko Stosche zapisane w aktach krakowskich pod r. 1433 a pod r. 1480 toż samo nazwisko w pisowni Stox, sądząc jednak, że to inna rodzina.

²⁾ Lepszy, Pacyfikał sandomierski l. c. str. 96.

³⁾ Tenże, l. c.

⁴⁾ Tenże, l. c. str. 97.

⁵⁾ Daun, str. 4.

imię Zygmunt¹⁾). Może być, że ten to Stwosz, albo jeszcze inny pojawia się w aktach krakowskich jako Stosch z Olbrachcic²⁾).

Samo nazwisko współcześni piszą najczęściej Stosz, Stoss, Stwosz. Nazwisko w tej ostatniej formie wyrył artysta na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka³⁾, również syn jego w krakowskich aktach zapisywany jest: „Stenzel (t. j. Stanislaus)

Stwosz“⁴⁾). Która z form jest pierwotna a która przekształcona, nie umiemy rozstrzygnąć.

Wiemy, że r. 1474 Stwosz bawi w Krakowie. Zaraz po tym roku, może po umieszczeniu syna w warsztacie Wojtka, wyjechał do Norymbergi i tu bawił do roku 1477⁵⁾, poczem powrócił do Krakowa i rozpoczął wybitną i płodną w owoce działalność.

¹⁾ Grabowski, Starożytności histor. polskie str. 446–447.

²⁾ Tenże, Star. wiad. str. 283. Na tem samym miejscu podaje Grabowski wiadomość o Zygmuncie Stoszu, rotmistrzu w roku 1520. Zdaje się, że obok mieszczańskiej rodziny Stoszów istniała szlachta tego imienia tak w Polsce jak na Śląsku. Długosz (Historia ed. Przedziecki t. IV. str. 572) podaje wiadomości o Jerzym Stoschu, ze Śląska, który r. 1436 napadł na polskie miasto Kłobucko, a który zapewne także był szlachcicem.

³⁾ Że napis na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka nie jest dodany później mimo renesansowego charakteru, najlepiej świadczy napis na grobowcu Piotra z Bnina. Wpływy renesansu u Stwosza, jak zobaczymy w toku pracy, są znaczne a litery o renesansowym kroju są na wskroś oryginalne i mimo ogólnego renesansowego kształtu dalekie od liter włoskiego odrodzenia. Litery u Stwosza mają własny styl, którego by żaden fałszerz do połowy XIX w nie był w stanie odczuć.

⁴⁾ Lepszy, Stanislaus Stoss l. c. str. 92.

⁵⁾ Lochner, l. c. str. 84.



Fig. 1. Szczegół z Maryackiego ołtarza.
Głowa proroka.

II.

Gdzie się kształcił? Stan sztuki w Krakowie i Norymberdze za chłopięcych jego lat.
Kto na niego oddział?

Kształcenie się Wita Stwosza, szkoła, którą przeszedł, są dla nas zagadką. Musiał on znać niewątpliwie cały artystyczny ruch tej epoki, skoro cały ten ruch opanował. Mógł pobierać naukę w Krakowie, ale szerokie artystyczne wykształcenie zdobył niezawodnie w Niemczech a najprawdopodobniej w Norymberdze, która podówczas była wybitnym ogniskiem artystycznego ruchu.

W Krakowie nie brakło rzeźbiarzy w pierwszej połowie XV w. Szymer Mikołaj, którego nazwisko spotyka się w księgach miejskich w latach 1412 do 1431¹⁾, już prawdopodobnie nie żył, kiedy Stwosza oddano na naukę. Jerzy, szycerz, wspomniany przez te same księgi miejskie pod rokiem 1449²⁾, mógł być jego mistrzem, ale Wawrzyniec, szycerz z Magdeburga, który roku 1460 przyjął prawo miejskie, znalazł już zapewne w 22-letnim Stwoszu towarzysza a nie ucznia.

W początkach XV wieku spotykamy w Krakowie nieznaczne zabytki rzeźby związane ściśle z architekturą w kościołach OO. Franciszkanów, OO. Dominikanów, św. Katarzyny i Bożego Ciała. Jest to dalszy ciąg rozwoju rzeźby XIV w. bez tej świetności czasów Kazimierza Wielkiego. Herb lub tu i ówdzie wyrta główka, to jedyna rzeźbiarska dekoracja.

Dopiero w połowie XV w. znać wybitny ruch artystyczny, który tem silniej się uwydatnia, że powstał nagle i z inicjatywy jednego człowieka, Zbigniewa Oleśnickiego. On to wystawił ozdobną i wdzięczną kruchę kościoła św. Katarzyny a ściany jej wyłożył ciosem, w którym wykuto piękne arkadki. Wśród tych arkadek spotyka się drobne rzeźby, jednakże rzeźbiarz poza kompozycję ludzkich głów i jednego posążka N. P. Maryi umieszczonego ponad portalem się nie posunął, o ile możemy sądzić z obecnego stanu zabytku. Wspomniany posążek N. P. Maryi ustawiony na ozdobionym roślinną ornamentacją krokszynie i pod bogatym baldachimem, zwrócony nieco w lewo, przedstawia się w dochowanym dzisiaj fragmencie jako piękne dzieło epoki. Madonna jest przegięta, na ręce trzyma dzieciątko Jezus. Proporcje umiał artysta zachować a draperyę ułożył starannie i z artyzmem. Postać jest smukła i miała niewątpliwie ten wdzięk, jaki widzimy u innych podobnych a lepiej dochowanych rzeźb za granicą z tej samej epoki. Artysta wzorował się na naturze odtwarzając matkę z dzieciątkiem czuł przytem, że przedstawia postać Najśw. P. Maryi i pracę wykonał z pietyzmem i czcią, jaką średnie wieki żywiły dla Bogarodzicy. W tyle za głową znajduje

¹⁾ Ambroży Grabowski, Skarbniczka naszej archeologii. Kraków, 1854, str. 38, 39, 70, 71.

²⁾ Tamże str. 71.

się nimbus, na tle którego uwydatniała się głowa w koronie. Włosy rozpuszczone okrywały ramiona. Draperya układała się w wielkich fałdach zasłaniając stopy i wiążąc się z konsolą. W swem otoczeniu był pięknym niegdyś ten zabytek. Do tego roślinną ornamentację i rzadkie iglice i arkadki opracowano z wielką starannością.

Pląskorzeźba przeniesiona ze zburzonej bursy Jerozolimskiej i wmurowana w ścianę dziedzińca Biblioteki Jagiellońskiej jest datowana i pochodzi z r. 1453 a zatem rzeźba ta powstała, gdy Stwosz miał mniej więcej 15 lat. Kompozycja, proporcje, przedstawienie ruchu, przypominają dzieła odrodzenia, natomiast nader pomięte i z wielkim kunsztem wykonane draperye zapowiadają epokę Stwosza. Rzeźba stoi pod względem artystycznym niżej, aniżeli opisany posązek w kościele św. Katarzyny, co tłumaczy się większą trudnością zadania i samodzielnością kompozycji. Parę ponadto tablic erekcyjnych, parę grobowcowych płyt mniejszej wartości, oto wszystko, co z tej epoki nas doszło.

Zabytki snycerstwa ograniczają się do mniejszej jeszcze liczby, pomimo że akta podają nam nazwiska snycerzy tej epoki. Wprawdzie rozległe pole ich działalności, wielkie tryptyki, dopiero otworzyło się z końcem XIV w. W Krakowie jednak najwcześniejszy tryptyk pochodzi z r. 1467 a wykonano go ku ozdobie kaplicy królewskiej na Wawelu zwanej Świętokrzyską. Kiedy tryptyk ten wykonywano, Wit Stwosz niezawodnie bawił w Krakowie i miał lat 29. Dzieło to o archaicznych jeszcze formach, pełne spokoju, dość poprawne, ale bez śladu wybitnych zdolności, jest dalekie od talentu i temperamentu, który Wit do sztuki

wprowadza. Zwrócić należy uwagę na wielkie podobieństwo tej rzeźby z ołtarzem w kościele św. Idziego w Bardyowie, który ostatnimi czasy przypisano Stwoszowi¹⁾. Krucyfiks rozpięty na łonie Boga Ojca jest w pojęciu, w układzie i traktowaniu ciała bardzo zbliżony do krucyfiksu tego ołtarza, dosyć klockowate figury o pomiętej a mało urozmaiconej draperyi znajdujemy tu i tam, dalej widać to samo zamiłowanie w przedstawianiu typów wschodnich o zawojach i turbanach, a wreszcie tę samą drobiazgowość architektonicznej dekoracji: tu i tam przebija spokój nie tylko w układzie figur, ale także na twarzach uwydatnia się pogoda i równowaga umysłu. Chrystus na krzyżu, Matka Boska i św. Jan mają spokojne oblicza. To też oba dzieła wyszły z tej samej pracowni, ale tą pracownią nie kierował Wit Stwosz. Wyjątkiem są tylko drobne postacie zakutych w zbroję rycerzy trzymające konsule, na których mieściły się nie istniejące dziś figurki. Proporcjami i ruchem wyodrębniają się one z całego ołtarza, aczkolwiek są z nim organicznie związane. W tych figurkach widać dążność do zachowania proporcji, znajomość anatomii a przytem chęć do wydobycia efektownego ruchu, o co Stwoszowi zawsze chodziło: wogóle są one pokrewne podobnym kompozycjom ołtarza Maryackiego. Jeśli tryptyk wyszedł z tej pracowni, gdzie zatrudniony był Stwosz, to figurki tak wyodrębniające się są zapewne jego dziełem.

Ołtarz kaplicy Świętokrzyskiej to jedyna rzeźba w drzewie znana nam w Krakowie z czasów, kiedy Stwosz się kształcił. Ruchu więc wielkiego w rzeźbie nie było, a tak samo działo się w zakresie architektury i malarstwa. Niemniej rozwijające

¹⁾ Daun, str. 10.

się na zachodzie miedziorytnictwo, któremu oddawał się w pewnych latach artystycznej działalności Wit Stwosz, w Krakowie widocznie nie kwitło, skoro nie znajdujemy ani jednej ryciny z tych czasów.

Wit Stwosz wykształcenie swe, opanowanie całego współczesnego artystycznego ruchu zawdzięcza innemu miastu — niezawodnie Norymberdze.

Ale nie łatwo także związać działalność norymberskich artystów z wykształceniem Stwosza. Znaną nam jest dokładnie jedynie działalność Michała Wohlgemuta, jako malarza i snycerza a głównie jako kierownika warsztatu, lecz był on rówieśnikiem Wita (1430—1519) a więc nie mógł być jego mistrzem. Dochowały się wcześniejsze rzeźby w drzewie, są one jednak nie liczne, to też nie możemy nabrać silniejszego przekonania o wzorach, na których się mógł kształcić. Może mistrzem jego był rzeźbiarz kolosalnego posągu św. Krzysztofa wykonanego r. 1442 i umieszczonego na wschodniej bramie Norymbergi. Figurę wykonał artysta z bezwzględny naturalizmem: przedstawił nabrzmiałe żyły na rękach i nogach, co świadczy o obserwacji ciała i dążności do wiernego odtwarzania. Płaszcz rozwiany i układający się w bogate fałdy — przypomina zamiłowanie Stwosza do efektownego traktowania draperyi. Św. Krzysztofa przypisano Hansowi Deckerowi¹⁾: jest to jedyna znana nam nieco postać z tych rzeźbiarzy, których Wit Stwosz mógł być uczniem. Temuż samemu artyście przypisują prócz posągu św. Krzysztofa przedewszystkiem złożenie do grobu w kościele św. Idziego, grupę naturalnej wielkości z r. 1446. Rozważa on kompozycję, odczuwa moment

i stan psychiczny a przedewszystkiem stara się zbliżyć do natury i prawdy²⁾. W dziele tem również spostrzega się dążność do anatomicznych studyów. To Decker mógł wpoić w Wita Stwosza i w ten sposób pchnąć talent ucznia na świetną drogę³⁾. Wohlgemut był zapewne jego starszym kolegą w tej nauce. Obaj nauczyli się śmiałości kompozycji nie wzdragającej się przed kolosalnymi przedsięwzięciami, prowadzenia warsztatu na wielką skalę, poważnego traktowania sztuki, obserwacji natury aż do drobiazgowości, pilnego wykonania i wreszcie polichromii rzeźby działającej wspólnie ze złoceniami nadzwyczaj efektownie. Olbrzymia różnica jednakże między dziełami Wohlgemuta a Stwosza najlepiej dowodzi, co Stwosz wniósł do sztuki i co jest jego wyłączną zdobyczą. Rzeźby warsztatu Wohlgemuta są jeszcze dziełami rękodzielnika — Stwosz jest na wskroś artystą w nowoczesnym tego słowa znaczeniu.

Jeszcze w jednej gałęzi sztuki i to sztuki podówczas najnowszej wykształcił się Wit Stwosz w Niemczech t. j. w sztycharstwie. Drzeworyt i miedzioryt począł się właśnie rozwijać w XV w., ryciny bowiem pojawiają się od r. 1446. Wkrótce nabrały one wielkiego znaczenia: lud kupował je na jarmarkach i na miejscach odpustu, aby zdobić niemi mieszkania, aby z nich się uczyć i aby się niemi bawić. Artyści jednak wyciągali z tej gałęzi sztuki praktyczną korzyść. Jedni odpowiednio uzdolnieni komponowali, a drudzy o mniejszym talencie z tych kompozycji czerpali: stąd to spotykamy wśród rycin wzory złotnicze i utwory kompozycyjne obrazów i rzeźb. Z tym ruchem artystycznym zapoznał się Wit Stwosz

¹⁾ Bode, Geschichte der deutschen Plastik. Berlin, 1887 str. 116.

²⁾ P. J. Rée, Nürnberg. Leipzig, 1900 (wydawnictwo Berühmte Kunststätten t. 5).

i to nie w Krakowie ale najprawdopodobniej w Niemczech. W Krakowie bowiem miedziorytnictwo widocznie się nie rozwinęło jeszcze w XV w., skoro nie znajdujemy tu ani śladu jego istnienia. Miedzioryt wprowadził do Polski Stwosz i znowu po nim nastąpił zastój na tem polu. Najstarsze ryciny opatrywali rytownicy monogramami a wśród tych monogramistów pierwsze miejsce zajął około roku 1460 monogramista E. S.

Marcin Schongauer nieco późniejszy wykonał cały szereg znakomitych rycin (urodzony około 1450). Ryciny miały to do siebie, że rozpowszechniały się

i oddziaływały na sztukę równocześnie w wielu ogniskach.

Że Schongauer oddziaływał na Stwosza, dowodzą nie tylko ryciny tego ostatniego, ale i jego rzeźby. To też obok Deckera Schongauerowi zawdzięcza Stwosz wiele. Jeśli z Deckerem zetknął się niezawodnie osobiście w Norymberdze, to u Schongauera pracować nie potrzebował, bo ryciny tegoż artysty rozchodziły się po całych Niemczech i mógł z nich korzystać równie dobrze w Kolmarze jak w Norymberdze lub Krakowie. Mistrzami zatem Stwosza, o ile nam wiadomo, byli zatem Hans Decker i Marcin Schongauer.



Fig. 2. Szczegół z Maryackiego ołtarza.
Głowa proroka.

III.

Mieszczanieństwo krakowskie postanawia wznieść nowy ołtarz w parafialnym kościele N. P. Maryi, zbiera składki i wzywa Stwosza z Norymbergi do Krakowa r. 1477. Założenie warsztatu i stosunki z Janem Heydekiem i Kallimachem.

Roku 1442 runęło sklepienie presbiterium kościoła Najśw. P. Maryi i uszkodziło główny ołtarz. Architekt



Fig. 3. Szczegół z ołtarza Maryackiego. Prawdopodobnie portret Jana Heydeka, protektora artysty.

z Kazimierza Czipsar podjął się¹⁾ wykonania nowego sklepienia, tego właśnie, które do naszych czasów się dochowało. Gdy sklepienie ukończono, przyszła kolej na ołtarz. U tego samego Czipsara zamówiono marmurową mensę²⁾. Zdaje się jednak, że na tem się na razie skoń-

czyło i resztę odłożono z braku funduszy na czas późniejszy, poprzestając na tymczasowym urządzeniu ołtarza. Do zamówienia wspaniałego dzieła, godnego wielkiej i pięknej świątyni, przystąpiono dopiero r. 1477, kiedy jakie takie środki znalazły się pod ręką.

Pieniądże zebrano składkami. Komitet złożony z rajców miasta, Mikołaja Kreidlera, Stanisława Petry i miejskiego pisarza Krzysztofa Rebenca z Malborka, czuwał nad robotą; niedługo jednak wszyscy trzech komitetowi zmarli. Wybrano innych, Jana Kletnera, który nie wiele troszczył się o rzecz, Jana Turzona, Jana Heydeka z Damnis, miejskiego pisarza i obywatela Jakóba Glasera. Zajmowali się oni przedewszystkiem zbieraniem pieniędzy³⁾.

Oprócz zapisanego testamentem głównego datku 200 fl. przez Franciszka Glewica, o czem jest nawet wzmianka w akcie erekcyjnym, doszły do nas wiadomości o następujących darach:

R. 1473 Maciej Opoczko (czy Opacki³⁾) leguje w testamencie kościołowi N. P. Maryi na potrzeby reparacji 20 zł.: *Item pro nova tabula ymaginum alias ad summum altare* 60 zł.⁴⁾ Tegoż roku Stanisław Fiszberg odkazał na ten ołtarz 5 grzywien⁵⁾. Tegoż roku Dorota Sweszniczka

¹⁾ Grabowski, Star. Wiadomości. Kraków, 1852. str. 27.

²⁾ Leonard Lepszy, Pacyfikał sandomierski str. 96 i 97.

³⁾ Grabowski, Skarbniczka str. 159. Kraków i jego okolice, wyd. 5, str. 364.

⁴⁾ Tenże, Skarbniczka str. 159.

⁵⁾ Tenże, Kraków wyd. 5, str. 365.

przeznaczyła 4 grzywny *czu der newn tafelen czu unsir libe frawn* i prócz tego pas srebrny zastawiony w złot. 10 zapisała *czu newn creucze czu unsir libe frawn*¹⁾. R. 1478 Jan Stano odkazał w testamencie 10 zł. *ad ymagines supra tabulam, quae pro ecclesia S. Mariae constructur*²⁾. R. 1479 Maciej Muskała solarz zapisał 9 zł. *ad novam tabulam in eccl. beatae Virginis*³⁾. Tegoż roku Piotr Lang poleca egzekutorowi testamentu Jakóbowi Glaserowi, aby to, co przeznaczył, oddane było kościołowi Panny Maryi, jakoteż i *czu der taffel tamże*³⁾. R. 1480 Jerzy Lang i Jan Krupek, srebra złożone w sądzie, o które z Ormianinem ze Lwowa spór wiedli, odstąpili Janowi Kletnerowi, Janowi Turzonowi, Jakóbowi Glaserowi i Krzysztofowi pisarzowi miejskiemu, jako zawiadowcom i budownikom *der newen tafeln czu unsir libe frawn*, przeznaczając je na budowę wielkiego ołtarza²⁾. R. 1482 Wilhelm... w testamencie swym uczynił dar 10 zł.: *X reynische Gulden von seynen guttern czu geben, czu der taffel, dy man machit of den hohen Altar czu unsir libe frawn*⁴⁾. R. 1482 Zuzanna Beck zapisała *czu der newn taffil czu unser libn frawn* 6 złr.³⁾. Tegoż roku Elżbieta Wilhelmowa zapisała *czen reynische gulden czu der Taffel, dy man machit of den hohen altar czu unsir libn frawn am ringe*³⁾. R. 1483 Piotr Schepcz zapisał *czu der toffele der Jungfraw Marien* 10 zł.³⁾. Tegoż roku Weronika, żona Jakóba Tale, czyniąc testament poleciła mężowi swemu, aby wypłacił 200 zł. węg. *pro nova tabula in magno altari in eccl. B. Virg. Mariae*, co on też uczynić urzędownie przyrzekł²⁾. Tegoż roku Anna Gliwiczowa ustąpiła

i oddała PP. Janowi Kletnerowi, Sewerynowi Bethmanowi i Janowi Turzonowi, jako komitetowym budowy nowego ołtarza *tanquam erectoribus et aedificatoribus tabulae in eccl. B. V. Mariae*, grzywnien 24 na fundusz tej budowy²⁾. R. 1484 Bartosz Reich zapisał *czu der newen toffil yn unsir libn frawn Kirche of den hohen Altar* 25 zł.⁴⁾. R. 1485 Paweł aptekarz, puhar czy też inne naczynie srebrne pozłacane (*eyne silberne Koppe obirguld*) zapisał *czu der toffil czu unsir libn frawn, dy man bawet of den hohen Altar*⁴⁾. Tegoż roku Jan Gobil zapisał 10 zł. *czu der newen taffelen czu unsir libn frawn*⁴⁾. R. 1486 Wawrzyniec Gobil ustąpił długu należnego sobie 14 zł. *pro tabula magna in summo altare ad Beat. Virginem in circulo* i prócz tego dał gotowemi 10 zł., *pro eadem tabula*⁴⁾. Tegoż też roku Anna, żona Szymona kapelusznika, odkazała dom Janowi Turzonowi, na fundusz budowy tego ołtarza⁴⁾. R. 1487 Katarzyna płatnerka legowała *pro fabrica et decoratione tabulae sive ymaginis summi altaris eccl. B. V. Mariae* 20 zł. węg.⁴⁾. R. 1488 Barbara, wdowa po Kasprze Roth, zapisała pas srebrny i dziewięć łyżek takichże, *pro tabula nova ad B. Virginem*⁴⁾. Tegoż roku Jan Korbel przeznaczył w testamencie 10 zł. *pro tabula ad S. Mariam in circulo*⁴⁾. Tegoż roku Anna Bartoszowa z Martą aptekarką, siostry, testamentalnie odkazały Janowi Turzonowi wspólny dom w ulicy Żydowskiej, *czu bawen dy grosse toffil czu unsir libn frawn*, który on za 200 zł. sprzedał⁴⁾. Tegoż roku Małgorzata Szelwowa leguje *czu der grossen tafele czu unsir liben frawn* 5 zł.³⁾. R. 1489 Urszula Eustachiuszowa przeznaczyła 10 złr. *czu der toffel czu unsir liben frawn am ringe*³⁾.

¹⁾ Grabowski, Kraków, wyd. 5, str. 365.

²⁾ Tenże, Star. Wiad. str. 29.

³⁾ Grabowski, Skarbniczka. str. 160.

⁴⁾ Tenże, Star. Wiad. str. 30.

Tegoż roku Lazarus kuśnierz, z gotówki 80 zł., którą posiadał w groszach, zapisał 5 grzywien *czu der grossen toffil czu unsir libn frawn*¹⁾.

Zebrano 2800 zł. Skarb miejski ani pospolity nie dał nic. Z listy składek widzimy, że ofiarodawcami byli mieszczanie krakowscy niemieckiego i polskiego pochodzenia, o ile z nazwisk można wnosić. Niewątpliwie prowadząc spis składek w niemieckim języku zmieniono polskie nazwiska. To też udział mieszczan Polaków był zapewne daleko znaczniejszy, niż to się z aktów przedstawia.

Wybitną osobistością, która się wiąże z dziejami ołtarza Maryackiego jest Jan Heydek de Damnis czy Dammis, naprzód pisarz miejski a później archipresbiter Maryackiego kościoła. Pochodził²⁾ on z miasteczka Damm koło Szczecina na Pomorzu, z dyecezyi kamińskiej. Był bliskim przyjacielem Stwosza, tak że artysta odjeżdżając r. 1486 do Norymbergi na lat trzy, jemu a nie bratu powierzył opiekę nad żoną i dziećmi³⁾.

Bardzo wykształcony Heydek należał do najbliższego koła Kallimacha. W łacińskiej wersji nazwisko jego przekształciło się na Johannes Miricius lub Mirica, bo Heyde, ugór, przetłumaczono w ten sposób na łacińskie⁴⁾. Jego brat lub krewny Sebastyan Miricius według wszelkiego prawdopodobieństwa był kanonikiem wrocławskim. Jana r. 1468 mianował biskup krakowski Jan Lutek z Brzezia, altaryzstą ołtarza św. Piotra i Pawła w kościele P. Maryi. Był on jednocześnie przez lat 34 pisarzem czyli notaryuszem miejskim. Z Kallimachem łączyły go węzły przyjaźni. Dzięki staraniom znakomitego humanisty zażądał Jan Olbracht od rady

miejskiej, aby go zrobiła archipresbyterem kościoła Maryackiego „za wielkie zasługi“. Umarł r. 1511 czy 1512. Kto wie nawet, czy Heydek, który jako pisarz miejski miał wielkie wpływy w radzie miejskiej, nie wyjednał u rajców, że Stwoszowi a nie innemu artyście tę wielką pracę powierzyli. W każdym razie Stwosz pracował, a Heydek dostarczał pieniędzy i pomagał mu przytem nie tylko jako sekretarz rady, ale jako członek ścisłego komitetu a prócz tego jeszcze mógł mu wiele poczynić ułatwień jako altaryzsta kościoła, który Stwosz przyozdabiał. Jego to portret, jak się zdaje, umieścił twórca Maryackiego ołtarza w płaskorzeźbie przedstawiającej Chrystusa pośród mędrców w świątyni, a umieścił, widocznie na życzenie portretowanego, w kąciку, siedzącego skromnie i spisującego protokół dyskusyi (fig. 3); w podobnej roli występował Heydek w sprawie budowy ołtarza jako pisarz miejski.

Wspominaliśmy o stosunkach Heydeka z Kallimachem. Przez Heydeka Stwosz zapoznał się z humanistą i miłośnikiem sztuki, bo sztuką Kallimach niezawodnie bardzo się zajmował, jak wszyscy włoscy uczeni tej epoki. Sądzimy, że znajomość i obcowanie z tym uczonym nie zostało bez wpływu na tak inteligentnego artystę, jakim był Stwosz. Kallimachowi najprawdopodobniej zawdzięcza on wiele ogólnych uwag. Humanista wiedział o ideałach i dążeniach epoki odrodzenia bardzo dobrze, a mając stosunki ze Stwoszem opowiadał mu niewątpliwie o artystach z tamtej strony Alp, to też te objawy renesansu, których w dziełach Stwosza się dopatrujemy, kto wie, czy nie tym stosunkom

¹⁾ Grabowski, Star. wiad. str. 30.

²⁾ Sokołowski, Studya do historii i rzeźby w Polsce w XV i XVI w. Spraw. kom. do bad. hist. szt. w Polsce t. VII. szp. 221 i nast.

³⁾ Grabowski, Star. hist. polskie t. I. str. 443.

⁴⁾ Zeissberg, Kleinere Geschichtsquellen Pölens im Mittelalter 1877, str. 81 Cf. Sokołowski, Studya str. 221.

przypisać należy. Świadectwem znajomości i węzłów z Kallimachem jest jego portret w płaskorzeźbie Maryackiego ołtarza przedstawiającej Chrystusa rozprawiającego z mędrcami, a wreszcie nagrobek nadesłany już z Norymbergi na grób uczonego, na którym uwiecznił nam artysta tę postać (fig. 4). Nazwisko Kallimacha złączyło się z monogramem Stwosza na nagrobku biskupa



Fig. 4. Portret Kallimacha. Szczegół z nagrobka w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

włocławskiego Piotra z Bnina, przyjaciela Kallimacha, który to nagrobek Stwosz na zamówienie humanisty wykonał.

Myśl o nowym ołtarzu spotykamy zatem już r. 1473. Maciej Opoczko zapisał w testamencie 60 zł. na nowy tryptyk w głównym ołtarzu: „*pro nova tabula ymaginum ad summum altare*“. Gdy składki w dalszym ciągu wpływały, wezwano Wita Stwosza, który, jak wiemy, r. 1477 porzuca Norymbergę i wraca do Krakowa.

R. 1477 dzieło zaczęto i datę tę zapisać w akcie erekcyjnym.

Wit Stwosz niezawodnie zaczął od organizacji warsztatu, musiał zebrać towarzyszy i odpowiednio się urządzić. Jak robota postępowała, kto mu pomagał, nie wiemy. Z archiwalnych źródeł można było wydobyć tyle, że Stwosz już r. 1481 posiadał przy ul. Poselskiej

dom na własność, który nabył nie bez pożyczki¹⁾.

R. 1481 pozwoliła mu rada dom nabyty podeprzeć szkarpami. Ponieważ jeden z domów przy ul. Poselskiej ten, który tworzy narożnik ul. Grodzkiej, ma szkarpy — stąd przypuszczenie, że ów dom właśnie nabył Stwosz i tu założył warsztat²⁾. U kolegów zyskał sobie również wzięcie, skoro r. 1484 został starszym cechu malarzy,

w XV i XVI w. bowiem snycerze z malarzami tworzyli w Krakowie jedną korporację³⁾.

Ołtarz ukończono w całości dopiero w r. 1489 *circa festum S. Jacobi apostoli*⁴⁾. Jednakże robota snycerska była gotową wcześniej, skoro przed r. 1486 mógł Stwosz wyjechać z Krakowa na lat kilka. Już r. 1484 gdy rajcy miejscy oglądali dzieło, nie szczędzą artyście uznania⁵⁾ i w nagrodę za sztukę i pilność zwalniają go od podatku na całe życie.

Kiedy Stwosz bawił w Norymberdze, dzieło widocznie polichromowano i złociono pod okiem jego brata złotnika Macieja a może malarza Marcina, z którego córką Magdaleną ożenił później syna Stanisława. Na przypuszczenie takie naprowadza opinia, jaką wyrobił sobie artysta u pracodawców: „A mistrz albo

¹⁾ Grabowski, *Starożytności histor. polskie* t. I. str. 441.

²⁾ Tenże, *Starożytnicze wiadomości o Krakowie* str. 283.

³⁾ Grabowski, *Star. hist. t. I. str. 440.*

⁴⁾ Lepsi, *I. c. Spraw. kom. do bad. hist. szt. t. V. str. 97. nota.*

⁵⁾ Grabowski, *Star. hist. t. I. str. 441—442.*

rzemieślnik na tę robotę był mistrz Wit, Niemiec z Norymbergi, człowiek stateczny i dziwnie pilny i życzliwy¹⁾, to też nie pozostawił rzeźbiarz roboty niedokończonych i jeśli wyjechał to dlatego, że mógł wyjechać, oddając robotę w ręce pozłotnika i malarza. Tem tylko wytłómaczyć sobie można ów wyjazd w latach 1486—1489.

Co Stwosz robił przez te trzy lata w Norymberdze, nie wiadomo zgoła. Akt, który na wyjeźdźnym dnia 10 października 1486 sporządził, mianując opiekuna pozostawionej rodziny, podaje jako powód sprawy pilne²⁾. R. 1489 jest już Stwosz w Krakowie i zostaje powtórnie starszym cech³⁾, r. 1490 występuje w charakterze sędziego polubownego w sporze między kamieniarzem Bemem a Andrzejem Stegerem⁴⁾, r. 1491 znowu wybierają go starszym cech³⁾. R. 1492 nazwisko jego lub monogram pojawia się na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka, r. 1493 na nagrobkach Piotra z Bnina i arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego, r. 1495 dostawił niezawodnie ławki do kościoła N. P. Maryi⁵⁾ i w tym samym roku jest ponownie cechmistrzem³⁾ i na tem wiadomości o Stwoszu w Krakowie się urywają. R. 1496 przyjmuje obywatelstwo w Norymberdze⁶⁾ i odtąd życie jego pełne pracy, uznania i powodzenia staje się burzliwe, pełne kłopotu i tragizmu.

W Krakowie zrobił majątek, dla powiększenia tego majątku niezawodnie udał się do Norymbergi; mając jeden warsztat w Krakowie, zapragnął mieć

drugi w Norymberdze. Z Krakowa przywiózł z sobą sporo pieniędzy, skoro zaraz roku 1496 kupił dom za 800 fl. a wkrótce potem mógł nabyć ogród *vor dem vestner Thor*. R. 1501 złożył na procent w t. zw. *Losungsstube* 1200 fl. i drugą równie znaczną sumę wypożyczył Bonerowi⁷⁾. Nieszczęścia jednak poczęły go tu prześladować. Zaraz r. 1496 umarła mu żona⁸⁾. W rok po jej śmierci ożenił się wprawdzie z Krystyną Reinolt, ale małżeństwo to zawikłało go w proces, który trwał lat dziesięć. Następnie stracił 1200 fl. Rzecz miała się tak⁹⁾. Przybywszy z Krakowa do Norymbergi, umieścił w tem mieście oszczędności w kwocie 1000 fl. w domu bankierskim Bonerów na ręce kierownika spółki w Niemczech Jakóba. Wiadomo jakiej powagi i znaczenia zażywała ta rodzina w Polsce, to też Stwosz pokładał w niej najzupełniejsze zaufanie. Wkrótce jednak Boner wypłacił mu ową sumę z należnymi zyskami i polecił inną firmę bankierską, w której najpewniej i najrentowniej mógłby umieścić kapitał. Był to bank Hansa Starzedela. Boner postąpił najwidoczniej, nieuczciwie i wyzyskał zaufanie Stwosza, bo jako bankier wiedział niewątpliwie, że firmie tej grozi bankructwo. Jeśli zaś ją polecał, to tylko w tym celu, aby od Starzedela odebrać własny dług. Stwosz w istocie poszedł za radą Bonera i odebraną sumę umieścił w poleconym sobie banku. Wtedy Boner z pieniędzy Stwosza odebrał dług od Starzedela, poczem Starzedel ogłosił bankructwo a artysta stracił

¹⁾ Lepsi, l. c. Spraw. kom. do bad. hist. szt. t. V, str. 97 nota.

²⁾ Grabowski, Star. hist. t. I, str. 444—445

³⁾ Tamże, str. 440.

⁴⁾ Tamże, str. 444.

⁵⁾ Tamże, str. 445.

⁶⁾ Daun, l. c. str. 6.

⁷⁾ Sokołowski, Studya, gdzie cytowane źródła.

⁸⁾ Daun, l. c. str. 6.

⁹⁾ W ostatnich czasach najobszerniej przedstawił tę sprawę z podaniem źródeł p. Dr Ptaśnik w pracy swojej „Bonerowie“ — Rocznik krak. VII, str. 114 i 129.

długą i sumienną pracą zdobyty majątek. Rozpacz z powodu straty tak znacznej sumy pchnęła go do fałszerstwa aktu, którego mu do prawnych dochodzeń brakowało. Ważył się na ten czyn, choć wiedział dobrze, że prawo karało takie przestępstwo śmiercią. Gwałtowność i namiętność artysty były bez granic, nie mógł sobie darować, że skryptu dłużnego nie wziął i — dopuścił się fałszerstwa. Ten rys daje nam wyobrażenie o charakterze człowieka i jego

temperamencie. Rada miasta skazała jednak przestępcę uwzględniając jego zasługi tylko na publiczne opiętnowanie. Ten sam artysta, którego pracowitość, sumienność i życzliwość chwali krakowski pisarz tyle lat z artystą obcujący, miał nosić na obu policzkach piętno zbrodniarza... Dramat, namiętność i niepokój przy sumiennej, ścisłej i gruntownej pracy uwidoczniły się niestety nie tylko w jego twórczości, ale także w życiu zaznaczyły się tragedią.



Fig. 5. Szczegół Maryackiego ołtarza.
Głowa proroka.

IV.

Ryciny Wita Stwosza. O ile te ryciny świadczą o kształceniu się artysty. O wpływie Wohlgemuta i Schongauera, oraz o jego postęпах i samodzielności.



Fig. 6.

Św. Genowefa. Miedzioryt.

Wspominaliśmy, że w rytownictwie kształcił się Wit Stwosz w Niemczech a w każdym razie na niemieckich wzorach.

Naśladował on zrazu ryciny najwybitniejszego współczesnego sobie rytownika

Marcina Schongauera, który sztukę tę postawił na prawdziwie artystycznej wyżynie. Schongauer był nawet o kilkanaście lat młodszy od Stwosza. Wit Stwosz, aczkolwiek rzeźbiarz, rzucił się na nowe pole artystycznej działalności, jakiem było podówczas rytownictwo i pracował chwilowo raczej jako dyletant. Przez kilka lat prawdopodobnie uprawiał tę sztukę, potem ją jednak zarzucił. To też ryciny jego odnoszą ¹⁾ badacze do najwcześniejszej działalności artysty — do czasu pobytu w Krakowie.

Że ryciny powstały w tem mieście, świadczy ich styl i stopień rozwoju twórczości artysty, a nadto jeszcze dwa fakty: naprzód, że ryciny te oddziały na rzeźbę w Polsce i służyły za projekty kompozycji dla miejscowych rzeźbiarzy, o czem wszyskciem z kolei powiemy, następnie jedna okoliczność, którą na tem miejscu omówić musimy, to jest znak wodny papieru, na którym artysta ryciny odbijał. Co prawda znaki wodne u nas były naśladownictwem niemieckich znaków i gdyby nie inne kryteria, nie posługivalibyśmy się tym argumentem, ale obok innych oczywistych dowodów i ten dowód ma znaczenie.

Znane nam są znaki wodne rycin znajdujących się w zbiorze monachijskiej

¹⁾ Daun, str. 16—17.

Pinakoteki. Wszystkie, o ile na nich trafia się znak wodny, przedstawiają fragment znaku wyobrażającego głowę wołu, z którego czoła wyrasta krzyż a na krzyżu wije się wąż. Według listu, który otrzymaliśmy od dyrektora tejże Pinakoteki, głowa wołu w takiej odmianie nie pojawia się jako znak wodny na papierach niemieckich¹⁾. Natomiast znak ten ma wybitne podobieństwo ze znakiem wodnym papieru polskich dokumentów a głównie ze znakiem na dokumencie z r. 1489, publikowanym przez prof. Piekosińskiego w jego dziele p. t. „Wybór znaków wodnych XV stulecia“²⁾ — Także egzemplarz drezdeński jednej z rycin Stwosza przedstawia głowę wołu i to taką, jaka powtarza się w rękopisach krakowskich z lat 1481 do 1486³⁾. Wreszcie inna z jego rycin została skopiowaną i w książce niemieckiej z r. 1491 p. t. *Schatzbehälter* wydana. A zatem ryciny Stwosza, o ile przypadkowo stwierdzić można, formalnie i niezależnie od stylu i artystycznego stanowiska w twórczości artysty, wchodzą w okres pracy Stwosza na polskiej ziemi.



Fig. 7. Madonna w alkierzu. Miedzioryt.

Zanim zajmiemy się artystyczną stroną rycin, jeszcze jedna uwaga. Ryciny nie były tylko dyletancką zabawą Stwosza ani też z drugiej strony nie były przeznaczone wyłącznie dla kulturalnej lub religijnej potrzeby ogółu, ale głównie jako wzory dla rzeźbiarzy i złotników. Nową sztukę, podobnie jak to czyniono na zachodzie, zastosował od razu do potrzeb swego fachu i wyzyskał ją, o ile tylko mógł. Najlepiej dowodzą tego dzieła wykonane według wzorów dostarczonych przez Stwosza. Mimo tak nieznacznej liczby dochowanych rycin i zabytków nie brak przecież, jak zobaczymy, przykładów stwierdzających podobne postępowanie; co więcej, projekty do dzieła, któremu artysta zupełnie się oddał w pierwszej epoce artystycznej działalności w Krakowie, do ołtarza Maryackiego, rytował widocznie nie tylko

jako wzory dla własnych uczniów, ale i również dla innych warsztatów. To było przyczyną, że tak niewiele rycin nas doszło. Przylepiane w warsztatach na kartony i oddawane do rąk towarzyszy, w ich rękach brukały się, niszczyły, wychodziły z mody i przepadały.

archives de la ville de Strassbourg. 1902, 4^o nicht vorkommende Variante“.

²⁾ Zeszyt I. Kraków r. 1896 tabl. 106 Nr 1094.

³⁾ Sokołowski, l. c. str. 82.

¹⁾ Dyrektor Dr H. Pallmann pisze nam: „Unser Exemplar von B. 3, (na którym głowa wołu jest widoczną w całości) zeigt eine bei Heitz Les filigranes des papiers contenus dans les

archives de la ville de Strassbourg. 1902, 4^o nicht vorkommende Variante“.

²⁾ Zeszyt I. Kraków r. 1896 tabl. 106 Nr 1094.

³⁾ Sokołowski, l. c. str. 82.



Najśw. Panna Marya z Dzieciątkiem, rycina Wita Stwosza.

Ogółem znamy zaledwie dziesięć pewnych rycin Stwosza i opatrzonych jego monogramem. Monogram ten składa się z dwu liter F S przedzielonych zwykłym gmerkiem artysty. Sam układ monogramu przypomina monogram Schongauera. Wogóle ryciny można podzielić pod względem kompozycji i prowadzenia rylca na dwie grupy, pierwszą złożoną z wcześniejszych prac wzorowanych na Schongauerze, a drugą z prac samodzielnych o bardziej indywidualnym piętnie.

Przyjrzyjmy się rycinom tej pierwszej grupy.

Do najwcześniejszych rycin zaliczamy rycinę (fig. 6), przedstawiającą św. Genowefę¹⁾. Święta stojąc wprost, nieco pochylona, trzyma z boku płonącą świecę. Suknia i płaszcz układają się w bogate i sztywne fałdy. Głowa ubrana w beret z rozetami, nieco przekrzywiona, o bujnych włosach spadających na ramiona. Twarzyczka owalna ma smutny i znękany wyraz. Ręce ułożył artysta nienaturalnie i tak, aby przedstawiały studium układu dłoni i palców, przyczem palce są przesadnie długie, suche i kościste, lecz z dążnością do anatomicznego przedstawienia a głównie

uwydattnienia kościskładu. Rycinę tę zaliczamy do najwcześniejszych dla spokoju kompozycji, stosunkowo równomiernego traktowania sztywnej draperyi i wreszcie z powodu techniki, bo artysta prowadzi rylce w zdecydowanych i równoległych kierunkach. Tak w użyciu tej techniki, spokoju i sentymencie, rycina zbliża się do dzieł Schongauera, zwłaszcza pokrewieństwo to uwydatni się, gdy zestawimy ją z ryciną tegoż artysty przedstawiającą św. Agnieszkę²⁾. Pojawia się w niej już jednak maniera, choć nieznacznie, właściwa Stwoszowi układania draperyi: cechą tej manieri to muszlowe fałdy o łukowych regularnych zewnętrznych konturach, wśród których znajdują się pomięte drobne fałdy.

Druga rycina (tablica I) przedstawia N. P. Maryę z dzieciątkiem na lewej ręce³⁾, w prawej trzymającą jabłko, do którego dziecko wyciąga rączkę i którego się napiera. Figura Madonny pod wpływem ciężaru przechylona w bok, wskutek czego uwydatnia się tem silniej przechylenie twarzy z oczyma patrzącemi ku dziecięciu. Włosy Madonny spadające w lokach okalają twarz. Proporcye są



Fig. 8. Ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej. Miedzioryt.

¹⁾ Passavant, Le peintre graveur. Leipsic t. II, str. 154, nr. 10.

²⁾ Amand Durand, Oeuvre de Martin Schongauer. Paris 1881, nr. 63.

³⁾ Passavant, l. c. str. 153. nr. 6.

zachowane, twarz wykonana staranniej niż na poprzedniej rycinie, wyraz sentymentalny. Ręka trzymająca jabłko jest lepiej narysowana od ręki trzymającej Chrystusa, niema w niej tej przesady w uwydatnieniu kościskładu. Maniera Stwosza w traktowaniu fałdów uwydatnia się silniej: widzimy tu już wielki fałd o brzegu łukowym. Draperya spadając z ramienia, u stóp Madonny układa się, podobnie jak na poprzedniej rycinie, w drobne fałdy. Pod względem anatomicznym mylnie narysowane jest wyciągnięte po owoc ramię, szczególnie koło muskułu deltoidalnego. Obraz pojęty jest rodzajowo lecz nie bez sentymentu na wzór wielu rycin Schon-gauera. Podnieść należy charakterystyczny szczegół. Artysta nie wykończył ryciny i pominął teren, na którym stoi N. P. Marya. Widocznie chodziło mu tylko o plastykę i wzór do rzeźby. Kreski biegną w zdecydowanym kierunku i równolegle, podobnie jak w rycinie przedstawiającej św. Genowefę.

Z kolei naznaczylibyśmy miejsce ryciny (fig. 7) przedstawiającej N. P. Maryę z dzieciątkiem w alkierzu¹⁾. Madonna siedzi na przyściennej ławie czy skrzyni pod baldachimem na tle okna, na prawo gotyckie okienko, przez które widać pa-

górkowaty krajobraz. Kompozycja przedstawia się raczej jako studium draperyi, wobec czego formy ciała schodzą na drugi plan. Płaszcz Madonny spada falistym rzutem i tu pomimo sztywnego rąbka drapuje się w drobne łamane fałdy. Część draperyi leży na ławie pomięta, ale w ten sposób, że falista linia i tu się uwydatnia. Rycina ta jest dowodem, jak Stwosz nad układem draperyi pracował i jak o efekt draperyi się starał. Niepokój znać w ruchu dziecka.

Lewą rękę wyciągnęło przed siebie a prawą chwyta za nóżkę. Przechylenie głowy u Madonny i u Dziecka tak charakterystyczne dla epoki wczesnego odrodzenia, widzimy w tej rycinie podobnie jak i u tej Madonny, którąśmy poprzednio opisali. Ręka jest w traktowaniu zupełnie podobną do ręki św. Genowefy. U stopy dziecka widać to podcięcie, które później stale się u Stwosza spotyka. Linie idą w zdecydowanych kierunkach, o ile

tylko można równolegle, artysta niepewny techniki trzyma się tego najprostszego środka.

Czwarta rycina (fig. 8) przedstawia ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej²⁾. Święta klęczy w pośrodku zapatrzona w niebo, ręce złożyła do modlitwy. Obok niej kat prawą ręką trzyma ją za włosy, lewą ujmując miecz. Nogę długą wysunął



Fig. 9.

Kapitel gotycki. Miedzioryt.

¹⁾ Passavant, I. c. nr. 5.

²⁾ Tamże, str. 154, nr. 9.

naprzód. Że rzecz dzieje się na wschodzie, świadczy turban. Niepokój kata tłumaczy się niezwykłym zjawiskiem. Koła, któremi świętą miał zamęczyć, niszczy piorun. Nieco w głębi skała. Mamy tu już kompozycję dramatyczną, a przytem jednakże studyum draperyi. W traktowaniu tej ostatniej obok znanej nam manieri pojawia się jeden charakterystyczny rys. Przedstawiając wklęsłości artysta nie posługuje się wyłącznie kreskami, ale na całej przestrzeni drapie płytę uzyskując w ten sposób plamę; przez to fałdy robią wrażenie takie, jakby były rzeźbione w drzewie. W nieznacznym stopniu można to już zauważyć na poprzedniej rycinie, silniej widzimy to tutaj. Wprawdzie podobnemi plamami posługiwał się Schongauer, ale plamy te tworzą u niego najwyższy stopień cieniowania, rozwijając się stopniowo z kreskowanych



Fig. 10.

Ścięcie św. Pawła. Miedzioryt.

gdy tymczasem u Stwosza raczej motyw wiercenia i dłubania w ten sposób się zaznaczył i to nietylko w pojęciu fałdów ale także w traktowaniu miedzianej płyty. Obok tego zwłaszcza w górnej części obrazu posługuje się artysta jak dawniej kreskami o silnym i zdecydowanym kierunku i tak ryłcem silnie wydobyć się stara kompozycję, że ryłec ześlizguje się i kalecty niepotrzebnie płytę, jak to n. p. na twarzy św. Katarzyny można zauważyć.

Na jeden rys zwrócić musimy uwagę, który na tej rycinie się zaznaczył, t. j. na studyum anatomii. Szyja kata z uwydatnioną muskulaturą pokazuje nam dążność do przedstawienia ciała z uwzględnieniem anatomicznego zrozumienia form.

Postać św. Katarzyny przypomina tę samą postać Schongauera ¹⁾, co uwydatnia się zwłaszcza w traktowaniu ręki.

Za ostatnią rycinę (fig. 9) z tej seryi uważamy kapitel gotycki²⁾. Od graniastego

trzona dobywają się liście, które spletają się w górnej części kapitelu w koronę. Artysta wzorował się na liściach dębu, ale je wydłużył i przestylizował. Jest to model dla złotnika. Oddalenie liści od trzona najlepiej o tem świadczy. Podobne jednakże kapitele zobaczymy na ołtarzu Maryackim: różnice w kompozycji tłumaczą się różnicą materiału.

Scharakteryzujemy pokrótce tę pierwszą seryę sztychów. W kompozycji znać już ten niepokój, który takie piętno nadaje dziełom Stwosza, znać go jednakże w zarodku. Stosunkowo najspokojniej przedstawia się miedzioryt wyobrażający N. P. Maryę i pod względem technicznym jest najlepiej opracowany. Artysta niezawodnie narysował obraz i starannie wykonał go na miedzi. Jestto najbardziej zbliżony miedzioryt do Schongauera pod względem pojęcia i techniki.

¹⁾ Oeuvre de Schongauer nr. 65.

²⁾ Passavant, l. c. str. 154, nr. 12.

Ryciny przedstawiające N. P. Maryę i św. Genowefę nie robią już tego wrażenia akademickiego studium, są one dziwnie nieśmiało a przytem dość pobieżnie wykonane. W rycinach wyobrażających N. P. Maryę w alkierzu i ścięcie św. Katarzyny już znać więcej niepokoju i technika kresek ustępuje technice niespokojnego opracowywania płyty i planu: mamy wrażenie, że artysta odtwarza nie naturę ale płaskorzeźbę.

W drugiej seryi rycin zaznaczyło się to jeszcze wyraźniej: niepokój dochodzi do punktu kulminacyjnego, rylec miedziorytnika nie rysuje, ale niespokojnie kaleczy płytę jakby sztycharz kompozycję chciał wyrzeźbić. Technika ta wiercenia i dłubania tak uwydatnia się w dalszych rycinach Stwosza i tak licuje z charakterem rzeźb tego artysty w ołtarzu Maryackim a przytem tyle jest stylowego podobieństwa, że niezawodnie ryciny te powstały w okresie najbardziej rozwiniętej i wytężonej pracy koło ołtarza Maryackiego a jedna z rycin nawet, jak zobaczymy, jest studium do płaskorzeźby.

Do najwcześniejszych rycin tej seryi zaliczylibyśmy rycinę (fig. 10) przedstawiającą ścięcie św. Pawła ¹⁾. Środek kompozycji zajmuje święty klęcząc z zawiązanymi oczyma. Obok niego kat zamierza się do ciosu, w głębi na prawo skała. Św. Pawła przedstawił artysta jako zamodlonego starca z zawiązanymi przez kata oczyma i obnażonymi plecami. Plecy traktowane są planimetrycznie i perspektywnie błędnie a przytem niewłaściwie w stosunku do głowy, jednakże widać, że artysta starał się przedstawić je wiernie pod względem anatomii. Prawa ręka jest również starannem studium. Z pod bogatej draperyi wysunięta stopa ma charakterystyczne dla Stwosza

podcięcie. Ręce kata są bardzo dobrem studium z uwydatnieniem nabrzmiałych żył. Figura świętego w dolnych częściach gubi się w obfitej, rozrzuconej i bogato pofałdowanej draperyi. Draperya ta ma wszystkie cechy właściwe materii rzeźbiarskich kompozycji Stwosza. Zwrócić zwłaszcza należy uwagę na krąg fałdów wypełniający przestrzeń poniżej skały. Kat w ruchu i proporcjach narysowany poprawnie i dobywa się plastycznie z tła. Na głowie ma wschodni turban. Charakterystyka twarzy udatna. Artyście głównie chodziło o przedstawienie momentu męczeństwa świętego, wiary na jego obliczu i poddania a obojętności i bezmyślnego wykonania zlecenia u kata. Draperya odgrywa rolę dekoracyjną, wypełnia i ozdabia przestrzeń. Rycinę tę wykonał Stwosz jako wzór dla warsztatu. Powierzchniowy naśladowca Stwosza, snycerz Paweł korzystał z tej ryciny i skopiował w ołtarzu znajdującym się w Lewoczy postać świętego Pawła poprawiwszy cokolwiek perspektywę pleców. Z figury kata przejął układ ramion i rąk ²⁾.

Rycinę tę skopiowano także w książce, która wyszła r. 1491 p. t. Schatzbehalter, a zatem rycina powstała przed r. 1491 ³⁾.

Z kolei naznaczamy miejsce ryciny (fig. 11) przedstawiającej św. Rodzinę ⁴⁾. Mamy przed sobą wnętrze izby o gwiaździstym sklepieniu. W głębi okno okrątowane. Na prawo artysta wyciął całą ściankę i w ten dowolny sposób uzyskał widok na podworec. Na podwórzu widzimy św. Józefa zajętego ciesielską robotą, wierceniem dziury w belce. W izbie siedzi na krześle Madonna i tka koszulkę dla dziecka. Koszulka cała prawie gotowa i rozpięta na wieszadle w formie krzyża. Dziecko u Jej stóp bawi się draperyą.

¹⁾ Passavant, l. c. str. 154, nr. 8.

²⁾ Daun, str. 115.

³⁾ Daun, str. 18.

⁴⁾ Passavant, op. cit. str. 153, nr. 4.



Fig. 11.

Święta Rodzina w Egipcie. Miedzioryt.

Na pierwszy rzut oka uderza nas błąd perspektywy w postaci św. Józefa. Figura ta przedstawiona na drugim planie jest za wielka.

Dziecko w jednej ręczce trzyma kłębek nici, drugą chwyciło za draperyę. Obok pudełko z kłębkami. Charakterystycznym szczegółem jest wydatne zaznaczenie podcięcia u stóp dziecka.

Biorąc każdą z figur z osobna a zatem naprzód N. P. Maryę, widzimy, że artysta je starannie opracował. Niema

jednakże prócz ruchu tkania sukienki żadnego wyrazu w tej postaci. Madonna przedstawiona jest z realizmem, ani piękna ani niezwykła: jest to wysoka smukła dziewczyna chuda i koścista; w odтворzeniu typu artysta szedł ślepo za naturą, natomiast obfitą materię ułożył w sztuczne ozdobne i efektowne fałdy i zdaje się, jakby Madonna była dodatkiem do tych fałdów.

Św. Józefa przedstawił artysta jako zwykłego robotnika. Draperya trakto-

wana więcej po rzeźbiarsku, niżeliśmy dotąd widzieli. Regularność kresek ustępuje miejsca niecierpliwemu traktowaniu miedziorytniczej płyty. Otrzymuje się wrażenie, jakby artysta dłutem a nie

nych loków. Wśród tych pomiętych draperyi przewijają się jednak i uwydatniają dość regularne faliste linie. Rycina ta została częściowo skopiowaną przez któregoś z zależnych od Stwosza sny-



Fig. 12.

Wskrzeszenie Łazarza. Miedzioryt.

rylcem dobywał efekta zagłębień draperyi.

Wogóle w całej rycinie przedstawia się niepokój ten wydatniej, niż w rycinach poprzednich, co przedewszystkiem zaznaczało się w draperyi a co także przebija się w rozrzuconych włosach Madonny mimo regularnych i starannie narysowa-

cerzy i umieszczoną w ołtarzu z Lusiny znajdującym się obecnie w zbiorach Akademii Umiejętności.

Trzy ostatnie ryciny wiążą się z życiem Chrystusa. Jedna z nich przedstawia wskrzeszenie Łazarza (fig. 12). Rzecz dzieje się na cmentarzu kościelnym. W pośrodku cmentarza widzimy Łazarza

wychodzącego z grobu i modlącego się do Chrystusa, który nad grobem nieco przechylony błogosławi wskrzeszonego. Za Chrystusem grupa apostołów. Koło Łazarza stoją dwie kobiety, na prawo zaś widzowie, z których jeden zasłania nos fałdem płaszcza. To wszystko dzieje się na drugim planie. Na pierwszym planie widzimy klęczącą niewiastę, grabarza przy odwalonym grobowcowym kamieniu i żołnierza. W głębi widać drzwi wiodące do zabudowania, które artysta częściowo tylko zaznaczył, a z drugiej strony furkę cmentarną i wreszcie malowniczy domek z dwoma bramkami. Furką cmentarną weszły dwie postaci i biegną. W bramie domku przygląda się scenie jakaś niewiasta.

W całej kompozycji uderza nas dążność do wprowadzenia należytej perspektywy obok wielkich błędów perspektywicznych. Pomimo że osoby na pierwszym planie są znacznie mniejsze od osób na drugim planie, artysta rozumie, że osoby w głębi należy przedstawić w drobnych rozmiarach i tak też czyni. Nietylko w rozmiarach figur ostatniego planu znać studium perspektywy, ale i w wykreśleniu architektury i krajobrazu a zwłaszcza drzew widniejących w dali.

Ażeby rozwinąć kompozycję, artysta ugrupował osoby na najdłuższej linii, bo na linii przekątnej. Scenę główną umieścił we środku, po jednej i drugiej jej stronie orszak Chrystusa i widzów. Spotykamy tu dążność do symetrii w ugrupowaniu.

Z osób zwraca uwagę Łazarz ze względu na nagość. Artysta skorzystał ze sposobności, aby przedstawić studium ciała ludzkiego. Aczkolwiek figura zdaje się nie być wykończoną, jednak dość dobrze jest zaznaczona. Torso przedstawia się w skróceniu a nie planimetrycznie jak na rycinie wyobrażającej ścięcie św. Pawła. Postać Chrystusa

cechuje powaga i skupienie. Jestto jedna z najpiękniejszych kreacji Stwosza. Wybrał on typ pospolity, ale przy całej pospolitości bardzo szlachetny. Studium ręki jest wcale dobre. Na jeden rys charakterystyczny muszą zwrócić uwagę. Jest to sposób przedstawienia wąsów u Chrystusa. Szczegół to ważny, bo służyć może jako kryterium w sądzie, czy wąpliwe dzieło jest utworem Stwosza lub czy niem jest. Zarost poczyna się w twarzy Chrystusa zdala od kanalika nosowego.

Grupy jako całość są dobrze skomponowane, zwłaszcza grupa na prawo. Całą tę kompozycję psuje wielki błąd w rysunku. Żołnierza z szablą przedstawił artysta tak naiwnie, że wierzyć się nie chce, aby Stwosz podobny błąd popełnił. Podczas gdy nogi zwrócone ku przodowi, torso z ręką prawą traktowane jest w przeciwnym kierunku. Jest to również szczegół, który należy sobie zapamiętać ze względu na inne kompozycje artysty.

W sposób na wskrós średniowieczny przedstawione są postaci kobiet. Artysta nie zwraca uwagi na piękność kształtów, biust jest skarłowaciały i niknie pod draperią.

Draperya w całej kompozycji odgrywa mniejszą rolę.

W przeciwstawieniu do poprzednich rycin podnieść należy jeszcze dążność do scharakteryzowania typów: Łazarz z zapadłymi oczyma — wspaniale odziany mężczyzna w szubie zatykający sobie nos futrem kołnierza, wystraszony za nim inny mężczyzna w futrzanej i wysokiej czapie, dziwiący się żołnierz — to typy jakby obserwowane z natury, tego realizmu już mniej widzimy u apostołów.

Co do techniki zauważyć należy brak kierunku kresek i równomierności w roz-

łożeniu, a natomiast artysta posługuje się rylcem swobodnie wywołując efekty takimi kreskami i plamami, jakie uważa za najstosowniejsze, a różnorodność pod tym względem wprowadza jeszcze większy niepokój do kompozycji, co się lepiej

i oskarża winną. Za nim stoi inny, który kamieniem zamierza się i chce jawno-grzesznicę zadać cios. Z drugiej strony stoi kat i trzyma w ręku kamienie i laskę liktorskiej władzy. Charakterystyczną postacią jest lubieżny starzec z ple-



Fig. 13.

Chrystus i jawno-grzesznica. Miedzioryt.

uwytadnia w następującej rycinie. W rycinie przedstawiającej Chrystusa i jawno-grzesznicę artysta posunął się w charakterystyce fizjonomii jeszcze dalej. Scena rozgrywa się na tle wnętrza świątyni (fig. 13).

Kapłan ujawszy za ramię jawno-grzesznicę przyprowadził ją przed Chrystusa. Kobieta pada na kolana przed tym, który ją ma sądzić. Oskarżyciel stanął śmiało

cioną torbą na plecach, stojący za jawno-grzesznicą o drastycznym ruchu lewej ręki. Jeszcze jedna postać za katem przyglądająca się ciekawie całej scenie i dwu ludzi w głębi, którzy odchodzą dyskutując, dopełniają całości. Artysta przedstawił moment, gdy Chrystus ma otworzyć usta, aby wypowiedzieć słowa: kto z was jest bez winy, niech rzuci na tę kobietę kamieniem.



Fig. 14.

Złożenie Chrystusa do grobu. Miedzioryt.

Również bardzo dobrze scharakteryzował artysta św. Piotra, który z mieczem w ręku chowa się za Chrystusa i przygląda się zdarzeniu. Co do układu kompozycji zauważyć trzeba wprowadzenie Chrystusa na pierwszy plan, dążność do perspektywicznego przedstawienia osób i architektury. Draperya odgrywa stosunkowo umiarkowaną rolę. Techniczne wykonanie jest dość staranne i rozwinięte.

Za najpiękniejszą z rycin uważamy Złożenie Chrystusa do grobu (fig. 14). Jestto raczej Pieta, ale pojęta na wskrós uczuciowo. Matka po raz ostatni przytula głowę Chrystusa do twarzy, aby na zimnych ustach syna złożyć pocałunek. Głęboki ból i rozpacz widać w każdym ruchu a szczególnie na obliczu matki niemogącej rozstać się z synem. Jako kontrast przedstawił artysta bezwładne

ciało Chrystusa o twarzy, na której znaczątkusze i tortury. Artysta starał się zaznaczyć sztywność i bezwładność ciała, przyczem zwraca uwagę na anatomię, aczkolwiek obserwacje jego są jeszcze dość powierzchowne. Kładzie on wielką wagę na żyły.

Św. Jan z przerażeniem biegnie ku N. P. Maryi, aby usunąć z głowy Chrystusa cierniową koronę, którą mogłyby się pokaleczyć Jej skronie. Pod rozwianą draperią mało uwydatniają się formy ciała. Draperyę wogóle traktował artysta dekoracyjnie i wypełniał nią przestrzeń. Jest ona niespokojna i powichrzona. Zwłaszcza płaszcz św. Jana rozwiany dostraja się do niepokoju i przerażenia na obliczu świętego.

Cała grupa figur układa się na przekątni podobnie jak na rycinie przedstawiającej wskrzeszenie Łazarza już widzieliśmy. Ze szczegółów zwrócić należy uwagę na bardzo ładnie wykonaną rękę N. P. Maryi, chociaż palce jak zwykle u Stwosza i w innych dziełach współczesnych artystów są zbyt wydłużone.

Kierunek kresek jest dość regularny i staranny: idą one zwykle równolegle. Artysta chciał widocznie rycinę wykonać jak najlepiej i trzymał się pod względem techniki Schongauera. W przedstawieniu draperyi jednak, w jej ostrych wgłębieniach i konturach, widać umiarkowane zastosowanie tego cięcia i dłubania w metalu, na które zwracaliśmy uwagę. Rycinę tę znał i w części skopiował twórca tryptyku przedstawiającego Ukrzyżowanie a znajdującego się w katedrze na Wawelu. W opisanych rycinach Stwosza przebijają się dwa pierwiastki, norymberski i wpływ Schongauera. Wogóle norymberscy artyści mieli skłonność raczej do rysowania aniżeli do malowniczego przed-

stawiania obrazu: bardziej chodziło im o charakterystykę aniżeli o piękno. W norymberskiej sztuce jest coś szorstkiego, mieszczańskiego — i pospolitego. Najlepszym dowodem, jakiej sztuki w tem mieście wymagano, jest Wohlgemut, który miał wielkie wzięcie w Norymberdze. Nie chodziło tam widać wcale o subtelność odczucia i delikatność w odtwarzaniu form, jeśli Wohlgemut mógł się podobać¹⁾.

Od norymberskiej szkoły odbija działalność Schongauera z Kolmaru. Że Stwosz nie poszedł w tym kierunku co Wohlgemut, ma to w części do zawdzięczenia Schongauerowi. Różnorodność i siłę indywidualnego życia, bogactwo akcji i urozmaicenie ściśniętych figur przejął on od tego artysty. Nauczył się u niego przedstawiać osoby i rzeczy jak najkorzystniej tak, aby je oko ujęło, czego Wohlgemut nie umiał. Podobnie jak Schongauer stara się o najprostszy widok sceny, chce łatwo zoryentować widza, unika skrótów i osiąga tymi środkami odrazu zrozumiały obraz. Skala światła i cieni w kompozycjach Schongauera była już wyrobiona, Stwosz posunął jeszcze dalej efekt kontrastu światła i cieni i jako rzeźbiarz kontrasty te łatwiej obserwował i silniej jeszcze zaznaczał.

Schongauer w dziedzinie rysunku ma także szczególniejsze znaczenie w historii sztuki. Rozumie on siłę ekspresji linii. Nawet jego ornamentacyjne wzory są tak narysowane, że widz ma wrażenie przedmiotu, i gotyckie kraty, łańcuszki, nawet zwinięte wstęgi mają własną indywidualność²⁾.

Dawniej rysownik nadawał modelunek figurze krótkimi prostymi kreskami, które same przez się nie mają wyrazu, tylko

¹⁾ Wölflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München, 1905. str. 24.

²⁾ Tamże, znajdujemy krótką, ale doskonałą charakterystykę tego artysty.

razem tworzą cień i zaokrągłają formy. Schongauer pierwszy modelując prowadzi kreski dłuższe i usiłuje wyzyskać je jako pomoc w przedstawianiu kształtów. Ma to szczególniejsze znaczenie w rysowaniu nagości, gdzie nietylko linie nadają wypukłość kształtom, ale można nimi uwydatniać kierunek ruchu mięśni, oraz przedstawiać większe lub mniejsze napięcie powierzchni ¹⁾.

To wszystko przejął Stwosz. Kreski jego jednak są zrazu dość niezgrabne i grube, kładzie je nadto daleko od siebie w stosunku do Schongauera, którego kreski subtelne i delikatne mieszczą się tuż przy sobie. Co do ogólnego chara-

ktu kompozyty Stwosz także nie zupełnie skorzystał z dzieł Schongauera. Popępiał rażące błędy w rysunku, zwłaszcza gdy wypadło mu przedstawiać człowieka w trudnej pozie, w proporcjach i skręceniach. Co prawda Schongauer unikał trudnej i skomplikowanej pozy, ale błędów takich nigdy nie byłby się dopuścił. To samo można powiedzieć o modelowaniu powierzchni wklęsłej i wypukłej: gdzie Schongauer używa z całą swobodą falistych kresek dla oznaczenia cienia, Stwosz przeważnie posługuje się kreskami podłużnymi i poprzecznymi, a używając tego sposobu czyni to oględnie i nieśmiało, jak dyletant.

¹⁾ Charakterystyka Schongauera, zob. Wölfflin, l. c. str. 25—27.



Fig. 15. Szczegół Maryackiego ołtarza.
Głowa proroka.

V.

Ołtarz Maryacki.

Najwspanialsze to dzieło Wita Stwosza i jeden z najwspanialszych za-
bytków średniowiecznej rzeźby doszło
nas w stosunkowo niezłym stanie, aczkol-

umarł ksiądz Łopacki i dzieło Stwosza
ocalało. R. 1866 przystąpiono do grun-
townej restauracyi a chociaż tu i ówdzie
zauważymy błędy i brak sumiennosci,



wiek nie bez uszkodzeń.
W dwieście lat po ukoń-
czeniu, w XVII w., Marcin
Panoszka, rajca, restau-
rował ołtarz własnym
kosztem, ale odnowie-
nie to jak inne następne
skończyło się na od-
świeżeniu malowideł
i złocień. Około r. 1761
ksiądz Łopacki, archi-
presbiter kościoła, zamie-
rzał ołtarz zastąpić no-

Fig. 16. Płaskorzeźba z Maryackiego ołtarza.
Ofiarowanie N. P. Maryi.

wym, a nawet już postarano się o nowe
plany, które zrobił architekt Fontani.
Pieniądze na ten cel zebrano, tymczasem

w zasadzie jednak odno-
wienie się powiodło
i dzieło odzyskało dawny
blask i świetność¹⁾.

Ołtarz jest olbrzymim
tryptykiem zajmującym
całą szerokość presbite-
ryum kościoła (zobacz
tabl. II i III). Zbudowany
i rzeźbiony z drzewa
a następnie złożony i ma-
lowany składa się z pre-
delli czyli części wąskiej

i podłużnej umieszczonej tuż nad mensą,
z głównego obrazu zajmującego sam
środek, ze skrzydeł ruchomych pokrytych

¹⁾ Łuszczkiewicz, O treści rzeźb ołtarza
wielkiego w kościele Panny Maryi w Krakowie.

Kraków 1868, str. 45 - 46.



Hellograwura R. Paulussena w Włocławku.

WIT STWOSZ
WIELKI OLTARZ W KOŚCIELE N. MARYI PANNY.
ZAMKNIĘTY.



Fig. 17. Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Anioł zwiastuje Joachimowi Narodziny Najśw. Panny Maryi i spotkanie się Joachima ze św. Anną.

płaskorzeźbami a wreszcie z zakończenia ponad szafą utworzonego z grupy uwieńczonej baldachimem. Jednakże oprócz skrzydeł ruchomych ołtarz posiada skrzydła nieruchome również płaskorzeźbami pokryte widoczne tylko wtedy, gdy część środkową zamknie się ruchomą parą skrzydeł. Ta forma tryptyku nadawała się do usług kościoła. Zamknięty ołtarz służył na post i adwent a otwarty na święta

i uroczystości, artysta zaś miał wdzięczne pole do pracy na wielką skalę; mógł pomieścić wiele scen, bo miał wiele przestrzeni. Rozmiary ołtarza są następujące: wysokość szafy lub skrzydeł 6·95 m., szerokość szafy 5·37 m., wysokość predelli 1·90 m., wysokość baldachimu środkowego nad szafą 4·11 m., największa głębokość szafy 1·26 m., ogółem wysokość ołtarza nie licząc mensy 13 m¹⁾.

¹⁾ Łuszczkiewicz w cytowanej powyżej rozprawce str. 46, podaje wymiary na stopy,

które zamieniliśmy na metry, to też nie są one ściśle, ale przybliżone.



Fig. 18.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Narodziny N. P. Maryi.

Kiedy część środkowa jest zamknięta, widzimy dwanaście płaskorzeźb. Treścią odnoszą się one do życia N. P. Maryi, patronki kościoła, i męki Jej Syna.

Cykl poczyna się od widza na lewo od góry. Na płaskorzeźbę składają się właściwie dwa obrazy tłem złączone z sobą (fig. 17). Obraz na prawo przedstawia modlącego się Joachima, któremu ukazuje się anioł o ptasiem upierzeniu i zwiastuje narodziny N. P. Maryi. Obok na lewo Joachim wita uściskiem czekającą na progu domu św. Annę. Tło two-

rzę skały, a na nich pasą się owce. Na lewo domek z małym wykuszem, pod którym widzimy ślady pięknego późnogotyckiego okna. Błagalną modlitwę starca w jednej scenie a rzewne spotkanie w drugiej z poczuciem odtworzył artysta.

Następna scena przedstawia narodzenie N. P. Maryi (fig. 18). We wnętrzu izby siedzi św. Anna na łożu z baldachimem i oddaje kobiecie spowite dziecko, służąca o ładnym profilu obok przygotowuje kąpiel, klęcząc nad wanienką wylewa z dzbana co tylko przyniesioną



Fig. 19.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Ofiarowanie N. P. Maryi.

wodę zimną, ciepłą zaś wodę przygotowuje w kominku nad ogniskiem. Przy łożu stoi przyjaciółka chorej w ładnym stroju o szpiczastych modnych trzewczkach, w prawej ręce trzymając półmisek z potrawą, w lewej dzbanuszek: przy łożu widzimy ławę a na niej zastała. Scena jest bardzo wdzięczna, tak ruch odbierającej dziecko, a nadewszystko służącej przygotowującej wodę, sposób trzymania dzbanu, układ ręki, zasługują na szczególniejszą uwagę. Suknia odbierającej dziecko była niegdyś bardzo

barwną i ozdobioną w kwieciste wzory, z czego tu i ówdzie zaledwie ślad pozostał; podczas bowiem ostatniego gruntownego odnowienia ołtarza nie zadano sobie tyle pracy, by według śladów przywrócić dawną wzorzystość materii.

Trzecia scena przedstawia ofiarowanie N. P. Maryi. W obramieniu z dwu portali, o formach właściwych drewnianym gotyckim budowlom, ukazuje się nam wnętrze świątyni w części kapłańskiej nakryte sklepieniem gwiaździstym (fig. 19), a w części pozostałej zaskle-



Fig. 20.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. N. P. Marya podaje Jezusa arcykapłanowi Symeonowi.

pione kryształowo. Do ołtarza o wzorzystem antependium, z widocznym w głębi malowanym tryptykiem, zbliża się N. P. Marya ze złożonymi rękoma adorując dziecko Jezus siedzące na mensie i błogosławiące (fig. 19). Za dzieciątkiem dwaj aniołowie unoszą zasłonę. Pod stopniami ołtarza ukazują się dusze w czyściu bolejące. U stopni zatrzymali się św. Joachim, św. Anna z synogarlicą w ręku, i Elżbieta o ładnej i skupionej twarzy, okolonej strojnym ubiorem głowy.

Cała ta grupa z trzech osób jest bardzo urozmaicona, a każda z postaci doskonale pojęta i scharakteryzowana.

Kompozycja czwartej płaskorzeźby umieszczonej w drugim rzędzie u dołu podzielona jest okrągłolukowymi arkadami na dwie części (fig. 20). Na prawo pod ostrołukowym sklepieniem stoi ołtarz a przed nim Matka Boska podaje dziecko Jezus arcykapłanowi Symeonowi. Za arcykapłanem stoi służący z tyarą, za Matką Boską zaś kobieta ze świecą



Fig. 21.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Jezus naucza w świątyni.

w prawę ręce, lewą zaś podaje synogarlicę. Przestrzeń objętą drugą arkadą wypełnia grupa z trzech osób t. j. Joachima, starca, który ledwie ustać może, św. Józefa i św. Anny głąskającej synogarlicę.

Twarz Symeona o wysokim czole, pełna szlachetności, proroczej zadumy, na szczególniejszą zasługuje uwagę i tworzy silny kontrast z otaczającymi kapłanami typami. Wyborna jest charakterystyka św. Joachima i św. Józefa rozmawiających z sobą.

Powyżej scena piąta przedstawia dziecię Jezus nauczające w kościele (fig. 21). Kompozycja pod względem rozwiązania nastęrczających się trudnych zadań perspektywicznych i odtworzenia skomplikowanego ruchu, artyście się nie powiodła, ale jest z kilku względów ciekawą. Na środku widzimy ambonę w kształcie małej dośrodkowej budowy o okrągłych łukach, jakby nieudolny oddźwięk konstrukcji dośrodkowych włoskiego odrodzenia. Na ambonę wiodą schodki



Fig. 22.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza, Pojmanie Chrystusa w Ogroju.

widoczne w głębi. Na prawo spostrzegamy tron biskupi a na nim błogosławiący biskup. Jestto niezawodnie portret biskupa Zbigniewa Oleśnickiego, czego dowodzi podobieństwo z jego portretem na grobowcu w Gnieźnie. Po drugiej stronie widzimy arcykapłana, a obok niego siedzi gestykulujący uczonec, prawdopodobnie Kallimach, znacznie tu młodszy niż na grobowcu w kościele OO. Dominikanów. Starzec trzymający księgę w woreczku, inny w pozie niespokojnej

pod amboną i dalszy z gwałtownie przekrzywioną w kierunku wchodzących N. P. Maryi i św. Józefa głową jakby zły na nich, że przeszkadzają dyskusji — to zapewne również portrety nieznanymi nam osobistości. Przedewszystkiem portretem jest figurka siedzącego pokornie w kącie w pobliżu Kallimacha pisarza (fig. 3). Domyślać się należy, że to portret Heydeka, który opiekował się Stwoszem i całą sprawę ołtarza trzymał w swym ręku.



Fig. 23.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Ukrzyżowanie.

Wśród ożywionej dyskusji opisanych postaci pojawia się N. P. Marya z Józefem. Plaskorzeźba jest pouczającym przykładem braku znajomości perspektywy. Postaci na dalszym planie są znacznie większe niż na bliższym.

U góry kończy ten szereg plaskorzeźb scena pojmania Chrystusa w Ogrojcu (fig. 22). Wśród skał i płotu na tle wież miasta widzimy żołdaków, siepaczy i wrogów rzucających się na Chrystusa. Artysty udało się przedstawić spokój i pod-

danie w postaci a zwłaszcza na pięknej twarzy Chrystusa i kontrastującą z nimi wściekłość katów. Jest to jedna z najlepszych kompozycji Stwosza. W środku umieścił Katowanego. Jeden z oprawców chwycił Go za włosy i głowę Jego trzyma, a drugi żołnierz jedną ręką zamierzył się, aby z całej siły uderzyć w szlachetną twarz Ofiary. Koło tych skupiła się reszta — jeden zamachnął się, aby rozpaloną pochodnią uderzyć Chrystusa, inny palcami z ust wyrzuca płwocinę, przy-



Fig. 24.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Zdjęcie z krzyża.

nim otyły faryzeusz tryumfująco wyciąga ku niemu dłoń. — W głębi widzimy Judasza z workiem w ręku bez ruchu — przypatrującego się swemu dziełu: budzi się w nim skrucha i żal.

Na lewo odgrywa się inna scena: to św. Piotr podniósł miecz, aby ciąć Malchusa.

W głębi na prawo bramka, przez którą wpadli żołnierze. Na przodzie widać psa, na lewo na szczycie skały opuszczony kielich.

Dramat widać tu w całej sile. Niezawodnie do takiego przedstawienia sceny przyczyniły się gry pasyjne i oddziaływały na twórczość artysty. Również pod względem jasnego i konsekwentnego ruchu rzeźba ta stoi wysoko, zwłaszcza jeżeli ją porównamy ze sceną nauczania w świątyni.

Scena następna, w części środkowej u góry na prawo, przedstawia Chrystusa na krzyżu wśród skał, z poza których widać Jeruzalem (fig. 23). Pod krzyżem



Fig. 25.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Złożenie do grobu.

stoi sześć osób t. j. trzy Marye, św. Jan zapatrzony w Chrystusa i grupa dwu osób, z których jedna o układzie ciała niemożliwym (żołnierz z mieczem) pociesza drugą stroskaną. Obie te postaci są prawdopodobnie portretami.

W scenie tej spotykamy się po raz pierwszy z Chrystusem rozpiętym na krzyżu. Artysta przedstawił dobrze zbudowanego mężczyznę o rozwiniętej klatce piersiowej; już tu uwydatnia się zamiłowanie do dokładności anatomicznej, jaką

później w jego dziełach zobaczymy. W typie twarzy dopatrzeć się można studium do innych krucyfiksów, które Stwosz w późniejszych latach wykonał.

Scena ósma — to zdjęcie z krzyża (fig. 24). Matka Boska podtrzymuje martwe ciało a św. Jan zdejmuje cierniową koronę, jedna z dwu innych Maryi podniosła martwą rękę i otwiera naczynie z balsamem a druga ze złożonymi rękami rzuca się na kolana. Grupa dwójga ludzi rozmawiających rozszerza kompozycję.



Fig. 26.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Chrystus wstępuje do piekieł.

Szczególnie piękną i pełną wyrazu jest głowa Chrystusa. Wogóle tę postać artysta opracowuje jak najlepiej. Aczkolwiek układ ciała i konsekwentne opracowanie tego układu bardzo często jest u Stwosza dalekie od poprawności, tutaj jednak bezwładność podtrzymywanego ciała starał się rzeźbiarz odtworzyć i uwydatnić.

W dziewiątym obrazie widzimy złożenie Chrystusa do grobu (fig. 25). Wśród skał dwu ludzi kładzie martwe ciało Chrystusa do sarkofagu. Matka

Boska ujęła dłoń rękę syna, oddając Mu ostatni uścisk, poza nią stoi święty Jan, na lewo dwie Marye. Znowu ciało i twarz Chrystusa zajęły artystę przede wszystkim. Spokój i uroczysty nastrój zastąpiły miejsce dramatu. Na skale, z lewej strony znajdowało się pierwotnie wyrzeźbione miasteczko o kościołach z zazębionymi szczytami i licznych wieżach. Szczegół ten dochował się dzisiaj tylko w rysunkach artysty malarza Dudraka, który przed ostatnią restauracją jeszcze go widział i w tece swej



Fig. 27.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Trzy Marye u grobu Chrystusa.

Maryackiemu ołtarzowi poświęconej od-
tworzył¹⁾.

Ponieważ scena ze względu na całość
środkowej szafy tworzy dolny narożnik,
artysta tu a nie gdzieindziej umieścił na
wieku sarkofagu swój monogram.

Scenę dalszą, dziesiątą, znajdujemy
w czwartym dziale u samej góry a przed-
stawia ona Chrystusa wybawiającego

z piekieł Adama i Ewę a z nimi innych
cierpiących (fig. 26). Na rozwalonej pie-
kielnej bramie kłęczą wybawieni, szatani
usiłują zatrzymać ich: jeden rzucił się na
ziemię i cielskiem swoim tamuje im
drogę. Za Chrystusem spokojnie stoi
anioł adorujący Zbawcę. W głębi skalisty
krajobraz. Na jednej z gór widzimy za-
mek obronny z basztami i kościołem,

¹⁾ Teką z tymi rysunkami wykonanymi koło
r. 1868 znajduje się w Muzeum narodowym;
jestto bardzo ważny materiał do studium szcze-
gółów zwłaszcza pierwotnej polichromii, o ile

polichromia ta oddawała wzory szat, kwiaty
i w podobny sposób uzupełniała rzeźbę. Na
tekę tę niejednokrotnie powoływać się bę-
dziemy.



Fig. 28

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Chrystus jako ogrodnik ukazuje się Maryi Magdalenie.

z poza drugiej zaś góry dobywają się wieżyce kościołów. Tu i ówdzie porzrucane rosną drzewa.

Obraz ten ciekawy jest ze względu na nagość Adama i Ewy. Artysta przedstawił ciało, jak widział je u modela nie idealizując go wcale. Ideał pięknego ciała wzorowany na sztuce greckiej lub rzymskiej był mu obcym, podobnie jak obcemi mu były dzieła klasycznej sztuki, które były od niego tak daleko.

Wiele fantazyi widzimy w przedstawieniu szatanów. Ulubiony to temat nie-

mieckich artystów, Stwosz przedstawi go raz jeszcze w grobowcu Kazimierza Jagiellończyka na kapitelu baldachimu. Poczwy te o dwu łbach i krokodylej skórze widocznej nawet na pyskach, skomponował ze szczególniejszem zamiłowaniem i zacięciem.

Scena jedenasta przedstawia wśród ząbionego ogrodzenia (fig. 27) trzy Marye idące z balsamami i anioła, który im tłumaczy, że grób pusty i Chrystusa w nim niemasz. Pierwotnie ogród był pełen kwiatów, które przedstawiono w po-



Heliogravura R. Paulsen'a w Wiedniu.

WIT STWOSZ
WIELKI OLTARZ W KOŚCIELE N. MARYI PANNY.
OTWARTY.



Fig. 29.

Szczegół pierwotnej polichromii Maryackiego ołtarza podług rysunku Dudraka.

lichromii, niestety restauracja ostatnia zamazała kwieciste pole, dając mu jednobarwne tło, tylko rysunki Dudraka zachowały nam ślady tego wdzięcznego uzupełnienia rzeźby.

W tym samym ogrodzie scena dwunasta (fig. 28) przedstawia Chrystusa jako ogrodnika objawiającego się Maryi Magdalenie, Chrystus trzymał w ręku chorągiewkę, której dziś nie dostaje. Ruch Maryi Magdaleny, jej nagła radość przebijająca z całej postaci, oddane są z głębokim odczuciem momentu. Niestety płaskorzeźba ta ucierpiała wiele podczas restauracji. Scena odbywała się bowiem na łące pełnej kwiatów, które niedbała dłoń restauratora usunęła, dziś jeszcze z tła przebijają tu i ówdzie szczegóły a rysunek Dudraka pokazuje nam, z jakim zamiłowaniem i jak szczegółowo przedstawił nam artysta kwiecistość ogrodu, odbijającą od płaszczyzn płótu i tworzącą

prześliczne niegdyś tło dla dwu tych postaci (fig. 29).

Oto obrazy, które widz ogląda, gdy ołtarz jest zamknięty (tabl. II).

Górne części każdego pola zdobią stylizowane gałęzie i układające się w rysunek podobny tylko w tych polach, które sobie symetrycznie odpowiadają, zresztą układ jest zupełnie odmienny.

Gdy tryptyk jest otwarty, (tabl. III) odkrywa się nam główna a zarazem najpiękniejsza część ołtarza, środek, po którego bokach, na skrzydłach mieszczą się płaskorzeźby. Przedstawiają one również sceny z życia N. P. Maryi i Chrystusa, ale tylko takie, które się wiążą z wybitniejszymi świętami, podczas których to świąt tryptyk dla ozdoby kościoła musiał być otwarty. Świąteczny charakter wymagał tu także bogatszej i efektowniejszej kompozycji. To też ta część jest daleko wspanialsza.

Cykl rozpoczyna się na lewo od góry. Widzimy we wnętrzu izby przy pulpicie

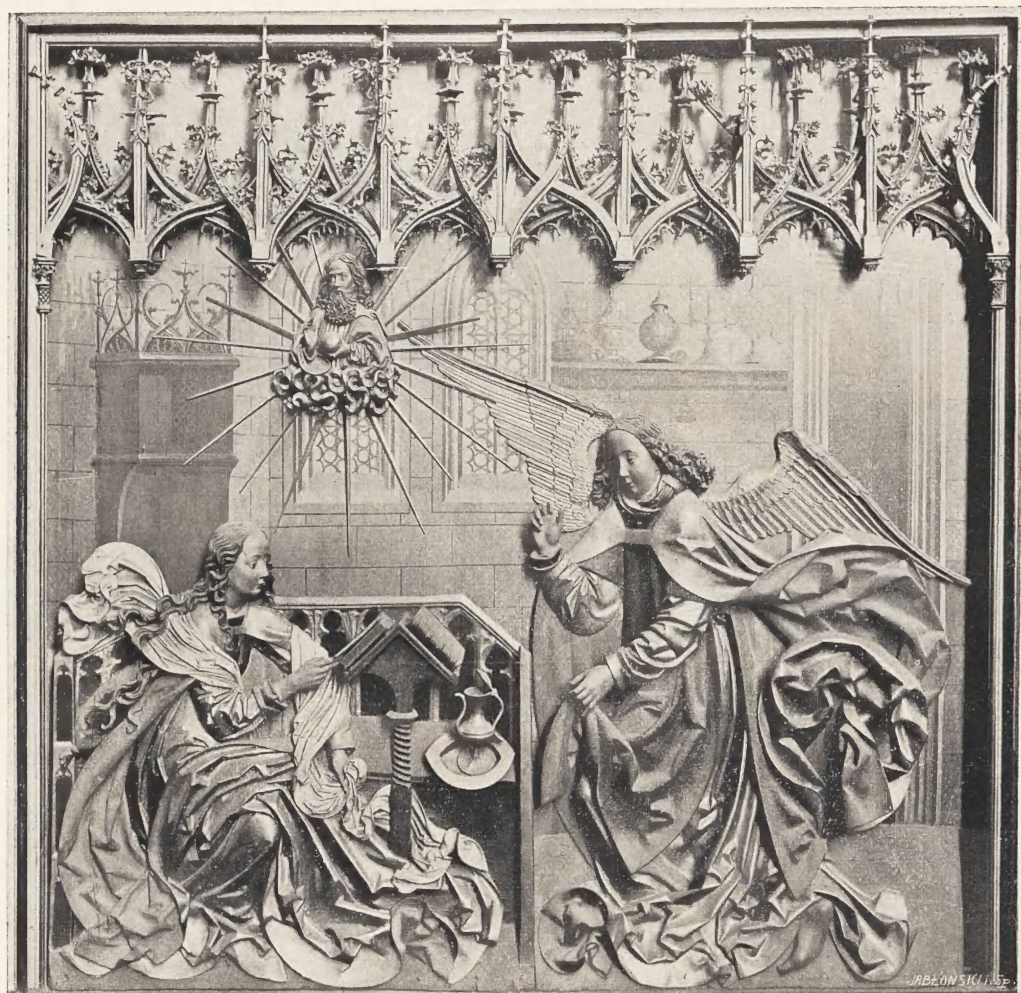


Fig. 30.

Płaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Anioł zwiastuje N. P. Maryi.

siedzącą N. P. Maryę modlącą się a przed Nią zwiastującego anioła, powyżej wśród promieni wznosi się Bóg Ojciec w półpostaci na obłoku. Postać Madonny siedzącej na pięknej gotyckiej ławie z zapleckami zwróconej w trzy czwarte ku przodowi i Jej ruch jest bardzo dobrze skomponowany, aczkolwiek lewej ręki artysta nie oddał należytem skróceniem. Młodziący anioł o wspaniałych piórach i w szatach dyakona pojawił się, aby wyrzec zwiastowanie i ulecieć. W rękę trzymał on niezawodnie lilię, jak tego

dowodzi układ ręki. Draperya jest szczególnie bogata, różnorodna i efektownie ułożona. Niestety restauracja zagubiła wspaniały deseń szat, zachowany w rysunkach Dudraka. Ciekawe jest wnętrze izby z półką w głębi malowaną, na której stoją sprzęty a nadto widzimy dzban z misą na ławce.

Następna scena przedstawia Boże Narodzenie (fig. 31). Wśród ruin jakiegoś gotyckiego gmachu widzimy w plecionej kobałce nagie dziecko Jezus. Matka klęczy pochyłona z założonymi rękami i adoruje



Fig. 31.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Boże Narodzenie.

Syna pogrążona cała w tej adoracji. Obok pasterz przyklękłszy składa dziecieniu hołd, lewą rękę z darem (odbitym dziś wskutek uszkodzenia) wyciągnął ku niemu (na rysunku Dudraka widać jeszcze ten dar; jest to drewniana koneweczka z drewnianymi obręczami i kanciastem uchem), prawą wspiera się na kiju. W ruchu jest bardzo piękna ta postać i tworzy równowagę kompozycji w stosunku do N. P. Maryi. W głębi widać pasterza spoglądającego z za muru i wpatro-

nego w Chrystusa, drugi pasterz zaś klęczy pobożnie z dala. Wół i osioł dopełniają kompozycji i dolnej części obrazu. W głębi widać wzgórze, z poza których sterczą wieże miast i kościołów, na prawo jakieś zamczysko i gotycki kościół o ząbionym szczycie, na górach widać sioła, pasące się bydło i pasterza, widocznie zdążającego do Betleem. Aniołowie o ruchach pełnych wdzięku i zastosowanych do lotu głoszą światu wesołą nowinę.



Fig. 32.

Szczegół pierwotnej dekoracji Maryackiego ołtarza podług rysunku Dudraka.

Krajobraz ten był daleko piękniejszy, zmieniono go podczas odnowy. Rzucony na prawo bez żadnego umotywowania szczegół krajobrazu jest odciętą i źle umieszczoną częścią całości, jak tego dowodzi rysunek Dudraka, który bardzo sumiennie krajobraz ten przed restauracją odrysował i pierwotny jego układ pamięci przekazał (fig. 32). Na rysunku tym widać jak wzgórze jedno łączyło się z drugim; lepiej uwydatnia się kształt wieży, zachowały się dokładniej mury schodzące aż ku stopom wzgórza i tu na dole rysuje się dokładnie most zwodzony. Na drugim wzgórzu znajdowały się zagubione podczas odnowy szczegóły, zniknęła ciekawa i charakterystyczna studnia z żórawiem, zginęły szczegóły architektury zabudowań malujących się na horyzoncie.

Ostatnia scena w tym rzędzie przedstawia hołd Trzech Króli (fig. 33). Na prawo Bogarodzica o promienistej aureoli z Dzieciąciem na ręku, jeden z królów w pięknym uroczystym turbanie klęczy przed Nią ze złożonymi rękami i składa dar: naczynie z myrłą. Madonna otwarła

wiekło naczynia a Dziecię przygląda się zawartości, drugi król zbliża się z darem, obaj skupieni, trzeci murzyn uniósł koronę i efektownym pełnym werwy ruchem składa hołd Dzieciąciu. Za nim stoi służący o długich w warkocze splecionych wąsach pilnujący konia, który schylił łeb i nogą wybija Chrystusowi pokłon.

Obraz dzieli się na dwie równe części, jedna ma za tło architekturę, druga skały i gwiazdzone niebo.

Cały obraz ma szczególniejszy powab. Zwrócić należy uwagę na powitalny ruch murzyna, mimo zwykłej u Stwosza nieporadności w zadaniach perspektywicznych, efektowny i wdzięczny.

Na prawem skrzydle od góry przedstawił Stwosz Zmartwychwstanie (fig. 34). Chrystus powstał z sarkofagu i gotując się do Wniebowstąpienia spogląda na ziemię i błogosławi ją. W ręce trzymał chorągiewkę, której dzisiaj brakuje, dookoła śpią żołnierze, z tych jeden na prawo ma piękną wzorzystą zbroję. Krajobraz jest skalisty, na skałach rosną osty.

Kompozycja tego obrazu jest bardzo pouczająca. Wykazuje ona, że na artystę



Fig. 33.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Hołd Trzech Króli.

oddziaływały dramaty religijne pomimo całej swobody, jaką widzimy w twórczości Stwosza. Zachował się nam przepis średniowieczny na urządzenie sceny Zmartwychwstania: Mają być rycerze — powiada ten przepis — spoczywający u czterech rogów najwyższego grobu, na którym Chrystus siedzi zmartwychwstawszy. Tego przepisu trzymał się artysta tylko częściowo ¹⁾.

Dalsza scena przedstawia Wniebowstąpienie (fig. 35). Koło skalistego pagórka widać ugrupowanych apostołów patrzących w górę za znikającym Chrystusem, po którym tylko pozostał ślad ślad stóp na promienistym wzgórzu.

Ostatnia scena rozgrywa się w pokoju z wymalowanymi oknami gotyckimi o bogatych maswerkach i przedstawia Zesłanie Ducha świętego (fig. 36).

w Krakowie, str. 21.

¹⁾ Wł. Łuszczkiewicz, O treści rzeźb ołtarza wielkiego w kościele Najśw. Panny Maryi



Fig. 34.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Zmartwychwstanie.

Zgrupowani koło Matki Boskiej trzymającej otwartą księgę stoją i siedzą apostołowie, żywo rozmawiając, a nad nimi wznosił się Duch św. w postaci gołębicy (dzisiaj go brak), i rozchodzą się promienie. Na uwagę zasługuje ugrupowanie apostołów pogrążonych w modlitwie i zajętych pobożnymi księgami i ich charakterystyka.

Górną część każdego z opisanych pól wypełnia baldachim lekko nad każdym obrazem rozpięty, baldachimy te

podobne są tylko tam, gdzie pola sobie odpowiadają, zresztą są odmiennie i oryginalnie skomponowane.

Scena środkowa ołtarza jest jego częścią zasadniczą nie tylko ze względu na treść, ale także pod względem artystycznym (zob. tabl. IV). Jako obraz przedstawia ona Zaśnięcie i Wniebowzięcie N. P. Maryi, pod którego wezwaniem kościół poświęcony, jako zaś artystyczna kompozycja jest środkiem, do którego skomponował artysta wszystkie inne części



Fotogramy. Falderson & Co. w Warszawie

OLTARZ MARYACKI. ZAŚNIĘCIE N. P. MARYI.



Fig. 35.

Piaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Wniebowstąpienie.

i którego wszystkie te części są oprawą i zamknięciem. Talent artysty, jego natchnienie, siła twórcza i biegłość techniki doprowadzona do najwyższego napięcia, złożyły się na ten obraz, o którym artysta wiedział, że powinien pociągać, olśniewać i przez swój majestat podnieść umysł i uczucie człowieka.

Artysta wątku do kompozycji zaczerpnął z legendy o Matce Boskiej. Legenda ta opowiada, że kiedy anioł przybył

oznajmić N. P. Maryi godzinę Jej śmierci, uprosiła sobie N. P. Marya spełnienie trzech życzeń; że Chrystus obecnym będzie przy Jej zgonie, że przybędą apostołowie, że szatana widzieć nie będzie ¹⁾.

Całość dzieli się na scenę ziemską, gdzie Matka Boska klęcząc na wezglowiu w pośrodku dwunastu apostołów, których sobie przy śmierci mieć życzyła, opada z sił i rozstaje się z tym światem, druga scena w górnej części, scena

¹⁾ Łuszczkiewicz, l. c. str. 35.



Fig. 36.

Plaskorzeźba Maryackiego ołtarza. Zesłanie Ducha św.

niebieska, przedstawia smukłą postać Madonny u boku Chrystusa. A zatem mamy dwa obrazy, obraz Zaśnięcia Najśw. P. Maryi i obraz Wniebowzięcia. Kompozycję tę uzupełnia grupa umieszczona nad szafą przedstawiająca ostatni akt — koronację Matki Boskiej.

Pierwsza scena wykonana jest z mistrzostwem. Artysta w dość płytkiej ołtarzowej szafie umiał ugrupować postaci i każdą ożywić ruchem, nadając jej przytem artystycznie opracowany układ. Temat: przedstawić śmierć N. P. Maryi

i dwunastu apostołów był dość trudny a nadto trzeba było umieścić dwie figury we wzlocie, w każdym razie nadprzyrodzone zjawisko. Kompozycya wymagała urozmaicenia postaci dwunastu widzów i związania sceny jednej z drugą w nierozzerwalną całość tak pod względem treści jak formy. Artysta poradził sobie wprowadzeniem planów i grup. Na sam przód obrazu wysunął Najśw. P. Maryę a tak ją przedstawił, że spostrzega się brak sił i zanik życia; ręce nie mogą się utrzymać i złożyć do modlitwy:



Szczegół z Maryackiego ołtarza. Najśw. Panna Marya.

mamy to uczucie, że Madonna runęłaby bezwładnie na ziemię, gdyby nie wysoki i silny apostoł, który Jej wątłą postać bez natężenia podtrzymuje. Apostołem tym jest prawdopodobnie Jakób starszy, przyszły naczelnik jerozolimskiego kościoła. Grupę tych dwu osób pełną wdzięku skomponował rzeźbiarz z wielkim artyzmem. Madonna klęczy w profilu a podtrzymujący ją apostoł stoi na wprost widza. Jest to więc zespolenie dwu różnych układów, nad którymi panuje postać trzecia w profilu, ale stojąca z pochyloną głową i rękoma założonemi ponad czołem w żalu i rozpaczy. Ręka lewa wysuwa się śmiało naprzód i z taką pewnością artystycznego efektu, jakiego przed Stwoszem na północy nie widzieliśmy. Grupy tej z trzech figur złożonej dopełniają dwie głowy apostołów z za ramion podtrzymującego Madonnę apostoła, przypatrujących się Jej spokojnej śmierci.

Na prawo widzimy cztery figury. Najbliższa postaci Matki Boskiej, zapewne św. Jan, nieco pochylony w tył, podnosi szatę, aby nią obetrzeć łzy; drugą ręką trzymał złotą różdżkę, której tylko ślad pozostał. On najbardziej przywiązany odczuwa śmierć najdotkliwiej. Trzej inni obok niego apostołowie patrzą w górę, jakby mieli wizję Wniebowzięcia.

Grupa ta łączy akcję dolnej części z górną. Jeden z apostołów na przedzie na prawo trzyma kadzielnicę. Na lewo najbliższy Matki Boskiej, zapewne święty Piotr, ma książkę w rękę i czyta modlitwę za konających, w lewej ręce widocznie miał niegdyś gromnicę, której dzisiaj brak. Dalej na lewo stojący apostoł prawą ręką podtrzymuje wspartą na kolanie kropielnicę z wodą święconą. W głębi widać w profilu pół figury apo-

stoła zdmuchującego płomień dogasającej świecy: policzki jego wydeły się silnie. Na samym lewym brzegu kompozycji umieścił artysta tylko głowę pełną smutku, litości i współczucia, portret widocznie jakiegoś współczesnego artysty mnicha.

Cała ta scena przedstawia moment, w którym dusza Matki Boskiej dobywa się z ciała, aby połączyć się z Chrystusem. Wszystkie figury mają układ jak najróżnorodniejszy, część z nich na drugim i trzecim planie mieści się na wyższym podium, aby je można było uwydatnić a przytem są one powiązane z figurami pierwszego planu w jedną naturalną a przecież gruntownie i z artyzmem obmyśloną kompozycję. A przytem każdy z apostołów jest figurą odrębną, typową bez przesady. Pomimo wielkości olbrzymiej, postaci są poważne a lekkie, ruchy spokojne a jednak wielce subtelne i malujące charakter osób¹⁾. Układem ciała, ruchem i zajęciem każdej postaci wyraził artysta stan duszy. Dla jednych śmierć Matki Boskiej jest bolesnem rozstaniem, dla drugich ceremonią kościelną, dla innych cudem i Wniebowzięciem a dla reszty zdarzeniem.

Najpiękniejszą z postaci jest N. P. Marya (zob. tabl. V). Ubrana jest w skromną suknię, ale fałdującą się bogato. Kaskada fałdów układa się na poduszce, na której klęczy umierająca. Lekka chusta o złotym rąbku przerzucona przez ramiona i plecy pokryte bujnymi włosami wije się i drobnymi fałdami tworzy kontrast z dość ciężką i sztywną materią sukni. Twarz młoda dziewczicy jest pełna spokoju i skupienia. Ręce Madonny wydłużone i delikatne, tworzą kontrast z żyłastymi rękami apostoła.

¹⁾ Łuszczkiewicz, l. c. 38.

Pełną artyzmu jest półfigura apostoła z załamanymi rękoma i jego twarzy tak głęboko smutnej i do tego z rozmysłem pogrążonej w półcieniu. Są to efekta

ności oderwał uwagę jego cud Wniebowzięcia, ręce dotykają się liturgicznego sprzętu, ale oczy i duszę pochłonęło zjawisko. Lecz nie mniej przytem cho-



Fig. 37.

Szczegół Maryackiego ołtarza. Wniebowzięcie N. P. Maryi.

nie średniowieczne, ale nowożytnie. Mi-strzostwa też dowiódł rzeźbiarz w trak-towaniu splecionych dłoni.

Piękną jest także postać ostatniego apostoła na prawo. Zajęty był przyspo-sobieniem kadzielnicy, gdy od tej czyn-

dziło artyście o studium ciała; chciał on obok prawdy całej postaci przedsta-wić gruntownie opracowany szczegół; z pod draperyi uwydatnił nogę obnażoną i odtworzył ją z nadzwyczajną sumi-enością.



Szczegół z Maryackiego ołtarza. Św. Piotr.



Szczegół z Maryackiego ołtarza. Św. Jan.

Głowy apostołów wogóle tchną życiem: są one wzorowane na naturze, ale mimo bezwzględного realizmu mają szlachetne piętno: artysta idealizował swoje typy, wśród których żył: z wielkiej trudności wyszedł zwycięsko: łatwiej bowiem było w idealnie pięknym ciele

tywu podniesienia płaszcz u św. Jana, po to tylko, aby tem efekt draperyi powiększyć.

W stworzeniu obrazu Wniebowzięcia artysta nie poddał się zwyczajowi przedstawiania małej Madonny na rękę Chrystusa, jako symbolu jej duszy (fig. 37).



Fig. 38.

Szczegół Maryackiego ołtarza.

uwydatniać piękną duszę, aniżeli w twarzach tak dalekich od klasycznych rysów. Głowa św. Jana i św. Piotra (tabl. VI i VII) jako studia są przytem niezrównane, artysta oddaje doskonale fałdy skóry i zmarszczki z nadzwyczajną subtelnnością.

Apostołów ubrał artysta w liturgiczny strój, co dało mu sposobność do rozwinięcia bogactwa draperyi, do tego stopnia, że nie wahał się wprowadzić mo-

U Stwosza Wniebowzięcie, to grupa złożona z dwu pięknych idealnych kształtów. W przeciwstawieniu do figur apostołów nieco przykrótkich, kształty te są wydłużone zapewne dla uzmysłowienia wlotu, bo obie figury traktowane są jako nadziemski wizja; również rzeźbiarz liczył się z wyższem umieszczeniem grupy. Najśw. P. Marya złożyła ręce do modlitwy przed Bogiem a przysuwa się do Niego, jako do syna. Chrystus

podtrzymuje Jej szatę, jakby ją zabierał do nieba. U stóp ich i po bokach aniołowie, dalej inny anioł grający na organku a na prawo również anioł zwracający się ku grupie apostołów, wskazuje im zjawisko. Wszystkie anioły w locie pełne siły i chęci służenia Wniebowziętej.

Aniołowie ci są bardzo wdzięczną kreacją a zwłaszcza ci czterej w locie. Nigdy Stwosz nie wydobyl ze swego talentu tyle lirycznego nastroju. Jaki śliczny jest anioł grający na organkach, jak zatopiony w muzyce a jego skrzydła jak doskonale odcinają się od draperyj



Fig. 39.

Szczegół Maryackiego ołtarza.

Promienista aureola otacza tę grupę a wśród niej przelatują aniołowie. Wiążą oni dolną scenę ziemską z górną nadziemską. Jedni zajęci są wyłącznie Chrystusem i Madonną, podtrzymują ich szaty i asystują wlotowi. Z innych, dwaj grają, jeden na organkach, drugi na lutni. Trzeci zwraca uwagę apostołów na Wniebowzięcie Najśw. Panny Maryi, czwarty wreszcie błogosławi pozostających na ziemi (fig. 38 i 39).

rozwianej i anioł lutnista, którego muzyka przeznaczona dla Stwórcy i Bogarodzicy, ale oczy zwracają się ku pozostającym na ziemi apostołom! Poważne pachole — w stroju dyakona — anioł błogosławiący w ruchu i we wzlocie jest także bardzo udaną kompozycją.

Ramy kompozycji tworzy nie ostry gotycki ale okrągły, możemy powiedzieć śmiało, renesansowy łuk skombinowany z gotyckim baldachimem. Łuk przedłu-



Fig. 40.

Szczegóły Maryackiego ołtarza.



Fig. 41.
Szczegóły
Maryackiego
ołtarza.

żony z obu stron aż do samej podstawy szafy ma kształt wnętrza wypełnionego konsekwentnie figurkami umieszczonymi pod baldachimami, które przechodzą w konsole następnych figur. Architektoniczną tę dekorację przejętą z portali i słupek, wiążącą się konstrukcyjnie zastosował artysta wbrew wszelkiej zasadzie konstrukcyjnej. Nie tylko fiale i baldachimy gnie i wykrzywia ze względu na malarski efekt linii — ale tak samo postępuje z figurami (fig. 40). Figury przedstawiają proroków, wszystkie są twarzą zwrócone ku scenie głównej ołtarza (fig. 40); są bardzo pięknie skomponowane i mają pełne rozmaitości poży tak, że każda z figur jest studium układu ciała i ruchu. Świetna zwłaszcza jest trzecia figura na prawo licząc od dołu: widzimy proroka w niezwykłym naówczas, pełnym patosu ruchu (fig. 43). Bardzo piękną jest postać kobieca po lewej stronie (druga od dołu), a w twarzach ile charakterystyki! Również wnętrza narożników szafy wypełniły także same postaci. W samych zaś narożnikach mieszczą się grupy złożone z dwóch figur przedstawiających czterech doktorów kościoła, św. Ambrożego i Augustyna, św. Grzegorza i Hieronima (fig. 46—47). Są to bardzo pięknie skomponowane postaci, a zwłaszcza grupa na lewo przedstawiająca św. Grzegorza ze św. Hieronimem, zatopionych w religijnej dyspucie.

Baldachim jest lekki, przejrzysty i unosi się zręcznie nad całością, chociaż główne jego zadanie to tworzyć dekorację dla apoteozowanej grupy wznoszącej się w niebo (fig. 37). Baldachim ten układa się nad głowami Chrystusa i Madonny i rozpina się dalej nad wzlatającymi aniołami. Obok gotyckiej kompozycji architektonicznej ozdobionej tak nierozdzielnie od niej dekoracją roślinną — widzimy jeszcze kompozycję figuralną dostosowaną do architektury. Są to do iglic przyparte figurki umieszczone na filarkach. Figurki te w różnych pozach, w obcisłych szatach, a jedna we zbroi — to studia stojących postaci. Układ nóg jest niespokojny a nawet u figury z podniesioną głową zupełnie nieprawdopodobny, ale tego rodzaju błędy u Stwosza nam nie obce. Posążki te są wogóle bardzo ciekawe w ruchach i w układzie (fig. 49 i 50).

Ponad ołtarzową skrzynią wznosi się podstawka o przeźrocach wypełnionych maswerkami i podparta



Fig. 42.
Szczegóły
Maryackiego
ołtarza.

z boku kolumnienkami u każdego naroża. Na podstawie mieści się grupa będąca dalszem i ostatniem rozwinięciem scen przedstawionych w szafiastej części ołtarza: koronacja N. P. Maryi. W środku grupy siedzi Madonna ze złożonemi do modlitwy rękoma pochyliwszy skromnie głowę, na którą Bóg Ojciec i Syn Boży wkładają koronę a przed nimi wzlata Duch św. (fig. 48). Po bokach na filarkach użytych jako podstawa stoją aniołowie: jeden z nich gra na organkach a drugi na lutni. Obok na filarkach nieco grubszych o bogatych bazach i kapitelach znajduje się z każdej strony postać biskupa w pontyfikalnym stroju. Są to święci patronowie polscy: św. Wojciech i św. Stanisław; ten ostatni w bardzo pięknych i wzorzystych szatach. Wszystkie figury są wydłużone ze względu na wysokość, na jakiej się mieszczą i ogólny efekt całości. Mimo takiej wysokości artysta starannie traktował ręce, układ zwłaszcza ręki św. Wojciecha trzymającej księgę jest bardzo ładny.

Predella (fig. 53) została w czasie odnawiania w XIX w. znacznie dopełniona. Przedstawia ona drzewo genealogiczne Jesego, na którym mieszczą się figury w różnych pozycjach i najrozmaiciej ułożonych draperyach. Każda z figur jest osobnem studjum ruchu. Po bokach predelli stoją figurki o kryształowych bazach, dalej jeszcze na zewnątrz pośredniczą między predellą a skrzydłami podpórki, na których wyrzeźbił artysta dwa anioły.

Architektoniczna dekoracja jest w związku z ostatnią fazą rozwoju gotyku, kiedy konstrukcja ustępuje miejsca malarskim efektom, kiedy motywy drewnianego budownictwa wkraczają do ciosowych gmachów i kiedy pojawiają się motywy kryształowe. Rzeźbiarz jak inni jemu współcześni nie waha się giąć iglic, których



Fig. 43.

Szczegół Maryackiego ołtarza. Prorok.

zadaniem pierwotnem było strzelać prosto w górę i zaznaczać wertykalny kierunek smukłych gotyckich budynków, dekoracya nie ciąży, owszem jest nadzwyczaj lekka i koronkowym charakterem doskonale dostraja się nietylko do rzeźby, ale tworzy jedną wspaniałą całość z lekkim i smukłym presbiterjum, jego pięknem gwiazdzistym sklepieniem, wielkimi i strzelistemi oknami. Zwrócić należy uwagę na zamiłowanie do form kryształowych.

Ornamentacja roślinna podporządkowana architekturze w gotyku nie wybija się tutaj (zob. fig. 40). Liście stylizowane w sposób gotycki i czepiające się form architektonicznych niespokojnie, mają formy niespokojne, są gwałtownie pogięte i pomierzwione, jakby je wicher rzucił i trzymał u pinakli i iglic. Znana nam rycina Stwosza przedstawiająca gotycki kwiat tak ściśle się wiąże z roślinnością ołtarza! Artysta szczególnie ma zamiłowanie do wyginania i splatania łodyg, widać to n. p. u konsoli głównego baldachimu i zresztą wszędzie, a zamiłowanie to podkreślam ze względu na inne dzieła, które Stwoszowi przypisać mi przyjdzie.

Zwierzęcych form do dekoracji artysta także używał. Tak u gzymsu predelli wśród roślinnej ornamentacji (zob. fig. 51 i 52) spotykamy ptaka z wyciągniętą szyją, otwartym dzióbem świergoczącego a obok niego puhacza ładnie skomponowanego, gdzieindziej znowu wśród gałęzi i liści przewija się jaszczurka. Różnorodne te formy urozmaica jeszcze siedząca wśród roślinności małpa bawiąca się owocem¹⁾.

Wartość artystyczna ołtarza jest wielka: jest to jeden z najwspanialszych utworów wieków średnich. Całość kompozycji pomyślana jest gruntownie i w proporcjach przedstawia się bardzo dobrze. Rzeźbiarz w układzie trzyma się ściśle symetrii i stosuje się do niej konsekwentnie. Widać to przede wszystkim w ogólnej architektonicznej strukturze ale także w ornamentacji górnych części pól tak przy zamkniętym jak otwartym tryptyku.

Stosunek górnej części do środkowej skomponowany jest z wielkim artystycznym. Że rzeźby zamkniętego ołtarza skomponował i traktował skromniej, to oczywiście, ale liczył się nawet z tem, aby najlepiej i najefektniej wypadły dolne płaskorzeźby otwartych skrzydeł, jako najbliższe ołtarza i najwidoczniejsze a zarazem najwięcej łączące się ze środkową grupą.



Fig. 44. Szczegół Maryackiego ołtarza. Prorok.

Liczył się nadto rzeźbiarz z odległością. Figury umieszczone na szafie ołtarza są wydłużone, a ręce Madonny złożone do modlitwy są przesadnie wielkie, jeśli się ogląda je z rusztowania, co zresztą uwydatniła zdjęta na tej samej wysokości fotografia. A zatem artysta uwzględnił różnicę rozmieszczenia. Kompozycja obrazów jest jednolita z wyjątkiem pierwszego obrazu cyklu, gdzie artysta połączył dwie sceny, zwiastowanie Joachimowi

¹⁾ Szczegół dekoracyjny z ptakiem zachował nam rysunek Dudraka, lecz tego szczegółu dziś niema. Prawdopodobnie jest to rysunek

konsoli, które znajdowały się w górnych częściach predelli u zewnętrznych narożników w miejscu dzisiejszych aniołów.

i spotkanie się jego ze św. Anną. Wszystkie obrazy skomponował nadto na podstawie symetrii i stąd przebija w kompozycji ta harmonia, do której dążyli artyści epoki



Fig. 45. Szczegół Maryackiego ołtarza. Prorok.

odrodzenia. Nietylko zatem architektoniczny układ całości, ale poszczególne pola mają piętno tego harmonijnego układu cechującego dzieła odrodzenia.

Mimo tego spokoju w układzie kompozycji przedstawiał artysta ludzi przeje-

tych akcją. Człowiek w jego utworach rusza się szczerze, żyje a nie pozuje, tylko ruchy jego zwykle są zdecydowane i szybkie. Znakomity jest Stwosz w obserwacji i przedstawieniu ruchu, chociaż nie umie radzić sobie z perspektywą i perspektywicznych błędów jest pełno. Rzadko umie dawać sobie radę ze skróceniami, najczęściej motyw wymagający skrótów przedstawia planimetrycznie, lub też wygina formy niemożliwie, aby tylko z całą siłą uwydatnić ruch, który mimo nieznamośności perspektywy lubi komplikować. To też daleko poprawniejsze pod tym względem są rzeźby, które tych skrótów nie wymagają, aniżeli płaskorzeźby. Brak znajomości perspektywy i fakt, że taki artysta jak Stwosz nie starał się radzić sobie, tłumaczy się zupełnie stanem ówczesnej sztuki na północy. Nie gotyk bowiem, lecz renesans dopiero stawia sobie i rozwiązuje zagadnienia perspektywiczne. Problemy perspektywiczne z tej strony Alp rozwiązywać się stara pod wpływem sztuki włoskiej Albrecht Dürer i nad tem z całą świadomością pracuje, lecz wtedy, kiedy Stwosz komponował ołtarz, Dürer był zaledwie dzieckiem. Niedostatek ten tłumaczy się okolicznością, że Stwosz jako rzeźbiarz, z perspektywą mniej miał do czynienia niż malarz.

Jak ruch obserwuje, tak samo studjuje typy. Obok ruchu, charakterystyka twarzy — oto w czym jest mistrzem. Zbierał on wzory z otaczającej natury, ażeby lepiej scharakteryzować typy, uwydatniał silniej głowy. Krecy jego w tym kierunku są znakomite i należą do najlepszych dzieł, jakie wogóle wydała sztuka. Typów nie idealizował, z wyjątkiem twarzy Chrystusa i paru główek kobiecych. Nie miał on antyku przed sobą jak Włosi, ale tembardziej zato studyował naturę, która



Fig. 46. Szczegół Maryackiego ołtarza. Doktorowie Kościoła: Św. Grzegorz i Hieronim.

dostarczyła mu szlachetnych typów dla dobrych ludzi a brzydkich i odrażających dla ludzi złych. Różnorodność wykształcenia i chęć urozmaicenia dzieła przebija najwidoczniej w traktowaniu włosów, które niemal u każdej osoby przedstawione są inaczej odpowiednio do wybranego typu. Ciało ludzkie zajmuje Stwosza wiele, mniej jednak niż draperya, ale umie zaznaczać formy ciała pod draperyą, nęci go także nagość, ta nagość, która pociąga nieznanym Stwoszowi artystów włoskich: dobre zrozumienie nagości widzimy w ciele Chrystusa na krzyżu i złożeniu do grobu. Obie te kompozycje świadczą, że artysta studiował anatomie a zwłaszcza obserwo-

wał dobrze trupa. Oprócz Chrystusa, którego ciało jest piękne i idealnie pojęte, widzimy nagość w postaci Adama i Ewy. Nie chodziło rzeźbiarzowi o piękne i szlachetne formy, nie szukał on ani ujmujących oko linii ani tego efektu wogóle, jaki umieli wydobyć Włosi idealizując ciało lub wzorując się na najpiękniejszych modelach. Ciało Chrystusa jest wyjątkiem.

Na ręce artysta kładzie wielki nacisk. Są one wydłużone, kościste i żyłaste, ale traktowane z dokładnością anatomiczną, przytem na układ pal-

ców zwraca wielką uwagę. Pod tym względem dążenia Stwosza, aczkolwiek nie zna on klasycznie pięknej formy ręki, idą w parze z dążeniami artystów odrodzenia.

Draperya odgrywa u Stwosza wielką rolę i to nietylko jako strój: artysta używał jej do dekoracji wypełniając nią przestrzeń, gdzie tylko można było. Pod tym względem nie uwolnił się on od ogólnego w tej epoce zamiłowania średniowiecznych artystów, które potęgował jeszcze wpływ modnych i będących podówczas nowością rycin: sam Stwosz był rytownikiem a widzieliśmy, ile w rycinach zajmował się draperyą. Temperament, ruch i życie, które starał się włą-

w postaci swych kompozycji, wiążą się o tyle z traktowaniem draperyi, że układa ją nie w piękne i spokojne fałdy zdobiące spokojne formy ciała, ale przeciwnie draperya ta jest zmięta, pełna niespokojnych fałdów i powichrowanych linii, między którymi jakby dla kontrastu przewija się wielka regularna falista linia rąbka. Różnicę materiału rzeźbiarz uwydatniał, przeważnie jednak posługiwał się (zwłaszcza gdy chodziło o wierzchnie szaty układające się w dekoracyjne fałdy) usztywnionym materiałem, miał zaś



Fig. 47. Szczegół Maryackiego ołtarza. Doktorowie Kościoła: Św. Ambroży i Augustyn.

zamiłowanie do szerokich płaszczyn i kombinowanie ich z drobnymi i misternymi, którym obok fałdów nadawał wklęsnięcia czyli t. zw. oczka na zewnątrz przedstawiające się kanciasto, a maniera ta uwydatni się jeszcze więcej w późniejszej działalności artysty. Niepokój figur, draperyi, form roślinnych, jest dla talentu Stwosza znamienny już w ołtarzu Maryackim, który jest najwięcej z jego dzieł w Polsce zrównoważony. Nawet strumień wody w scenie narodzenia N. P. Maryi przedstawił artysta niespokojnymi śrubowemi formami.

Świat i ludzi artysta przedstawiał jak ich widział, nie przenosi się on w odległy wschód ani w odległe czasy. Życie

Matki Boskiej lub sceny męki Chrystusa wyobrażał sobie tak, jakby się to wszystko działo w jego rodzinnym mieście. O studiach archeologicznych nie ma pojęcia, bo studia te dopiero artyści poczynają robić w epoce odrodzenia. Tem szersze są jego kompozycje i tem więcej związane z bezpośrednim odczuciem. Strój zatem figur — to strój współczesny.

Mimo tej dramatycznej siły, nie brak w ołtarzu Maryackim lirycznych stron. Scena Wniebowzięcia, adoracja pasterzy w Betleem, poniekąd hołd trzech króli i te prześliczne anioły, które opiekują się człowiekiem i bóstwem, mają wiele lirycznego nastroju i głęboko są odczute.

Za tło kompozycji artysta najczęściej używa skały, albo architektury, lub tu i ówdzie pojawia się płot zazębiony, albo wnętrze domu, w czym pomaga sobie malarstwem a niejednokrotnie daje tło gładkie.

Najwięcej wkroczył w dziedzinę malarstwa w scenie Bożego Narodzenia, widzimy tam bowiem nie tylko krajobraz z dwoma pagórkami, ale na tych pagórkach pomieścił artysta obwarowane miasteczko z kościołem o schodowatych szczytach i dwiema bramami, rozróżnia się blanki i most zwodzony. Na pochyłości drugiego pagórka mieści się chałta a przed nią żóra w studzienny (ten ostatni szczegół zagubiono przy ostatniej restauracji ołtarza), wszystko zaś otacza

płot, na szczycie i po drugiej stronie widać bramy i domy. W oddali widnieje zameczek i suche drzewa u stóp skał. Na skałach rozproszone pasą się owce.

Polichromia oddawała nadto wzorzystość szat, kwiecistość łąk i drobne szczegóły uzupełniające rzeźbę. Subtelność

tej polichromii i delikatność zatracono podczas restauracji. Rysunki Dudraka dowodzą tego zamięłwienia i troskliwości o jak najsumienniejsze przyozdobienie dzieła także pod tym względem.

Smukłe proporcyje ołtarza odpowiadały strzelistości presbiterium, przejrzystości

architektonicznej konstrukcji; dzieło to snyce rza wiąże się z jasnym rozczłonkowaniem pięknego dzieła architekta (fig. 55). Dość do tego należy efekt polichromii. Cały tryptyk był malowany a polichromię podczas ostatniej restauracji przywrócono według dawnych śladów. Kolory są proste z przewagą lazuru i złota, do którego dostrajają się inne barwy. Taką barwną

całość należy łączyć z polichromią presbiterium, której to polichromii wrażenie potęgowały witraże. Dzisiejsza polichromia Matejki, o ile odnosi się do presbiterium, została doskonale do ołtarza i witraży dostrojona; bo nikt tak dobrze Stwosza nie odczuwał jak Matejko.



Fig. 48.

Szczegół Maryackiego ołtarza. Koronacja N. P. Maryi.

Ta barwność z przewagą lazuru z gwiazdami rozsianymi na sklepieniu i na tle rzeźbiarskich kompozycji, nadawała całości niebieskiej jakiejś harmonii unoszącej średniowiecznego widza w kraj aniołów, świętych, w dziedzinę niepodzielnego spokoju, dobra Chrystusa i Jego Matki Najśw. P. Maryi, której kult w tych czasach pełen liryzmu nadawał takiemu wyobrażeniu nadziemskiego świata rzewny nastrój.

Artysta użył do dzieła wszystkich sił i sposobów, którymi rozporządzał. Nietylko przedstawił nam grupy opracowane ze wszystkich stron, ale i płaskorzeźbę najróżnorodniej traktowaną. Jak w środkowej grupie widzimy plany ¹⁾, tak w płaskorzeźbach widać całą ich gradację, aż do znikających w oddali szczegółów architektury lub krajobrazu.

Z tą samą wszechstronnością wprowadza do dzieła najróżnorodniejsze motywy, architektoniczne wzory, zwierzęta, rośliny, i wplata w swą opowieść, umieszczając je podporządkować całości, która jest poświęcona życiu, chwili śmierci N. P. Maryi i Jej apoteozie. Żaden rys, żaden motyw nie wydobywa się i z tym celem nie współzawodniczy.

Z całego dzieła przebija cześć dla Matki Bożej i nic jej nie mąci, chyba pojawiający się w dali jakiś szczegół.

Wartość artystyczna ołtarza jest wielka, jest to jedna z najwspanialszych kreacji wieków średnich. Niema w Niemczech ołtarza, który mógłby się z dziełem tem mierzyć: żaden nie wywiera tak potężnego wrażenia. Pod względem *s w o b o d y* i pewności kompozycji nie umiemy wskazać artysty przed Stwoszem lub jego rówieśnika, któryby mógł z nim rywalizować.

Najwięcej był Stwosz zależny od Schongauera, którego ryciny, jako rytmownik znał niewątpliwie a jednak nic z niego nie przejął, tylko tu i ówdzie kompozycja jego nasunęła mu wątek lub motyw. Tak w scenie pojmania Chrystusa postać w kapturze z wyciągniętą w górę ręką przypomina poniekąd podobny typ twarzy na rycinie; „Chrystus upadający pod krzyżem“ ²⁾ u jednego z jeźdźców a opryszek plujący na Chrystusa ma wiele podobieństwa z głową oprawcy targającego

Chrystusa za włosy w scenie Pojmania ³⁾ tegoż artysty. Daleko więcej wspólności widać w pojęciu i przedstawieniu anioła w scenie Zwiastowania do podobnej



Fig. 49. Szczegóły Maryackiego ołtarza.

¹⁾ Daun, str. 8.

²⁾ Oeuvre de Martin Schongauer, str. 21.

³⁾ Tamże, str. 10.

kreacji w rycinie Schongauera¹⁾ oraz w hołdzie Trzech króli²⁾ ale tylko w jednym szczególe. Król pobożnie klęczący tuż u stóp Matki Boskiej z założonymi rękoma jest tu i tam podobnie skomponowany: nawet w kształcie naczynia można się dopatrzeć podobieństwa — a jeśli do porównania wciągniemy Pokusę św. Antoniego, Schongauera, to można przypuścić, że Stwosz postać szatana w scenie „Wstąpienia do piekieł” utworzył sobie pod wpływem rytownika z Kolmaru³⁾. Zamiłowanie do stylizacji roślinnych motywów i ożywienie ich formą ptaka mógł Stwosz przejąć od tegoż artysty: w każdym razie pięknie skomponowany puhacz⁴⁾ w jednym ze studyów roślinnej dekoracji u Schongauera przypomina wprowadzenie puhacza do roślinnej dekoracji Maryackiego ołtarza.

Zamiłowanie do kraj-
obrazu mógł także Stwosz przejąć od Schongauera — poza tem nie widzimy wybitnego wpływu: owszem znając Schongauera i obrazy przedstawiające ten sam temat, traktował Stwosz kompozycję zupełnie odrębnie, co tem więcej zastanawia, że średnio-

wieczni artyści nie unikali wcale naśladownictwa. Zobaczymy n. p. jak Stwosz traktował scenę Wstąpienia do piekieł a jak ją pojmował Schongauer. Stwosz przedstawił moment spotkania się Chrystusa z zamkniętymi w niewoli praojcami: Chrystus zbliża się do nich i wyciąga ku nim dłoń. Adam znękany cierpieniami ledwie jest w stanie wyciągnąć rękę; szatani jeszcze walczą gwałtownie wpychając z powrotem wymykających się więźniów. Tu jest akcja, ruch i napięcie sytuacji. Tymczasem u Schongauera⁵⁾ Chrystus tryumfalnie depcze szatana i wyprowadza już po walce Adama i Ewę z piekieł wraz z całą rzeszą dawnych mieszkańców piekieł przypatrującą się raczej aniżeli odczuwającą wyzwolenie.

Weźmy jeszcze inny obraz: Pojawienie się Chrystusa Magdalenie. Schongauer⁶⁾ przedstawił Chrystusa zatrzymującego się spokojnie przed Magdaleną, która tem pojawieniem się zaskoczona, odczuwa je jakby w extazie, tymczasem jak tę scenę pojął Stwosz? Stwosz przedstawił Chrystusa przechodzącego koło Maryi Magdaleny, która rzuciła się



Fig. 50. Szczegóły Maryackiego ołtarza.

¹⁾ Oeuvre de Martin Schongauer str. 1.

²⁾ Tamże str. 6.

³⁾ Tamże str. 48.

⁴⁾ Tamże str. 18.

⁵⁾ Tamże str. 19.

⁶⁾ Tamże str. 27.



Fig. 51.

Szczegóły dekoracji Maryackiego ołtarza. Gzyms predelli.

przed nim na kolana, spogląda ku Niemu i z wielkiego wzruszenia i radości zaciśnięta dłoń.

Stwoszu do tak wielkiego dzieła używał pomocników a nawet zatrudniał cały warsztat — to niewątpliwie, ale on był w całym znaczeniu twórcą dzieła, w którym wszędzie przebija ten sam styl i ta sama potęga twórcza. Pomocnicy jego pracowali według jego rysunków i wskazań, natchnieni jego fantazją i jego wolą. Jacy to byli pomocnicy, zobaczymy to później z ich dzieł, które są niewolniczymi nieraz a powierzchownymi naśladownictwami kompozytora Stwosza. Są to dzieła rękodzielników a nie obmyślane utwory artystów. Całe sceny Maryackiego ołtarza upraszczali i naśladowali, jakto n. p. uczynił twórca tryptyku z Lusiny znajdującego się w zbiorach Akademii Umiejętności w Krakowie. Nie dość na tem: jak wielki był wpływ tego arcydzieła, najlepiej świadczy mały tryptyk znajdujący się w posiadaniu prof. Józefa Mehoffera, dzieło domorosłego snycerza na prowincji z XVI lub XVII w., który naśladował w nim Maryacki ołtarz.

Najwięcej Stwoszowi zależało na środkowej części ołtarza; ta część jest naj-

wspanialszą i ta wyszła niezawodnie z pod jego dłuta, najmniej zaś chodziło mu o rzeźbę wysoko umieszczoną, o scenę koronacji N. P. Maryi i o świętych — te utwory są gorsze i zapewne pozostawił ich wykonanie pomocnikom, również jak wykonanie predelli nie przedstawiającej wielkiego artystycznego interesu, niemniej jednakże kompozytor jest dziełem Stwosza.

Na zakończenie wreszcie niniejszego rozdziału o Maryackim ołtarzu przytoczamy zredagowany przez Jana Heydeka dokument, który widocznie staraniem autora na ołtarzu w puszcze na wieczną rzecz pamiątkę umieszczono. R. 1533 kiedy odczyszczano ołtarz, puszkę ową z dokumentem znaleziono i sporządzono z dokumentu kopię, oryginał zaś zaginął.

Pismo zredagowane po łacinie podajemy tutaj w starym przekładzie¹⁾. Jest ono tendencyjne; walka między obiema narodowościami, polską i niemiecką, w niem się uwydatnia, nie mniej jednak wiąże się ono z ołtarzem jako dokument erekcyjny.

„Roku od wcielenia Pana naszego Jesu Christa: Tysiącznego czterystnego siedemdziesiątego siódmego, około

¹⁾ W oryginale podaje je Lepszy, Pacyfikał sandomierski, str. 96, a zarazem przedrukowuje

przekład znajdujący się w Bibliotece Jagiellońskiej Kod. Nr. 107 str. 67.



Fig. 52.

Szczegóły dekoracji Maryackiego ołtarza. Gzyms predelli.



Fig. 53.

Szczegół Maryackiego ołtarza. Predella.

św. Urbana ten obraz robić poczęto. Na ten czas rajce siedzące byli: Walter Gezinger, Jan Karnowski, Jan Teszner, Stanisław Przedbor, Stanisław Zygmun-towic, Jan Cletner, Jan Gawron, Jan Tursy. A stara Rada zaś, Marcin Bełza, Jan Wirsing, Paweł Newburgir, Mikołaj Creidler, Jakób Sweidniczen, Jan Gerstman, Jakob Wilkowski, Marek Theuz, Mikołaj Wolfram, Langpeter Stano, Kun-cza Zarogowski, Jan Tygil, Paweł Ber, Sefrid Bethman, Jan Borgk, których radą y zezwoleniem robić zaczęto. A wszakże osobiłwie tego doglądali, Mikołaj Creidler Langpeter Rayce a Chrysztoph Re-bencz z Mariemborgu Pisarz Mieyski. Ale ci wszyscy trzey po zaczętey robo-cie w krótkim czasie pomarli. Po któ-rych zaś na to wybrano Jana Clethnera, który się własnym gospodarstwem za-bawiwszy niewiele sprawił, Jana Tursa, Jana Heydeka Pisarza Mieyskiego, do których przysadzono iednego mieszczanina Jakóba Glasera, który nazbierawszy od ludzi jałmużny, toż dopiero robotę zaczęta prowadzili aż do końca, aczkol-wiek wielki koszt wczynili, bo 2808 zło-tych, wszakże z ratusza ani z skarbu pospolitego nic nie dano, tylko na testa-mencie odliczil był niejaki Franciszek Gleywicz 200 złotych. Ostatek z jałmu-żny od ludzi nazebrano potrosze aż się

nazbierało. A dorobiono tego obrazu roku Pańskiego 1489, około święta Ja-kuba ś. za czasów Kazimierza Króla Polskiego, a Fryderyka Biskupa krak. tegoż króla syna. Rayce na ten czas byli, Jan Wirsing, Jan Theszner, Jan Gawron, Jan Tursy, Sefrid Bethman, Piotr Salomon, Jan Wiewiorka, a Lenard Vngestam. A stara Rada, Paweł Newbur-ger, Stanisław Przedbór, Stano Zygmun-towic, Jan Clethner, Jan Tygil, Jan Borg, Jorek Morstein, Ulryk Jecinbergir, Jorek Lang, Jan Schultz, Jan Reguła Doktor w Lekarstwie, Stanisław Swarcz, Jan Beck y Jadam Swarz. Za których stara-niem y onych com je wyssey pomienił, to jest Jana Tursa, Jana Heydeka pisa-rza i Jakóba Glasera pilnym dogląda-niem dorobiono. Na cześć Panu Bogu y naswiętszej Pannie Mariey, która nie-chay będzie błogosławiona na wieki.

Na to żaden Polak nic nie dał ani jałmużny, ani żadnym ratunkiem nie ra-tował, y owszem się ich wiele naśmie-wało, tak mniemając, że się to zkończyć niegdy nie miało, z których wiele roz-maitymi frasunkami przez naświetszą Pannę byli nawiedzeni.

Plebanem na ten czas był cnotliwy człowiek Jorek Sworc Niemiec, nie-boszczyka Jorka Swarcza Rajce syn, Kaznodzieja Niemiecki człowiek mądry.

Jan Galar z Wielkiego Głogowa w naukach mistrz, a prawie naprzędniejszy kaznodzieja, który swoim pilnym napominaniem do tego niepomału dopomógł. Zakrystianem człowiek dobry, Jeronym z Gwostatu w Naukach mistrz y Bakałarz w Piśmie św.

A mistrz abo rzemieślnik na tę robotę był mistrz Witt Niemiec z Noremburga, człowiek stateczny i dziwnie pilny y życzliwy, którego rozum y robota po wszystkim Chrześcijaństwie z pochwałą żywota, którego też y ta robota zalecała

na wieki. Tom ia Jan Heydek de Dammis Pisarz Mieyski na wieczną pamiętkę napisał“.

Oprócz głównego ołtarza wyrzeźbił Wit Stwosz do kościoła N. P. Maryi na zamówienie altarzysty tegoż kościoła Wallendorfa, jeszcze jeden tryptyk o wiele mniejszy. Tryptyk ten jednak zaginął bez śladu a wiemy o nim jedynie z piśmiennych źródeł¹⁾. W następnym rozdziale przekonamy się, że ponadto powstał cały szereg dzieł związanych z Maryackim kościołem.

¹⁾ Sokołowski, Studya I. c. str. 87.



Fig. 54. Anioł zwiastujący Pasterzom. Ze sceny Boże Narodzenie w Maryackim ołtarzu podług rysunku Dudraka.

VI.

Inne rzeźby Stwosza dla kościoła Maryackiego: krucyfiks na tęczy. Żołnierze strzegący grobu Chrystusa i stalle. Prace Stwosza na cmentarzu Maryackiego kościoła: krucyfiks Kalwaryi, model tego krucyfiksu w Muzeum narodowem, ogrodziec oraz kaplica zmarłych.

Dzięki stosunkom, jakie wyrobił sobie Stwosz i wielkiemu uznaniu mieszczan krakowskich, którego wyrazem było zwolnienie mistrza od podatków a nadewszystko pozyskawszy sobie zarząd kościoła Maryackiego i przyjaźń najbardziej wpływowego członka zarządu Heydecka, zagarnął on niebawem wszystkie zamówienia do kościoła Maryackiego. Nie mogło być inaczej. Nie było w Krakowie nikogo, ktoby z nim się mógł mierzyć; on był pierwszy, wpływowy i jedyny, w sile wieku, w pełni rozwoju talentu, w gorączce tworzenia, nie wahał się brać jedną pracę po drugiej.

Bardzo blisko z ołtarzem Maryackim wiązało się wykonanie krucyfiksu, rozpiętego na olbrzymiej tęczy Maryackiego kościoła między presbiterium a nawą główną. Wiemy, że zawalenie się pierwotnego sklepienia spowodowało postawienie nowego ołtarza. Ta sama katastrofa zniszczyła niewątpliwie stary krzyż na tęczy i pociągnęła za sobą sprawienie nowego. Zdaje się, że do tego faktu należy odnieść wiadomość archiwalną, że Dorota Szewcowa zapisała r. 1473 pas srebrny wartości 10 dukatów na sprawienie nowego krzyża łącząc tę ofiarę z ofiarą na ołtarz. „Dorota Sweczniczka przeznaczyła cztery grzywny, *czu der*

newn tafeln czu unsir libn frawe i prócz tego pas zastawiony w złot. 10 zapisała *czu der newn creuze czu unsir libn frawn*¹⁾.

Trudno przypuścić, ażeby robotę oddano komu innemu w chwili, kiedy Wit Stwosz prowadził tak wielkie i kosztowne przedsięwzięcie w tym samym kościele. Niewątpliwie zatem ten sam warsztat, który pracował nad Maryackim ołtarzem, wykonał i krucyfiks.

Krucyfiks ten przedstawia na tle smukłego presbiterium w ramach tęczy Chrystusa nadnaturalnej wielkości, z drzewa, rozpiętego całą siłą i przybitego do krzyża. Ogólna kompozycja, pojęcie tematu i traktowanie ciała, o ile to ostatnie da się na takiej wysokości zbadać, przypomina nam krucyfiks, w nawie bocznej Maryackiego kościoła, o którym nam mówić przyjdzie a także krucyfiks płaskorzeźby ołtarza głównego przedstawiający Ukrzyżowanie. Głowa podobnie jest pochylona i włosy podobnie układają się na ramionach (fig. 55). Tak też pojętą jest korona cierniowa i tak samo oplata głowę. Klatka piersiowa uwydatnia się silnie. Draperya otaczająca biodra Chrystusa jest niespokojna i powichrzona. Jeśli przyjrzymy się bliżej twarzy, widzimy pewien rys charakterystyczny właściwy Stwoszowi: wysokość górnej

¹⁾ Grabowski, Skarbniczka str. 159.

wargi tu i tam jest znaczna, wyrost wąsów poczyna się dość daleko od kanałika nosowego. Mimo podobieństwa

dramat: tamta kompozycja jest tylko częścią obrazu, tu istnieje ona sama dla siebie. Chrystusa przedstawił artysta po



Fig. 55

Wnętrze kościoła Maryackiego z widokiem na ołtarz i krucyfiks tęczy.

w szczegółach, artysta stworzył zupełnie inny typ. To znaczy, że dzieło nie jest naśladownictwem wspomnianej płaskorzeźby, ale oryginalnym utworem. Spokój i znużenie znaczą tam na twarzy Chrystusa, gdy tu z twarzy tej czyta się cały

zgonie, oczy już nie mają życia, usta lekko są otwarte i skrzywione bólem, ślady cierpienia fizycznych i moralnych widać na obliczu, które z wielką wyrazistością uwydatnia się na tle ciemnych włosów. Twarz jest tak ustawiona, żeby

modlący się, spojrzawszy w górę, mógł spotkać się z obliczem Ukrzyżowanego.

Na jeden jeszcze fakt należy zwrócić uwagę: krzyż smukły oglądać trzeba na tle pięknego gwiaździstego sklepienia, na którym Ciało Chrystusa rysuje się z wielką siłą i efektem (fig. 55).

Obok ołtarza Maryackiego znajdowały się dwie rzeźby przedstawiające leżących żołnierzy (fig. 57—58). Obie rzeźby w czasie restauracji tego ołtarza usunięto i złożono do zbiorów Akademii Umiejętności, która odstąpiła je później w depozyt Muzeum narodowemu, gdzie są obecnie. W istocie dzieła te nie wiążą się z ołtarzem Maryackim, nie mniej jednak wy-

konano je do kościoła Najśw. P. Maryi. Żołnierzy tych używano widocznie do ozdoby grobu Pańskiego w tymże kościele podczas obchodów Wielkanocnych.

Żołnierze w pozie na pół leżącej zakuci w zbroje są bardzo dobrze skomponowani, udatni w proporcjach i pochodzą z XV w. a niezawodnie także są dziełem Wita Stwosza. Temat ten zajmował artystę wtedy, gdy rzeźbił scenę Zmartwychwstania w ołtarzu Maryackim a także potem jeszcze, gdy osiadł na stałe w Norymberdze¹⁾.



Fig. 56. Fragment krucyfiksu tęczy Maryackiego ołtarza.

Podobieństwo żołnierzy Maryackiego ołtarza z omawianymi figurami jest widoczne nie tyle w ogólnej kompozycji, ile w szczegółach zbroi. Przyjrzyjmy się żołdakowi z łukiem w scenie Zmartwychwstania: ma on pancerz taki sam jak żołnierz z zasłoniętą przyłbicą w Muzeum narodowym, naramienniki o charakterystycznym motywie, pletwy tu i tam są jednakie. Główna różnica w zbroi — to obuwie: wszędzie u Stwosza jest ono spiczaste, stopy uzbrojonych żołnierzy opatrzone są kolcem, tu but u palców

¹⁾ Zob. ołtarz w Szwabach. Daun, fig. 38.



Fig. 57. Żołnierz strzegący grobu Chrystusa. (Muzeum narodowe w Krakowie).

kończy się płasko — ale jest on później nadsztukowany, co na pierwszy rzut oka widać w oryginale, część nadsztukowana wykonana jest z grubsza, jest to nawet nierzeźbiony, tylko ostrugany odpowiednio klocek i przybity z wierzchu gwoździem; niezawodnie obuwie było pierwwej takie samo jak w innych podobnych utworach Stwosza. Podobną zbroję przedstawił artysta w jednej z dekoracyjnych figur Maryackiego ołtarza (zob. fig. 49) a podobną charakterystykę twarzy widzimy w scenie pojmania Chrystusa, u żołdaka, który podniósł rękę na Chrystusa (fig. 22).

Jeśli przyjrzymy się obecnie całości, zobaczymy, że artystę pociągało zadanie przedstawienia ciała zakutego w zbroję i skrepowanego ruchu. Nie powtórzył on kompozycji z płaskorzeźby, ale przy zachowaniu szczegółów stworzył rzecz oryginalną. Żołnierza z odkrytą przyłbicą przedstawił artysta w chwili, gdy rażony blaskiem zmartwychwstającego Chrystusa nie może się ruszyć: twarz żołdaka zła, z wysuniętymi wargami,

w które artysta umiał wlać dużo charakterystyki, i z otwartymi szeroko oczyma wpatrzonemi w zjawisko. Polichromia twarzy jest pierwotna i dochowało się złocenie zbroi, aczkolwiek znacznie poczerniało.

Druga figura doszła nas w gorszym stanie: zachowało się tylko torso, głowa, część ręki lewej i część prawej nogi. Rzeźbiarz również przedstawił śpiącego żołnierza, przyłbica chroni go od blasku, który poraził jego towarzysza; artysta nie wahał się mimo całego zamięłowania do charakterystyki twarzy przedstawić głowę zakutą w przyłbicę i stworzył w ten sposób oryginalną i śmiałą kompozycję.

Dalszą robotą dostarczoną do Maryackiego kościoła były stalle dla rajców miejskich.

Stalle te powstały przed rokiem 1495, skoro Rada w tymże roku je przyjęła i poleciła wypłacić Stwoszowi za nie kwotę 1500 złotych. O stallach tych ponadto nic więcej nie wiemy, przypadły bez śladu a jedyna wiadomość o ich

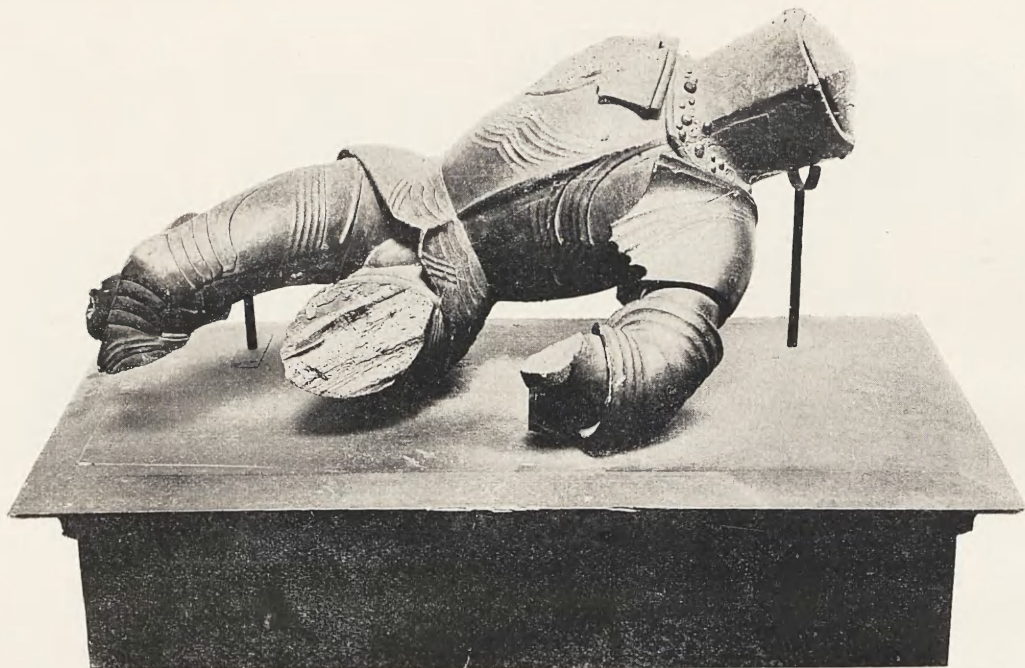


Fig. 58. Żołnierz strzegący grobu Chrystusa. (Muzeum narodowe w Krakowie).

istnieniu zachowała się w aktach miejskich Krakowa¹⁾.

Z przeglądu dzieł dostarczonych Maryackiemu kościołowi, dwu ołtarzy, krucyfiks na tęczę, rzeźb do urządzenia grobu Chrystusa i stalli, widzieliśmy, że warsztat Stwosza był poniekąd warsztatem kościoła Maryackiego, że artystę wzywano do ozdobienia tego kościoła i że bez wyjątku oddawano mu wszystkie rzeźbiarskie roboty. Sądzymy, że dzieło, które omawiać z kolei będziemy, jest także utworem Wita Stwosza, chociaż na poparcie twierdzenia nie posiadamy żadnego piśmiennego dowodu.

Dotąd mieliśmy do czynienia z rzeźbą w drzewie. Dzieło, do którego opisu przystępujemy, wykuł Stwosz w kamieniu. Dziełem tem jest krucyfiks znajdujący się w ołtarzu w prawej nawie kościoła. Przeznaczonym on był jednakże gdzie-

indziej. W ołtarzu bowiem z XV w. podobna rzeźba nigdy nie mogłaby znaleźć pomieszczenia. Według wszelkiego prawdopodobieństwa przeznaczono ją na cmentarz Maryackiego kościoła, gdzie też się znajdowała przez cały wiek XVI i dopiero w latach 1603 a 1647 umieszczono ją na tem miejscu, na którym się obecnie znajduje²⁾, gdy poczęła słynąć cudami (fig. 59 i 61).

Na potężnym krzyżu o grubych czworograniastych belkach wisi nagi Chrystus w pozycji silnie napiętej. Chrystus już skonał i lekko skłonił głowę na piersi. Całość jest tak skomponowana, że nie zdaje się, ażeby figura stała na wolnej dokoła przestrzeni, chociaż opracowana jest ze wszystkich stron: taki szczegół jak rzucenie draperyi w lewo i wysunięcie jej poza linię kompozycji, dowodzi, że był to krucyfiks przyparty do ściany,

¹⁾ Grabowski, *Starożytności historyczne polskie* t. I. str. 445.

²⁾ Łuszczkiewicz Wład., *Stare cmentarze krakowskie*. *Rocznik krakowski* t. I. str. 23—25.



Fig. 59.

Krucyfiks Maryackiego kościoła w bocznej nawie.

inaczej deszcze i wichry spowodowałyby opadnięcie tak słabo wiążącego się z rdzeniem kawałka kamienia. Ani w układzie całości, ani w rysach twarzy nie widać, aby krucyfiks był w jakimś związku ze zwykle pod krzyżem stojącymi figurami i zapewne ich też nie było.

Chrystus przedstawiony nagi, cieniowa korona dziś istniejąca jest dodatkem późniejszym, aczkolwiek bardzo efektownym (fig. 61), szpecącym piękny kształt czaszki. Wykonanie twarzy odrazu wskazuje na Wita Stwosza: takiego dramatu na północy nie oddałby żaden mistrz XV w., mógł to zrobić tylko wielki

dramaturg, jakim był Wit Stwosz i on też rozporządził tą mistrzowską techniką, która nadała pojęciu skończone formy.

nie znać na niem katuszy i chłost, jedynie w prawym boku szeroka i głęboka rana świadczy o położeniu kresu moralnym mękom.



Rzeźbiarz pojął Chrystusa jako człowieka w sile wieku, właśnie koło 33 lat, z czołem pełnym zmarszczek, o policzkach zapadłych pod wpływem męki i bólu nie tyle fizycznego ile moralnego, kiedy cierpiał za prawdę dla dobra i zbawienia społeczeństwa, które Go nie rozumiało i trwając w zaślepieniu przesładowało z szyderstwem i zadowoleniem. Widać, że to człowiek, który poczynał już wątpić, że wątpienie zwyciężył, przeżył męki z nadzieją rychłego zmartwychwstania i tryumfu i który, konając, przebaczenie miał na ustach, bo wszystko rozumiał.

Tę tragedię Wit Stwosz pojął i odtworzył. Artysta wyobrażał sobie Chrystusa jako silną, dobrze zbudowaną postać, lecz chudą i strawioną wewnętrznym ogniem — piętno cierpienia na twarzy, to piętno tortur, wśród których górę biorą moralne cierpienia. Ciało jest piękne i czyste — pojęte szlachetnie w duchu sztuki odrodzenia,

Oko już nie pała, zaszło bielmem i ani śladu w niem życia: powieki są na pół otwarte, grubość ich naznaczona i przy zewnętrznych kątach ócz występują charakteryzujące Stwosza zmarszczki. Nos jest pociągły, o wązkich nozdrzach i regularny, wargi mięsiste, dolna nieco opuszczona i bólem skrzywiona. Usta rozchylone, a w nich nieznacznie uwidocznione zęby. Kanalik nosowy silnie się uwydadnia, dokoła kanalika jest miejsce wolne, dopiero nieco dalej wyrastają wąsy, opuszczające się na dół i zakręcone. Podobnie kosmyki brody kończą się skrętem. Skręty te wydo był rzeźbiarz przy pomocy świdra: najwidoczniejsze są dwa skręty przy zakończeniu brody powtarzające się w dziełach Wita Stwosza.

Fig. 60. Studium do krucyfiksu bocznej nawy Maryackiego ołtarza.

Traktowanie włosów długich rozdzielonych i spadających na plecy a właściwie na prawe ramię, jest upodobaniem tego mistrza; układ fryzury, to luźnie rozplecione i rzucone loki. Takie same loki

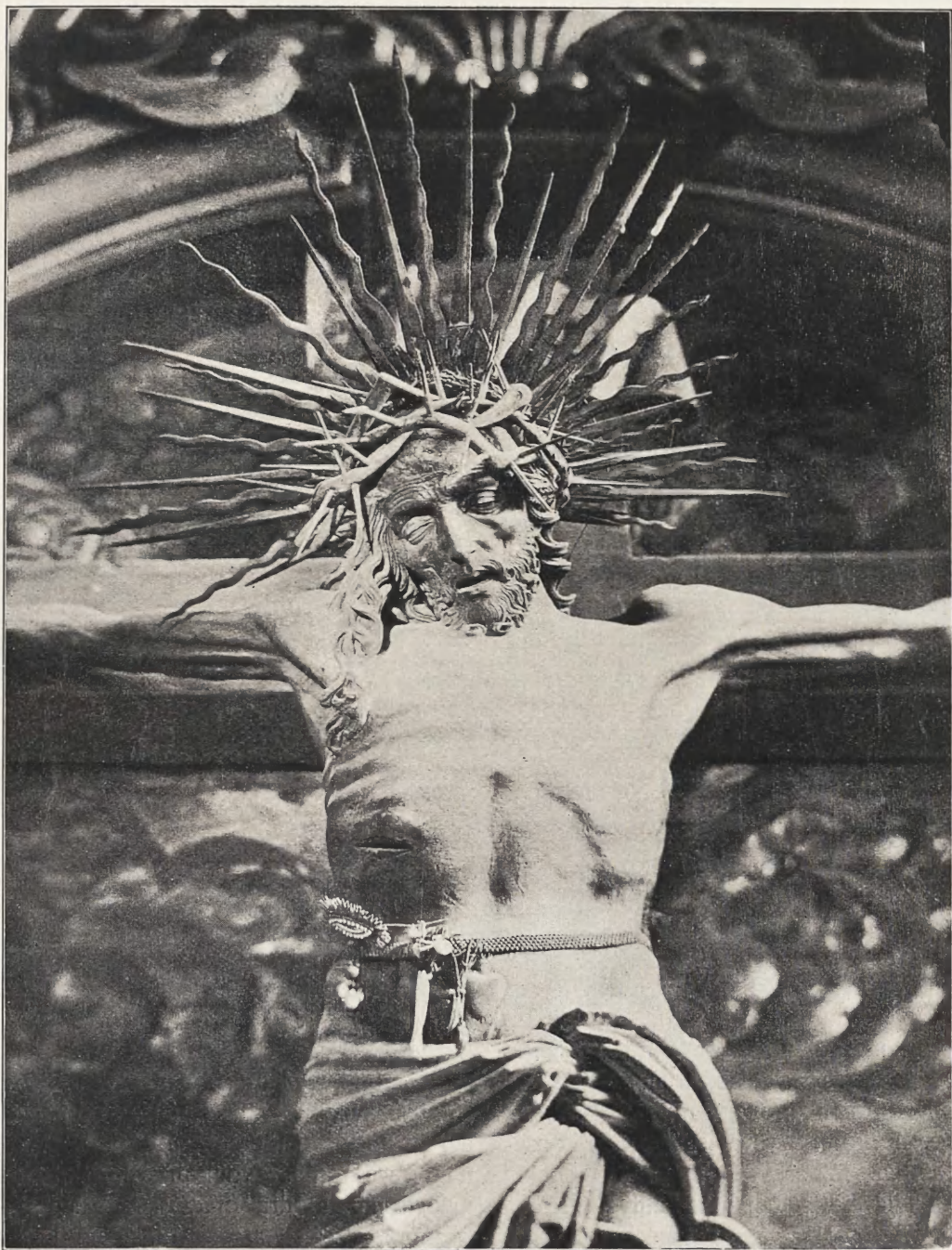


Fig. 61.

Fragment krucyfiksu nawy bocznej Maryackiego ołtarza.

widzieliśmy u apostołów w głównej scenie Maryackiego ołtarza. Z pod włosów tylko wydobywa się część lewego ucha. Wogóle włosy są przedstawione z poczuciem natury i miękkości.

Na szyi uwzględnił artysta muskuły i fałdy skóry. Obojczyk i mostek zaznaczył. Klatka piersiowa szeroka z uwydatnieniem żeber i mięśni. Brzuch lekko zapadnięty: tu i ówdzie spostrzega się tętnice. Widać wogóle niezwykłą na północy znajomość anatomii, godną artysty rozwiniętego odrodzenia. Ręce chude wyciągnięte przedstawione są z poczuciem układu kości, mięśni i żył. Dłonie i palce skurczone. Nogi również wychudzone, naprężone z mistrzowskim opracowaniem kolan i stóp skrzyżowanych i jednym gwoździem przybitych. Stopy o palcach długich, chudych i z drobiazgowością wykończonych. Naprężenie ścięgien uwydatnia się silnie a kostki rozmieszczone umiejętnie. Wybitną cechę Stwosza: głębokie wycięcie stopy i tutaj znajdujemy, aczkolwiek wskutek układu stóp zaledwie się ono zaznacza.

Draperya zakrywająca biodra Chrystusa t. zw. perizonium, przewiązana jest dosyć wysoko. Jej układ należy sobie tak wyobrazić: artysta przewiązawszy raz długą opaskę u ciała modelu, górną część, która po przewiązaniu znalazła się w jego prawej ręce, obwinął około lewego uda w ten sposób, że koniec zakrył udo, draperyę zaś, która mu została w lewej ręce puścił na wiatr i zwinął w wachlarzową, ulubioną formę. Wogóle kompozycja jest jasna i konsekwentna. Materiał draperyi jest miękki i układa się w delikatne fałdy.

W całości zatem tak jak i w szczegółach krucyfiks przedstawia się jako

pierwszorzędne dzieło nie tylko w średnich wiekach, ale należy i dziś do najwybitniejszych dzieł sztuki. Pojęcie dzieła i wykonanie dowodzi, że jest to płód jednego z największych mistrzów średnich wieków — Wita Stwosza.

Dzieło robiło wielkie wrażenie nie tylko na współczesnych, ale uszanował je wiek odrodzenia a XVII w. przeniósł do wnętrza kościoła, umieścił na ołtarzu i otoczył czcią. Ołtarz ubrano bronzowymi kolumnami przeniesionymi z kaplicy Wisenbergów a skronie Chrystusa otoczono promienistą aureolą. Jakie rzeźba robiła podówczas wrażenie, czytamy w książce r. 1647: „gdy krucyfiks chciano odnawiać, malarz, który był do tego wezwany, dostrzegł, że mu narzędzie jak w żywym ciele grzęzło i z przestrachu na poły był umarły, czego i inni doświadczyli, jak o tem stare manuskrypta opowiadają. Jest ten krucyfiks dziwnie nabożny i piękny, uprzywilejowany jest za duże zmarłe“¹⁾.

Model do tego krucyfiksu wykonany przez Stwosza zachował się w Muzeum narodowym w Krakowie (fig. 60). Jestto rzeźba w drzewie wysokości od stóp do głowy 48 cm., szerokości w rozpięciu rąk 45 cm. a zatem jestto mały krucyfiks z drzewa lipowego ze śladami polichromii. Ręka lewa dorobiona później, toż kawałek kończyny ręki prawej i trzy palce stopy. Do Muzeum nabył go ś. p. Łuszczkiewicz²⁾. Chrystusa przedstawił artysta już po śmierci z głową zwisającą na prawe ramię. Nogi przebite jednym gwoździem, biodra otacza wąskie perizonium. Rzeźba zwraca uwagę znajomością anatomii, niezwykłą w północnej

¹⁾ Pruszc, Stołecznego Miasta Krakowa kościoły y klejnoty w Krakowie 1647, str. 34.

²⁾ Zob. Inw. Muz. nar. L. 619. cf. Kopera,

Materiały do historii sztuki w Polsce — Wiadomości Numizm. archeol. t. V, szp. 53.



Fig. 62. Chrystus na górze Oliwnej. Plaskorzeźba wmurowana w ścianę domu przy placu Maryackim 1. 8.

sztuce średniowiecznej. Cechuje ją nie tylko dokładność w odtworzeniu proporcji, ale także sumienność w opracowaniu szczegółów. Zastanowimy się nad tym krucyfiksem, bo można się mu z całą dokładnością przyrzeć i szczegółowo zbadać, a chodzi nam o znajomość anatomii. Mięśnie barkowe jak również mięśnie szyi dobrze są zaznaczone. Wogóle

uwidatniał rzeźbiarz mięśnie, stawy, kości. Tak główka kości barkowej lewej odtworzona jest bardzo dobrze, klatka piersiowa doskonale modelowana, mięśnie brzuszne z osobna zaznaczone, uwidatniają się talerze biodrowe z pod perizonium a nogi wykonane są świetnie. Wyras bólu i cierpienia jest więcej zastygły niż w krucyfiksie w ołtarzu

bocznym kościoła Najśw. P. Maryi, gdzie efekt tego bólu dociągnięty jest do najwyższego stopnia: tu twarz jest znacznie spokojniejsza.

Jeżeli porównamy pod względem traktowania anatomii krucyfiks Muzeum narodowego z krucyfiksem nawy bocznej kościoła N. P. Maryi, zauważymy uderzające podobieństwo, nie tylko pod względem ogólnego traktowania ciała, lecz w szczegółach. Modelowanie żeber jest podobne, a tem łatwiej to wykazać, że tu i tam artysta posługiwał się chudym modelem; tem wybitniej występują różańcowate zgrubienia, w miejscu łączenia się chrząstek żeberowych; główka kości barkowej lewej na jednej i drugiej stronie identyczne.

Także na krucyfiksie Maryackiego kościoła sterno-cleido-mastoideus'a nie widać, nogi i stopy prawie te same a szczególnie łuki goleniowe bardzo piękne u obu ¹⁾). Obie rzeźby mają nadmiar zmarszczek. Zwracam przy tem uwagę na szczegóły, jak traktowanie włosów i rys charakterystyczny: w modelu widzimy na twarzy w obu rzeźbach znaczny odstęp od górnej wargi do nosa i również znaczny odstęp wyrostu włosów od kanalika nosowego. Wogóle ma się wrażenie jednego i tego samego modelu.

Krucyfiks był polichromowany, wyraźne ślady polichromii dochowały się na perizonium, którego podszewka była lazurowa a wierzch niezawodnie złoty.

Wiemy już, że krucyfiks bocznego ołtarza w kościele N. P. Maryi pierwotnie znajdował się na zewnątrz kościoła i zdobił cmentarz kościelny.

Inną pozostałością dawnego cmentarza kościelnego są dwa dzieła. Jest to naprzód płaskorzeźba w kamieniu wmurowana w facyatę domu przy placu

Maryackim l. 8, przedstawiająca Chrystusa w Ogroju, a wreszcie kaplica zmarłych przy kościele św. Barbary. Oba zabytki uważam również za dzieła Stwosza jako resztki rzeźb, któremi przyozdobił cmentarz. Co do kaplicy zmarłych na wstępie, zanim do niej przejdę, muszę zrobić to zastrzeżenie, że tylko architektoniczną jej dekorację przypisuję Stwoszowi a nigdy grupę rzeźb, którą w niej umieszczono później.

Zaczynamy od płaskorzeźby przedstawiającej Chrystusa na górze Oliwnej (fig. 62). Była ona niewątpliwie także pierwotnie wmurowana w ścianę, czy kościoła, czy też domu lub muru okalającego cmentarz.

Oprócz Chrystusa i trzech Jego uczniów umieszczonych na pierwszym planie przedstawił artysta urozmaicony plan dalszy; widzimy Jeruzalem, płot zamykający ogród i żołnierzy z Judaszem na czele, zstępujących ze schodów.

Chrystus klęczy na środku, na prawo śpi jeden z apostołów położywszy się na ziemi i podparłszy ręką głowę, powyżej skała z ukazującym się aniołem, na prawo drzemią dwie siedzące figury a ponad nimi brama z grupą ludzi. Cała przestrzeń jest zatem wypełniona. Układ postaci uchwycony z natury a każdą postać rzeźbiarz skomponował z artyzmem i widocznym rozmysłem. Ruch wdzierającej się grupy pojęty jest po mistrzowsku a przedewszystkiem zasługuje na uwagę drobna postać żołnierza zakutego w stal i Judasza prowadzącego orszak i schodzącego po schodach. Inna figurka wdzierającego się przez dziurę w parkanie, skomponowana z niemniejszą zdolnością charakteryzowania ruchu. Perspektywa figur w głębi jest obmyślana bardzo dobrze: figury zaś na

¹⁾ Uwagi te zawdzięczam prof. Dr Julianowi Nowakowi.

pierwszym planie mają wadę w perspektywie — wadę, którą wytykaliśmy płaskorzeźbom Maryackiego ołtarza, Chrystusa przedstawił artysta w większych rozmiarach, chociaż umieścił go na drugim planie, chciał w ten sposób przedewszystkiem zwrócić na Niego uwagę.

Płaskorzeźba jest uszkodzona, to też subtelność traktowania ciała nie uwydatnia się; ślady jej jednak świadczą, że była opracowana ze znajomością anatomii i wielką wprawą. Twarze przedstawiają typy głów wziętych z rzeczywistości, aczkolwiek charakterystyka św. Piotra przypomina wyobrażenia tego świętego w innych dziełach sztuki tej epoki, widocznie artysta przejął wyrobiony typ: a zatem święty ten jest łysy, z kępką włosów na czole i włosami z tyłu czaszki pomieszczonymi. Usiadł ułożywszy ręce na kolanach, miecz oparłszy o ramię i widać, że śpi snem zmożony. Jest to ten sam św. Piotr, którego spotykamy w ołtarzu Maryackim w scenie pojmania Chrystusa, zesłania Ducha św. i zaśnięcia N. P. Maryi, a zawsze jednak jest on pojęty i przedstawiony. Św. Jan wygląda jak współczesne chłopię, bez zarostu z równo u czoła obciętymi długimi włosami, w kaftanie z guzikami rozpiętymi pod szyją. Ręce i nogi chude z uwzględnieniem kości i żył, stopy są głęboko wcięte.

Draperya odrazu zdradza Wita Stwosza. Zajmuje ona wiele miejsca, jakby wiatrem rzucona a przytem układa się w bogate fałdy. Artysta tak ją skomponował, żeby odsłonić ręce i nogi, które po mistrzowsku umie traktować, odwija długie i szerokie rękawy, tak samo przerzuca rąbki szat u stóp. Znajdujemy tu też same fałdy układane w formie konch i wachlarza obok pomiętych i pełnych zagłębień fałdów przedstawiających bo-

gate pole do gry światła i cieni. Dla kontrastu pojawiają się wielkie gładkie partye draperyi, pod którymi czuć formy ciała. Szeroka zwłaszcza i obfita draperya długich rękawów układa się w głębokie fałdy, które tak artysta umiał traktować, że znać pod nią ramię i co trudniejsza przedramię, a przedewszystkiem czuć, że na nich się fałdy układają i drapują.

Scena odbywa się na wolnem powietrzu, w ogrodzie w nocy. Chrystus modli się, w naturze jednak niema spokoju, owszem wichur wiejący z prawej strony od dołu podrywa i podrzuca draperyę śpiących apostołów. Toż samo widać u anioła; jego odzież nie tylko porywa pęd wichru, ale rozwiewa ją szeroko, a w górę podrzuca jego długie włosy.

Bogato rzeźbiona kapliczka przyparta do kościoła św. Barbary ma również związek z cmentarzem (fig. 63). Samo wezwanie kościoła świadczy, że to kościół cmentarny, kościół zmarłych, skoro św. Barbara była zwykle patronką takichże kościołów¹⁾.

Jakie miała znaczenie ta kapliczka, trudno dociec, pierwotnie jednak nie było w niej tego ogrojca, który dziś widzimy a który włączono tu niestosownie. Kto wie, czy nie wystawiono jej na kostnicę, gdzie składano kości wydobyte przy kopaniu grobów, aby potem przechować je we wspólnym dole²⁾. Pierwotnie wyglądała ona inaczej. Składała się z trzech ostro łukowych arkad, rozpiętych między kątami rozwartymi. Arkadki te szerokości 2 m. 30 cm. a wys. od poziomu 4 m. 13 cm. wspierają się od przodu na dwu krótkich na podmurowaniu stojących ośmiobocznych filarach z wapienia o długich prostych bazach. Trzony filarów mają formę kryształową. Łuki arkad kończą się wewnątrz ostro, zewnątrz zaś wyginały się w ośli grzbiet a w końcu

¹⁾ Bergner, Handbuch der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland. Leipzig 1905 J. str. 9.

²⁾ Łuszczkiewicz, op. cit. str. 10.

w kwiat, tę jednakże część ścięto skutkiem wprowadzenia późniejszego dachu. U szczytu arkad między obu łukami znajdowały się herbowe tarcze. Zewnętrznych linii łuków czepiają się liście. Skrajne arkady spoczęły z jednej strony wspólnie ze środkową arkadą na filarach, z drugiej zaś znalazły punkt oparcia u lica szkarp na wspornikach. Wspornik u arkady na prawo tuż obok wejścia do

Przyjrzyjmy się dokładnie szczegółom. Ornamentacja różnorodnie i starannie wykonana odbija od skromnych filarów z gładkimi kapitelami. Liście podobnie jak w ołtarzu Maryackim lub na baldachimie grobowca Kazimierza Jagiellończyka traktowano *à jour* używając do tego świdra, są one pogięte, o końcach podwiniętych, i powichrzone, a drobno rozczłonkowane i niektóre pełne wege-



Fig. 63.

Kaplica cmentarna przy kościele św. Barbary w Krakowie.

kościola ma kształt herbowej tarczy, trzymanej oburącz przez anioła występującego do pół figury z lica ściany. Na tarczy Jagielloński orzeł. Arkada na lewo miała zapewne podobnie skomponowany wspornik, którego ślad zaledwie pozostał. Środkową arkadę zdołały dwie płytkie iglice, u których spodu były dotąd dochowane kroksztyny pod posążki. Pole niżej kroksztynów zapełnił artysta suchymi gałązkami. Powyżej filarów u nasady łuków mieszczą się jaszczurki i myszy.

tacyjnej siły. Prócz liści użył artysta motywu suchych gałęzi i bujnego mchu.

Z figur spotykamy tylko anioła z rozrzuconymi włosami trzymającego tarczę. Zwierzęta traktowane są z zamiłowaniem. Z herbów prócz orła, dopatrzyć się można na tarczy u wierzchołka lewej arkadki herbu Nowina.

Wstąpmy teraz do wnętrza. Dawne wejście mieściło się od kościoła św. Barbary. Środkowa część nakryta jest krzyżowym sklepieniem i w planie przedstawia się jak kwadrat. Przestrzeń trójkątną

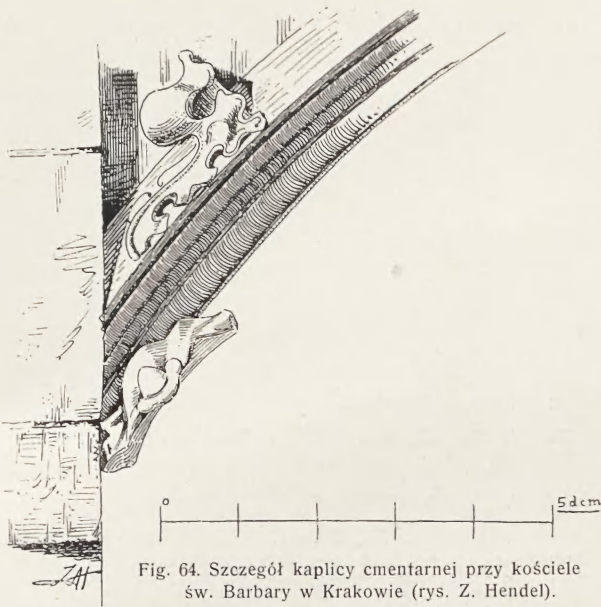


Fig. 64. Szczegół kaplicy cmentarnej przy kościele św. Barbary w Krakowie (rys. Z. Hendel).

od północy zasklepiają dwie lunety. Południowa zaś strona wiodła do kościoła a zarazem do kapliczki i miała sklepienie nieregularne o czterech żebrach zbiegających się we środku i związanych zwornikiem: stare odrzwia facyaty zostawiono. Profile żeber głównych i krzyżowych podparte są w rogach i na licu ściany konsolkami. Konsolek tych jest cztery, a każda z nich inna tak kształtem jak rozmiarami. Dwie zbliżają się ornamentacją do konsol zewnętrznych, liście mchu jednej zakrywa tarcza z późniejszym napisem, drugą w kącie przeciwnym tworzy mech nakrywający pęk żeber. Odpowiadająca tej ostatniej konsola nad słupem ma kształt architektonicznego wisióra o zagłębionych ścianach. Konsola czwarta na ścianie naprzeciw arkady jest najciekawszą,

¹⁾ Zygmunt Hendel, Kaplica zmarłych zwana „Ogrojcem“ przy kościele św. Barbary w Kra-

a tworzą ją dwa gryzące się potworki o psich uszach i kościstych kręgach. Dwa rzeźbione klucze sklepienne dopełniają skromnej dekoracji. Na tarczy klucza sklepienia środkowego wyrzeźbiono trupią głowę z dwoma swobodnie rzuconymi piszczelami.

Zwornik nad wejściem zdobi tarcza podobna do poprzedniej, którą trzymają dwaj młodzieńcy z szeroko rozczesanymi włosami, na tarczy tej bardzo starannie wyobrażono narzędzia męki Pańskiej zawieszono na krzyżu ¹⁾.

W budowie tej znajduje się tak zw. Ogrojec. U ściany mieści się rzeźba z pinczowskiego kamienia, przedstawiająca Chrystusa modlą-

cego się na górze Oliwnej i śpiących apostołów. Kompozycja zajmuje część ściany północnej i ścianę zachodnią. U ściany północnej przed skałą kłęczy

Chrystus nadnaturalnej wielkości, z głową podniesioną do góry i rękami złożonemi do modlitwy, które jednak są późniejsze. Na lewo przed Chrystusem znajduje się skała, na której pojawia się anioł z krzyżem i kielichem. Anioł ten jest wprawdzie

wykuty później, ale postawiony na miejscu dawnego anioła. Wzdłuż ściany śpi trzech apostołów, nie wiążących się jednak w organiczną grupę. Bliżej Chrystusa

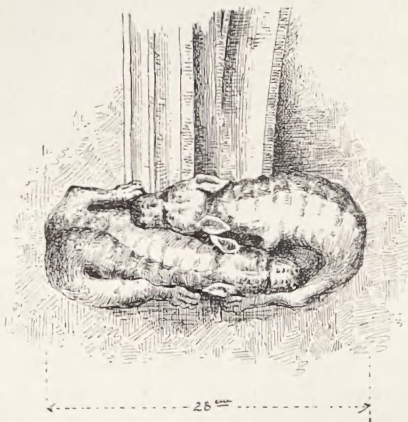


Fig. 65. Szczegół kaplicy cmentarnej przy kościele św. Barbary w Krakowie (rys. Z. Hendel).

kowe. Spraw. Kom do badania hist. szt. w Polsce t. V. str. 234—242

leży św. Piotr podpartszy głowę ręką, a dalej w siedzącej pozycji dwaj inni apostołowie tworzą grupę, jednym z nich jest św. Jan. Przed figurami znajduje się płot wolno stojący, wbity w skały, wśród których widzimy rozrzuconą roślinność, kreta i ślimaka.

Jeżeli przyjrzymy się jeszcze raz całości, to zauważymy, że rzeźba nie ma tego piętna wybitnego talentu co dzieła Wita Stwosza. Kompozycja składa się z trzech nie wiążących się z sobą części: Chrystusa, św. Piotra i dwu apostołów. Motywy pozycji nie tłómaczą się jasno, pod draperią nie czuje się ciała, a fałdy nie drapują się konsekwentnie; aczkolwiek rzeźba jest bardzo słaba, widać w niej cechy prac Wita Stwosza jak n. p. traktowanie włosów z użyciem świdra, kościste twarze i długie cienkie palce. Różnicę znać w traktowaniu ciała i draperyi, nie mówiąc o uzdolnieniu.

Natomiast architektoniczna strona wskazuje na Wita Stwosza. Widzimy bowiem podobne traktowanie łuków i ornamentacyi roślinnej. Również spotykamy z zamiłowaniem i poczuciem form przedstawione zwierzęta.

Wszystko przemawia za następującem przypuszczeniem: Wit Stwosz zajął się architektoniczną i rzeźbiarską stroną kapliczki jako dalszym ciągiem robót na cmentarzu, a po jego odjeździe do Norimbergi Ogrojec prawdopodobnie przeznaczony na inne miejsce kończył warsztat. Ogrojec ten zrazu umieszczono na sztucznym wzgórzu, na wolnej przestrzeni, tworząc w ten sposób na cmentarzu górę Oliwną, a potem przeniesiono go do kostnicy, odpowiednio górę przekształcając. Niewątpliwie kompozycja była bogatszą, usunięto z niej to wszystko, co się pomieścić nie dało. A zatem Ogrojec przy kościele św. Barbary z architektoniczną stroną kaplicy się nie wiąże.

Wit Stwosz wykonał już jeden Ogrojec w płaskorzeźbie dla Maryackiego cmentarza — ten po kilkunastu latach nie wystarczał, zamówiono więc nowy i tym Ogrojecem jest właśnie omawiana grupa, ale dziełem Wita Stwosza ona nie jest.

Ogólny zatem widok pierwotnej kaplicy przy kościele św. Barbary wyobrażamy sobie w ten sposób: Jest to prawie loggia przyparta do facyaty kościoła św. Barbary a składająca się z trzech arkad, zamykających niewielką przestrzeń z rzeźbą niewielką, może nawet znaną nam już płaskorzeźbą Stwosza, przedstawiającą Ogrojca i Chrystusa przygotowującego się na śmierć, potem przeniesioną i wmurowaną w ścianę domu, albo też ołtarz z odpowiednim obrazem. Wchodziło się do tej przestrzeni wejściem umieszczonem tuż przy głównych drzwiach kościoła, wewnątrz można było widzieć przez kratę arkad. Dziś budowa przedstawia się zewnątrz w jak najgorszym stanie. Arkady są obmurowane, piękna architektoniczna dekoracja rozsypuje się, rzeźby w obrzydliwy sposób pomalowano pokostem a wewnątrz jest zaniedbane.

Niewielka, subtelna i przejrzysta budowla była ulubioną w epoce gotyku. Takich klejnotów budownictwa gotyckiego za granicą dochowało się dosyć, my niestety, prawie że ich nie mamy. To też architekci rozporządzając cegłą a nie kamieniem nie mogli projektować tego rodzaju budowli, wymagających kamienia nie tylko ze względów rzeźbiarskich, lecz także konstrukcyjnych. Kruchta kościoła św. Katarzyny była usiłowaniem w tym kierunku, ale tego charakteru loggii nie ma. Wyjątkowym zabytkiem jest właśnie kaplica cmentarna przy kościele św. Barbary. Skąd autor brał wzór, nie wiemy. Domy, klasztory i kościoły norimberskie ze swymi architektonicznymi

szczegółami niezawodnie oddziaływały na niego a przede wszystkim nadzwyczaj lekki, przejrzysty i wdzięczny przedsiónek kościoła Najśw. Panny Maryi w Norymberdze mógł tu być wzorem, aczkolwiek wielka jest między oboma dziełami

różnica. Niemniej jednak kaplica cmentarna przy kościele św. Barbary jest wyrazem tego zamiłowania do małych, lekkich, subtelnych i przejrzystych architektonicznych klejnotów gotyckiego budownictwa u nas.



Fig. 66. Szczegół kaplicy cmentarnej przy kościele św. Barbary w Krakowie (rys. Z. Hendel).

VII.

Stwosza powołują do robót w katedrze. Figury doktorów Kościoła w nawie głównej.
Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka.

Kiedy Stwosz tak wspaniale przyzdabiał kościół Maryacki i jego cmentarz, zwrócić musiał uwagę zarządu kościoła katedralnego i królewskiego dworu na Wawelu. Naprzód jak się zdaje, zarząd katedry polecił Stwoszowi wykonać figury do nawy głównej, gdyż nyże, konsole i baldachymy u służek były, ale figur brakowało. Wit Stwosz wykonał dwie figury (obie z drzewa) przedstawiające ojców Kościoła, św. Hieronima i św. Ambrożego (fig. 67 i 68).

Święty w kapeluszu kardynalskim, wyciągający ryczącemu z bólu lwu z przedniej łapy ciernie, to św. Hieronim. Jest to ten sam typ, który widzieliśmy w ołtarzu N. P. Maryi w lewym (od widza) narożniku ołtarzowej szafy (fig. 46). Pochylenie głowy, typ i strój są niemal te same. Figura widziana z bliska jest przydługa, na właściwym jednakże miejscu proporcje przedstawiają się odpowiednio. Lew przypomina lwy na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka i jest jakby studium do tej kompozycji.

Druga figura przedstawiająca św. Ambrożego jest powtórzeniem typu, który widzieliśmy również w Maryackim ołtarzu w prawym narożniku (fig. 47). Figura ta pod względem artystycznym wyżej stoi a piętno talentu Stwosza zaznacza się silnie. Widać je w układzie figury, który nie tylko pozwalał doskonale wymodelować twarz, ale także uwydatnić pięknie skomponowaną rękę. Takie pojęcie i trakto-

wanie fałdów odpowiada manierze Stwosza. Figura wogóle jest bardzo ładna a zwłaszcza zwraca uwagę charakterystyka typu. — Obie figury były polichromowane — dzisiejsza ich polichromia jest jednakże nowożytną.

Czas powstania figur określić trudno. Ponieważ obie figury są częściowym powtórzeniem głów tychże samych świętych Maryackiego ołtarza, wnosiłoby należało, że są późniejsze lub przynajmniej że powstały równocześnie ze wspomnianymi częściami tego dzieła. Figury w narożnikach zapewne wykonał Stwosz na ostatku, gdy główne części były gotowe, to też najprawdopodobniej powstały koło r. 1485.

Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka jest dalszym stadiem rozwoju grobowcowej rzeźby na Wawelu, i ostatnim wyrazem tego typu, który zaznaczył się grobowcami Władysława Łokietka, Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły.

Praca ta Stwosza dla królewskiego dworu wykonana, to arcydzieło, które wytrzymuje wszelką krytykę nawet wtedy, gdybyśmy zapomnieli, że już cztery wieki upłynęło, jak to dzieło powstało i choćbyśmy je traktowali na równi z dzisiaj powstającymi najznakomitszymi utworami. Pod względem kompozycji i siły dramatycznej zarówno jak pod względem techniki, utwór ten może stanąć obok arcydzieł, które stworzył umysł ludzki. Grobowiec (fig. 69) wykonano w całości

z czerwonego solnogradzkiego marmuru a zatem z bardzo twardego i opornego materiału ¹⁾).

Dzieło składa się z dwu części z sarkofagu i baldachimu (fig. 69). Każda z tych dwu części opatrzona jest także odrębnym monogramem. Na sarkofagu i to na naczelnym miejscu wyrył swój znak i nazwisko Wit Stwosz, na baldachimie zaś w miejscu mało dostrzegalnym Jorg Hueber z Passawy.

Na dość wysokiem podyum, bo wysokość równa się 23 cm., znajduje się cokół o skromnym profilu a na nim spoczywa tumba długości 215 i $\frac{1}{2}$ cm. wys. 111 cm. i teje samej szerokości, widoczna tylko z trzech stron, bo czwarta jest nieobrobiona i przysunięta do muru. Bok dłuższy dzieli się na trzy niemal kwadratowe rzeźbione pola. Bok krótszy od strony stóp królewskich ma tylko jedno rzeźbione pole, inne boki sarkofagu są nieobrobione.

Na tumbie spoczywa postać królewska (fig. 70). Król w koronacyjnym stroju leży, mając głowę i ramiona pogrążone w miękkiej i podatnej poduszce. Na głowie bogato ozdobiona korona, składa się z obrączki, na której widzimy perły i drogie kamienie, i z wieńca liści powichrzonych i powiązanych z sobą. Kanciaste łodygi tych liści są znamienne dla ornamentacyi roślinnej Stwosza. Liście są traktowane wypukle, przyczem rzeźbiarz posługiwał się świdrem. Twarz chuda o pomarszczonem czole, z wystającymi policzkami, z wydatnym nosem o lekkim zagarbieniu i wysuniętą brodą. Oczy otwarte, skórę twarzy przedstawił artysta w sposób mistrzowski, umiał bowiem odtworzyć z wielkim realizmem zmarszczki. Usta mają wargi silnie rozwinięte, a na wargach strzyżony krótko wąs; włosy



Fig. 67.

Św. Hieronim w Katedrze na Wawelu.

¹⁾ Dokładny i z poczuciem artystycznych zalet opis, znajdzie czytelnik w książce:

J. Muczkowski, Dwie kaplice jagiellońskie. Kraków 1858, str. 44 i nast.

w puklach dobywają się z pod korony i spadając na skronie zakrywają uszy. Szyja starca pomarszczona o mięśniach rozluźnionych. Kapa koronacyjna sztywna i ciężka, została wskutek pozycji leżącej niezgodnej z jej charakterem włóczoną w ramy kompozycji i częściowo zmiętą, częściowo zaś pogięta się tworząc wielką wklęsłą powierzchnię; była ona jako draperya tak sztywna, że nie wygiąwszy się wytrzymała ciężar szlaku naszytego perłami i nasadzonego bogato drogimi kamieniami w metalowej oprawie. Kamienie obrobione są starannie ze znajomością form złotniczych. Układają się one w różne artystyczne kształty. Kapa spięta jest klamrą nadzwyczaj starannie opracowaną a przedstawiającą wśród liści stylizowanych nagą rodzącą kobietę, widocznie symbol nowego życia pozagrobowego. Pod kapą widać albę ze sztywnym częściowo kołnierzem, przepasaną, spadającą aż do stóp królewskich. Podobnie jak kapa, wchodzi ona w skład stroju koronacyjnego a z nią i długa stuła, której obfite frendzle widać z pod kapy. Nogi są zakryte bogatymi fałdami alby, odsłaniającej zaledwie koniec stopy zapewne obutej w sandały.

A zatem artysta przedstawił króla w koronacyjnym stroju, tak jak go widział na marach leżącego w katedrze w dniach przedpogrzebowych.

Ręce wykonane w sposób mistrzowski. Prawa trzyma jabłko królewskie czterema palcami, podczas gdy piąty mały odstaje. Artysta stworzył sobie trudny motyw, aby się z niego wywiązać. Lewa ręka trzyma ciężkie berło, pod którym ugięła się poduszka. Berło to kończy u wierzchu kielich z liści, układających się w koronę ażurową, wykończoną z wielką pracą i większym artystem. Na mistrzowsko opracowanych palcach rąk mieszczą się pierścienie. Rzeźbiarz umyślnie nie dał królowi liturgicznych rękawic, których wymaga koronacyjny strój, aby mieć pole do popisania się biegłością w takim trudnym zadaniu, jakim jest dla artysty opracowanie ręki. Znał on jej anatomię, i nie omieszkał przedstawić i uwydatnić biegu żył. U stóp króla po jednej i drugiej stronie stoją wsparte na tylnych łapach dwa lwy, jakby dwa giermki, obydwaj ze łbami zakutymi w przył-



Fig. 68. Św. Ambroży w Katedrze na Wawelu.

bice, na których spoczywają korony. Oba wiernie służą królowi stojąc u jego stóp: jeden poniżej jego prawicy ozdobiony

tarczą z herbem austriackim, dźwierz obnażony miecz królewski bardzo pięknie odrobiony, drugi trzyma w pazurach herb państwa na tarczy, zawieszanej u ramion. Jako klejnot jego hełmu widnieje zrywający się do lotu orzeł w koronie tuż pod berłem królewskim. A zatem królowi towarzyszy miecz i herb państwa, tworząc ramę jego śmiertelnego łoża.

Lwy heraldycznie pojęte wykonał rzeźbiarz po mistrzowsku; łby zwróciły one na zewnątrz, jakby czujnie strzegąc króla. Odtworzyć ich pyski za kratami przyłbicy to trudność, którą postawił sobie i pokonał mistrz. Bardzo pięknie zwłaszcza jest skomponowany pierwszy lew po królewskiej prawicy. Trzyma z wysiłkiem nie tylko tarczę ale także miecz, na jednym i drugim kładąc łapę, aby mu się ciężar nie wymknął.

Nasada miecza ozdobiona jest bardzo pięknie płaskorzeźbionym roślinnym ornamentem, przypominającym już wzory odrodzenia. Tarcza z poprzeczną belką, to herb żony zmarłego. Orzeł odkuty jest ze wszystkich stron swobodnie, każde piórko opracowane sumiennie. Niżej królewskich stóp mieści się herb po ojcu, podwójny krzyż. Ogony lwów spadają na gzyms tumby wypełniając symetrycznie przestrzeń po bokach tarczy.

Spojrzymy jeszcze raz na postać królewską. Zwraca naszą uwagę naturalizm, czyli bezwzględne naśladowanie rzeczywistości, które ma na usługi technikę, zwyciężając materiał z równą bezwzględnością. Artysta narzucał sobie świadomie najtrudniejsze zadania, aby je rozwiązać — w tem właśnie widać mistrza.

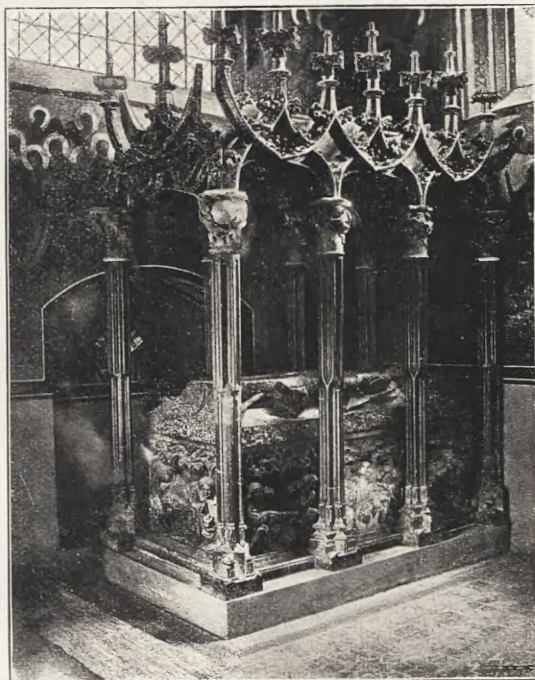


Fig. 69.

Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka.

Wydobył figurę, głęboko kując marmur i w zagłębieniach opracowując szczegóły, ażeby pokazać, że dłuto jego i tam pewną ręką materiał pokona. Nie wahał się odtworzyć takich drobiazgów, które niewątpliwie sprawiały mu trudności, berło opracował z wielką subtelnością we wszystkich szczegółach i to przeżroczyste, bez sztucznych podpór. Nie trzeba zapominać, że jeden niezręczny lub

za silny ruch a dzieło mogło się pokruszyć a tem samem zeszpecić.

Naturalizm widać w każdym szczególe, w twarzy naśladowanej z pośmierтной maski. Zdejmując maskę widocznie zaobserwował artysta głowę i ramiona pograżone w poduszce z miękkiego puchu. Do reszty pozowały mu zwłoki króla w koronacyjnym stroju wystawione wśród żarzących świec na widok publiczny w katedrze. Odtwarzanie natury z zamiłowaniem znać na królewskich rękach. Szczegóły złotnicze opracowane



Fig. 70.

Wizerunek Kazimierza Jagiellończyka z grobowca tegoż króla.



Fig. 71.

Fragment grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Popiersie króla.



Fig. 72.

Piaskorzeźba tumbi grobowca Jagiellończyka.

są tak, że mogą służyć za wzór złotnikowi. Korony na królewskich skroniach, na głowie orła i na łbach lwów wykonał rzeźbiarz każdą według innego rysunku.

Na tumbie przedstawił artysta znanym nam zwyczajem biadające stany. Płyty są z nieco bledszego marmuru. Piaskorzeźby występują częściowo z tła wypukłe, a częścią powstały przez pogłębienie tła; technika snycerska zaznażyła się i tutaj.

Na każdym polu znajduje się pomiędzy dwiema figurami tarcza z herbem, a od góry i resztę pola wypełniają niespokojnie pogięte i posplatane iglice, wśród których mieści się pactwo.

U stóp królewskich na froncie tumbi, przedstawiony jest herb państwa: orzeł z rozpostartymi skrzydłami, obok niego przyklekły dwie postaci. Postać na lewo posuwa się nieco ku przodowi, nogi poplątane są w trudnym do wyłómaczenia ruchu, ale jest to błąd, który tyle razy w kompozycjach Stwosza się powtarza. Tułów z głową przechylony w bok. Twarz mężczyzny bez zarostu ma troską pofałdowane czoło a włosy w puklach dobywają się z pod czapki. Wierzchnie ubranie z ogromnym kołnierzem, zakrywającym ramiona i nie mniej wielkimi rękawami, odtworzył rzeźbiarz z odczuciem materii i jej układu. Z pod wierzchniego ubrania wydobywa się kurtka



Fig. 73.

Plaskorzeźba tumbi grobowca Kazimierza Jagiellończyka

z lepszej materii lekko pofałdowanej. Spodnie obciste, buty z miękkiego materiału. Ręka jedna oparta na tarczy, druga położona na rękawie. Drugą postać przedstawił artysta wydobywającą się z głębi, głowę jej nakrywa czepiec ozdobiony różą z haftów, drogich kamieni i pereł a ubrana jest w płaszcz, drapujący się bogato. Prawą rękę oparła

o brzeg tarczy a lewą zaciśniętą wyciągnęła przed siebie. Twarz stara i pomarszczona. W górze z kroksztyńców roślinnych umieszczonych po bokach wyrastają pogięte iglice ozdobione liśćmi, wśród których po bokach mieszczą się ptaki a w pośrodku wzlata nietoperz, motyw dekoracyjny użyty także w Maryackim ołtarzu (fig. 72).



Fig. 74.

Plaskorzeźba tumbi grobowca Kazimierza Jagiellończyka.

Orła na tarczy opracował artysta bardzo starannie uwzględniając każde piórko.

Następne pole przedstawia obok tarczy z Pogonią dwie siedzące figury jedną załamującą ręce a drugą chwytającą się z rozpaczą za głowę (fig. 73). Pogoń również opracowana bardzo starannie. Głowa figury z załamanymi rękoma jest nieco za wielką, bez zarostu, o włosach długich. Pozycji siedzącej tu także

nie rozwiązano szczęśliwie. Postać druga starsza, o włosach długich i opadających wąsach ma w wyrazie twarzy żal i frasunek. Głowa jej, o pofałdowanej twarzy, o znakomitej charakterystyce, zasługuje na szczególniejszą uwagę z powodu obserwacji natury, sumiennosci i biegłości w wykonaniu. Studium założonych rąk i ich wyraz dostrajają się do charakterystyki twarzy. Noga w obcisłym



Fig. 75.

Plaskorzeźba tumbi grobowca Kazimierza Jagiellończyka.

ubrani dobrze narysowana i ze znajomością anatomii. W pośrodku giętych iglic o odmiennych liściach widzimy sowę.

Dalsze pole przedstawia dwie siedzące postaci oparte na tarczy z herbem ziemi dobrzyńskiej. Jedna w profilu oparta o róg tarczy, usadowiwszy się wygodnie na poduszce patrzy na drugą, która giestykulując, coś opowiada. Jest to scena

z życia, którą artysta pochwycił ze swego otoczenia (fig. 74).

Czwarte pole wyobraża herb ziemi kujawskiej, obok którego znowu usiadły w nieco odmienny sposób biadające postaci. Jedna targa włosy z rozpacz (fig. 75), druga opiera skołataną głowę na dłoń. Twarz każdej wyraża głęboko odczuty ból a postać wrywającego sobie włosy —

to moment szamocącej się rozpaczy. Twarz drugiej wyraża ból przechodzący w otrętwienie, gdy u jednej usta są zaciśnięte, u drugiej jękiem otwarte.

Przyglądając się dokładnie wszystkim polom po kolei, zauważymy, że jest to szereg studyów, ruchów i typów opracowanych z poczuciem artystycznym, jednak całość nie jest przeprowadzona konsekwentnie. Wszystkie postaci, z wyjątkiem dwu kłęczących u herbu państwa, przedstawione są w pozycji siedzącej, każda jednakże odmiennie i ta różnorodność pozycji siedzących wskazuje na artystę, który pragnął wprowadzić jak największe bogactwo motywów, różnorodnie opracowując ten sam temat. Znakomita jak zwykle u Stwosza, tak i tu, jest charakterystyka twarzy i wyraz żalu. Stosownie do temperamentu osób charakterystyka ta jest różnorodną. Tę różnorodność widać także w wykonaniu szczegółów, tak w każdej postaci inaczej opracowane są włosy a gdzieś indziej artysta posługiwał się świdrem, ażeby tem większy wydobyć efekt. Draperyę układał w ten sposób, aby jej nadać jak najwięcej różnorodności. Obok sztywnego materiału płaszczów uwydatnił kryjący się pod nimi strój miękki a nadto przez odwinięcie materii starał się występującą

podszewkę wciągnąć w kompozycję. Pod draperyą umiał odczuć formy ciała. Twarz i ręce wykuł po mistrzowsku a do rąk przede wszystkim używał wyszukanych wzorów o długich i cienkich palcach, podobnie zresztą jak w Maryackim ołtarzu.

Koło tumby stoi ośm kolumn podpierających baldachim.

Bazy ich mają kształty kryształowe, misternie skomponowane. W połowie trzonów znajdują się węzły, u środkowych kolumn odmiennie niż u skrajnych.

Każdą z kolumn zdobi kapitel, na którym mieszczą się płaskorzeźby. Od strony północnej płaskorzeźby te przedstawiają sceny, wyjęte ze starożytności, od strony zaś południowej znajdują się sceny związane z życiem Chrystusa. Kapitele tworzyły zarazem kroksztyny pod figurki.

Pierwszy kapitel podtrzymujący róg baldachimu wydłuża się odpowiednio do swego przeznaczenia w narożniku tworząc obszerne pole, na którym widzimy dwie sceny. Pierwszą jest stworzenie świata. Bóg Ojciec, starzec o pomarszczonej twarzy i rozwianej brodzie, trzyma ziemię, wyobrażoną jako wielką kulę, którą artysta doskonale umieścił w kompozycji. Widocznie jest to moment, kiedy Stwórca kulę tę, jak artysta skończone dzieło, ma puścić ze swych rąk.



Fig. 76. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Bóg Ojciec wysyła Chrystusa na ziemię.



Fig. 77. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Michał archanioł zwalcza szatana.

Z drugiej strony kapitelu już widzimy tego samego Stwórcę dającym Synowi Swemu na ramiona krzyż. Chrystus przyjmuje ciężar ten ze smutkiem i rezygnacją, poddając się woli Bożej. Scena traktowana jest rodzajowo. Bóg Ojciec wskazuje Synowi krzyż palcem z gięstem stanowczego a spokojnego rozkazu. Syn odwrócił twarz rozżalony, ale posłuszny i gotowy ponieść śmierć na krzyżu według przeznaczenia (fig. 76).

To jest jakby prolog.

Na tym samym kapitelu przedstawił jeszcze rzeźbiarz walkę anioła z szatanem w postaci smoka. Michał archanioł wyteżywszy siły i skupiwszy je do jednego olbrzymiego zamachu spycha potężnego w ogień wieczny. Na szczególniejszą uwagę zasługuje wyobrażenie przebitego szatana (fig. 77).

Drugi kapitel wypełniają trzy anioły w liturgicznych strojach. Każdy w innym

układzie. Jeden z nich na przodzie leci, drugi siedzi z założonymi na kolanach ręce, a trzeci skrzyżował nogi i bierze rozpęd do lotu. Wszystkie te trzy figury łączą się i zlewają ze sobą a jednak każda wraz z draperyą tworzy oddzielną całość.

Trzeci kapitel przedstawia Samsona rozdierającego paszczę lwa. W głębi widać rycerza w karacenie z kwadratowej łuski i hełmie, opartego jedną ręką o tarczę, na której napis IORIG Hueber von P (assau), w drugiej trzyma topór. To Goliat. Obok zwycięzca Goliata Dawid w koronie, lecz z torbą pasterza i psem dzierży arfę.

Czwarty kapitel narożny i wydłużony obrobiony tylko z jednej strony, bo druga do ściany przyparta, przedstawia na prawo Noego, któremu ukazuje się Bóg Ojciec i zapewnia, że potopem ludzkości karać nie będzie, obok na lewo ten sam Noe upity śpi, częścią obnażony: jeden z synów



Fig. 78. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Noe upity i naigrawający się synowie.

przygląda się z szyderstwem jego nagości, drugi śmieje się, wskazując upitego palcem i starając się namówić do naigrania Sema, który zasłonił sobie oczy lewą ręką i odwrócony, prawą ręką podnosi draperyę, aby nakryć ojca. Spód tych scen zdobią gałęzie winogrodu. Gałązki są ażurowe a liście stylizowane (fig. 78).

Dalej jeszcze na lewo ciągną się obciążone gronami winne latorośle, a wśród nich widzimy kozła, którego artysta wprowadził tu zapewne jako symbol satyry i dobrego humoru.

Szereg kapiteli od strony południowej przedstawia sceny z Nowego testamentu. Pierwszy kapitel tego cyklu sąsiadujący z poprzednio opisanym kapitelem wyobraża nam św. Józefa, któremu we śnie ukazuje się anioł i upomina, by nie opuszczał Maryi (Ewang. św. Mateusza 1. 20). Anioł w powłóczystej szacie dotyka kolan klęczącego starca z długą brodą. Starzec modlił się; obie ręce są dzisiaj ubite — anioł ma odtrąconą rękę prawą.

Kapitel szósty: scena Zwiastowania N. P. Maryi. Na przedzie obok pulpitu z rozwartą księgą klęczy Madonna z rękami na krzyż założonemi, tak z lica słupa występując,

1) Skrzętnie notujący uszkodzenia Muczkowski nic o tem uszkodzeniu nie podaje, musiało

że Jej nogi zlewają się z filarem. Okrywa ją wspaniały pofałdowany płaszcz. Na lewo anioł w bogatej kapie z laską, na której wije się wstęga z napisem: AVE MARIA GRATIA PLENA przelatując przykłęka i wskazuje na swe pozdrowienie i rozkaz.

Obok na prawo siedzący mężczyzna w czapce, z głową do góry podniesioną, przysłuchuje się zdarzeniu z przecuciem czegoś niezwykłego. Prawą ręką pokazuje napis na wstędze: „*Ecce Virgo concipiet*“. Jest to niezawodnie prorok Izajasz wskazujący na swe proroctwo (Izajasz 7. 14).

Siódmy kapitel wyobraża na prawo Boże Narodzenie. Madonna klęczy przed żłóbkiem a w żłóbku leży nagi Chrystus: nad Nim dwie małe nieproporcjonalne głowy wołu i osła. W głębi widać św. Józefa z odbitą niestety twarzą¹⁾. Środek zajmuje Pieta: Madonna trzyma na kolanach Ciało Chrystusa w cieniowej koronie. Kobieta w podszłym wieku obejmuje nogi zmarłego: ręka Chrystusa zwisa bezwładnie. Na prawo Marya Magdalena płacze zasłoniwszy sobie



Fig. 79. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Boże Narodzenie i część figury z Piety.

płaszczem oczy, wyraz bólu uwydatnił się tutaj mimo to w całej sile; św. Jan odwraca twarz od bolesnej sceny (fig. 79).

ono nastąpić po r. 1858: widocznie barbarzyńska dłoń rozmyślnie twarz odbiła.

Na ósmym i ostatnim kapitelu wyrzeźbił artysta Sąd ostateczny. Chrystus częścią obnażony, częścią odziany płaszczem układającym się w bogate fałdy stoi na tęczy i sądzi. Obok niego Najśw.

P. Marya wstawia się za modlącymi się po prawicy — grzesznikami, po lewicy potępieni: jeden z nich zbliżył się do Chrystusa i składa ręce błagalnie, Chrystus jednak odsuwa go, dalej czarci porywają i szarpia dusze, w dali widać skały piekielne.

Przyjrzyjmy się raz jeszcze wszystkim kapitelom.

Artysta tworzył według obserwacji zaczerpniętej bezpośrednio z natury. Typy brał z otoczenia i przenosił w świat opowieści.

Kompozycja jest mistrzowska: rzeźbiarz umiał wypełnić tak trudną do zapełnienia przestrzeń, trzeba było bowiem z bryły dostosowanej do abakusa wydobyć obrazy i tak je rozmieścić, aby grupowały się w kształt kapiteli.

Figury są przedstawione w ruchu przesadnym i w pozach pogiętych n. p. Chrystus w scenie odbioru krzyża kłęczy w lewo, tułów zwraca się na wprost a głowa skręca na prawo. Draperya pofałdowana, fałdy jednak nie zawsze są uzasadnione i konsekwentnie przeprowadzone. Technika jest pewna i wyrobiona.

Na uwagę zasługuje przede wszystkim niezwykła staranność, z jaką artysta z twardego marmuru wydobył charakterystykę twarzy i ręce. Mimo drobnych rozmiarów twardego i plamistego marmuru, twarz i ręce są wprost świetnie wykonane, chociaż nie zawsze. Do najpiękniejszych główek należą główki Noego i jego synów, proroka w scenie Zwiastowania, i główka Madonny.

Jeszcze jedno. Artysta przedstawił u wszystkich niemal kapiteli motyw dramatyczny w punkcie kulminacyjnym. Tę walkę widzimy w scenie aniołów spychających szatanów w otchłań, w scenie walki Samsona ze lwem, wreszcie w walce dobrego instynktu ze złośliwością

(scena z upitym Noem). Wiadomo, że na grobowcach bardzo często umieszczano obraz walki dobrego ze złem, aby zaznaczyć, że zmarły w życiu walczył i z walki wyszedł zwycięsko. Zwykle przedstawiano u stóp nieboszczyka zdeptanego lwa lub smoka. Tę samą myśl walki wyobrażono tu w szeregu płaskorzeźb na kapitelach strony północnej. Stronę północną w średnich wiekach wybierano szczególnie na tego rodzaju przedstawienia, gdzie pierwiastek zła w grę wchodził.

Z opisu i charakterystyki płaskorzeźb widzieliśmy już, że mają one piętno talentu



Fig. 80. Kapitel grobowca Kazimierza Jagiellończyka. Pietà.

Stwosza. W każdym razie kompozycje przypisujemy temu artyście. Być może, część kapiteli wyszła także z pod jego dłuta lub niektóre części płaskorzeźb jak głowy i ręce. Podpisany na jednym z kapiteli Huber pracował według rysunków Stwosza a niewątpliwie w rzeczach trudnych i pociągających mistrz brał sam dłuto z rąk pomocnika i dzieło kończył.

A teraz parę słów jeszcze o architekturze grobowca. Wierzch baldachimu projektowano nieco wyżej niż dzisiaj. Poznać to z proporcji i stosunku wyrostu żeber do abakusów, czyli płyt wspartych na kapitelach. Tylko z dwu stron został on wykończony, lecz boków nie dostosowano należycie. A każda strona jest architektonicznie odmiennie traktowaną. U krótszego boku t. j. od królewskich stóp dwie iglice krzyżujące się ze sobą układają się dołem w lekko wygięty łuk, górą zaś przybierają kształt półksiężyca. Poniżej łuku z tego samego trzypienia spuszcza się po jednej i po drugiej stronie, nie łączące się z resztą kompozycji esownice, które przypominają nieco nadproża drzwi i okien tej epoki. Reminiscencye to jednak dalekie, formy architektoniczne odgrywają dekoracyjną rolę i artysta tak ich użył, że układają się raczej jak draperya a nie tworzą architektonicznej konstrukcji.

Bogate kwiatony iglic dodano prawdopodobnie podczas restauracji w połowie XIX w. — w miejsce zajmowanych drewnianych figurek. Liczbę figurek należy sobie uzupełnić jeszcze trzema, które stały na abakusach trzech wydłużonych narożnych kapiteli. Figurki te musiały być bardzo ładne i zwracały uwagę, skoro w kronice Miechowita¹⁾ o nich

wspomina, chociaż tylko parę słów poświęcił grobowcowi. Były one pomalowane na kolor marmuru i zastępowały marmurowe rzeźby, których ze względu na zbytne obciążenie baldachimu nie można było wprowadzić. Kiedy w latach 1670—1682 sporządzano inwentarz kościoła katedralnego, zapisano, że na wierzchu łuków stały posążki, „które odpadły leżą w kącie“²⁾. Gdzie się podziały, nie wiadomo.

Od dłuższej strony formy są prostsze i na kształt festonu biegną łuki wygięte nieco w osli grzbiet: część wspiera się na kapitelach, część zaś rozpięta między osiami filarów krzyżuje się z pierwszą ich kategorią a wszystkie wiążą się i łączą w jeden wieniec. Filary połączone nadto płaskim łukiem o nieznacznym wygięciu w nosek, z którym zbiegają się nasady stykających się łuków. Wszystkie zaś architektoniczne formy tak są profilowane, że uwydatnia się w nich kształt lasek, które są gięte i odpowiadają poniekąd laskom filarów. Laski te wyglądają nieraz jak pręty, których czepiają się liście jakby siłą wyrwane z drzewem i korą. Rozmaitość liści jest tak wielka, że kształty ich nie powtarzają się, wszystkie zaś są nadzwyczaj powichrzane i wykonane bardzo starannie w wielu miejscach *à jour* z użyciem świdra. Przeważnie spotyka się motyw akantu, chociaż nie brak ostu i liści dębu, obok których artysta odtworzył żołądzie. Liście są traktowane jako kraby, czyli żabki powszechnie używane w architekturze gotyckiej i wykonane bardzo starannie z naturalizmem: artysta tak opracował szczegóły, że uwydatniał nawet żyłki, wszystko jednak stylizując.

¹⁾ Chronica Polonorum wyd. z r. 1521:... in dextera parte sacelli novi sanctae Crucis per reginam Elisabeth ejus constructi, sepulturam accepit, cujus opera mausoleum est su-

pe positum marmoreum cum supereminentia lignorum rubefactorum.

²⁾ Muczkowski, op. cit. str. 53.

Sklepienie baldachimu składa się z trzech przęsł, dwa skrajne mają siatkowy i prostokreślny układ żeber z widoczną jednak dążnością przedstawienia gwiazdy. Żebra zaś środkowego przęsła biegną w krzywych liniach, które układają się w pospolicie w epoce późnego gotyku motyw: w pęcherz rybi. Sklepienie wykonano z pinczowskiego kamienia.

Zwrócić należy uwagę na konstrukcyjną pewność, z jaką artysta na filarach ułożył baldachim, nie posługując się żelaznymi ankrami wiążącymi zwykle kolumny.

Na tumbie poniżej stóp królewskich znajdujemy podpis artysty przedzielony tarczą Jagiellonów: EIT STVOS oraz jego monogram a nieco niżej data 1492. EIT w podpisie tym należy czytać jako FEIT. Kształt litery *F* odnajdujemy bowiem także w literze *E*: jestto skrótowanie tak częste w średniowiecznych napisach.

Wit Stwosz był nie tylko snyczerem, ale i kamieniarzem. Nie na darmo w aktach norymberskich zapisano go jako kamieniarza „*Stainhauer oder pildschnitzer*“¹⁾. Kiedy umarł król, Elżbieta Austriaczka wezwała głośnego rzeźbiarza i zamówiła grobowiec. Wit Stwosz wykonał plany i rysunki a do wykonania ich posługiwał się Jorgiem czyli Jurkiem lub Jerzym Huberem z Passawy²⁾. Robota szła szybko, skoro król umarł 6 czerwca 1492 r. a już w tym samym roku stanął grobowiec lub przynajmniej wyrzeźbioną była płyta z królewską postacią a zważmy, że trzeba było sprowadzać marmur z Salzburga. Huber nigdy się nie wybił. W każdym razie w Krakowie bawił do r. 1494, pod którym to rokiem w aktach zapisano, że przyjmuje prawo miejskie a nawet co więcej ten ostatni fakt zdaje się

wskazywać, że po wyjeździe Wita Stwosza założył na własną rękę warsztat. Najprawdopodobniej Stwosz go sprowadził z Passawy umyślnie do pomocy w pracy nad grobowcem a Stwoszowi zaś polecili go wspólni znajomi, do nich zaś należał przede wszystkim malarz Marcin, którego córka wyszła za syna Wita, Stanisława³⁾. Większego talentu rzeźbiarz ten nie miał, był jednak dzielnym pracownikiem, który przyswoił sobie maniery Stwosza podobnie jak inni jego pomocnicy i uczniowie; przede wszystkim widać to w traktowaniu draperyi pomiętej i niekiedy dla kontrastu przedstawionej w szerokich gładkich masach, często konchowatych, wachlarzowych i podciętych głęboko.

Traktowanie ciała z uwzględnieniem anatomii to dla niego problem obcy.

Technika snycerska przebija w wykonaniu postaci królewskiej i tumby, widać ją w obrobieniu marmuru przypominającym snycerską robotę głębokimi i śmiałymi cięciami, ażurowem traktowaniem berła i innych szczegółów, chociaż zamiłowanie do odtwarzania złotych szczegółów jak korona, spiny i berło zwraca uwagę na wykształcenie Stwosza w tym kierunku, o czym także przekonaliśmy się z przeglądu jego rycin. Niewątpliwie z pod dłuta Stwosza wyszła postać królewska na tumbie a co więcej ponadto wykonał, rozstrzygnąć trudno, sądząc jednakże po stylu, jemu też przypisać należy płaskorzeźby tumby.

Parę słów jeszcze o marmurze. Używano u nas marmuru węgierskiego i z tego marmuru wykuto pomniki Kazimierza Wielkiego i Władysława Jagiełły, tu spotykamy się z marmurem salzburskim. Odmian salzburskiego marmuru jest kilka. Najpospolitsze są: czerwony

¹⁾ Daun, op. cit. str. 12.

²⁾ Grabowski, Skarbniczka str. 71.

³⁾ Lepszy, Stanislaus Stoss l. c. str. 94.

lub żółty z plamami białymi, płowemi i niekiedy czarnymi w masie. Kamień to twardy, łatwo go można uszkodzić i nie nadaje się do rzeźby. Czerwona jego odmiana zanadto zaciera plamistością kontury; ma on jednak najwięcej indywidualności. Malowniczość tego materiału i barwność odpowiadała epoce późnego gotyku, gdzie malarskie efekty grały główną rolę, z tego to marmuru wystawiono wielki grobowiec cesarza Fryderyka III. w kościele św. Szczepana w Wiedniu i nagrobek jego żony Eleonory Portugalskiej w Wiener Neustadt. Łomy znajdują się w Krems i w Stan koło Salzburga¹⁾. Materiał ten wybrała i poleciła niezawodnie Elżbieta Austriaczka.

Grobowiec stanął na miejscu, gdzie spoczęły zwłoki króla, w kaplicy wystawionej przez Elżbietę Austriaczkę i przeznaczonej na miejsce wiecznego spoczynku dla królewskiej pary. W prawym narożniku naprzeciw ołtarza męki Pańskiej miał spocząć i spoczął król a po lewej stronie naprzeciw ołtarza św. Trójcy wyznaczyła sobie miejsce królowa. To narzucenie artyście miejsca nie wyszło dziełu na dobre. Grobowiec opracowano skutkiem ustawienia w kącie kaplicy tylko z dwu stron a dalej nie obrachowano się widocznie, wykonywając partje z osobna, toteż części nie schodzą się z sobą. Najwięcej uwidoczniło się to w wierzchu baldachimu, którego bok krótszy mija się z dłuższym bokiem.

¹⁾ Sokołowski. Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej. Spraw. kom. hist. szt. T. VI str. 164.



Fig. 81. Szczegół kapitelu Kazimierza Jagiellończyka.

VIII.

Wita Stwosza zatrudnia wyższe duchowieństwo: Grobowiec arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego, biskupa Piotra z Bnina. Nagrobek Kallimacha.

Kiedy Stwosz wykonał dla królowej Elżbiety grobowiec króla Kazimierza, niezawodnie ku wielkiemu uznaniu współczesnych, zamówienia na grobowce szły jedno po drugim. Porzucił jednakże artysta salzburski marmur, a posługiwał się marmurem węgierskim o dość spokojnym czerwonym tonie.

Pierwszy z nich, to grobowiec Zbigniewa Oleśnickiego, arcybiskupa gnieźnieńskiego zmarłego r. 1493 (fig. 82). Znajduje się on w katedrze gnieźnieńskiej i przedstawia zmarłego arcybiskupa w płaskorzeźbie (rozmiarów 2·92 x 1·72 m.) w pozie stojącej: lewa noga podtrzymuje ciężar ciała, podczas gdy prawa, nieco zgięta wypoczywa. Figura w pontyfikalnym stroju z książką w ręce prawej a z krzyżem w lewej, zwraca się nieco w trzech czwartych ku prawej stronie. Strój spada w bogatych fałdach, z pod których uwidatnia się stopa wysuniętej nogi. Ornat podobny jest do kapy koronacyjnej Kazimierza Jagiellończyka: widać w zasadzie zbliżony układ fałdów, wśród których się wije bogaty szlak, aczkolwiek o całkiem odmiennym motywie.

Postać arcybiskupa skomponował artysta na tle draperyi, podtrzymywanej



Fig. 82. Nagrobek arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego w katedrze gnieźnieńskiej.

przez dwa skrzydlate anioły, których ciała uwydatniają się z pod fałdów. Od góry kompozycję zamyka trójdzielny ostry łuk i sploty gałązek z egzotycznymi ptakami, podobnie jak to widzieliśmy w ołtarzu Maryackim i na grobowcu króla Kazimierza.

Z trzech stron biegnie napis więcej renesansowy niż gotycki:

Sbigneo de Oleschnicza, archiepiscopo primatique Gnesnensi, summo consilio et animi magnitudine prestanti dictatori, ac parenti patriae familia sanctocruciria Dembno vulgo noncupata, quarto Februarias mortuus MCCCCLXXXIII.

Zbigniewowi Oleśnickiemu, arcybiskupowi i prymasowi gnieźnieńskiemu, znakomitemu radą i wielkością ducha, kanclerzowi i ojcu ojczyzny, z rodu świętokrzyskiego, Dębno powszechnie mianowanego; zmarł 4 lutego 1493 r.

Na końcu napisu mieści się znany nam już monogram Stwosza a u naroży herby Dębno, Topór, Gryf i Kotwicz.

Płyta ustawiona jest wzdłuż i nieco pochylona. Widzimy z wyrytej daty, że grobowiec jest późniejszy od królewskiego sarkofagu. Kompozycja również znakomita jak tam.

Płaskorzeźba przedstawia dwa plany, na pierwszym planie postać biskupa, na drugim dwaj aniołowie, trzymający dywan. Artyście chodziło o stworzenie wdzięcznego tła, od którego odbijałaby się figura. Postać biskupa a zwłaszcza układ nóg tak jasno się tłómaczący mimo różnorodnej i obfitej draperyi, przytem symetria i spokój kompozycji i układu draperyi, wszystko to przypomina nam grobowce epoki odrodzenia. Jestto wogóle najbardziej klasyczny utwór Stwosza i najwięcej do renesansu zbliżony.

Piętna renesansu dopatrujemy się w innym dziele Wita Stwosza, w grobowcu Piotra z Bnina w katedrze wrocław-

wskiej. Kompozycja jest tu jednak odmienna. Całość dzieli się na dwie części: przypartą do ściany tumbę i nakrywającą ją płytę z wyobrażeniem zmarłego. Postać w układzie i nawet w szczegółach bardzo jest zbliżona do Zbigniewa Oleśnickiego, robota jednakże jest mniej subtelna. Biskup dzierży w ręku pastorał z wyobrażeniem Matki Boskiej. Prząd tumbę przedstawia dwóch aniołów w strojach dyakonów trzymających napis: PETRO DE BNINO WLADISLAWIENSI PONTIFICI RELIGIOSO ET SAPIENTI POSITUM PROCURATIONE CALLIMACHI EXPERIENTIS AMICI CONCORDIS-SIMI ANNO MCCCCLXXXIII.

Piotrowi z Bnina, biskupowi wrocławskiemu, kapłanowi bogobojnemu, mądrymu, staraniem Kallimacha przyjaciela najserdeczniejszego roku 1493. Po bokach tumbę widzimy herby Łódzia i Leszyc.

Tych wpływów odrodzenia, kto wie, czy nie tłómaczy nam napis. Stwosz był w stosunkach z humanistą, który znając sztukę włoską niezawodnie artyście dawał wskazówki, układał napis renesansowy i o kształcie liter włoskich go pouczał.

Układ a przedewszystkiem kształt tumbę zbliża się do współczesnych nagrobków włoskich. Aniołowie wprawdzie nie są to nagie putta, jak w sztuce włoskiej, lecz występują w stroju dyakonów, a użycie ich do trzymania tablicy z napisem i wyobrażenie na przodzie tumbę — to niezawodnie wpływ odrodzenia. Podobnie w treści jak w napisie znać również ten wpływ. Wszystko to robi takie wrażenie, jakby Stwosz, nie widząc dzieł odrodzenia a wiedząc o nich jedynie ze słuchu, starał się je naśladować. To też nie mylimy się chyba, jeśli twierdzimy, że jak artysta wykuł napis ułożony przez



Fig. 83.

Grobowiec biskupa Piotra z Bnina w katedrze wrocławskiej.

Kallimacha, tak grobowiec wykonał podług wskazówek włoskiego humanisty, tembardziej, że nawet Kallimach dzieło zamówił u Stwosza (fig. 83).

R. 1494 wyjechał Stwosz do Norymbergi. Kiedy r. 1496 umarł Kallimach, nie do kogo innego, tylko do Stwosza, zwrócili się przyjaciele zmarłego humanisty, a najprawdopodobniej król Jan Olbracht, jego uczeń¹⁾, aby wykonał mu pomnik. Stwosz znał go dobrze, pamiętał jego rysy a wreszcie maski pośmiertnej dostarczył mu warsztat krakowski, na którego czele stał syn jego Stanisław.

Jestto płyta bronzowa (dług. 1·59, szer. 1·18 m.), od góry i od dołu pozbawiona obramowania, składająca się obecnie tylko z czterech części, a przedstawia w płaskorzeźbie znakomitego humanistę siedzącego przed pulpitem w pracowni

i zwijającego dyplom. Na pieczęci dyplomu widzimy herby Polski, Litwy, województwa chełmskiego, Jagiellonów, województwa łęczyckiego, lubelskiego i kaliskiego (fig. 84).

Uczony ubrany jest wykwintnie, włosy jego starannie u fryzowane a na głowie czapeczka. Kaftan z materyi wzorzystej o obcisłych rękawach przykrywa płaszcz z rękawami szerokimi z rozporkiem w pośrodku. Nogi w pończochach obute są w wykwintne trzewiki. Siedzi na ławie ozdobionej arkadkami, na której położono wzorzystą poduszkę. Biuro w kształcie pulpitu jest bardzo ładne. Leżą na nim przybory do pisania: kałamarz z piórnikiem, nożyk do zacinania i pióro, nieco wyżej bogato ozdobione nożyce. Biurko jest otwarte a w jego głębi widać kilka książek. Pulpit przypiera do ściany, na której mieszczą się dokumenty założone

¹⁾ Ciampi, Bibliografia critica I. 31—32 cf. Fournier. Les Florentins à Lyon. Les Flo-

rentins en Pologne, Lyon 1893, str. 215.

za listewkę, przed nimi znajduje się zwierciadło w ozdobnych ramach zawieszona na wzorzystym dywanie.

Komnatę oświetlało okno o okrągłych butelkowych szybach, ujętych w ozdobne ramy. Światło padało zatem na pulpit najkorzystniej. Pod oknem na półce stoi naczynie na wodę i miednica a jeszcze niżej ładnie oprawna książka. Z tyłu za uczonym znajduje się jakaś nyża z inną książką. Pod nyżą wisi futrem lamowana czapka. Ściany pracowni są bogato ozdobione a częściowo najprawdopodobniej wykładane drzewem. Poza plecami Kallimacha wisi bogata roślinnym ornamentem ozdobiona draperya. Posadzka z wzorzystej cegły zagłębia się perspektywicznie.

Całą kompozycję ujmują filarki, a na nich opiera się trójłuk ozdobiony wieńcem z liści i owoców, z herbem w środku tarczy. Pola ponad łukiem wypełniają płaskorzeźby, przedstawiające z jednej strony łabędzia a z drugiej orła, tło zaś pokrywa grawirunek. Od dołu znajduje się ośmiowierszowy napis majuskułą, oddzielony listewkami:

Napis opiewa:

Philippus Callimachus Experiens, natione Tuscus vir doctissimus, utriusque fortunae exemplum imitandum, atque omnis virtutis cultor praecipuus, divi olim Casimiri et Joannis Alberti Poloniae regum secretarius accep-

tissimus, relictit, ingenii ac rerum a se gestarum, pluribus monumentis, cum summo omnium hominum merore, et regiae domus atque huius rei publicae incommodo, anno salutis nostrae
MCCCCLXXXVI
Calendis novembris vita decedens hic sepultus est.

„Filip Kallimach Experiens, z pochodzenia Toskańczyk, mąż bardzo uczony, przykład do naśladowania w każdej kolejności, wielbiciel

wszelkiej cnoty, sekretarz najzaufany ś. p. Kazimierza i Jana Olbrachta, królów polskich, pozostawiwszy wiele dzieł umysłu i rzeczy wykonanych przez siebie, ku wielkiemu żalowi wszystkich ludzi dobrych a z uszczerbkiem królewskiego domu i rzeczypospolitej roku Pańskiego 1496, 13 listopada zakończył żywot. Tu został pochowany“.

Z dwu stron obrazu znajdują się ozdobne szlaki przedstawiające groteski.



Fig. 84. Nagrobek Kallimacha w kościele OO. Dominikanów w Krakowie.

Wśród giętych liściastych gałęzi widzimy anioły grające to na gęśli, to na harfie, powyżej ptaka, łuczника mierzącego, a jeszcze wyżej aniołka z laską w ręku. Po drugiej stronie jeleni i egzotyczny ptak dziobiący gałąź, wreszcie zaś na samym wierzchu aniołek dusi upolowanego ptaka urozmaicając gęstwinę roślinną giętej ornamentacyi.

Pod względem artystycznej wartości pomnik jest nietylko niepospolitem dziełem sztuki, ale także niezwykłym zjawiskiem w historii pomników i na wskroś oryginalnym pomysłem. Widzimy tu nie, jak zwykle przedstawia się osoby zmarłe, trupa albo postać stojącą lub leżącą z oznakami władzy czy zawodu, ale człowieka przy pracy w otoczeniu tego wszystkiego, co wiązało się z jego codziennym życiem. Tak często zastawał go Stwosz pracującego przy biurku. Słusznie przyjaciel Kallimacha Ottaviano de Calvani wyraził się, że pomnik przedstawia humanistę: „*Colla figura sua al naturale*“¹⁾. Ten sposób pojmowania grobowca przypomina aczkolwiek bez żadnego związku owe greckie grobowce, gdzie osoby zmarłe przedstawiano, jak one żyły w towarzystwie czy otoczeniu tego, co im było najbliższe. Artysta wydobył tu bezwiednie ten sam efekt, greckich grobowcowych stel.

Obraz pojęty jest przytem rodzajowo i jest historycznym dokumentem odtwarzającym nam mieszkanie i życie humanisty.

Układ figury przypomina poniekąd siedzących mężów na tumbie Kazimierza Jagiellończyka, zwłaszcza przez uwydatnienie odkrytego uda i stopy wysuniętej naprzód po to, aby artysta mógł popisać się opracowaniem.

Traktowanie figury w ten sposób, że kształty ciała i obcisły strój uwydatnia się z pod narzuconego szerokiego i bogato

drapującego się płaszcza, to także mistrzowska cecha, znana nam już z innych dzieł Stwosza. Twarz i ręce co do wykonania nie ustępują innym częściom tego mistrza. Fałdy draperyi z użyciem konchowatych form, to również piętno jego utworów. Szczegóły, jak opracowanie poduszki i kryształowe bazy filarków, nie różnią się od innych podobnych szczegółów w dziełach Stwosza.

Co do tła, to rozróżnić tu należy dwu artystów, jednego, który wykreślił perspektywę i wogóle wnętrze pokoju a był nim niewątpliwie twórca płaskorzeźb ołtarza Maryackiego, i drugiego, który do ozdoby tego wnętrza użył gotowych ornamentacyjnych wzorów; tym drugim artystą był Piotr Fischer. Stało się to niezawodnie w Norymberdze, gdzie podówczas Wit Stwosz i Piotr Fischer przebywali. Wit Stwosz dostarczył zapewne w wosku lub w drzewie płaskorzeźby przedstawiającej Kallimacha i prawdopodobnie w rysunku zaznaczył wnętrze jego mieszkania, które znał dobrze. Piotr Fischer zaś, zanim odlał z tego modelu bronzową płytę, uzupełnił kompozycję dekoracją renesansową, spożytkowując do tego celu wzory i gotowe formy czyli matryce, które w pracowni posiadał i których używał kilkakrotnie. Wzory, jak wieńiec z liści, ptaki i aniołki, wogóle zestawienie tak różnorodnych elementów jak świat roślinny, zwierzęcy i ludzki w jeden ornament, to już dekoracja renesansowa, znana pod nazwą grotesków. Traktowanie jednak splotów i skrętów roślinnych na omawianej płycie, różni się w pojęciu, kompozycyi i symetrii od włoskich tego rodzaju utworów i przypomina raczej roślinną ornamentację gotyckich miniatur. Jestto zatem naśladowanie nowożytnej sztuki włoskiej,

¹⁾ Ciampi, Bibliografia critica, I. c.

ale nie bez zupełnego pozbycia się go-tyckiego wpływu.

Pomysł i kompozycja, to utwór Stwo-sza. Fischer upiększył tylko dzieło w szcze-gółach, to też pomnik Kallimacha zali-czyć należy raczej do dzieł Wita Stwo-sza, aniżeli Fischera.

Podnieść należy z naciskiem oryginal-ność utworu. Tłumaczyliśmy, że Stwosz pojął inaczej nagrobek, niż go pojmo-wali i wykonywali współcześni rzeźbia-rze; bezwiednie zbliżył się do artystów sztuki greckiej a zatem pojął rzecz w du-chu odrodzenia i przez to dzieło ma

szczególniejszy wdzięk i w historii gro-bowcowej odrębne stanowisko. Dodać w końcu należy, że nad brązową płytą umieszczono o b r a z, który przedstawiał Kallimacha na kolanach przed Najśw. P. Maryą trzymającą w ramionach Dzie-cię Jezus. Pod tą kompozycją znajdo-wało się epitaphium wierszowane a uło-żone przez Bernardyna Galli z Zary, który podówczas bawił w Polsce¹⁾. O obrazie nic więcej ponadto nie wiemy, przepadł bez wieści. Wiadomość o nim podał nam tylko współczesny Włoch Ottaviano de Calvani.

¹⁾ Ciampi, l. c.



Fig. 85. Szczegół Maryackiego ołtarza.
Głowa proroka.

IX.

Rzeźby, które uważamy za dzieła Stwosza: Głowa św. Jana w kościele OO. Bernardynów w Krakowie. Grupa św. Anny Samotrzeciej. Madonna w Muzeum Narodowym.



Fig. 86. Głowa św. Jana w kościele OO. Bernardynów w Krakowie.

W kościele OO. Bernardynów znajduje się głowa św. Jana na misie rzeźbiona w drzewie. Mieści się ona w predelli środkowego ołtarza południowej nawy (fig. 86).

Rzeźbiarz przedstawił głowę świętego, pełną szlachetnego wyrazu i mimo rea-

lizmu i piętna śmierci twarz jest piękna. Pod każdym względem twarz ta przypomina nam żywo oblicze Ukrzyżowanego Chrystusa w kościele N. P. Maryi w bocznym ołtarzu.

Tu i tam w martwej z realizmem traktowanej twarzy umiał rzeźbiarz uchwycić



Fig. 87. Grupa św. Anny i Samotrzeciej w kościele OO. Bernardynów w Krakowie.

i scharakteryzować życie duchowe człowieka. Przytem widzimy to samo mistrzostwo w traktowaniu ciała, oczu, wąskiego a długiego nosa, kanaliku nosowego, wzrostu wąsów, rozchylenia ust o mięsistych wargach oraz podobny sposób odtwarzania włosów. Na tej podstawie rzeźbę tę możnaby przypisać Stwoszowi¹⁾.

¹⁾ Pagaczewski. Spraw. kom. hist. szt. t. VI, str. CXIX, podając wiadomość o tym zabytku

W tymże samym kościele znajduje się grupa rzeźbiona w drzewie, w barokowym ołtarzu kaplicy Matki Boskiej (fig. 87). Przedstawia ona św. Annę Samotrzecią, niestety jest to raczej fragment rzeźby, bo głowę pierwotną zastąpiono inną i wymieniono figurkę Dzieciątka Jezus. Nadto całą rzeźbę pokryto nową pozłotą i zastosowano do stylowych wymagań XVII wieku¹⁾. Dolna część figury Najśw. P. Maryi i cała postać św. Anny z wyjątkiem błaszanej późniejszej korony mają cechę dzieła Stwosza.

Obie rzeźby dostały się z końcem XV w. do kościoła OO. Bernardynów, który już w latach 1455—1456 miał być do użytku pobożnych oddany, a w każdym razie kończono go i uzupełniano przez ostatnie lata XV-go i pierwsze XVI w.²⁾.

Nad grupą przedstawiającą św. Annę Samotrzecią w kościele OO. Bernardynów nie zastanowiliśmy się dłużej z tego względu, że jest ona fragmentem, a dochowała się nam kompozycja ta w całości w oryginale czy też współczesnej replice, a w każdym razie w takim stanie, że piękno dzieła uwidacznia się w całej pełni. Mianowicie Muzeum wykazuje wątpliwości co do autorstwa Stwosza.

²⁾ Sokołowski. Studya op. cit. szp. 85—86.

dyecezyjalne w Tarnowie posiada także samą grupę w najdrobniejszych szczegółach podobną do pierwotnych części rzeźby kościoła OO. Bernardynów (wys. 0·970 szer. podstawy 0·827 m.). Mamy tu do czynienia z repliką tego samego dzieła wykonaną przez ten sam warsztat. Które z dzieł wyszło pierwiej z pod dłuta mistrza, a które pomocnik czy uczeń jego skopiował, nie wiadomo. Rzeźba Muzeum dyecezyjalnego pochodząca z drewnianego kościoła we wsi Olszynach zachowała się doskonale i posiada pierwotną chociaż zniszczoną polichromię¹⁾.



Fig. 88. Grupa św. Anny, Samotrzeciej w Muzeum dyecezyjalnem w Tarnowie.

Mamy przed sobą rodzajową scenę z matką karmiącą dziecko i babką przyśuwającą się do córki i wnuczka, babka jedną ręką głaszcze córkę a oczy jej spoczywają na wnuku, któremu zdala pokazuje owoc czy kwiat lub jakąś zabawkę (szczegół ten uszkodzony).

Madonna w całości i w każdym szczególe — to typ Stwosza. Układ siedzącej matki, jedną ręką podającej pierś dziecieniu a drugą z pełnym wdzięku ruchem podtrzymującą jego plecy, jest bardzo

ładny, charakterystyczne dla epoki gotyckiej wysunięcie bioder uwidacznia się nawet mimo pozy siedzącej. Piękna twarzyczka Madonny ma dużo wdzięku. Jest to zupełnie tasama twarz, którą oglądamy w Maryackim ołtarzu, zwłaszcza jeżeli weźmiemy pod uwagę grupę przedstawiającą koronację Matki Boskiej. Stwosz powtarza zwykle typ, który raz przyjął; jak pojmuje postać jakąś, tak konsekwentnie ją przedstawia. Ręce Madonny chude o wydłużonych palcach

¹⁾ Lepszy. Muzeum dyecezyjalne w Tarnowie. Teka Grona Konserwatorów Galicyi za-

chodniej T. II. str. 336.

i kościste, układ ich staranny i obmyślany znamy nie tylko z rzeźb, ale także z rycin. Włosy spadają w puklach na ramiona. Draperya skomponowana jest bardzo starannie i owija się około nóg w ten sposób, aby uwydatniały się kolana, przyczem rąbek szaty układa się w faliste linie. Dziecię pojął rzeźbiarz rodzajowo, jak zawsze u Stwosza ma ono pulchne kształty i kędzierzawe włosy.

Św. Annę przedstawił artysta w ruchu. Zwraca się ona do dziecka, ręką opierając się o ramię córki, pokazuje dzieckiemu jakiś przedmiot. Wskutek tego ruchu cała grupa wiąże się w jednolitą całość i rodzajową scenę. Twarz świętej jest niemal ta sama, jaką widzimy w ołtarzu Maryackim n. p. w scenie Oczyszczenia N. P. Maryi. Płaszcz układa się bogato na podółku i tworzy ulubioną przez Stwosza formę łyżki.

Wogóle rzeźba jest dziełem pierwszorzędnej wartości a odznacza się szlachetnością układu przy całym rodzajowym pojęciu kompozycji. Polichromia, jak się zdaje, pierwotna. Suknia Matki Boskiej amarantowo błyszcząca, farbę bowiem przejrzystą podłożono na srebrnym tle, płaszcz złocisty podszyty złocistą materią. Św. Anna ubrana jest w suknię złocistą a nakryta również płaszczem złocistym z podszewką niebieską.

Na grupie w kościele OO. Bernardynów widzimy najlepiej, co z tej rzeźby zrobił wiek XVII? Raziła go prostota i realizm, z którym artysta przedstawił Madonnę jako matkę karmiącą dziecko, to też usunął wdzięcznie pochyloną i zapatrzoną w dziecko głowę dziewczyny i zastąpił ukoronowaną głową królowej niebios; ręka z pieczołowitością podtrzymująca dziecko została zastąpiona inną, której kazano trzymać królewskie jabłko, obnażona pierś, którą matka podsuwała dzieckiemu, raziła najwięcej lubujących się

w salonowym charakterze kościoła i jego dekoracji ludzi tej epoki. To też w miejsce dziecka tulącego się do piersi matki zrobiono królewicza tryumfatora. Świętej Annie nałożono koronę na głowę, usunięto jej rękę, w której trzymała zabawkę a dano inną wyrażającą hołd dla dziecka. Nic lepiej nie może charakteryzować tej prostoty uczucia, tej szczerej twórczości średniowiecznej, jak zestawienie obu rzeźb i zarazem nic nie uwydatni lepiej różnicy stylu. (Porów. fig. 87 i 88).

Madonna z Grybowa znajdująca się w Muzeum narodowym niezawodnie jest także dziełem Stwosza. Artysta przedstawił N. P. Maryę w pozie stojącej z księżyccem u stóp, z Dzieckiem na rękę. Figura przechylona jest nieco w bok pod wpływem ciężaru dziecka. Na sukni niebieskiej układa się złocisty płaszcz z bardzo grubej materii o czerwonej podsze-wce; materia ta spada w regularnych fałdach, obok fałdów równych układają się fałdy drobne pomiętej a dość miękkiej draperyi. Madonna trzyma koniec płaszcza w ręce lewej, co artyście pozwoliło wprowadzić fałd z charakterystycznym a ulubionym wyłobieniem i zakończyć go formą języczka. Płaszcz jest doskonałym studium draperyi według ulubionej manieri Stwosza. Zwrócić należy uwagę na łagodne mimo prostych i ostrych linii załamanie i zagięcia podatnej choć sztywnej materii, widoczne nawet na równych liniach i przestrzeniach (fig. 89).

Pierś i biodra Madonny uwydatniają się z pod draperyi skutkiem głębokich cięć, którymi artysta je wydobył, i te cięcia głębokie i głębokie wyłobienie także charakteryzują Stwosza.

Głowa Madonny o wypukłym czole, zaokrąglonych policzkach i wystającym podbródku jest u Stwosza niemal typową. Kształt i piękny układ ręki, wykonanie staranne, wreszcie cały sposób

modelunku, wskazuje na dłuto tego artysty.

Dziecię Jezus — to typ Stwosza. Artysta pojął je realistycznie, dobrze zbudowane, o twarzy puciołowanej, nie ma nic w sobie z tej powagi, jaką artyści mu później zwłaszcza, nadawać zwykli, głównie kształt głowy i proporcje jej w stosunku do ciała przemawiają za Stwoszem.

Tworząc później w Norymberdze inne na wskrós oryginalne kompozycje Madon z księżycem u stóp, powtórzył artysta niejedną szczegół z naszej Madonny. Motyw trzymania końca płaszcza znajdujemy u Madonny pochodzącej z domu Dürera a znajdującej się w germańskim Muzeum w Norymberdze, dalej u Madonny w ołtarzu św. Otomara w kościele św. Jakóba w temże samem mieście¹⁾, charakterystyczny zaś rąbek płaszcza u Madonny z Kadolzburga²⁾. Dziecię Jezus w tych wszystkich wymienionych utworach podobnie artysta pojął. Dla tych przeto

powodów Madonę z Grybowa uważamy za dzieło Stwosza i to z lat wczes-



Fig. 89. Madonna z Grybowa w Muzeum narodowym w Krakowie.

gauera, tu w Madonnie z Muzeum narodowego widać tylko realizm.

Austellung in Nürnberg. Zeitschrift für christliche Kunst XIX Jahr. 1906 r. str. 178.

¹⁾ Daun, str. 86. fig. 46.

²⁾ Traugoth-Schultz. Von der historischen

niejszych. Porównując kształty naszej Madonny z kształtami innych wymienionych Madon, widzimy, że artysta zbyt mało uwydatnił biust i formy ciała, rzeźba jest więc dość daleką od renesansu. Nie należy ona jednak do najwcześniejszych utworów Stwosza i jest późniejszą od grupy przedstawiającej św. Annę Samotrzecią. Ażeby zrobić takie studium draperyi, tak szeroko traktowane i z takim rozmachem, Stwosz musiał się ćwiczyć. Wyszedł on z manieri rytników i Schongauera, rozdrabniania draperyi na liczne i bogato układające się fałdy, a tej manierze hołdował jeszcze rzeźbiąc grupę św. Anny Samotrzeciej. Madonna z Grybowa jest jakby przejściem od ołtarza Maryackiego do grobowca Kazimierza Jagiellończyka.

Jeszcze jeden szczegół. W grupie św. Anny Samotrzeciej uwydatnia się sentymentalność, widać ją w twarzy Madonny i jej wdzięcznym przechyleniu — jest to również wpływ Schon-

X.

Dzieła kamieniarskie Stwosza. Wpływ jego na architekturę w Krakowie.

Znamy rzeźby Wita Stwosza w kamieniu: kuł grobowce, ozdabiał a może skomponował kostnicę przy kościele św. Barbary. Oprócz wielkich i wybitniejszych dzieł znanych jako jego utwory i przypisywanych mu, wykonał Stwosz niezawodnie i inne. Czasem zapewne artystę pociągał jakiś motyw,

„Pod jaszczurkami“, aczkolwiek zwierzęta z jaszczurkami nie mają nic wspólnego. Podobne zwierzęta widzieliśmy już w kaplicy zmarłych na arka-dzie ponad głównem wejściem do kościoła św. Barbary. Jedno i drugie ustawił artysta tak, że widokiem na łby, grzbiety a zwłaszcza na chudy i drobia-



Fig. 90.

Godło domu „pod Jaszczurkami“.

czasem kto u niego zamówił jaką rzecz drobną. Do takich drobnych zamówień zaliczam rzeźbę przedstawiającą gryzące się dwa zwierzęta, godło domu przy Rynku głównym l. 8. Nie znamy rzeźbiarza w Krakowie, komu by dzieło to przypisać można, z wyjątkiem Stwosza. Gryzące się zwierzątka, jak się zdaje jamniki¹⁾, o łbach z długimi uszami, wydłużonemi szyjami, kadłubem z czterema łapami i długim zakręconym ogonem, przedstawił rzeźbiarz w walce, jak napadłszy na siebie, gryzą się. Od tych to potworków dom otrzymał godło

zgowo wykonany kadłub osiągnąć pragnął u patrzącego z dołu widza wrażenie. W domu „pod jaszczurkami“ obie poczwary dopełzawszy po wyżłobieniach portalu do wierzchołka walczą gryząc się nawzajem, w kaplicy zmarłych posłusznie i sfornie trzymają w pyskach herbowe tarcze.

Drugi kamieniarski szczegół, który możnaby odnieść do warsztatu Stwosza, to znajdująca się na pierwszym piętrze Biblioteki Jagiellońskiej, złota brama. Jestto najpiękniejszy niezawodnie portal z XV w. w Krakowie. Wykonano go

¹⁾ Essenwein. Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau str. 154.

w kamieniu i złocono. Wogóle ornamentacja dziedzińca Biblioteki Jagiellońskiej a nawet szczegóły na zewnątrz, jak przedewszystkiem okna, mają formy tak zbliżone do architektonicznej dekoracji rozrzuconej w kompozycji Wita Stwosza, że zadać sobie trzeba pytanie, czy nie zaznaczył się w tej pięknej budowie jego udział. Formy i motywy te przed Stwoszem w Krakowie nie są nam znane a pojawiają się dopiero z działalnością tego mistrza. Czy on sam temi robotami kierował, czy może za jego wpływem sprowadzono architektów i kamieniarzy z Norymbergi, z którą Biblioteka Jagiellońska ma pokrewieństwo, nie umiemy powiedzieć. Tak rzutki, sprężysty i pilny człowiek jak Stwosz, tak wszechstronny, ludwisarz¹⁾, malarz, rytownik, prawdopodobnie złotnik, snycerz, kamieniarz, inżynier czy budowniczy, (akta nazywają go *magister mechanicorum*)²⁾, mógł osobiście zająć się ruchem budowlanym zwłaszcza, gdy go do tego wciągnięto, a w każdym razie spowodować stosunkowo znaczny rozwój sztuki późnego gotyku w Krakowie, gdzie przed jego przybyciem sztuka ta nie miała powodzenia.

W omawianym portalu widzimy tak ulubiony przez Stwosza motyw skręconych prętów, widzimy u bocznych pinakli te same łuki wydłużone w noski krzyżujące się z sobą i tworzące feston, jak to widzieliśmy na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka; liście są podobnie niespokojne i powichrzane jak na ołta-

rze Maryackim. U głównego pinakla kwiaton składa się nietylko z liści, ale odciętych gałązek, których kolanka układają się w ornament: podobne traktowanie liści i rozmiłowanie się w odciętych czy odartych z kory gałązkach, znalazło zastosowanie tyle razy w ołtarzu Maryackim, a nawet ów kwiaton na rycinie Stwosza akcentuje znowu ten sam motyw.

Dalej tak charakterystyczne okna Biblioteki Jagiellońskiej o odwróconych łukach spotykamy na domku płaskorzeźby przedstawiającej spotkanie św. Joachima ze św. Anną.

Kryształowe motywy, bazy, konsole i inne szczegóły, gdzie motywy zaczerpnięto z konstrukcyi drewnianej i formy właściwe drzewu, cały zasób form Biblioteki Jagiellońskiej, o ile one pochodzą z XV w. — znajdują się w ołtarzu Maryackim, którego architektura sama jest dziełem godnem niepospolitego artysty.

Stosunki Stwosza z humanistami Heydeckiem i Kallimachem a niezawodnie i innymi uczonymi, którzy mieli wpływ na budowę Uniwersytetu, mogły pociągnąć za sobą artystyczny współdziałanie wszechstronnego artysty, tembardziej, że miał pociąg do budownictwa i prawdopodobnie w tym kierunku próbował sił, choć w drobnych rozmiarach, jeśli w istocie kaplica przy kościele św. Barbary jest jego dziełem, jak to staraliśmy się udowodnić. Architektoniczne upodobania i zamiłowania do form, które

¹⁾ Wit Stwosz zajmował się także odlewnictwem. Kiedy już osiadł w Norymberdze, cesarz Maksymilian powierzył mu odlanie w bronzie kilku figur, które r. 1514 modelował. Wywołało to nawet protest cechu ludwisarzy, jednakże rada miasta Norymbergi pozwoliła mimo to artyście pracować w tym kierunku wyłącznie jednak dla cesarza. Daun op. cit. str. 34.

²⁾ Grabowski, *Starożytności hist. polskie t. I.* str. 440 podaje wiadomość, że Stwosza

znajdujemy w spisach starszych zgromadzeń rzemieślników (*seniores mechanicorum*). Do tego tytułu *magister mechanicorum* (cf. Sokolowski op. cit. str. 106) miał Stwosz niezawodnie prawo jako rzeźbiarz i malarz, z drugiej strony jednakże wiadomo, że artysta ten zajmował się technicznymi studjami, skoro pracował praktycznie w tej dziedzinie jako inżynier. Lechner, op. cit. str. 92 oraz cf. tamże to, co podaje Neudörfer str. 84.

z takim silnym akcentem uwydatniają się wszędzie wśród architektonicznych motywów Maryackiego ołtarza, mogły pchnąć artystę na pole architektury.

Omówione dzieła w tym rozdziale przypisujemy Stwoszowi nie bez tego,

abyśmy sami nie mieli wielkich wątpliwości. W każdym razie sądzimy, że one raczej przypisać temu artyście należy, aniżeli wiele innych dzieł, które mu przypisują, a o których pokrótce w następnym rozdziale wspomnimy.



Fig. 91.

Dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej.

XI.

Rzeźby z warsztatu Stwosza lub pod wpływem Stwosza ale z innych warsztatów. Tryptyk z Lusiny. Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej.

Stwoszowi przypisywano mnóstwo rzeźb, każdą niemal średniowieczną rzeźbę uważano za dzieło tego artysty. Z postępem badań nad historią sztuki w Polsce sąd ten uległ zmianie. Pokazało się, że część z tych rzeźb ze Stwoszem nie ma nic wspólnego, część zaś wyszła tylko z warsztatu Stwosza, który po wyjeździe mistrza z Krakowa prowadził jego syn Stanisław.

Kiedy Stwosz bawił w Krakowie i prowadził sam warsztat, brał odpowiedzialność za rzeźby, które opuszczały jego pracownię i trudno tu rozróżnić dzieło samego artysty od dzieła jego pomocników i uczniów. Taki n. p. ołtarz Maryacki skomponował sam mistrz, pomocnikom i uczniom zaś dawał dyspozycje i rysunki większych lub mniejszych szczegółów, w rzeczach trudnych i subtelnych sam chwycił za dłuto i praca była dziełem jego wyobraźni, posługiwał się tylko fizyczną siłą i rękami pomocników, tak samo było niezawodnie podobnie jak dzisiaj z tą może różnicą, że artysta więcej czuwał siedząc cały dzień w warsztacie i pilnując roboty.

Te wszystkie dzieła, które wyszły z pracowni artysty i zostały przez niego skomponowane i przez niego lub pod jego kierunkiem wykonane, należy uważać za jego utwory, te zaś rzeźby, które opuszczały warsztat już po wyjeździe Wita, możemy przypisywać jego warsztatowi, bo istotnie warsztatu on już nie

prowadził, tylko jego syn, którego indywidualność nie była tak wybitna i z pewnością nie narzucał on swej woli tak pomocnikom jak Stwosz. Dość porównać szczegóły Maryackiego ołtarza, te konsekwentnie przeprowadzone typy, traktowanie szczegółów czy to ciała, czy też draperyi, aby wszędzie widzieć piętno jego talentu i artystycznych upodobań — jednym słowem jego styl — i aby przekonać się, że Wit Stwosz warsztat uważał za narzędzie. Z wyjazdem Wita Stwosza zabrakło warsztatowi artystycznego geniuszu.

Jak warsztat upadł po wyjeździe Stwosza — najlepiej świadczy zamówione przez królową Elżbietę dzieło do kaplicy grobowej króla Jana Olbrachta. Królowa zamówiła dla męża grobowiec u Stwosza, do nikogo zatem innego nie zwróciła się o grobowiec dla syna zmarłego w r. 1501 jak tylko do tego samego warsztatu. Stwosza nie było. Co warsztat zrobił? Oczywiście grobowiec pojął na wzór średniowieczny i tumba z postacią zmarłego i baldachimem miały tworzyć całość. Czy tę jednak tumbę i baldachim wykonano lub czy wykonane odrzucono, nie wiadomo, dość, że z pierwotnego pomysłu została tylko płyta, którą wyzyskano do grobowca renesansowego i ta płyta nas tutaj obchodzi. Jak się ona przedstawia? Robota naprzód jest dość gruba i niepewna, ale mimo to wszystko starano się naśladować Stwosza, fałdy draperyi a zwłaszcza wszystko,

co stroju i ornamentacji dotyczy, chociaż uproszczone, podobne w najdrobniejszych szczegółach jak korona, spiny, szlak sukni, do grobowca króla Kazimierza.

Główną artystyczną zaletą rzeźby to realizm, z jakim artysta odtworzył twarz króla — widocznie portretował go z maski pośmiertnej.

Ten sam styl wykazuje inne dzieło z innego zakresu rzeźby t. zw. tryptyk z Rudawy, znajdujący się obecnie w kaplicy XX. Czartoryskich na Wawelu a pierwotnie umieszczony w kaplicy króla Jana Olbrachta naprzeciw grobowca. Dzieło to należało wraz z innymi dziełami sztuki do wyposażenia kaplicy fundowanej dla króla przez matkę Elżbietę. Tak więc niczego innego przypuścić nie można, jak tylko to, że dzieło wykonał warsztat Stwosza, z którym królowa miała stosunki.

Także w zakresie snycerstwa zaznacza się działalność tego warsztatu. Podobnie jak w kamieniarstwie i tu widzimy wegetację czerpiącą z siły żywotnej Stwosza. Wogóle jestto robota dość gruba, nieśmiały zlepek różnych wzorów. Typ Chrystusa przypomina jakiś nieznan nam wzór, którego trzymał się także rzeźbiarz ołtarza, znajdującego się w kościele św. Idziego w Bardyowie.

Płaskorzeźby skrzydeł: Chrystus na Górze oliwnej — to płaskorzeźba z placu Maryackiego niedbale odtworzona, Zmartwychwstanie wzięto z płaskorzeźby w ołtarzu Maryackim, a złożenie do grobu, to kompilacja sceny w Maryackim ołtarzu i innego zapewne nieznanego nam wzoru oraz ryciny, a że rzeźbiarz w każdym razie z tej ryciny korzystał, świadczy postać św. Jana z rozwiniętym i na wiatr rzuconym płaszczem, który to motyw przy spokoju i niezdarkości artysty jest jakby parodią pełnej efektu i siły kompozycji Stwosza.

Natomiast podobnie jak w grobowcu Olbrachta — artysta ma wybitny talent do charakteryzowania twarzy. Głowa króla Jana Olbrachta i św. Stanisława są znakomitem dziełem sztuki, ale ręce, draperya i szczegóły są bardzo słabe.

Ponieważ oba dzieła tak grobowiec Olbrachta jak tryptyk z Rudawy, wykonano w Krakowie i oba niezawodnie wyszły z warsztatu Stwosza, przeto dają one nam jedyną pewną podstawę do sądu o działalności warsztatu i zdolnościach kierownika Stanisława Stwosza, syna artysty. To też tak dobrych dzieł sztuki jak ołtarz św. Stanisława w kościele N. P. Maryi i ołtarz św. Jana Chrzciciela w kościele św. Floryana, które zresztą powstały znacznie później, nie można przypisać Stanisławowi Stwoszowi.

Nieudolność kompozycji i niewolnicze trzymanie się wzorów zostawionych przez Wita, grubość i niestaranność roboty, bezmyślne nieraz i nieumotywowane naśladowanie cech znakomitego mistrza, co zwłaszcza przebijają w bezmyślnie pomiętej draperyi, charakteryzują osierociały warsztat Stwosza. Natomiast zdolność do doskonałej charakterystyki twarzy się utrzymuje i przedstawia główną jego wartość.

Nie jest naszym zadaniem wyszukiwanie dzieł warsztatu Wita, ani utworów jego syna Stanisława, któremu jak dotąd ani jednego dzieła nie można przypisać w ten sposób, aby wniosek taki dał się stwierdzić albo monogramem albo źródłem historycznym, ale zamierzamy omówić rzeźby przypisywane Witowi przez obecną krytykę, których do dzieł tego artysty ani jego warsztatu nie zaliczyliśmy.

Przedewszystkiem zacząć należy od tryptyku z Lusiny znajdującego się w zbiorach Akademii Umiejętności w Krakowie. Treść przedstawień tej rzeźby jest niezwykła i bardzo interesująca.

Matka Boska tka sukienkę dla Chrystusa a św. Józef zajęty jest ciesielską robotą. Jestto zatem św. Rodzina pojęta rodzajowo. Snycerz korzystał ze znanej nam ryciny Wita Stwosza, robionej zresztą według wszelkiego prawdopodobieństwa do tego celu, aby służyła jako wzór dla snycerzy nieumiejących komponować. Jeśli porównamy tę scenę z ryciną Wita Stwosza, to widzimy mimo podobieństwa wielką różnicę, bo chociaż Matka Boska na rycinie skomponowana jest podobnie, to przecież przedstawił ją artysta w ruchu: widać zajęcie się pracą a przytem siedzi wygodnie, gdy w tryptyku pozuje raczej do kultu zwracając się ku widzowi, koszulka zaś w ręku służy raczej za atrybut. Ruch rąk w rzeźbie przejęty został niewolniczo z ryciny. Fałdy draperyi są w rzeźbie tak niezręcznie rozrzucone, że nie było miejsca na pierwszym planie dla Chrystusa.

Postać św. Józefa przedstawił rzeźbiarz odmiennie. Jeszcze jedną i to ważną różnicę podnieść musimy, jestto kompozycja całości. Na rycinie i w scenach znanych nam z ołtarza Maryackiego widzimy przedewszystkiem organiczną kompozycję, tłómaczącą się jasno. Rzecz tam przedstawiona jest na tle architektury i nie zostawiona tak jak w tryptyku z Lusiny bez dokładnego oznaczenia przestrzeni i bez perspektywicznego tła.

Wreszcie przedstawienie siedzącej Madonny jest bardzo niedołeżne, widać brak zdolności w odtwarzaniu ruchu, proporcje są błędne, nogi w stosunku do korpusu za długie, draperya nie wiąże się z formami ciała, kolano tak wybitnie zaznaczone w rzeźbach Stwosza, tu zaledwie widoczne. Dziecko jest sztywne i bez życia. Porównajmy to dziecię z dziecięciem w scenie Ofiarowania w Maryackim

ołtarzu a zobaczymy wielką różnicę, epoka odrodzenia przebija tam w przedstawieniu dziecka pojętego jako putto, pełne żywości i ruchliwości, tymczasem w tryptyku z Lusiny nie znać ani śladu czegoś podobnego.

Skrzydła boczne przedstawiają cztery sceny wiążące się z życiem N. P. Maryi. Jedna z nich wyobraża Zwiastowanie, druga Boże Narodzenie, trzecia Uśnięcie N. P. Maryi. Sceny dobrze nam znane; czwarta scena bardzo rzadka w sztuce, scena z legendy o św. Teofilu. Na prawo widzimy, jak Teofil zapisuje duszę szatanowi, na przodzie konającemu Teofilowi zapis ten kładzie na piersi Matka Boska wydarłszy go djabłu, aby ocalić duszę konającego. Matka Boska przedstawiona jest jako wybawicielka grzesznika.

Jeżeli przyjrzymy się dokładnie trzem pierwszym scenom, to zauważymy odrazu, że są one swobodnem naśladownictwem Maryackiego ołtarza, nie jedynem zresztą w naszej sztuce i to naśladownictwem bez większej artystycznej wartości. Wpływ ołtarza Maryackiego był tak wielki, że naśladowano go u nas powszechnie, a szczególnie na Spiżu¹⁾. Ciekawym przykładem tego wpływu jest wyrób snycerski chłopski, jak się zdaje XVII w., będący w posiadaniu prof. Mehoffera, gdzie domorosły artysta naśladował Maryacki ołtarz.

Fakt podobieństwa sceny głównej do ryciny Stwosza niczego nie dowodzi. Rycina właśnie była robiona do innego warsztatu i wogóle Stwosz sam nie trzymał się, o ile nam wiadomo, kompozycji przekazanej drugim za pośrednictwem rycin. Że podobieństwo z ryciną niczego nie dowodzi najlepiej świadczy tryptyk wykonany przez mistrza Pawła

tryptyk z Rudawy na Wawelu etc.

¹⁾ Zob. rzeźby ze Spiża publikowane jako rzeźby Stwosza u Dauna fig. 58, 59, 60 cf,

a znajdujący się w kościele parafialnym w Lewoczy, gdzie *mutatis mutandis* podobnie jak w tryptyku z Lusiny naśladowano rycinę.

Co więcej, nasz tryptyk z Lusiny ma podobieństwo stylowe z dziełami mistrza Pawła. Charakteryzuje tego snycerza śmiałość, z jaką naśladuje werwę, ruch i draperyę Stwosza, ale naśladuje powierzchownie i widać, że nie dorównywa mu ani subtelnością kompozycji ani znajomością proporcji i anatomii, chociaż nie waha się przedstawiać nagiego ciała i odtwarzać podobnie śmiałych efektów. Powierzchnowe to wszystko podobieństwa, bo formy nie są umotywowane i nie wytrzymują krytyki. Weźmy taką draperyę. U Stwosza tłumaczy się ona zawsze i widać, że artysta studyował model, o mistrzu Pawle tego powiedzieć nie można. Pod tym zwłaszcza względem ołtarz z Lusiny ma wiele podobieństwa do dzieł mistrza Pawła na Spizu.

Jeśli weźmiemy pod rozważę twarz Madonny, zauważymy, jak ta twarz u Stwosza jest ładna. Owal jej jest regularny, typ ten zawsze przebija mimo różnicy wieku, w jakim rzeźbiarz Madonnę odtwarza; porównawszy ten typ z Madonną z Lusiny spostrzeżemy różnicę. Twarz Madonny jest podługowata o połałdowanym podbródku i nieładna, w całym tryptyku z Lusiny ten typ się powtarza. U mistrza Pawła widzimy podobną twarz.

Sądzę, że tryptyk z Lusiny a może także Madonna z Grybowa to dzieło warsztatu Stwosza a kto wie nawet, czy nie innego pod wpływem Stwosza pozo-

stającego warsztatu, może mistrza Pawła ze Spizu, i czy nie pochodzą z końca XV w. lub początku w. XVI. W każdym razie tryptyk z Lusiny powstał wtedy, kiedy ołtarz Maryacki był znany, kiedy nabrał rozgłosu i kiedy wpływ jego był tak wielki, że poczęto go naśladować.

Żaden może z zabytków naszych nie pociąga tak i nie zaciekawia badaczy jak zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej, przedstawiający arcybiskupa bliżej nam nieznanego z krzyżem w ręce prawej a pastorałem w lewej. Ponieważ u stóp arcybiskupa znajduje się róża na tarczy herbowej, mógłby to być któryś z arcybiskupów herbu Poraj żyjących z końcem XV w. lub najdalej z początkiem XVI w. a więc albo arcybiskup Gruszczyński (umarł 1433) lub Andrzej Boryszewski¹⁾ (um. 1510), najprawdopodobniej zaś jestto fragment grobowca św. Wojciecha. Z końcem XV w. bowiem arcybiskupi gnieźnieńscy postawili w katedrze gnieźnieńskiej grobowiec temu świętemu. Róża na tarczy oznacza więc tutaj ród Róźyców, do którego należał ten święty uważany za pierwszego arcybiskupa metropolii²⁾. Rzeźbę przypisywano Witowi Stwoszowi. Czy słusznie?³⁾

Przyglądając się naprzód kompozycji widzimy, że Stwosz wszystkie grobowce wykonywał pogłębiając tło w ten sposób, że każda z jego postaci jest wgłębiona. Snycerska technika dłubania w drzewie zaznaczyła się w jego kamieniarskich pracach widocznie. Nagrobek gnieźnieński nie ma tego w tym stopniu, postać występuje tu w stosunku do równego tła wypukłej. Kiedy porównamy pomniki

¹⁾ Polkowski, Katedra gnieźnieńska str. 146. Sokołowski, Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej. Spraw. kom. hist. szt. t. VI Kohte. Geschichte der Kunst im Gebiete der Provinz Posen 1893 p. 37.

²⁾ Szczegółowo omówioną tę sprawę znaj-

dzie czytelnik w recenzji pracy Dauna Veit Stoss pomieszczonej przez nas w Kwartalniku historycznym, rocznik XXI, 1907 str. 457.

³⁾ Sokołowski, Zagadkowy nagrobek I. c. Daun str. 21 i następ. Kopera, Tekst do Pomników Krakowa Cerchów str. 113.

Kazimierza Jagiellończyka, Piotra z Bnina i Zbigniewa Oleśnickiego, widzimy, że każda z figur jest nieco przekrzywiona, niepokój, z jakim artysta traktował postaci, uwydatnił się w ten sposób, tymczasem nieznanemu arcybiskup gnieźnieński leży tak, jakby postać na całej długości była przylepiona do tła.

Co do samej figury — widzimy w porównaniach rażące błędy. Jest ona za krótka: być może, że model był taki, zważywszy jednakże inne błędy, nabieramy przekonania, że to błąd w istocie. Przyjrzyjmy się ramionom — są one zbyt spadziste, nie męskie, ale raczej kobiece, nadto prawe ramię jest za długie zwłaszcza w stosunku do lewego za krótkiego. Spojrzmy na ręce. U Wita Stwosza ręka pozuje, Stwosz układa ją tak, aby przedstawiała się pięknie: tu ręce nie są ani ładne ani artysta nie odczuł form tej ręki, jedna układa się niezgrabnie i pod draperią nie czuć ciała (jak pięknie Stwosz wykonał ręce w rękawicach na grobowcu Zbigniewa Oleśnickiego), druga ręka jest koścista i prawie bez ciała jak ręka mumii, wprost brzydka. Traktowanie ręki to najważniejsze z dotąd przytoczonych kryteriów.

Jeszcze ważniejszym kryterium to draperya. Wit Stwosz szuka efektów w gięciu i fałdowaniu materii i tego efektu nigdy nie lekceważy, ma on słabość do draperyi. Maniera jego w tym kierunku jest znana, cechują ją silne i pewne linie, linie te są w części regularne a w części jako kontrast obok nich zygzakowate, obok płaszczyzn wielkich są drobne z charakterystycznymi wklęsłościami. Niema dzieła Stwosza, gdzieby maniera ta się nie uwydatniła, natomiast w zagadkowym grobowcu gnieź-

nieńskim draperya ma charakter wprost odmienny i układa się, jakby była watawana a rozrzucone fałdy u stóp robią wrażenie piany. Płaskorzeźbione wzory tej draperyi przeszkadzały rozwinięciu fałdów — to też Wit Stwosz we wszystkich trzech znanych grobowcach marmurowych poprzestaje na ornamentacji szlaku, który to szlak owszem akcentuje jeszcze efekt fałdu.

Fałdy u Stwosza są przytem nadzwyczaj starannie wykonane, tu wykonano je, że się tak wyrażę, jakby od siekiery w przeciwstawieniu do fałdów w dziełach Stwosza.

Coby jedynie za Stwoszem przemawiało, to znakomita charakterystyka twarzy, ale znamy dzieła sztuki współczesne, gdzie charakterystyka twarzy jest doskonała a dzieła te nie wyszły z pod dłuta Stwosza, często nawet poza tą charakterystyką dzieła te są nieudolne.

Stwosz jest artystą, który wiele umiał, a rzeźbiarz zagadkowego grobowca mimo zdolności umie bez porównania mniej.

Jeśli porówna się zagadkowy grobowiec pod względem stylu z pozostałą płytą z grobowca św. Wojciecha, to zwłaszcza w traktowaniu draperyi widzi się podobieństwo. Kto wie zatem, czy płyta nie jest dziełem Hansa Branda, rzeźbiarza gdańskiego, którego używał Zbigniew Oleśnicki do dokończenia grobowca św. Wojciecha. Z pisma rajców miasta Torunia do rajców miasta Gdańska wyraźnie dowiadujemy się, że zatrudniony przez obie gminy artysta pracował nad wzniesieniem grobowca świętemu Wojciechowi¹⁾. Analiza artystyczna dzieł tego artysty mogłaby doprowadzić może do pozytywniejszych rezultatów, co nie jest naszym zadaniem.

¹⁾ Zob. Sprawozdania t. VI str. CIII—CIV komunikat W. Lewickiego i M. Sokołowskiego.

XII.

Indywidualność Wita Stwosza a cechy sztuce ówczesnej średniowiecznej właściwe. Cechy artystów włoskiego odrodzenia u tego artysty i znajomość anatomii, wszechstronność i świadomość artystycznych celów.

Stwosz działa na granicy między średnimi wiekami a nowszymi czasy. Trzyma się on w kompozycji i w przedstawieniu figur utrwalonych średniowiecznych pojęć przekazanych tradycją. Indywidualność jego znać w artystycznym ujęciu każdego zadania, które sobie stawia, w subtelniejszym opracowaniu kompozycji, w dbałości o proporcje form ciała, w znajomości anatomii a najwidoczniej w zamiłowaniu do draperyi i stylizacji tejsze draperyi. Ma on szczególnie odmienny sposób traktowania fałdów. Fałdy te mają niespokojny układ, obok wielkich płaszczyzn o regularnych liniach widzimy fałdy zdrobnione i pomięte.

Zamiłowanie to do dekoracyjnego traktowania i stylizowania draperyi przejął Stwosz niewątpliwie od współczesnej sztuki a zwłaszcza od rytowników, ale stylizację zastosował do snycerstwa i nadał jej odrębne piętno.

Upodobanie do charakterystyki twarzy przejął Stwosz także od współczesnej niemieckiej sztuki, ale charakterystyka jego jest głębszą i akcent jej silniejszy.

Znajomość anatomii tak niezwykła w północnej sztuce zbliża Stwosza do artystów epoki odrodzenia. Widać, że robi on anatomiczne studia. Skąd się to u Stwosza wzięło — nie wiadomo. Ale nietylko ta umiejętność jest Stwoszowi wspólną z artystami renesansu. Był on podobnie jak wielu z nich wszech-

stronnym. Zajmował się nietylko snycerstwem, ale kuł w kamieniu, odlewał w brzoźnie, był nietylko rzeźbiarzem ale także malarzem i rytownikiem a kto wie czy nie architektem, i przy tem zajmował się technicznymi studjami.

Renesans doszedł do niego zapewne o tyle, o ile stykał się z humanistami a głównie z Kallimachem. Sam nie zetknął się z dziełami włoskiej sztuki. Szczegóły, jak łuk okrągły, napisy o kształcie liter odrodzenia, to wszystko świadczy o wpływach renesansu ale wpływ ten był zapewne pośredni.

Naturalnie bierzemy tu w rachubę tylko działalność artysty w czasie pobytu w Polsce.

Brak Stwoszowi znajomości perspektywy i często konsekwencji ruchu. Już jako rzeźbiarz nie kładł tej wagi na perspektywiczne studia, było to raczej zadaniem malarza a przytem nauka o perspektywie wyrabiała się dopiero we Włoszech i na północy na nią nie wiele zważano.

Charakter jego gwałtowny, nerwowy i niepohamowany przy ogromnej pracy, zaznaczył się w jego twórczości w walce z materiałem, który mu obrabiać przyszło.

Że Stwosz jest artystą nowożytnym pomimo tyłu średniowiecznych cech, świadczy jego zapał do sztuki. Stawia on sobie trudne zadania po to, aby je pokonać — i w tem wyszukiwaniu trudności dla

większego efektu artystycznego, w tem, że tworzy dla sztuki a nie jak rzemieślnik, wydobywa się z pośród liczby cechowych towarzyszy i zalicza do nowoczesnych artystów świadomych swej woli i dróg.

Jest on pod tym względem poprzednikiem współczesnego sobie, ale znacznie młodszego niemieckiego i norymberskie-

go wielkiego artysty, Albrechta Dürera. Zasługa Stwosza jednakże o tyle jest większa, że nie był on jak Dürer we Włoszech, z wielką sztuką odrodzenia jak ten się nie zetknął, ale wszystko wyniósł z siebie i sobie zawdzięcza: A odnosi się to przede wszystkim do pierwszej i najpiękniejszej epoki jego twórczości, do czasu pobytu w Krakowie.



Fig. 92.

Szczegół z ołtarza Maryackiego.

SPIS REPRODUKCYI DZIEŁ WITA STWOSZA

POMIESZCZONYCH W NINIEJSZEJ KSIĄŻCE.

RYCINY.

Św. Genowefa	fig. 6
Najśw. P. Marya z Dzieciątkiem	tablica
Madonna w alkierzu	fig 7
Ścięcie św. Katarzyny Aleksandryjskiej	„ 8
Kapitel gotycki	„ 9
Ścięcie św. Pawła	„ 10
Święta Rodzina w Egipcie	„ 11
Wskreszenie Łazarza	„ 12
Chrystus i jawnogrzesznica	„ 13
Złożenie Chrystusa do grobu	„ 14

RZEŻBY.

Wielki ołtarz w kościele Najśw. Maryi Panny.	
Zamknięty	tablica
Otwarty	„
Zaśnięcie Najśw. P. Maryi	„

PLASKORZEŻBY:

Anioł zwiastuje Joachimowi Narodziny N. P. Maryi i spotkanie się św. Joachima ze św. Anną	fig. 17
Narodziny N. P. Maryi	„ 18
Ofiarowanie N. P. Maryi	„ 19
N. P. Marya podaje Jezusa arcykapłanowi Symeonowi	„ 20
Jezus naucza w świątyni	„ 21
Pojmanie Chrystusa w Ogroju	„ 22
Ukrzyżowanie	„ 23
Zdjęcie z krzyża	„ 24
Złożenie do grobu	„ 25
Chrystus wstępuje do piekieł	„ 26
Trzy Marye u grobu Chrystusa	„ 27
Chrystus jako ogrodnik ukazuje się Maryi Magdalenie	28 i 29
Anioł zwiastuje N. P. Maryi	fig. 30
Boże Narodzenie	„ 31
Hołd Trzech Króli	„ 32
Zmartwychwstanie	„ 34
Wniebowstąpienie	„ 35

Zesłanie Ducha św.	fig. 36
Wniebowzięcie N. P. Maryi	„ 37
Koronacya N. P. Maryi	„ 48
Predella	„ 53

SZCZEGÓŁY, TABLICE I FIGURY.

1, 2, 3, 5, 15, 16, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 85, 92.	
---	--

INNE RZEŻBY.

Krucyfiks tęczy Maryackiego ołtarza	fig. 55, 56
Żołnierze strzegący grobu Chrystusa	57, 58
Krucyfiks Maryackiego kościoła w nawie bocznej	59, 61
Studyum do krucyfiksu bocznej nawy Maryackiego ołtarza	fig. 60
Chrystus na górze Oliwnej. Płaskorzeźba wmurowana w ścianę domu przy placu Maryackim l. 8.	„ 62
Rzeźbiarskie szczegóły kaplicy cmentarnej przy kościele św. Barbary	64—66
Św. Hieronim w katedrze na Wawelu	fig. 67
Św. Ambroży w katedrze na Wawelu	„ 68
Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka, całość	„ 69
Wizerunek Kazimierza Jagiellończyka z tegoż grobowca	70—71
Płaskorzeźby tumby tegoż grobowca	72—75
Kapitele z tegoż grobowca	76—81
Nagrobek arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego w katedrze gnieźnieńskiej	fig. 82
Grobowiec biskupa Piotra z Bnina w katedrze wrocławskiej	„ 83
Nagrobek Kallimacha w kościele OO. Dominikanów w Krakowie	„ 84
Szczegół	„ 4
Głowa św. Jana w kościele OO. Bernardynów w Krakowie	„ 86
Grupa św. Anny Samotrzeciej w kościele OO. Bernardynów w Krakowie	„ 87

Grupa św. Anny Samotrzeciej w Muzeum diecezjalnym w Tarnowie	fig. 88
Madonna z Grybowa w Muzeum narodowym w Krakowie	„ 89
Godło domu „pod Jaszczurkami“	„ 90

ARCHITEKTONICZNE PRACE.

Kaplica cmentarna przy kościele św. Barbary w Krakowie	fig. 63
Dziedziniec Biblioteki Jagiellońskiej	„ 91

PORZĄDEK TABLIC.

Najświętsza Panna Marya z Dzieciątkiem	do str.	19
Ołtarz Maryacki. Zamknięty	„ „	30
Ołtarz Maryacki. Otwarty	„ „	43
Ołtarz Maryacki, Zaśnięcie Najsw. Panny Maryi.	„ „	48
Ołtarz Maryacki, N. P. Marya	„ „	51
Ołtarz Maryacki, Św. Piotr	„ „	53
Ołtarz Maryacki, Św. Jan	„ „	53



T R E Ś Ć.

	Str.		Str.
Wstęp	1	Model tego krucyfiks w Muzeum narodowym	76
ROZDZIAŁ I.		Ogrojec	78
Stanowisko Stwosza w sztuce	3	Kaplica zmarłych	79
Data i miejsce urodzenia	3	ROZDZIAŁ VII.	
Pochodzenie wątpliwości	5	Stwosza powołują do robót w katedrze.	
Pobyty w Krakowie w latach 1463—1474 .	5	Figury doktorów kościoła w nawie głównej	84
Rodzina, krewni artyści i ich siedziby .	5	Grobowiec Kazimierza Jagiellończyka .	84
Wyjazd do Norymbergi i pobyt tamże do r. 1477	6	ROZDZIAŁ VIII.	
ROZDZIAŁ II.		Wita Stwosza zatrudnia wyższe duchowieństwo	101
Gdzie się kształcił	7	Grobowiec arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego	101
Stan sztuki w Krakowie i Norymberdze za chłopięcych jego lat	7	Grobowiec biskupa Piotra z Bnina	102
Kto na niego oddziaływał	9	Nagrobek Kallimacha	103
ROZDZIAŁ III.		ROZDZIAŁ IX.	
Mieszczanstwo krakowskie postanawia wznieść nowy ołtarz w parafialnym kościele Najśw. P. Maryi, zbiera składki i wzywa Stwosza z Norymbergi do Krakowa r. 1477	11	Rzeźby, które uważamy za dzieła Stwosza: Głowa św. Jana w kościele OO. Bernardynów w Krakowie	107
Założenie warsztatu i stosunki z Janem Heydekiem i Kallimachem	13	Grupa św. Anny Samotrzeciej	108
ROZDZIAŁ IV.		Madonna w Muzeum narodowym	110
Ryciny Wita Stwosza	17	ROZDZIAŁ X.	
O ile te ryciny świadczą o kształceniu się artysty	21	Dzieła kamieniarskie Stwosza. Wpływ jego na architekturę w Krakowie	112
O wpływie Wohlge-muta i Schongauera oraz o jego postępkach i samodzielności	28	ROZDZIAŁ XI.	
ROZDZIAŁ V.		Rzeźby z warsztatu Stwosza lub pod wpływem Stwosza, ale z innych warsztatów	115
Ołtarz Maryacki	30	Tryptyk z Lusiny	116
ROZDZIAŁ VI.		Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej	118
Inne rzeźby dla kościoła Maryackiego i krucyfiks na tęczy	68	ROZDZIAŁ XII.	
Żołnierze strzegący grobu Chrystusa	70	Indywidualność Wita Stwosza a cechy sztuce ówczesnej średniowiecznej właściwe. Cechy artystów włoskiego odrodzenia u tego artysty i znajomość anatomii, wszechstronność i świadomość artystycznych efektów	120
Stale	71		
Prace Stwosza na cmentarzu Maryackiego kościoła i krucyfiks Kalwaryi	72		