

Part Code
571316



Grey Scale #13



A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19



POLSKA ❖❖❖ PLASTYKA ŚREDNIOWIECZNA

147 FOTOGRAFII ~ ~ RYSUNKI
I TEKST LUDWIKA STASIAKA



Inches 1 2 3 4 5 6 7 8

Centimetres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19

Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black

Colour Chart #13

DANES-PICTA.COM

POLSKA ❖❖❖
PLASTYKA
ŚREDNIOWIECZNA

147 FOTOGRAFII ~ ~ RYSUNKI
I TEKST LUDWIKA STASIAKA





POLSKA PLASTYKA ŚREDNIOWIECZNA

147 FOTOGRAFII ✦ RYSUNKI I TEKST
LUDWIKA STASIAKA ✦ MCMXII

W PRZYGOTOWANIU :

POLSKIE ❧ ❧ ❧ ❧

MALARSTWO ❧

ŚREDNIOWIECZNE

MARMURY i SPIŻE

**WIELKOPOLSKI,
:: KRAKOWA ::
I NORYMBERGII.**

*„Sami nie wiecie,
co posiadacie !“*

2 1/2 t. 10/4 25/11 1915.

POLSKA PLASTYKA
ŚREDNIOWIECZNA

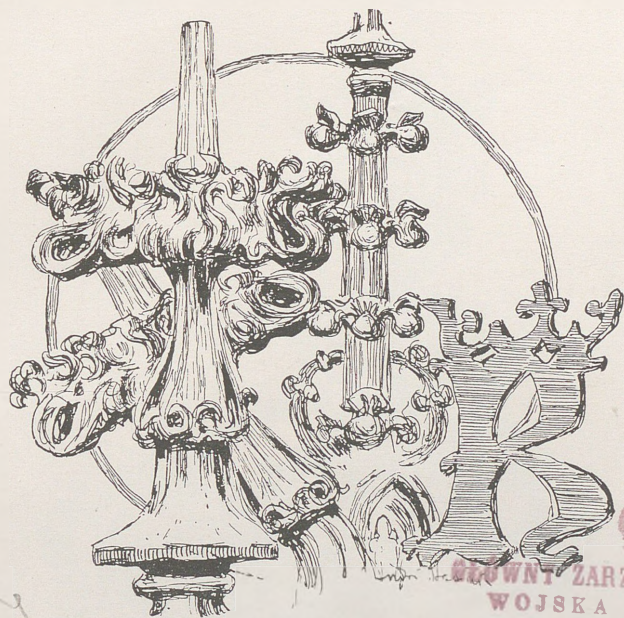
73

LUDWIKA STASIAKA:

PRAWDA O PIOTRZE VISCHERZE
O NARODOWOŚCI WITA STWOSZA
REWINDYKACYE WŁASNOŚCI NASZEJ

WE WSZYSTKICH KSIĘGARNIACH.

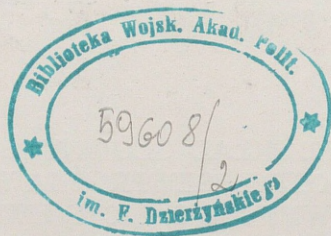
POLSKA PLASTYKA ŚREDNIOWIECZNA



GŁÓWNY ZARZĄD POLITYCZNY
WOJSKA POLSKIEGO
Zarząd II

Nr inw. 3261.

KRAKÓW 1912. SKŁAD GŁÓWNY NA KRÓLESTWO
POLSKIE: G. CETNERSZWER I SKA W WARSZAWIE.
SKŁAD GŁÓWNY NA GALICYĘ I W. KS. POZNAŃ-
SKIE: WYDAWNICTWO DZIEŁ SZTUKI „STELLA”
W BOCHNI. ∴ KLISZE „ZORZY” W KRAKOWIE.



P R Z E D M O W A.



DRUKARNIA NARODOWA W KRAKOWIE



Jeśli z krajów pozaalpejskich wyłączymy Francję i Niderlandy, to cały środek i północ Europy była w średniowieczu dla sztuki kartą niezapisaną. Wstawały i tu wspaniałe romańskie i wczesno gotyckie katedry, nie były one jednak dziełem autochtonów, nie budowała je ręka miejscowego artysty, nie były wykwitem miejscowej kultury. Francuscy budowniczowie przebiegali zachodnią i środkową Europę, wznosząc katedry, które są chwałą ludzkości, które po dziś dzień świadczą o geniuszu wielkiego francuskiego ludu. Łuszczkiewicz dowiódł, że romańskie kościoły w Polsce budowali Cystersi Francuzi; i dokumenty i styl dowodzą, że francuscy architekci budowali krakowskie gotyckie kościoły. Najuboższymi w rodzimą sztukę i w rodzimych artystów aż po wiek XVI były ziemie niemieckie. Wszystko co w ich architekturze średniowiecznej wzniosłe i wspaniałe, budowali Francuzi, wszystko, od katedry strassburskiej i kolońskiej aż do bamberskiej, to francuskie dzieła. Najnowsze, energiczne usiłowania nacjonalistycznych niemieckich pisarzy, aby ten istotny stan rzeczy zakryć, romańskie, gotyckie budowle i rzeźby, jako dzieła narodowej kultury przedstawić, francuskich architektów jako mularzy, niemieckich zaś mularzy, jako architektów przedstawić, znajdując w Niemczech wiarę, a za granicami Niemiec — politowanie. Urąga temu patryotycznemu przemysłowemu styl, a bardzo często i dokument.

Słusznie zaprawdę powiedział Fryderyk Schiller, że do dawnej niemieckiej sztuki nie uśmiechała się łaska żadnego mecenasa sztuki, chluba to nasza, że takich właśnie mecenasów sztuki wydała Słowiańszczyzna. Kultura Karola IV, łaska Kazimierza Wielkiego sztukę w Czechach i w Polsce stworzyła. Dzięki opiece Karola IV zakwita w Pradze znakomita, czeska szkoła malarska. Oddziałała ta szkoła potężnie na kulturę sąsiednich narodów, przede wszystkim na Niemcy, w ówczesnych Niemczech sztuka czeska jedyną sztuką była, aforyzm zaś niemieckiego historyka sztuki, brzmiały, że jedną osią niemieckiego malarstwa była sztuka czeska, a drugą niderlandzka, należy uzupełnić faktem, że między ową osią czeską, a niderlandzką, absolutna jeno nicość była.

Kazimierz Wielki stworzył z Krakowa gniazdo sztuki, nad dziełem jego dobra gwiazda świeciła. I on, jak reszta północnej Europy, po-

sługiwał się artystami francuskimi, o tyle jednak był szczęśliwym, że gdy posiew Francuzów nie przyjął się w Niemczech, w Polsce zeszedł bujnie. Nie zamarło ziarno rzucone przez chłopskiego króla w polską ziemię, plon bogaty, plon przepyszny wydało. Krakowska szkoła wydała ludzi, których talent i praca ogromną rolę w świecie odegrała. Pierwszym wielkim krakowianinem był Piotr Parler. Ten genialny syn Henryka Arlera „z Polski“ kończy praską katedrę, buduje kościół w Gmünd; w żyłach jego nie płynęła zapewne polska krew, a jednak, on sam, w napisie w katedrze praskiej, głosi, że jest z Polski rodem, ubolewania zaś godną jest rzeczą, że równie rozpaczliwa, jak zabawna w swej logice „Parlerfrage“, ta Parlerfrage, która twierdzi, że zupełnie wyraźnie w kamieniu wykute słowa: „de Polonia“, „należy czytać“ ale „de Colonia“ — nie znalazła po dziś dzień w Polsce żadnej zgoła reakcji, krytyki, ni odpowiedzi.

Drugim artystą, którego kultura kazimierzowska wydała, był malarz, rzeźbiarz, rotgisarz, sztycharz i architekt-inżynier Wit Stwosz. Pochodził on z rdzennie polskiej rodziny. W czasach, kiedy sami Polacy swe dokumenty prawie wyłącznie w języku łacińskim piszą, szlachecka rodzina Stwoszów pisze je po polsku. Ród Stwoszów pochodzi z polskiego Śląska, z polskiej po dziś dzień wsi Olbrachcic. Mieszkają oni w Kunicach i Branicach, mieszkają w Wielkopolsce, za czasów Łokietka piastują oni godności dworskie przy polskim królu. Ci Łokietkowscy Stwosze w dokumentach swych polskim językiem do nas przemawiają. Z czasem przenoszą się ze Śląska i Wielkopolski w Krakowskie. Bogatsi z nich, już za czasów Kazimierza Jagiellona otrzymują szlachectwo polskie, mniej zamożni, posiadają lub przyjmują obywatelstwo krakowskie. Krew rycerska płynie w żyłach tych mieszczan, ojciec Wita Stwosza, rotgisarz i puszkarz Hanusz Stwosz idzie z wojskami króla Kazimierza Jagiellończyka i bije się z Niemcami. Synem jego był Wit, który gieniuszem swym w całym chrześcijaństwie zasłynął. Urodził on się, jak świadczy Neudörfer, w r. 1438 w Krakowie.

Dwa kulturalne strumienie złożyły się na rozwój jego olbrzymiego talentu. Pierwszym była francuska rzeźba krakowska. Jak już wspo-

mnieliśmy, Kazimierz Wielki francuskich artystów do Krakowa sprowadza; posiadamy dokument, że miasto Kraków, Henrykowi Parlerowi, ojcu znakomitego Piotra, za rzeźby dostawione do ozdoby Maryackiego kościoła płaci. Stwosz przejmuje się żywo wpływem francuskim, dość spojrzeć na rzeźby przesławnych francuskich katedr, aby się przekonać, że maniery francuskiej rzeźby wychowawcą dla krakowskiego artysty były. Typowe linie francuskie, postacie francuskie, wypowiedanie się plastyczne francuskie, żywym słowem mówią do nas z dzieł Wita Stwosza. Ten wpływ francuski tak był ogromnym, że Stwosz nie pozbył się go aż do końca żywota swego. Zauważa ten wpływ pisarz niemiecki, pytając się: „Polakiemże jest Stwosz czy Francuzem?”

O ile kultura francuska krakowskich Parlerów stworzyła rzeźbiarza Stwosza, o tyle wielka era niderlandzkich van Eycków zrodziła malarza Stwosza, sztycharza i kompozytora Stwosza. Uprzytomnijmy sobie tylko ówczesne krakowskie stosunki. Prof. St. Kutrzeba uczy nas, że „na targu Flandryi spotyka się towar z Polski, idący już w końcu XIII wieku. W początkach XIV w. mamy poświadczoną tamże obecność kupców krakowskich, którzy drogą na Toruń i Gdańsk, a później na własnych okrętach morzem wiozą do Brügge towar, by w zamian inny przywozić“. Tak było za czasów młodości Stwosza. A historia sztuki uczy nas, że właśnie wtedy tam, w Brügge, było zbiorowisko obrazów Jana van Eycka, boć on tam w Brügge w r. 1430 dom kupuje, boć on tam w r. 1441 umiera. W Brügge mieszka i maluje do r. 1468 Jaques Daret, Petrus Cristus jest w r. 1444 obywatelem w Brügge, Hugo van der Goes mieszka podówczas i maluje w Brügge, Hans Memling prawie do r. 1460 maluje w Brügge później Gerard Dawid i Adrian Isenbrand należą do cechu malarskiego w Brügge. W obliczu tych faktów stwierdzimy nie nasze, lecz niemieckie rozpoznania, o młodzieńczych pracach Stwosza. Nie my, lecz cała niemiecka nauka, z Berganem na czele, stwierdza, że sztychy Stwosza są jego młodzieńczymi robotami (u Bergana: Schularbeiten), że też nauka, z Thausingiem na czele, stwierdza ogromny wpływ niderlandzkiej sztuki na też młodzieńcze sztychy Stwosza. A dalej?

Trudno zaprawdę wyliczyć sumy niderlandzkich reminiscencyj w Stwoszu; wszak „Zwiastowanie“ na tryptyku z Lusiny to „Zwiastowanie“ Jana van Eyka i mistrza Flémalle zarazem, „Pokłon trzech królów“ na Różańcu Stwosza, w ołtarzu bamberskim Stwosza, to reminiscencya i parafraza takiejże kompozycyi Jaquesa Daret, „Zwiastowanie“ Stwosza w Berlinie i „Narodzenie“ w Schwabachu, to echa takichże tematów Piotra Cristusa z r. 1452, Aniołowie na rzeźbie „Narodzenie“ w Bardyowie w ten sam sposób, jak na obrazie Hugona van der Goes, nowonarodzonemu Chrystusowi hołd składają. „Zgon Maryi“ tego artysty jest dla Stwosza wzorem, gdy rzeźbi też scenę, tak na ołtarzu w Schwabachu jak, gdy ją w St. Wolfgang w poliptyku maluje. Wspaniałe „Zwiastowanie“ Hansa Memlinga to wzór i temat licznych kompozycyi Stwosza. Stwosz rzeźbiąc krakowski „Chrystus św. Jana“, miał wspólny wzór niderlandzki z Gerardem Dawidem, który też samą scenę tak samo przedstawia i komponuje.

A ten stan rzeczy rodzi odeprzeć się nie dający domysł, że Stwosz za młodu osobiście zapoznał się z niderlandzką sztuką, że rzeźba francuska i wielkie dziedzictwo van Eycka artystyczną macierzą mu były. Przerósł on potem swych wielkich nauczycieli, na podłożu dwóch wielkich kultur powstał jego „Ogrojec“, „Grób Jagiellona“ i „Ołtarz Maryacki“.

Było to dla nas i dla Stwosza ciężkiem nieszczęściem, że wielki artysta nie pozostał na zawsze w swym ojczystym kraju. Uzasadniona i usprawiedliwiona ambicya jego, świadomość własnej potęgi i żądza sławy kazała mu posłuchać wezwania, aby założył drugą pracownię w Norymberdze; — łzawym i krwawym żywotem zapłacił za ułudne szczęście za górami. Norymberga ówczesna i Niemcy ówczesne były to dla sztuki tabula rasa.

Artystów w ówczesnej Norymberdze nie ma, zapotrzebowania sztuki nie ma. Nie znają ówczesne Niemcy słowa: opieka sztuki. Hans Holbein, ojciec, nie mogąc na suchy kawałek chleba zarobić, ściganym jest przez wierzycieli, którzy go licytują. Wielkim głosem oskarża swą ojczyznę Łukasz Moser, który na ołtarzu wypisuje słowa: „Krzycz o sztuko i płacz, bo cię tu nikt nie potrzebuje, o biada“. Zupełny zanik nie tylko sztuki plastycznej, ale suchotniczy żywot rzemiosła plastycznego.

Progu rzemiosła nie przekroczył Łukasz Moser, ze sztuką nie ma nic wspólnego mistrz Franke, Konrad Witz, ni Hans Multscher. Poważnie namyśleć się trzeba, nim się przyzna tytuł artysty rzemieślnikowi Hansowi Pleydenwurfowi — co do okropnych bohomazów Wolgemutha niema złudzeń w samych Niemczech, nawet też nowa, nacyonalistyczna nauka niemiecka (n. p. p. Daun) tych wolgemutowskich wyrobów do skarbnicy sztuki nie kwalifikuje. Tymczasem Norymberga, to środowisko handlu i przemysłu, rośnie w dostatki i bogactwa. Francuscy budowniczkowie wzniesli wspaniałe kościoły, kościołów tych nie ma kto wypełnić obrazami i rzeźbami. Niema artystów w Niemczech, z zagranicy ich Norymberga sprowadza. Czytajmy edykty rady, jak ona artystów z całego świata do Norymbergi nęci, jakie ona ułatwienia im robi, jak gościnną jest dla nich, jak ona prawem obywatelstwa szafuje! *Ratsverlässe* mówią, że wieże w kościele św. Sebaldy stawiają węgierscy budowniczkowie z góry obywatelstwem obdarzeni, budowlę miejską stawia rodzina Czechów, Behemów, gdy większe organy sprawić trzeba, to się w r. 1464 woła majstra Ludwika, Polaka z Wrocławia i z góry mu się obywatelstwo ofiaruje. Z Włoch sprowadziła Norymberga Jacopa de Barbari, gdy cesarz chce wspaniały grób dla siebie zbudować, sprowadza Francuza Franciszka Lerché'a, bo w Niemczech artyści rzeźbiarza na lekarstwo niema. Monachium chce mieć w kościele św. Piotra wielki ołtarz, sprowadza w r. 1484 z Krakowa malarza Jana Polaka, Norymberga chce dziełami sztuki ustroić kościoły — Polaka Wita Stwosza w r. 1475 do Norymbergi sprowadza. Tak skąpo w twórcze talenty wyposażył los zaborców i tępicielei narodów, że nawet pierwszy obok Holbeina i Schongauera jedyny wybitniejszy ich malarz, Albrecht Dürer nie miał w swych żyłach krwi niemieckiej, nie miał niemieckiego nazwiska; ten syn rodowitego Madyara Aytosa (Aytos = Drzwi = Thür = Dürer) nie był Niemcem, lecz napływowym z Węgier, zgermanizowanym Madyarem.

Nie tu miejsce opisać działalność naszego genialnego Stwosza. Nie miejsce opanować ogrom jego wpływów. Jeśli p. Daun protestuje przeciw dawnym, niemieckim, naukowym wyrokom, jakoby każdy go-

tycki ołtarz, w każdej niemieckiej wsi był dziełem Stwosza, to my się zastrzedz musimy przeciw temu protestowi. Tradycja niemieckiego ludu, dawna nauka niemiecka miała słuszość. Nie każda wieś nokoło Norymbergi posiada dzieło Stwosza, ale każda wieś posiada dzieło naśladowcze Stwosza, roboty jego pracowni, jego czeladników, jego naśladowców, jego plagiatorów, jego epigonów. Wszystko co w Tyrolu, w krajach austriackich, naddunajskich, bawarskich, jest późnogotycką rzeźbą, to są kopie Stwosza, naśladownictwa Stwosza, parafrazy i parodie Stwosza. Nie są one w ogromnej części dziełami Stwosza, niemniej jednak, są jego moralną własnością, jego twórczym powiewem, jego dorobkiem i własnością polskiej kultury. Tego nie zakryje nacyonalistyczna dyalektyka, temu nie pomoże rozbiór Stwosza, uczynienie z jego dorobku narodowych geniuszów: Pachera, Kraffta, Vischera, które chwilowo mogło zdobyć kurs dzięki temu nieszczęściu, że w Polsce skutek, wzięto za przyczyną, że w Krakowie nie spojrzano w chronologię i tyrolskie, frankońskie, bawarskie dzieła naśladowcze Stwosza, wzięto za przyczynę dzieł Stwosza, za szkołę z której on wyszedł!! A ta chronologia właśnie przekona, że Dürer, Schongauer, Holbein starszy, to uczniowie Stwosza, którzy dzieła jego powtarzają i kopiują, że Tyrol, Austria i Bawaria są tak bogate w rzeźby, które kilkadziesiąt lat pierwej zjawiły się na ołtarzu Maryackim i na tryptyku z Lusiny.

Po pięciu set latach wchodzi Stwosz jako słońce. Nie wierzą ludzie w jego blask i ogrom, blask słońca ich razi. Nie może być celem tej książki cytata źródeł prostować daty i prostować pojęcia, jakie dotąd panowały. To gdzieindziej czynimy. Możemy tylko zapewnić, że nie wiemy, co to gołosłowność. Wszystkie słowne i obrazowe dzisiejsze twierdzenia nasze, mają podstawę, dowód i oparcie w książkach naszych: „Rewindykacye własności naszej“ i „Prawda o Piotrze Vischerze“. Twierdzenia tam nie dowiedzione, znajdują uzasadnienie w przyszłej pracy „Lux ex Oriente“. Nie nasza wina, że ogromne dzieło rewindykacyi, przez nas podjęte, przechodzi środki i zasoby jednego żywota i jednego człowieka.



Sarkofag Władysława Łokietka na Wawelu. Portret króla.



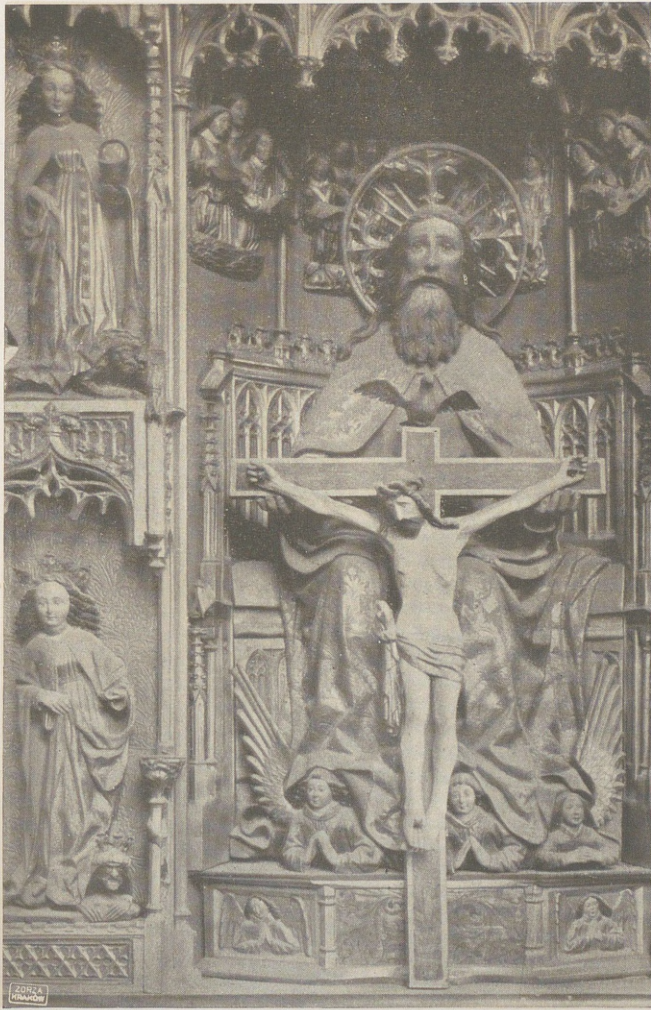
Mauzoleum Kazimierza Wielkiego na Wawelu.



1. Mauzoleum Władysława Jagiełły na Wawelu.



Król Władysław Jagiełło.
Portret z mauzoleum na Wawelu.



Tryptyk na Wawelu w Krakowie.

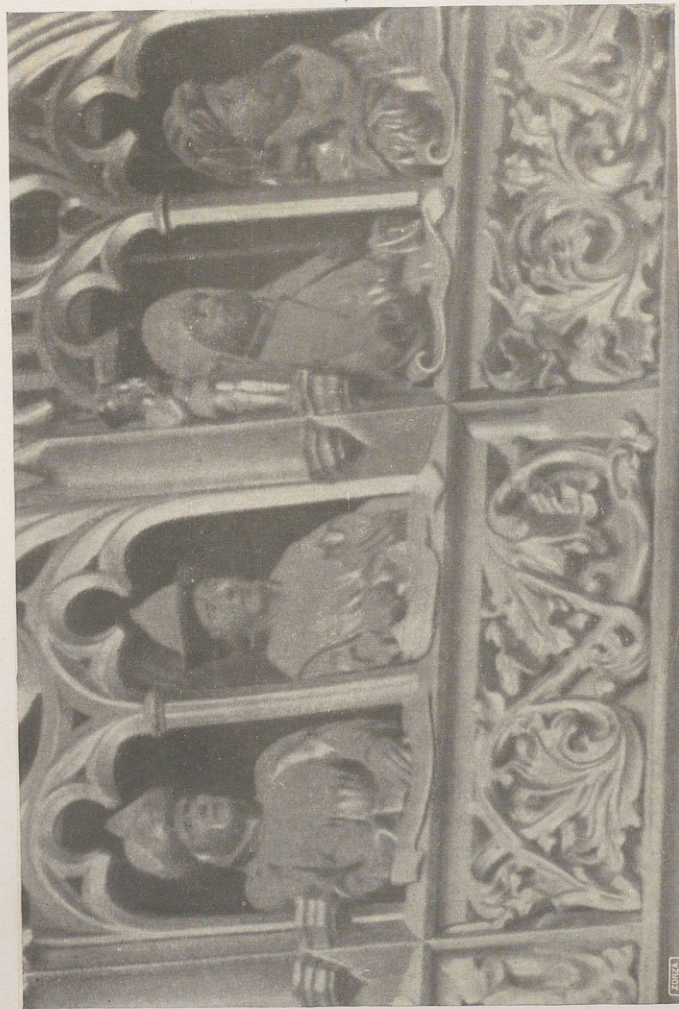


Wskrzeszenie Łazarza.
Rycina Wita Stwosza.



Wit Stwosz.

Fragment ołtarza św. Krzyża na Wawelu.



Wit Stwosz.

Fragment ołtarza św. Krzyża na Wawelu w Krakowie.



Wit Stwosz.

Fragment ołtarza św. Krzyża na Wawelu.



Wit Stwosz.

Święta Rodzina. Środek tryptyku z Lusiny.

10



Wit Stwosz.

Narodzenie Chrystusa. Relief ze skrzydła tryptyku z Lusiny.



Wit Stwosz.
Zgon N. P. Maryi. Płaskorzeźba na skrzydle tryptyku z Lusiny.



Wit Stwosz.

Zwiastowanie. Płaskorzeźba na skrzydle tryptyku z Lusiny.

13



Wit Stwosz.
Posąg Chrystusa w Wielkim Ogrojcu w Krakowie.



Wit Stwosz.
Dwaj Apostołowie w Wielkim Ogrojcu w Krakowie.

15





Wit Stwosz.

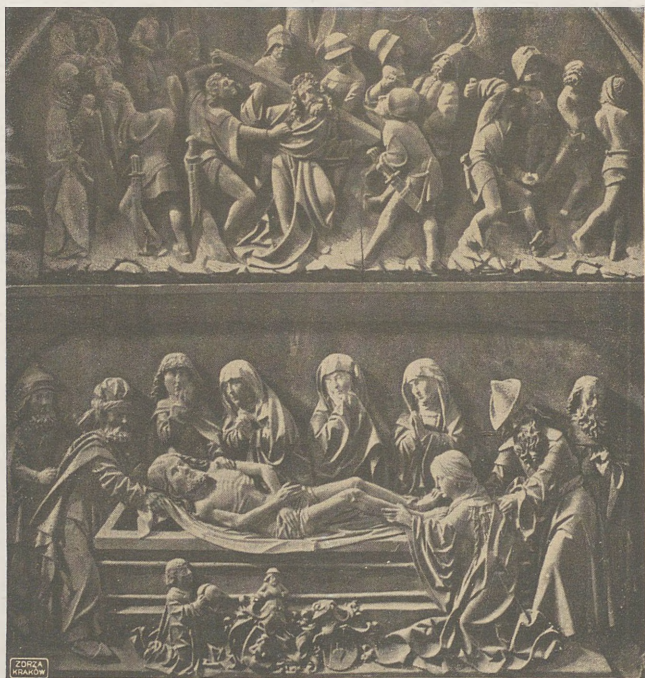
Św. Piotr w Wielkim Ogroju w Krakowie.



Wit Stwosz.

Nawiedzenie. Fragment „Różańca“ w Norymberdze.

17



Wit Stwosz.

Upadek pod Krzyżem i Złożenie do Grobu.

Fragment wielkiego ołtarza zamieszczony w portalu
kościół Maryackiego w Norymberdze.

18



Wit Stwosz.

Koronowanie Bogarodzicy w Germańskim Muzeum w Norymberdze.



Wit Stwosz.

Fragment „Różańca“ w Germańskim Muzeum w Norymberdze.



Wit Stwosz.

Stworzenie Ewy. Fragment „Różańca“ w Norymberdze.

21



Wit Stwosz.
Trzej Królowie. Fragment „Różańca“ w Norymberdze.



Wit Stwosz.
Fragment rzeźby
„Św. Anna“
w Cieszynie.

23



Wit Stwosz.

Fragment „Różańca“ w Norymberdze.

24



Wit Stwosz.

Narodzenie. Tryptyk w Bardyowie.



Wit Sławosz.

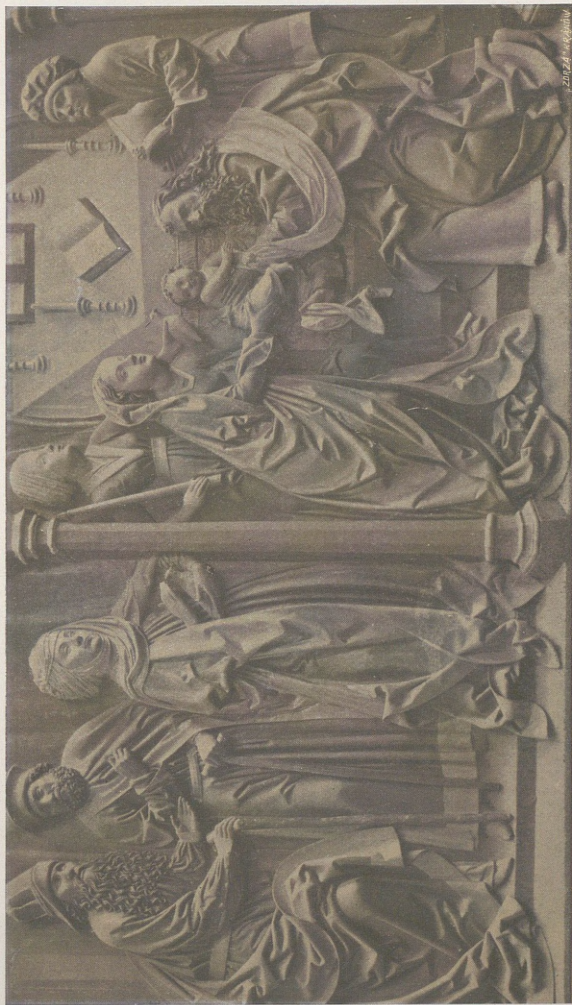
Św. Anna, rzeźba w Cieszynie.

26



Wit Stwosz.

Zaśnięcie Bogarodzicy. Środek ołtarza Maryackiego w Krakowie.



Wit Stwosz.

Fragment ołtarza Maryackiego w Krakowie.



Wit Stwosz.

Figura z predelli ołtarza Maryackiego w Krakowie.



Wit Stwosz.

Figura z predelli ołtarza Maryackiego w Krakowie.

30



Wit Stwosz,

Szczegół z ołtarza Maryackiego w Krakowie.

31



Wit Stwosz.
Szczegół z ołtarza Maryackiego w Krakowie.



Wit Stwosz.
Szczegół z ołtarza Maryackiego
w Krakowie.

33



Wit Stwosz.

Szczegół z ołtarza Maryackiego w Krakowie.

34



Wit Stwosz.

Szczegół z „Ogrojca“ w Norymberdze.

35



Paweł z Lewoczy (?).
„Ukrzyżowanie“ tryptyk w Bardyowie.



Wit Stwosz.
Szczegół Maryackiego
ołtarza w Krakowie.

37



Jan Polak. Św. Piotr i Paweł zaklinają maga Szymona.

38



Wit Stwosz.
Szczegół z ołtarza
Maryackiego w Krakowie.

39



Jan Polak.

Św. Piotr leczy opętanego.

40



Filip Kallimach Buonacorsi
rzeźba i odlew Wita Stwosza.



Wit Stwosz.

Święta Anna. Fragment ołtarza w Tarnowie.

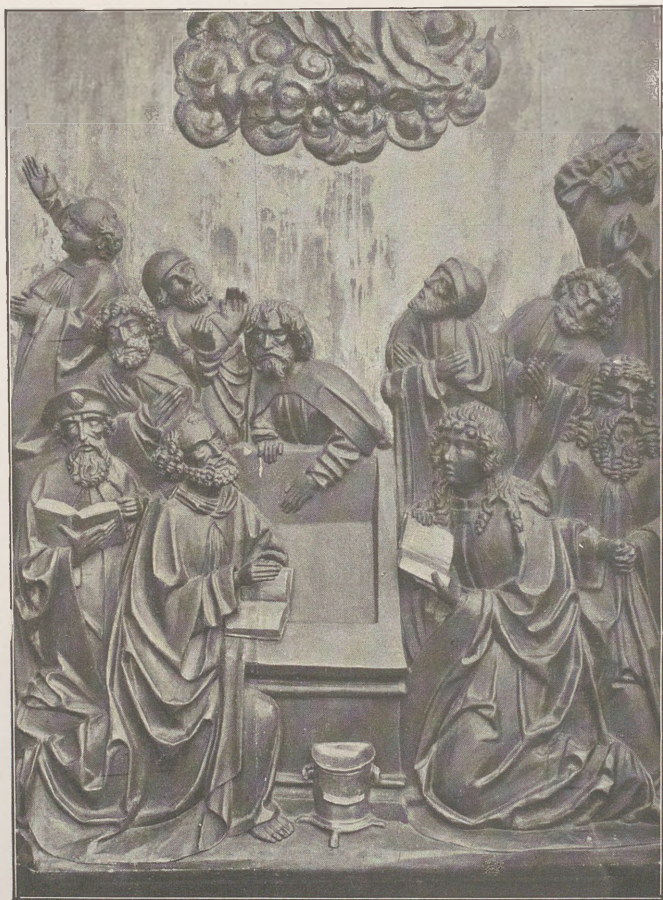
42



Wit Stwosz.

Krucyfiks w kościele Maryackim w Krakowie.

43



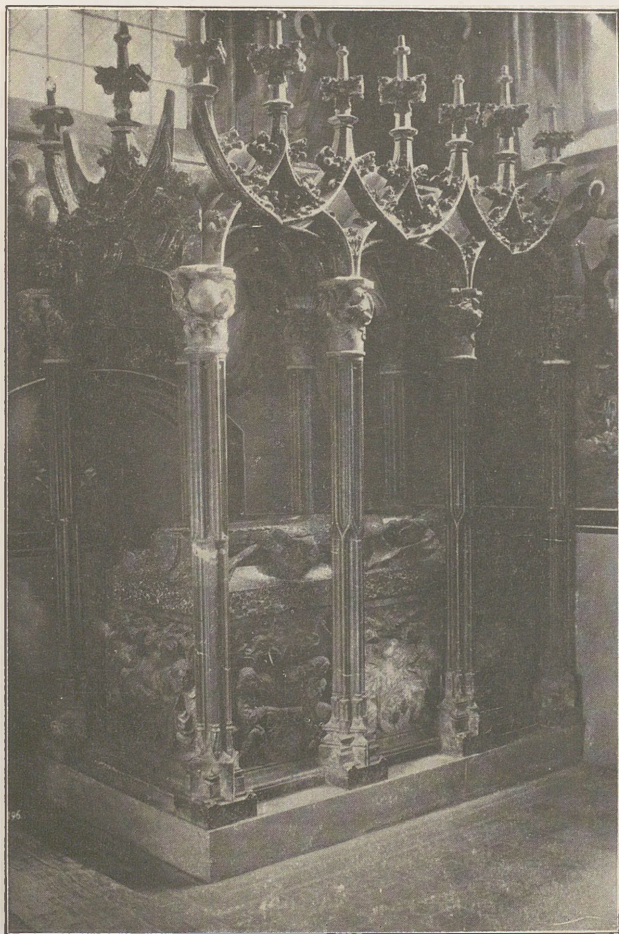
Krakowska szkoła.

Wniebowzięcie. Płaskorzeźba w kościele św. Wojciecha w Poznaniu.



Z Pracowni Stwosza.

Sąd Ostateczny. Rzeźba kamienna w kościele św. Sebaldy w Norymberdze.

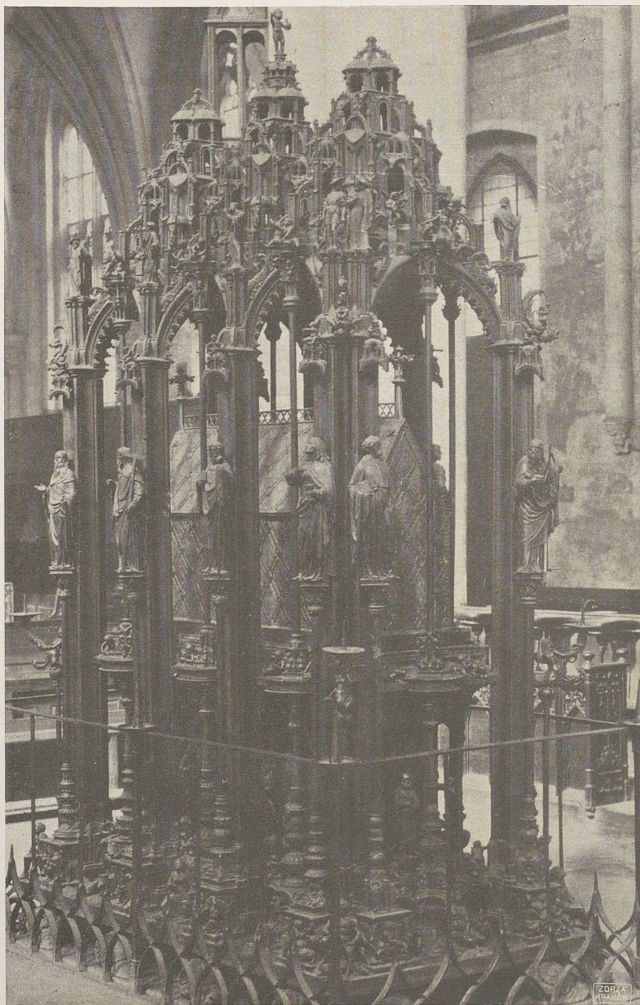


Wit Stwosz.
Mauzoleum Kazimierza Jagiellończyka na Wawelu w Krakowie.



Wit Stwosz.

Popiersia, które niegdys sarkofag Kazimierza Jagiellończyka stroily.



Wit Stwosz.

Mauzoleum św. Sebald w Norymberdze
odlane przez Piotra Vischera.

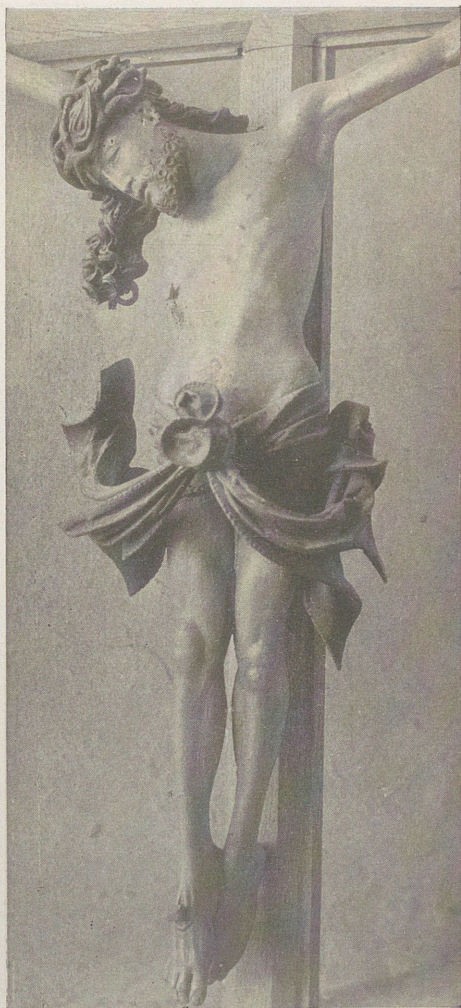


Wit Stwosz.
Epitafium Hofferowej w Schwaz w Tyrolu.



Szkoła Wita Stwosza.
Madonna w Germańskim Muzeum
w Norymberdze.

50



Wit Stwosz.

Krucyfik w Bardyowie.

51



Wit Stwosz.
Epitafium Imhofa
w Muzeum Narodowym
w Monachium.

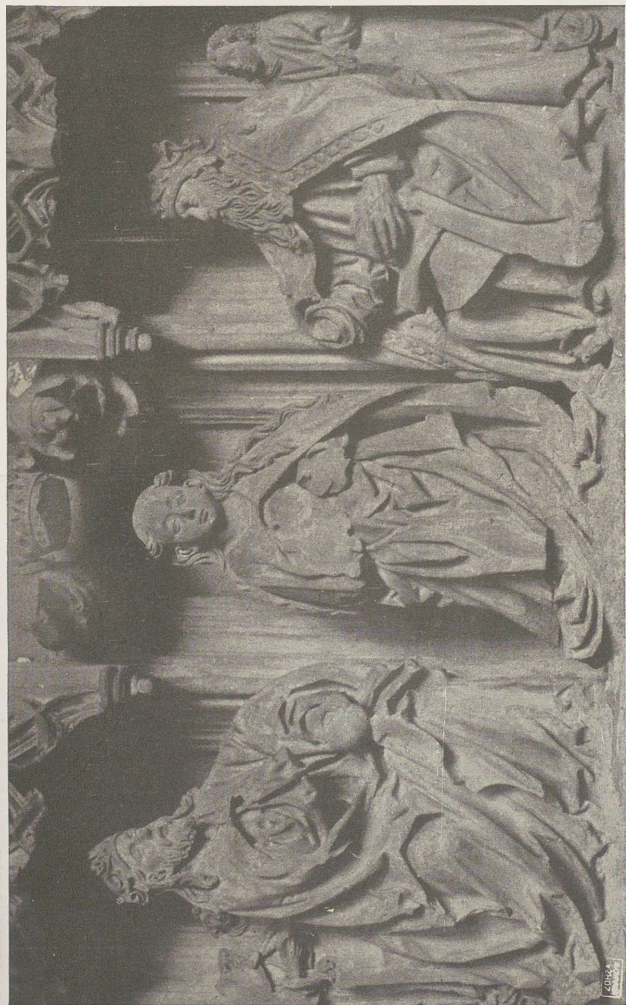
52



Wit Stwosz.

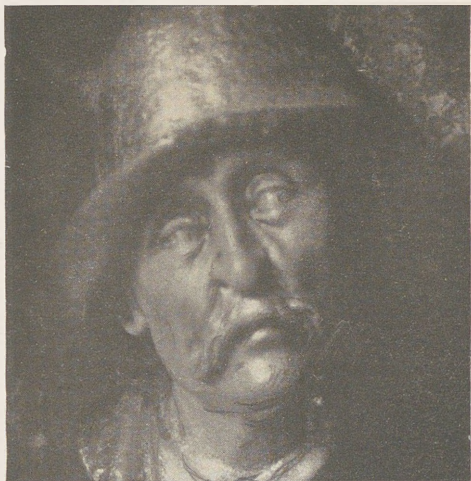
Epitafium Rebeków w Norymberdze.

53



Wit Stwosz.

Epitafium Landauerów w Norymberdze.



Wit Stwosz.
Szczegół z ołtarza
Maryackiego w Krakowie.

55



Wit Stwosz. Wieczerza Pańska.
Kamienny relief w kościele św. Sebalda w Norymberdze.

56



Wit Stwosz.
Ogrojec w kościele św. Sebaldy w Norymberdze.



Wit Stwosz.

Pojmanie Chrystusa.

58

Rzeźba kamienna w kościele św. Sebalda w Norymberdze.



Wit Stwosz.

Madonna z domu Stwosza w Norymberdze.

59



Szkoła Stwosza. 60
Posąg w Germańskim Muzeum w Norymberdze.



Wit Stwosz.
Spizowy portret Hennebergów w Römheld.



Wit Stwosz.

Św. Anna Samotrzecia w Schwaz w Tyrolu.

62



Wit Stwosz.
Szczegół z ołtarza
Maryackiego w Krakowie.

63



Wit Stwosz.

Ogrojec w Schwaz.

64



Wit Stwosz.

Krucyfiks w Schwaz.

65



Wit Stwosz.
Szczegół z ołtarza Maryackiego
w Krakowie.

66



Wit Stwosz.

Sędzia niesprawiedliwy. W Germańskim Muzeum w Norymberdze.

67



Wit Stwosz.

Boner przekupujący sędziego.
Fragment rzeźby „Sędzia niesprawiedliwy“.

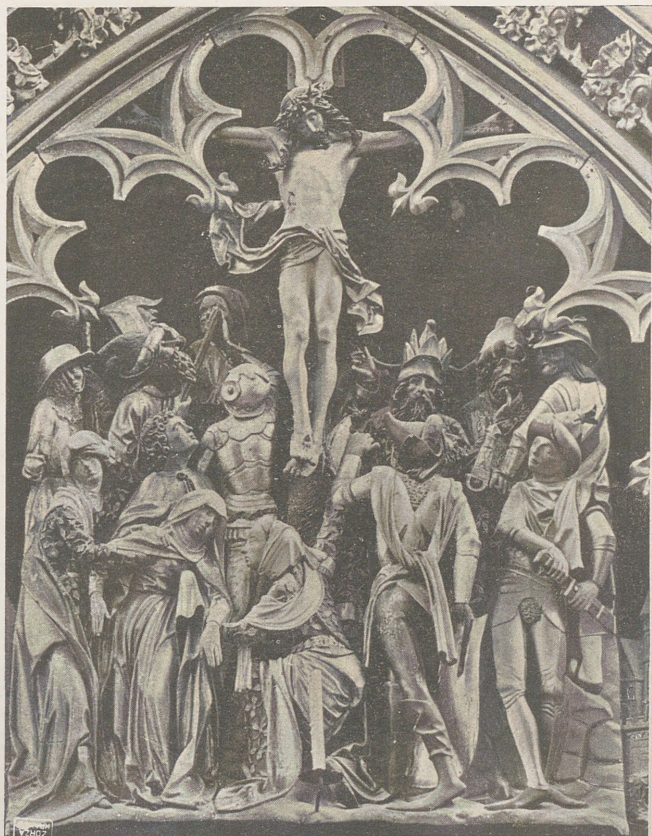
68



Wit Stwosz.

Prawdopodobny autoportret Stwosza.
Fragment rzeźby „Sędzia niesprawiedliwy“.

69



Pracownia Wita Stwosza z współudziałem mistrza.
Ukrzyżowanie w Műnnerstădt.



Wit Stwosz.

Posąg św. Rocha w kościele Ognisanti we Florencji.

71



Wit Stwosch.

Predella w Saizburgu.

72



Wit Stwosch.

Predella w Krakowie.

73



Wit Stwosz.

Szczegół predelli w Salzburgu.



Wit Stwosz.

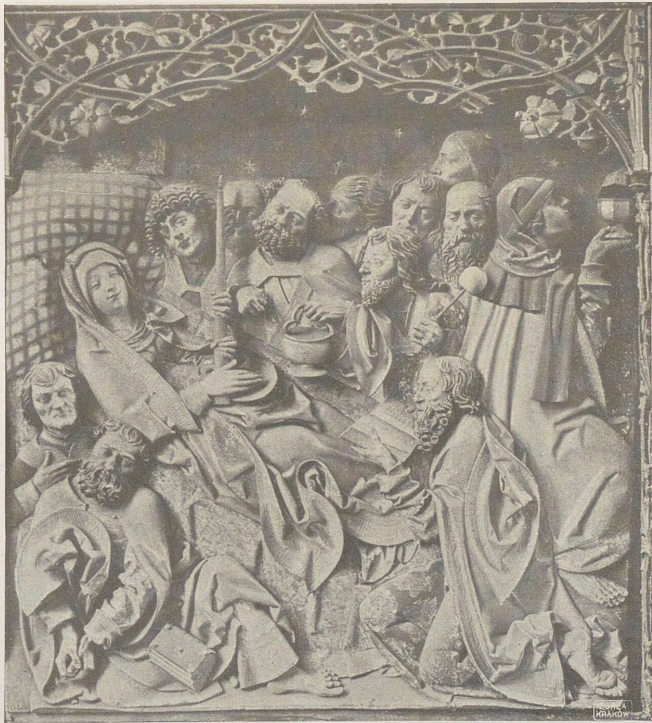
Fragment predelli w Salzburgu.

75



Wit Stwosz.

Ołtarz w Schwabachu.



Wit Stwosz.

Zaśnięcie Bogarodzicy. Relief tryptyku w Schwabachu.

77



Szkola Wita Stwosza z współudziałem mistrza.

Tryptyk św. Stanisława we Wrocławiu.



Wit Stwosz.

Spiżowy portret Piotra Salomona
w kościele Maryackim w Krakowie.

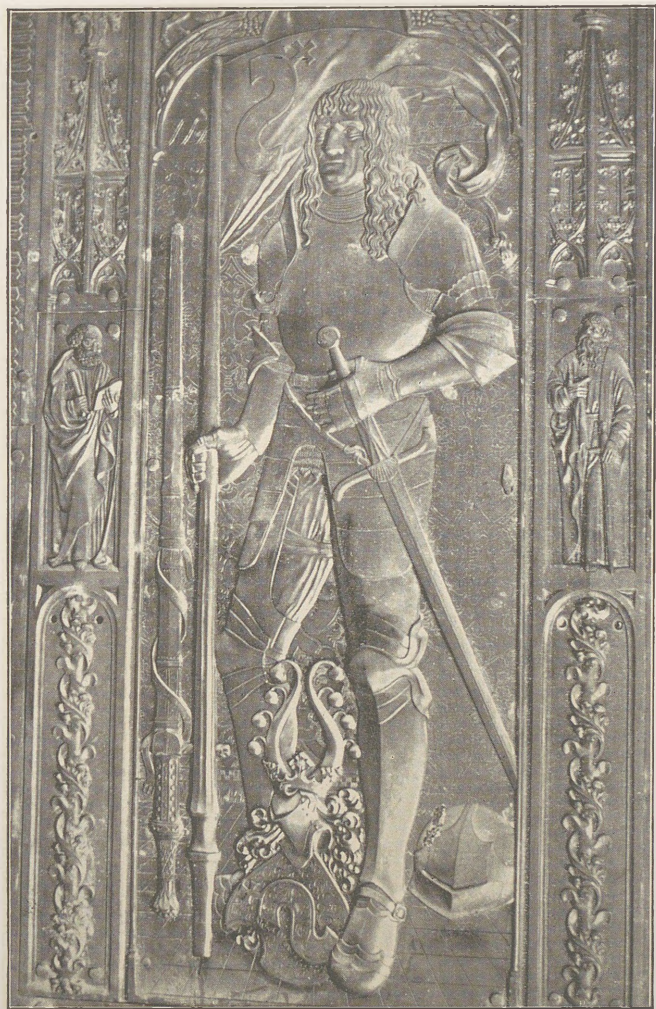
79



Wit Stwosz.

Spizowy portret Szamotulskiego w Szamotulach.

80



Wit Stwosz.

Spizowy portret Piotra Kmity na Wawelu w Krakowie.

81



Wit Stwosch.

Szczegóły z ram obrazu Dürera.



Wit Stwosz.

Madonna Norymberska.

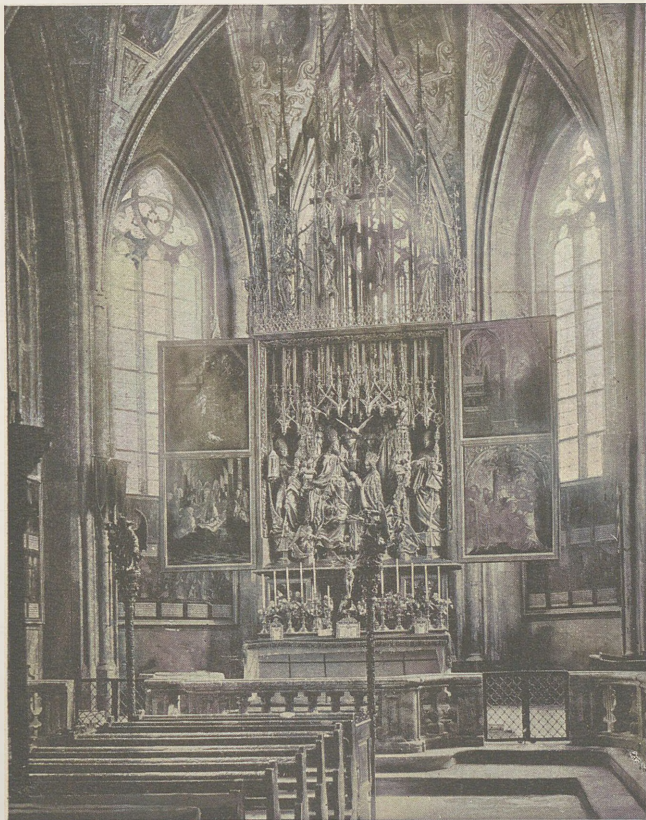
83



Wit Stwosz.

Stworzyciel świata.
Rzeźba w Ferdinandeum w Innsbrucku.

84



Presbiteryum w St. Wolfgang
w głębi polipytyk Wita Stwosza.



Wit Stwosz.
Szczegół z Maryackiego ołtarza
w Krakowie.

86



Wit Stwosz.

Szczegół rzeźby w St. Wolfgang.

87



Wit Stwosz.

Bogarodzica w ołtarzu w St. Wolfgang.

88



Wit Stwosz.

Główne figury polptyku w St. Wolfgang.



Wit Stwosz.

Środek polipytyku w St. Wolfgang.

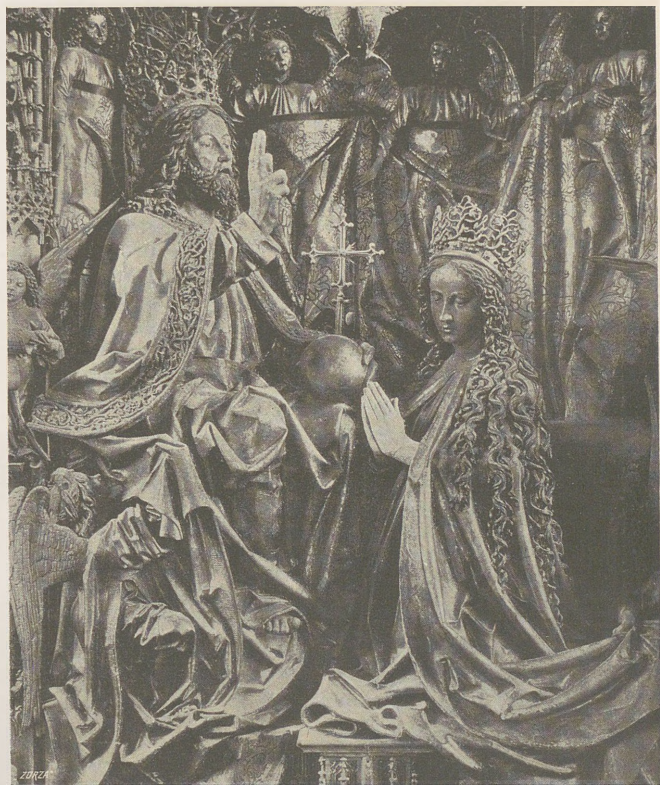
90



Wit Stwosz.

Fragment ołtarza w St. Wolfgang.

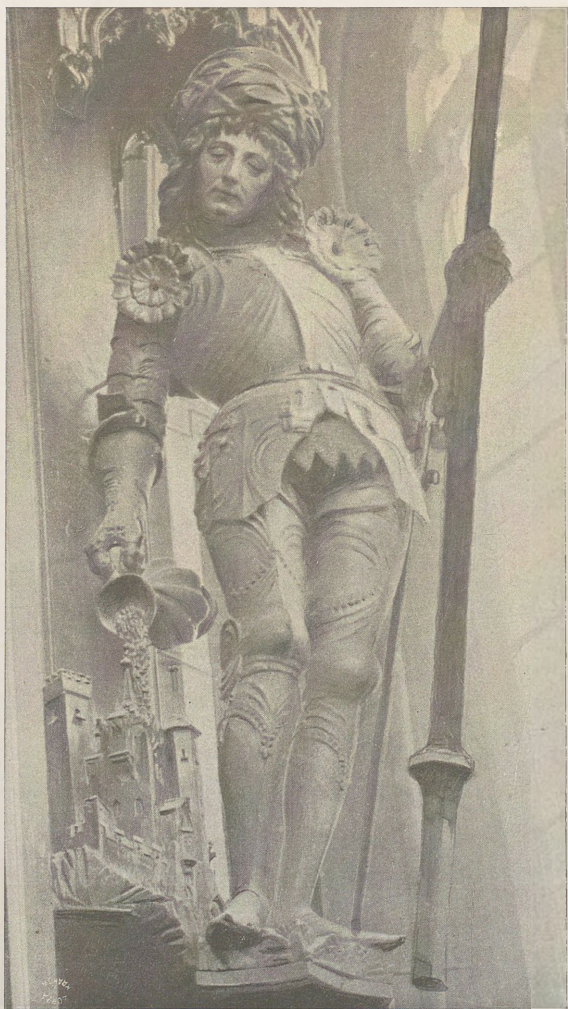
91



Wit Stwosz.

Koronowanie Bogarodzicy. Rzeźba w St. Wolfgang.

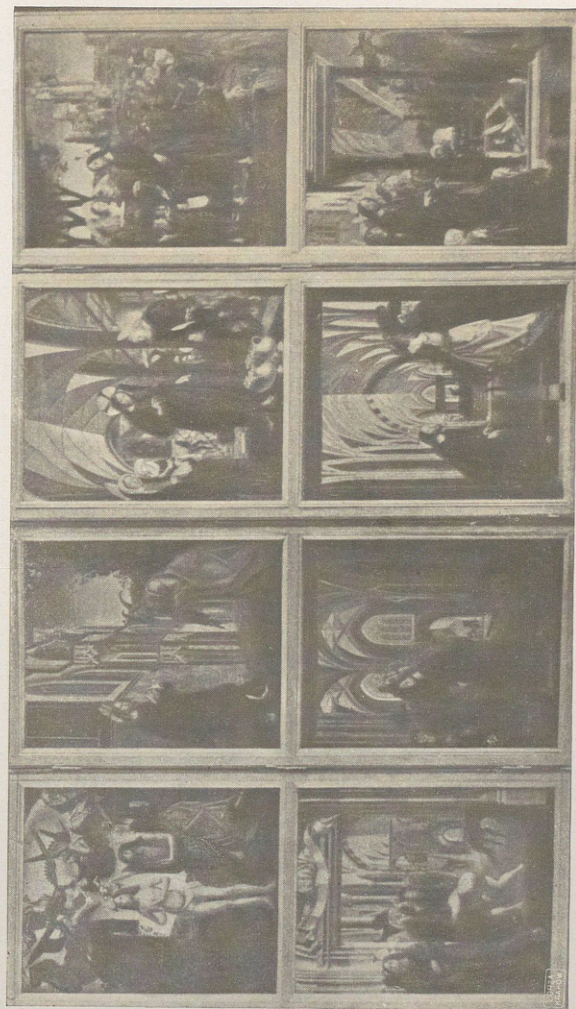
92



Wit Stwosz.

Posąg św. Floryana w St. Wolfgang.

93



Wit Stwosz.

Zamknięty poliptyk w St. Wolfgang.



Wit Stwosz.

Narodzenie, obraz w St. Wolfgang.

95



Wit Stwosz.

Obrzezanie, obraz w St. Wolfgang.



Wit Stwosz.

Zaśnięcie N. P. Maryi, obraz w St. Wolfgang.

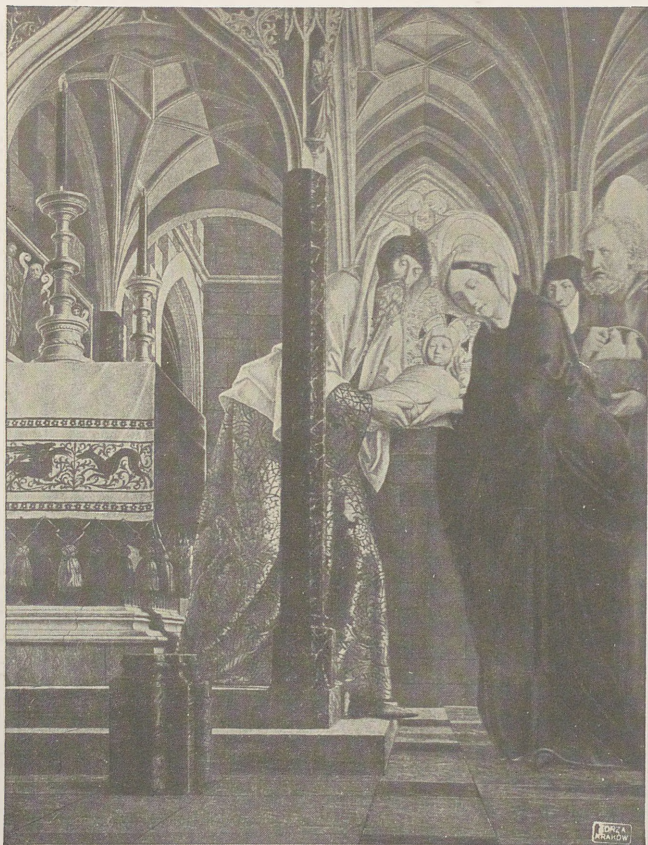
97



Wit Stwosz.

Wskreszenie Łazarza, obraz w St. Wolfgang.

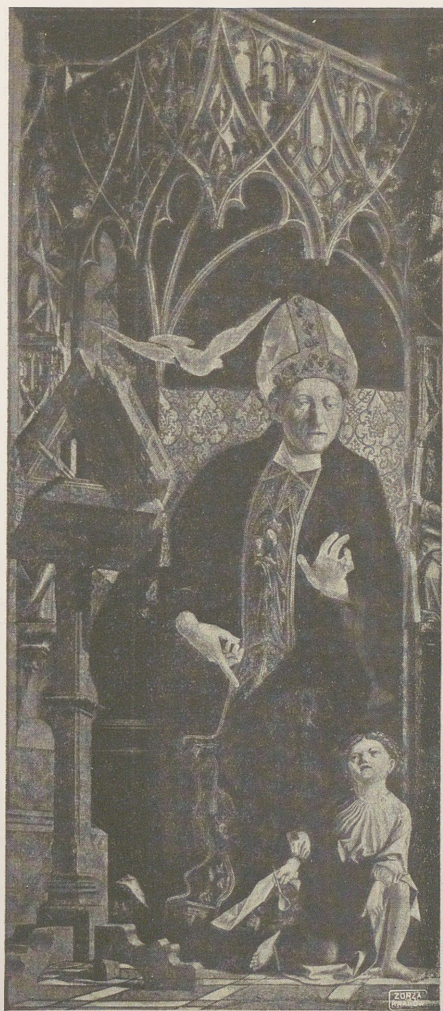
98



Wit Stwosz.

Ofiarowanie, obraz w St. Wolfgang.

99



Wit Stwosz.

100



101

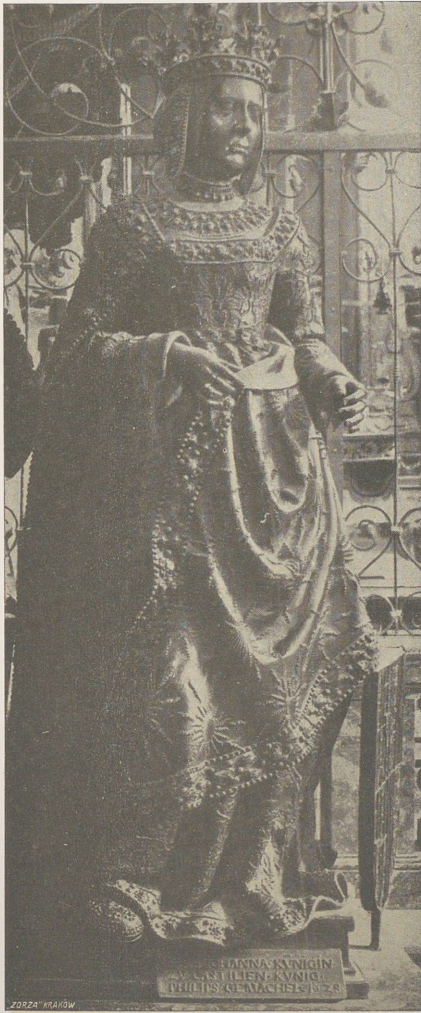
Ojcowie Kościoła, obrazy w Pinakotece monachijskiej.



Wit Stwosz.

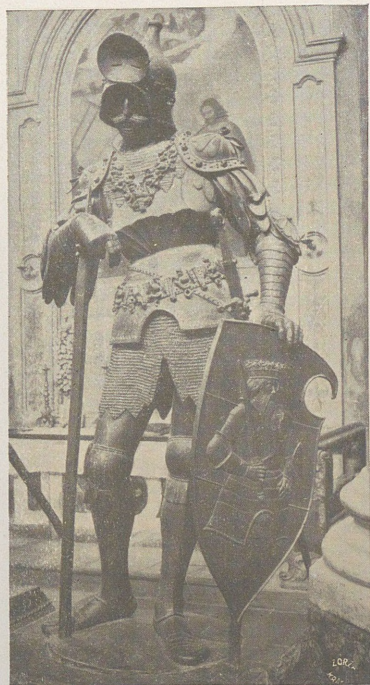
Spizowy posąg króla Teodoryka w Insbruku.

102



Wit Stwosz.

103



Wit Stwosz.

104

Spizowe posągi królowej Joanny i króla Teodoryka w Innsbruku



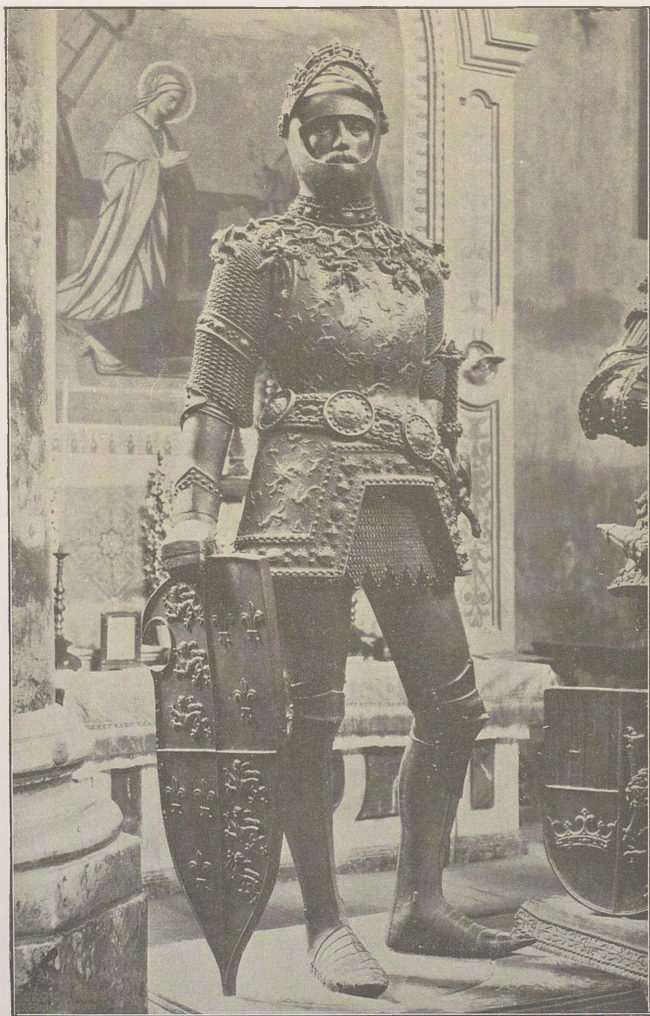
Wit Stwosz.

Spizowy posąg Cymbarki Mazowieckiej w Insbruku.

105



Wit Stwosz. 106
Spizowy posąg św. Leopolda w Innsbrucku.



Wit Stwosz.

Spiszowy posąg króla Artura w Innsbuku.

107



Wit Stwosz.

Spizowy posąg Maryi Burgundzkiej w Insbruku.



Wit Stwosz.

Szereg spiżowych dam w Innsbuku.

109



Szereg spiżowych rycerzy w Insbruku. 110
Zaczyna ten szereg Artur, kończy Teodoryk, posągi Wita Stwosza.



Wit Stwosz.

Taniec Herodyady. Relief w ołtarzu floryańskim w Krakowie.

111



Wit Słwosz.

Chrzest św. Jana. Ołtarz w Kościele św. Floryana w Krakowie.



Wit Stwosz.

Eleonora Portugalska. Spiżowy posąg w Innsbruku.

113



Wit Stwosz.
Relief z ołtarza flory-
ańskiego w Krakowie.

114



Szkola Wita Stwosza.
Relief z grobowca
kardynała Fryderyka
w Krakowie.

115



Wit Stwosch.
Stworzyciel Świata i Chrystus. Rzeźba w Bardywie.



Wit Stwosz.

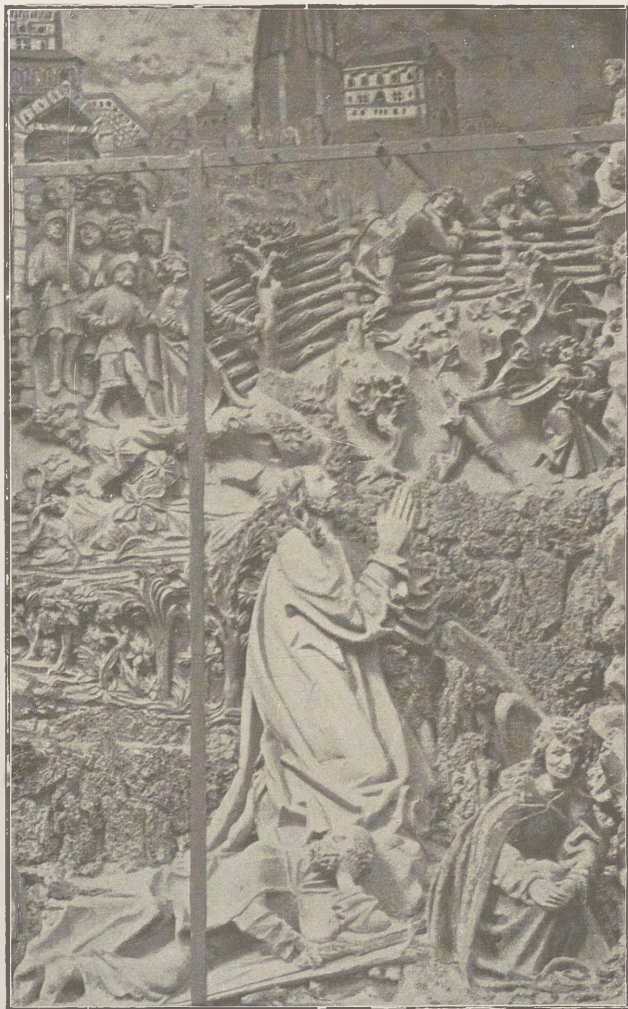
Święta Anna Samotrzecia w kościele tegoż wezwania w Wiedniu.

117



Wit Stwosz.

Krucyfik w Kermarku.



Wit Stwosz.

Ogrojec w Bystrzycy.

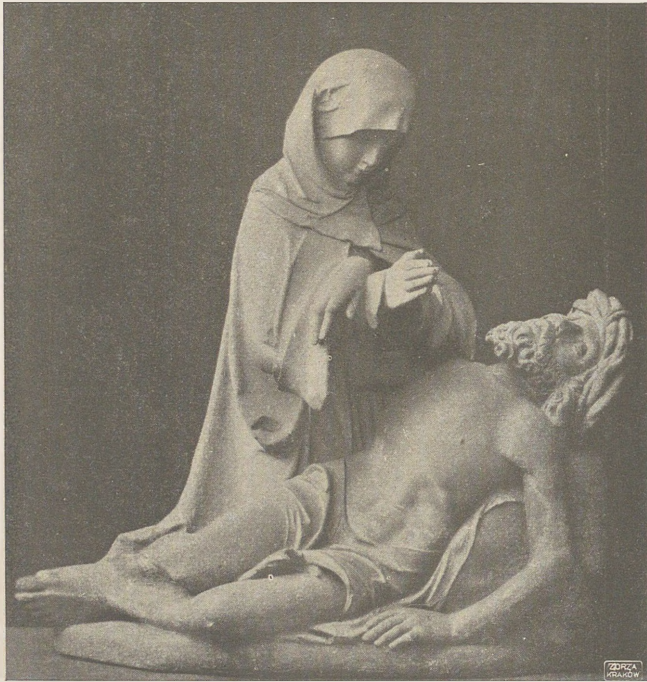
119



Szkoła Wita Stwosza.
Madonna w Germańskim Muzeum w Norymberdze.



Szkoła Wita Stwosza.
Madonna w Germańskim Muzeum w Norymberdze.



Szkoła Wita Stwosza.

Pieta w Norymberdze.



Wit Stwosz.

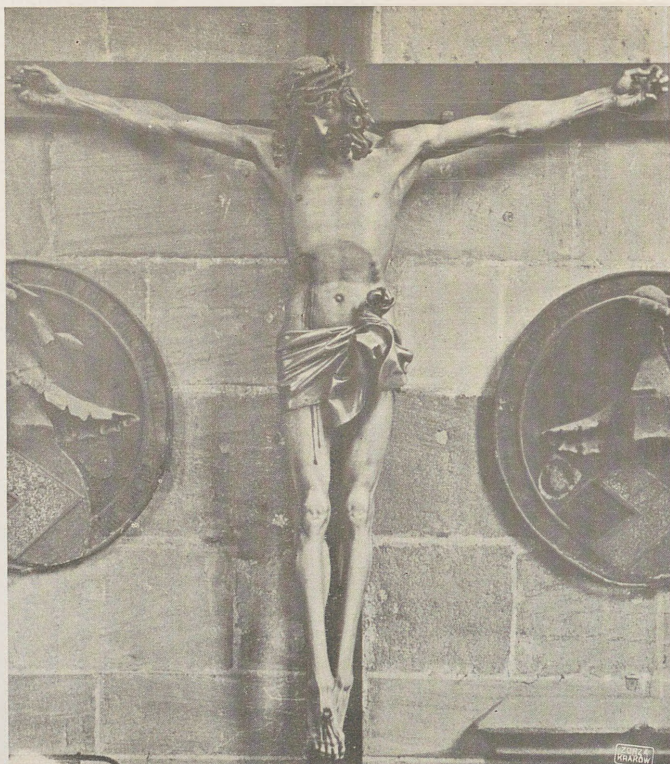
123

Marmurowy pomnik Jerzego Szereda w Bardyowie.]



Wit Stwosz.

124



Wit Stwosz.

Krucyfiks w Germańskim Muzeum w Norymberdze.

125



Wit Stwosz.

Relief na skrzydle tryptyku w Bambergu.

126



Wit Stwosz.

Boże Narodzenie. Tryptyk w Bambergu.

127



1. Monument, dający historykowi sztuki bardzo wiele do myślenia. Oczywiście jest rzeczą, że figury na ścianach sarkofagu inna wykonała ręka, że kto inny rzeźbił portret króla. Pierwszy był pracującym według szablonu, dość pospolitym dekoratorem-rzemieślnikiem, figurę Łokietka wykonał realistycznie artysta dużej miary. Jak się to stało? Czyż należy przypuścić że to dzieło jednej i tej samej pracowni, że postać królewską rzeźbił mistrz, a dekoracje jego mało utalentowani pomocnicy? Czy też należy mniemać, że monument powstał za życia króla i za czasów ówczesnego niemowlęctwa sztuki, portret zaś

króla polecił wykonać syn jego, Kazimierz Wielki? Czyżby wreszcie miał rację skrajny pesymizm, który nie wątpiąc w autentyczność sarkofagu, wątpi w autentyczność figury królewskiej i powstanie jej w późniejszy przenosi wiek?

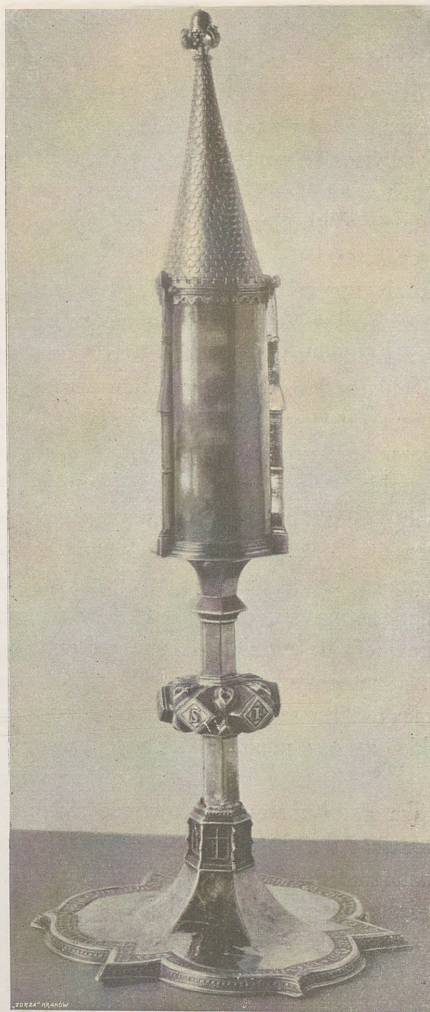
2. Perła gotyku i jeden z najpiękniejszych tego rodzaju monumentów na świecie. Błąkała się w naszej literaturze hipoteza, jakoby monument ten wykonano w Koszycach, wiadomość ta żadnych podstaw nie ma, i Długosz, mówiący o genezie tego pomnika nic o tem nie wie, a słowa jego przeczyć się temu zdają. Pisze Długosz: „Godziło się uczcić niezwykłym grobowcem Kazimierza, który ojczyznę tak ukochał, jakoż później grób jego ozdobiono rzeźbą i obrazami, rytymi w marmurze, kędy i postać Kazimierza, tak jak go znano za życia, widzieć można wyobrażoną“. Ponieważ rzeźba podówczas kwitnęła w Krakowie, ponieważ Kazimierz „rzeźbą“ zamek stroi, ponieważ Kazimierz „ze szczególną starannością budował i zdobił przybytki pańskie“ należy mniemać, że w Krakowie było za dużo sił takich, które „zdobić przybytki“ były zdolne. Trudno nadto przypuścić aby obcy ludzie wykonali z opowiadania lub nieudolnego wzoru postać króla, który tu jest widocznie z natury, co najmniej zaś za autopsyi sportretowany.

Sarkofag Kazimierza jestto dzieło francuskich rzeźbiarzy którzy podówczas kościoły gotyckie w Krakowie rzezbami stroili. Jeżeli spojrzymy na francuskie rzeźby gotyckie w Reims, Amiens lub Paryżu, widzimy że rzeźbiarz wszystkie ludzkie postacie na jeden szablon buduje, portretowane postacie różne mają głowy, ale, w ogromnej większości, równe mają ciała, na jeden idealny model zbudowane. Takąż samą idealną postać ma portret Kazimierza W. Długosz wyraźnie pisze, że król był „otyły“, rzeźbarz zaś obyczajem z Amiens do normalnego a przyjętego typu postać króla doprowadził. Twarz króla, postać jego mówi wyraźnie że to francuska rzeźba. Że to w istocie francuskie dzieło, dowodzi styl pomnika, dowodzą wyłącznie romańskie typy, które tumbę stroją.

3. 4. Ten piękny sarkofag rzeźbił bardzo zdolny artysta w szkole francuskiej wychowany. Wszystko wziął z francuskiej szkoły, na bokach jednak grobowca żyją polskie typy i słowiańskie głowy. Toteż wątpić należy, żeby cudzoziemiec tak żywo odczuł polski typ i tak prawdziwie go plastycznie wypowiedzieć potrafił. — Data powstania tego grobowca pewną nie jest, słowa Długosza zupełnie jasno pytania w tej sprawie nie rozstrzygają. Mówi Długosz, że „grób (sepulcrum) dla króla był już oddawna przygotowanym“, w innym miejscu jednak opowiada, że król na grobowcu (bustum) jest wiernie sportretowanym. Czy więc król podziemny grób, czy też sarkofag dla siebie postawił, to nie jest jasno oznaczonem. Mauzoleum Jagiełły, znakomite dzieło sztuki, jest zarazem ważnym dokumentem dla historii tejże sztuki. Porównajmy go z grobowcem Kazimierza Jagiellona, stwierdźmy identyczność herbowej dekoracyi, stwierdźmy, że na tumbie grobu Jagiełły są tak pospolite w dziełach Stwosza „polskie typy“ i „słowiańskie głowy“ a dowiemy się, gdzie i u kogo kształcił się w rzeźbie Stwosz. On wyszedł ze szkoły, która sarkofag Jagiełły rzeźbiła.

5. Nie dowiemy się może nigdy, czy autor tego ołtarza pośrednio czy też osobiście zapoznał się z niderlandzką sztuką; że się on z nią tak jak Stwosz, zapoznał, dowodzą głowy aniołków, które wieńcem otwartym głowę Boga Ojca otaczają. Przypatrzmy się im woryginale. Te postacie z rozchylonemi ustami przypominają nam na pierwszy

rzut oka obraz Eyck'ów, domysł o pokrewieństwie artystycznym tych aniołów z arcydziełem z Gent natychmiast się rodzi. Niejednokrotnie jeszcze rzeźby i obrazy takie pod wpływem Eyck'ów powstałe, dziś jeszcze omawiać będziemy. — Tryptyk „Bóg Ojciec“ jest w historii naszej ważnym świadectwem, a rzeźbą stojącą na przełomie. Jest on mieszaniną sztuki i rzemiosła. Robi wrażenie takie, jakby cały ten ołtarz drugorzędny rzemieślnik wykonał, artysta zaś, dzieło rzemieślnika, w wielu szczegółach kończył i poprawiał. Nie należy to wcale w średniowieczu do rzadkości. Nauka niemiecka stwierdza, że wartość artystyczna warsztatu Wolgemuta oscyluje, lichem jest to, co Wolgemut maluje, dzieła jednak jego wznoszą się w sztukę, jeśli się mu od czasu do czasu zdolniejszy czeladnik trafi. Takie same przebłyski wielkiego talentu wykazuje ten mierny ołtarz. Nie da się uwierzyć, żeby np. krucyfik wykonał ten sam autor, który wykonał szablonowe, boczne figury świętych, u



Relikwiarz z pod Grunwaldu.

128

stóp znowu tych lichych figur są bardzo piękne, typowe twarze zdeptanych heretyków. Pełne czaru i wdzięku są postacie aniołków śpiewających, jak i tych, u stóp Boga Ojca. Na szczycie znowu ołtarza są rzemieślnicze kompozycje, wśród zaś nich Św. Anna Samotrzecia, grupa, którą tyle razy na tę modłę Stwosz w swem życiu wypowiada. Postawiono w Polsce domysł o współudziale w tym ołtarzu Wita Stwosza. Dr Kopera nie wyklucza jego ręki w postaciach rycerzy, myśmy sami we felietonie dziennikarskim zauważyli, że wybornie narysowany krucyfiks jest prototypem późniejszych, genialnych krucyfiksów Stwosza. Wolno stwierdzić ten fakt, z trudnością jednak można podtrzymać domysł o omawianym współudziale arcy mistrza. Wykluczonem jest, aby ołtarz ten wyszedł z rąk Stwosza, bardzo trudnem do przyjęcia jest, żeby w r. 1467, 29 letni Stwosz w cudzym warsztacie pracował, lub też dzieła swego współzawodnika swą ręką ozdabiał. Ze wszystkich zaś hipotez najmniej dorzeczną jest ta, jakoby ołtarz był dziełem niemieckiej ręki — porównajmy go z norymberskim, bez granic lichym ołtarzem w kaplicy Löffelholzów! Nasz rzemieślniczy ołtarz jest słońcem w porównaniu z temi miernotami; niepodobna zaś przypuścić żeby niemieccy rzeźbiarze lichoty dla siebie rzeźbili, a dzieła lepsze na export przeznaczali. Przeczy temu zresztą kategoriycznie francuski styl ołtarza. Ołtarz ten rzeźbił albo rzemieślnik francuski, albo też Krakowianin, w sferze krakowskiej, francuskiej szkoły rzeźbiarskiej wychowany.

6. Jeśli w książce naszej poświęconej polskiej rzeźbie podajemy kilka dzieł malowanych i rysowanych, to czytelnik przebaczy nam to ze względu, że niepodobna przecie rzeźbiarza Stwosza oddzielić od malarza Stwosza i sztycharza Stwosza. Jednym z najbardziej charakterystycznych, młodzieńczych, jak mówi Bergau, rysunków Stwosza jest nasz sztych. Porównajmyż Chrystusa na „Wskrzeszeniu Łazarza“ Alberta van Ouwatera, z Chrystusem na naszym sztychu, porównajmy te kompozycje, te wizerunki ludzi, którzy skutkiem zgnilizny otwartego grobu nozdrza sobie zasłaniają, a odpowiemy sobie na rozważane w przedmowie pytanie nasze, gdzie i na jakich wzorach kształcił się młody Stwosz. Rysunek ten jest ważnym dla dziejów talentu Stwosza

dokumentem, niemniej ważną jest jego pierwsza rycina „Madonna“ (129), jego „Złożenie do grobu“ (130), jego głowica pastorału (144) i przepyszny kapitel (131), który wraz z rysunkiem norymberskim z r. 1488, przedstawiającym projekt do Mauzoleum św. Sebalda, jest świadectwem i pomnikiem geniuszu architekty Stwosza.

7. 8. 9. Przedewszystkiem stwierdzić należy, że ten ołtarz miał inne wezwanie. Dwie wielkie a liche figury w środku ołtarza nie należą do tego ołtarza, ani nie pochodzą z r. 1471. W kaplicy Św. Krzyża musiał być ołtarz Św. Krzyża, nim zaś był właśnie ten ołtarz. W środku jego stał Krucyfiks, po bokach jego postacie opłakujące mękę Zbawiciela. Typem jak wyglądała ta kompozycja jest ołtarz ze szkoły Stwosza w Crailsheim. Najważniejszą częścią, monumentalną ważność mającą częścią tego ołtarza są jego obrazy. Kto je malował? Jesteśmy w stanie odpowiedzieć na to pytanie. W Bardyowie istnieje po dziś dzień ołtarz, którego tematem jest Narodzenie Chrystusa (25). Łepkowski, za



Madonna. Rycina Stwosza.

129

Łepkowskim Daun orzekli, że ołtarz ten jest dziełem Stwosza. Rzeźbiony ten tryptyk ma malowane skrzydła. Niepodobna przypuścić, aby skrzydła te malował kto inny, niż malarz Wit Stwosz. Dokument ogłoszony przez Weitzsäckera mówi wyraźnie, że Stwosz podejmuje się wykonania nie rzeźbionego, lecz małowanego ołtarza, toć niepodobna przyjąć, aby

tenże malarz Stwosz, dostawiając ołtarz do Bardyowa, innego malarza na pomoc wzywał. Przypatrzmy się technice i fakturze malarskiej ołtarza w Bardyowie, a stwierdzimy, że obrazy te i obrazy wawelskie jeden i ten sam malarz malował. On n. p. wawelską scenę „Chrystus nauca w świątyni“ w Bardyowie parafrazuje, niemal kopiuje. Tyle w tem krótkim objaśnieniu o nieznanym dotąd w Polsce, polskim malarzu Stwoszu — gdzieindziej zestawienie fotografii obydwu malowideł wszelkie wątpliwości co do tego pytania usunie. — Rzeźby wawelskiego ołtarza (z wyjątkiem wspomnianych, później wstawionych, lichych figur) są dziełem Stwosza. Takież prymitywne figury jak 8. 9. koronują szczyt jego „Różańca“ w Norymberdze. Takiemiż figurami jak 8. 9. Stwosz w r. 1492 sarkofag Jagiellona dekoruje (47). Chciejmy porównać figury 8, 9. z takimiż figurami na szczycie „Różańca“, zestawmy te prymitywy z rzeźbami 47, a mamy doskonały obraz ewolucji rzeźbiarskiej techniki jednego i tegoż samego rzeźbiarza z lat 1471, 1475, 1492. Niesłychanej piękności są główki aniołów, których wdzięk przez nas wykonana fotografia (7) nie dość szczęśliwie odtworzyła. Główki te, ten przez Stwosza w r. 1471 rzeźbiony i malowany ołtarz jest jednym z najważniejszych momentów w historii polskiej sztuki,

10. 11. 12. 13. Jednym z pytań najbardziej zawiłych, bo nierazdo rozmyślnie zaciemnianych jest chronologia dzieł Stwosza. Pojęć niepodobna, w jaki sposób niemiecka historyografia mogła „Różaniec“ datować po Maryackim krakowskim ołtarzu, jak mogła nie zauważyć, że prymitywne, pół naiwne figury szczytu „Różańca“ żadną miarą po Maryackim ołtarzu powstać nie mogły, lecz w wiele, w wiele lat przed tem, pełnię talentu artysty stanowiącym dziełem. Z uznaniem podnosimy, że jeden, jedyny Lübke spostrzegł tę smutną pomyłkę, on jeden zalicza „Różaniec“ do wczesnych dzieł Stwosza. Jeśli artysta to dzieło w Norymberdze wykonał i tam rzeźbił, to nie mogło ono powstać kiedyindziej jak tylko w r. 1475—1476, bo w owych, wczesnych latach Stwosza kiedyindziej w Norymberdze nie było. Porównajmyż teraz ryciny nasze 11 a 24, a każdy rzeźbiarz stwierdzi, że ostatnie dzieło jest ewolucją pierwszego, że poważne, pełne uroczystego nastroju, twarde jednak i surowe Narodzenie z tryptyku z Lusiny (11),

przed Norymberskim „Różańcem“ (24) powstało. Należy więc oznaczyć czas powstania tryptyku z Lusiny na lata 1471—1476. Jeden szczegół mógłby temu przeczyć a to prześliczna, przemyślana pod względem artystycznym, zrównowazona i dojrzała postać św. Józefa; przeczenie to jednak jest pozornem. Na młodzieńczym obrazie Matejki „Skarga“ jest bardzo wiele cech z „Hołdu pruskiego“, pochodzącego z lat dojrzałych mistrza.

14. 15. 16. Niedosć na tem że wielki krakowski Ogrojec jest



130

Złożenie do grobu. Rycina Stwosza.

znakomitem, szczerem dziełem sztuki. Ważniejsza rzecz, że on jest ogromnej wagi dokumentem.

Monografista stwoszowki, Berthold Daun słusznie mówi, że dzieło to należy zaliczyć do najwcześniejszych rzeźb mistrza, że „ich möchte ihn in die früheste Zeit setzen“. Zauważa on wspólne cechy tego dzieła ze stwoszowskimi sztychami, my podkreślamy, że i w tem dziele i owych „najwcześniejszych“ sztychach są

owe charakterystyczne, bogato udrapowane ramiona, w których pod wspianą draperyą wcale ramion niema. Kiedyż powstał „Wielki Ogrojec“, kiedyż powstały sztychy, owe, jak trafnie Bergau mówi, prace szkolne, „Schularbeiten“ Stwosza, kiedyż to w średniowieczu jest czas rzemieślniczej szkoły? Chłopiec zostaje oddanym do rzemiosła w 10 roku życia. Stanisław Stwosz jest w 1480, to jest w szesnastym roku swego życia wyzwolonym czeladnikiem, urodzony zaś w roku 1438 Wit Stwosz między latami 1448 a 1455, odbywa termin, czas szkoły i swoje „Schularbeiten“ wykonuje. Nie nasza to więc hipoteza, lecz oczywisty z twierdzeń Dauna i Bergaua wypływający wniosek, że ryciny Stwosza, owe najwcześniejsze prace, owe uczniowskie „szkolne“ prace powstały między 1448 a 1454 że jego Ogrojec, jak my z tychże samych dat gdzieindziej dowodzimy, powstał około roku 1463.

Spojrzymy teraz na „Wielki Ogrojec“, na te kamienne ogrody, na owe nadnaturalnej wielkości postacie! Czyż jest rzeczą możliwą, aby te olbrzymie bloki kamienne wożono z Norymbergi do Krakowa? Czyż możliwe żeby, jeśli te rzeźby, jak twierdzi dr. Kopera są z pinczowskiego kamienia, pinczowski kamień do Norymbergi wożono? To jest bezwarunkowo wykluczeniem, a więc Wit Stwosz rzeźbę tę około roku 1463 wykonał w Krakowie.

Wali się więc w grzyby bajka, jakoby Stwosz z Norymbergi „przybył“ do Krakowa. Osobisty przyjaciel Stwosza Neudörffer twierdzi, że genialny rzeźbiarz jest urodzonym w Krakowie, rodzi się on tam w r. 1438, między latami 1448 a 1454 drukuje swe ryciny w Krakowie, w roku 1463 żeni się w Krakowie, około tegoż roku rzeźbi swój „Ogrojec“, w r. 1464 chrzci syna, Stanisława, w Krakowie, przed rokiem 1473 portretuje z natury Gruszczyńskiego w Krakowie, w r. 1474 oddaje syna do złotnika Wojtka w Krakowie. Precz więc z absurdem, który nacyonalistyczna nauka stworzyła i uporczywie podtrzymuje!

Wielki rzeźbiarz nie „przywędrował“ w 1477 z Norymbergi do Krakowa, on, jak powyższe źródłowe daty i dokumenty mówią, urodził się w Krakowie, wychował i wykształcił się głównie i prze-

dewszystkiem w Krakowie. Nie Niemcy, lecz Kraków i Niderlandy są wychowawcami i mistrzami Stwosza.

Przypatrzmy się Chrystusowi z Wielkiego Ogrojca (14). Jedno z najlepiej narysowanych, najlepiej odczutyh, plastycznych wypowiedzeń średniowiecza. Skromność śledzącego akt ludzki ucznia, a przecie niesłychana grandezza mistrza.

W późniejszym, o lat przeszło 40 — norymberskim Ogrojcu mistrz się nam całą potęgą swej plastycznej techniki popisować będzie, z kamienia wiotką, niesłychanie delikatną tkaninę dzierżyć będzie, maestrya może większą będzie, ale tej prostoty, tej szczerości, tej artystycznej uczciwości już nie będzie. W tem młodzieńcem, czeladnikiem, czy też pierwszym, magisterskim dziele jest lwi pazur, który twórcę „Zaśnięcia“, „Pozdrowienia Anielskiego“, „Teodoryka“ i „bamberskiego Be-tleem“ zapowiada.

Rzeźba jest dziś w ubolewania godnym stanie. Należy ją wydobyć i ustawić we wnętrzu Maryackiego kościoła. Przedewszystkiem zaś należy przeprowadzić uzupełnienie jej i rekonstrukcją. Wszystkie istotne jej części odziedzyczyliśmy, są własnością naszą i w rękach je mamy, tło zaś jej należy odtworzyć ściśle według stwoszowskich istniejących Ogrojców.

„Wielki Ogrojec“ jest dla plastyki świata epoką i przełomem.



Rycina Stwosza.

Przypomnijmy sobie synchronistykę wielkiej europejskiej sztuki! Powstał ten „Ogrojec“ wtedy, gdy Sansovino miał lat 3, gdy Leonardo da Vinci miał lat jedenaście, powstał on około 8 lat przed narodzinami Dürera, 12 lat przed urodzeniem Michała Anioła, 14 lat przed urodzeniem Tycjana, 15 lat przed urodzeniem Giorgiona, 17 lat przed urodzeniem Palmy Vecchio, 20 lat przed urodzeniem Rafaela, 31 lat przed urodzeniem Correggia, 55 lat przed urodzeniem Tintoretta a 65 lat przed urodzeniem Pawła Veronese. Stwoszcz, jak widzimy, rzeźbiąc Ogrojca, rzeźbiąc Ołtarz Maryacki nie miał wzorów. Wszystko co miał, miał z Boga i ze siebie. Widzimy przecie naocznie, że ten wielki pionier zaczął wielką europejską sztukę, był obok Donatella, Jana van Eycka jednym z tych, którzy zaczęli europejską wielką erę, erę Michała Anioła i Rafaela.

Stąd to pochodzi, że Wielki Ogrojec wraz z krakowskim Małym Ogrojem, były dla tej sztuki hasłem i wzorem. Wśród artystów gotyku i renesansu nie przeliczysz jego kopii, naśladownictw, parafraz i plagiatów. Schongauer w swym sztychu niewolniczo Stwoszczy Ogrojca kopiuje, Albrecht Dürer z wzoru Stwoszcza niewolniczo plagiat rysuje, spojrzmy na Dom Św. Sakramentu z kamienia rzeźbiony przez Adama Kraffta (142), jakież tam niewolniczo i bezduszny plagiat wielkiego, stwoszczyńskiego dzieła! Rzesza bezimiennych artystów Ogrojca Stwoszcza kopiuje, w kopie też ustrojone są europejskie kościoły od Renu, Norymbergi i Św. Szczepana we Wiedniu, aż do Mühlbachu i Hermanstadtu w Siedmiogrodzie.

17. 20. 21. 22. 24. Podkreśliśmy powyżej zdanie Lübkego, że „Różaniec“ należy do wczesnych dzieł Stwoszcza, jeśli zaś tak jest, jeśli przed krakowskim ołtarzem Maryackim powstał, nie mógł, jak wspomnieliśmy, powstać kiedykolwiek jak za pobytu Stwoszcza w Norymberdze w latach 1474—1477. I w tym dziele nietyle stronę artystyczną, ile historyczną do podniesienia mamy. Dekoracyjna tablica „Różańca“ jest skarbem dla każdego, kto dzieła wielkiego Stwoszcza studiuje. W reliefach, które ten obraz wieńczy, znajdują się zapowiedzi wielu późniejszych kompozycji, które Stwoszcz powtarza i kompiluje. Pisząc o dziełach Stwoszcza, rozpoznając jego nieznanne dzieła, wiele

razy przyjdzie nam powołać się na autorytet kompozytów „Różańca“, na reliefy jego, które pierwszym natchnieniem dla doskonałych dzieł Stwosza były.

18. Te dwie drewniane rzeźby, w sposób barbarzyński obcięte,



132

Fragment Maryackiego ołtarza.



133

Fragment t. zw. Stacji Kraffta.

w sposób barbarzyński w gotycki portal wtłoczone, są fragmentem ołtarza, który Stwosz w Norymberdze wykonał. Ponieważ rzeźby te stroją portal norymberskiego Maryackiego kościoła, ponieważ Stwosz, jak twierdzi Bergau, w r. 1504 rzeźbi dla tegoż kościoła wielki ołtarz, ponieważ ołtarz ten barbarzyńskie ręce zburzyły i zniszczyły, uzasadnionym więc będzie może domysł nasz, że drewniane reliefy, wprawione w portal Maryackiego kościoła, są szczątkiem maryackiego, stwoszowskiego, wielkiego ołtarza, który stał w tymże kościele. Są to reliefy ze skrzydeł.

19. Z lat 1474–1476 pochodzi relief, przedstawiający „Koronowanie“. Jestto gotycka, twarda, ortodoksalna rzeźba, o wielkim majestacie, z wielkim talentem wykonana. Przecie to oczywiste, że „Koronowanie“ w krakowskim, maryackim ołtarzu jest odnośnie do tej rzeźby postępem, następstwem i ewolucją. A ta oczywistość zmusiła nas do powyższego datowania, które się tak rozbiega z mylnymi, dotychczasowymi.

23. 26. Wraca Stwosz w r. 1477 do ojczyzny i cały szereg wspaniałych dzieł tworzy. Do rzeźb, w tym czasie wykonanych, należy zaliczyć Św. Annę w Cieszynie. Nie tu miejsce szeroko się rozwódzić jak dzieła Stwosza dzielić należy. Tak, jak naśladowca Stwosza, Dürer, najrozmaitszej wartości dzieła tworzy, a warunkami finansowymi zmuszony, zbyte, pobieżne, drugorzędne dzieła produkuje, tak samo i Stwosz inaczej rzeźbi dla króla polskiego, dla cesarza, inną zaś skalę należy przykładać do dzieł, z którymi on, czego Ratsverlässe dowodzą, na jarmarki jeździ. Taką rzeźbą dla prowincji śląskiej wykonaną jest Św. Anna w Cieszynie. Ale Stwosz potrafi dać rzecz dekoracyjną, pobieżną, nie potrafi dać rzeczy banalnej. I w tej Św. Annie cieszyńskiej są szczegóły i wypowiedzenia kompozycyjne pierwszorzędnej wartości.

25. Z tego okresu krakowskiego, bez wątpienia zaś z przed r. 1496 pochodzi ołtarz bardyowski „Narodzenie“. I znowu nie wolno do tego dzieła, wykonanego dla prowincji przykładać miary z Maryackiego, krakowskiego ołtarza, w to jednak wątpić nie można, że słuszność mają Łepkowski i Daun, którzy tę rzeźbę za własnoręczne dzieło Stwosza poczytali. Ogromną historyczną wartość mają malowane skrzydła tego ołtarza. Uderzyły one swą wartością Łepkowskiego, który je za dzieła Hansa Suessa poczytał, znakomity ten historyk sztuki byłby niewątpliwie znalazł istotnego autora, gdyby był znał dokumenty o notorycznym malarzu Stwoszu, które w wiele lat po śmierci Łepkowskiego ogłoszono. Te malowidła bardyowskie są drogowskizem, gdzie w Polsce dzieł malarza Stwosza szukać należy, one rozwiążą pytanie, kto jest autorem malowideł w St. Wolfgang, którymi w ostatnich latach zajęła się cała Europa.

27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 37. 39. 55. 63. 66. 73.

86. Są ograne melodye, spłowiałe barwy, są hasła, które przebrzmiały, ognie, które nie świecą i nie grzeją, są przesławne, o wszechludzkiem znaczeniu poematy, które każdy chwali, a nikt ich czytać nie chce. Zbladły ich barwy, patos, który przed latami, budził płomień i dreszcze, nie wstrząśnie już, nie zapali i nie wzburzy nowożytnej duszy. Tylko ci pierwsi w ludzkości byli, są i będą na zawsze słuchani. Patrzeliśmy na ten ołtarz maryacki jako dzieci, patrzeliśmy całe życie, włos siwieje, a my spieszmy do Zaśnięcia N. P. Maryi słuchać co Wielki Duch żywiołowym głosem olbrzyma do nas mówi. Dusza ludzka, jedno jej na ziemi istnienie nie wyczerpie treści, którą On, ten wielki, opowiada, On więcej dziś mówi niż pół wieku temu, to źródło wielkiej sztuki nie do ogarnięcia i nie do wyczerpania. I człowiek nie jest w stanie piórem opisać tego co nam półbóg w krakowskim ołtarzu Maryackim powiedział.



134

Fragment Maryackiego ołtarza
w Krakowie.

Kto wielkie dzieło Stwosza odczytać umie, ten dokładnie wie co wykonał w niem osobiście i własną ręką Stwosz, co zaś według jego rysunków i wskazań wykonali jego robieńcy. Szczęśliwy Kraków, że posiada takie dzieło Stwosza, na którym bardzo mało rąk jego czeladzi, które w ogromnej większości wykonał sam Stwosz. Biskupów, stojących na szczycie ołtarza, aniołów obok nich nie tknął ręką Stwosz ;

125

są sceny na skrzydłach tryptyku, w których jedne postacie wykonał sam mistrz, resztę, jego pomocnik. Ale pomocniczych rąk tu niewiele. Przedstawiamy relief, (28) który ręką własną wykonał Stwosz. Uderzają w tej płaskorzeźbie akcenty renesansu, prześliczną, trzecią figurę od lewej, poznamy w późnych, renesansowych dziełach Wita Stwosza.

Jak wielkim był Stwosz dekoratorem, tego dowodzą nam szczyty ołtarza Maryackiego i jego predella. Tam, na szczytach, są niesłychanie długie postacie, obliczone na to, że one, oglądane z dołu, sprawiają efekt normalnej ludzkiej figury. Inna rzecz w predelli. Tu poziomy równoległobok należało ustroić w rzeszę ludzkich figur. Niepodobnaby ich było pomieścić, gdyby normalnie narysowane były. Stwosz więc, który figurą ludzką rozporządzał tak, jak żaden inny z artystów świata — w predelli figurę ludzką skraca. Figury nasze 29, 30, figury na tumbie sarkofagu Kazimierza Jagiellona dowodzą, jak Stwosz, odstępując nawet od kardynalnych zasad proporcji ciała ludzkiego umie zachować artystyczną miarę.

Istnieje tradycja, że mistrz w głównych postaciach ołtarza (27) sportretował ówczesnych rajców krakowskich. Jestto możliwem do przyjęcia, boć mamy analogiczny wypadek, że on rajców norymberskich w swej „Wieczerzy Pańskiej“, w postaciach apostołów sportretował. Za prawdziwością tradycji krakowskiej przemawiałaby okoliczność, że przeważa w postaciach tych typ germański, — choć Stwosz sławnym jest w Niemczech z tego, że w dziełach jego znajduje się nieprzeliczona ilość głów polskich i typów słowiańskich. Wprawdzie ci, sportretowani, krakowscy rajcy przeważnie Niemcami już nie byli — córka Morsztyna nosi imię chrzestne „Czensna“ (Szczęsna!), żona Tursona ofiaruje kościołowi „słatogłów“ (złotogłów!), niemniej u tych germani poloniatici dziedziczny typ pozostał. Nie brak zresztą w ołtarzu Maryackim i słowiańskiego (63) a nawet semickiego (34) typu. Realistyczna prawda wszystkich głów mówi, że w wielkim dziele sztuki odtworzonym jest i sportretowanym Kraków z r. 1480.

Jest ten nasz ołtarz Maryacki olbrzymim skarbem walorów artystycznych nieocenionych i nieznanych. Przedewszystkiem stwierdzić należy, że po dziś dzień nie posiadamy dobrych i dobrze oświetlonych

fotografii z tego ołtarza, te bowiem, które mamy, choć wykonane sumiennie, dokonane są w warunkach świetlnych tak fatalnych, że o wdzięku i czarze stwoszowskiej roboty najmniejszego wyobrażenia nie dają. Spojrzmy na tablice 31. 33. 34. 37. Te mistrzowskie szczegóły gubią się marnie w dotychczasowych odtworzeniach. Takich i doskonalszych,



135

Malowidło Wita Stwosza w Neustift.

genialniejszych szczegółów są całe setki oczom rodaków po dziś dzień zupełnie nieznanymi, zupełnie nie podanymi. Obcy, którzy rozebrawszy ołtarz w St. Wolfgang, nawet każdą ważniejszą rękę w sposób niesłychanie sumienny odfotografowali i w wybornych reprodukcjach nauce podali, niechże będą dla nas wskazaniem i wzorem. Poznajmyż wreszcie najpiękniejszy klejnot Polskiej Korony, poznajmyż ten narodowy skarb nasz.

Ołtarz Maryacki nie doszedł do rąk naszych w pierwotnym stanie. Zatraconą i źle odtworzoną jest attyka ołtarza. Zauważył to już

Essenwein. Niemasz wypadku, żeby Stwosz kiedykolwiek, budując tryptyk, górną połowę kościoła nie wypełnioną zostawił. Część presbyterium nad ołtarzem wypełniona była gotycką architekturą. Na pytanie, jakim był wówczas ołtarz Maryacki odpowiada nam ołtarz w St. Wolfgang, mniej już ołtarz w Schwabachu. Sumienne, ścisłe, ze stwoszowskich motywów dokonane przywrócenie dawnej attyki będzie zadaniem przyszłych pokoleń.

Echa ołtarza maryackiego odezwą się w następnych dziełach Stwosza. Rycerzykowie z tego tryptyku (134) są zapowiedzią stwoszowskich insbruckich spizowych rycerzy (102, 107). Sceny z tego ołtarza będą źródłem natchnień dla stwoszowskich epigonów (132 a 133).

35. Patrz 57.

36. Świadomie i nieświadomie mylne rozpoznania przypisały ten ołtarz Ukrzyżowanego Stwoszowi. On nie jest dziełem jego ręki. Szukając autora Krucyfixu staraliśmy się znaleźć Stwosza rękę przynajmniej w postaciach proroków, które brzegi ołtarza stroją, śladu jednak tego tam bezwarunkowo niema. Znamy dzieła szkoły Stwosza, które całe wykonał czeladnik, Stwosz tylko własną ręką kilka ważniejszych szczegółów wykonał — otóż nawet takim, warsztatowym dziełem ten ołtarz nie jest. Mylne rozpoznanie tego ołtarza przypisać należy smutnej okoliczności, że są ludzie w Niemczech, którzy metodycznie liche rzeczy Stwoszowi przypisują, Stwosza rozmyślnie deprecjonują, a w laury wielkich dzieł Stwosza, Kraffta, Pachera i Vischera stroją. Ołtarz ten jest zapewne dziełem mistrza Pawła. Nazywamy tego artystę Pawłem z Lewoczy, niemasz atoli na to żadnego dowodu, aby on z Lewoczy pochodził, nazywa się zaś tak dlatego, że w Lewoczy obrał swoją siedzibę. Owszem przypuszczać należy, że ten wybitny uczeń kompilator i naśladowca Stwosza, wykształcony w jego pracowni w Krakowie, był Krakowianinem i Polakiem. Osiadłszy w Lewoczy wnuczkę za Polaka Urbanowicza wydaje. Dokument źródłowy uczy nas, że jest autorem głównego ołtarza w Lewoczy; rozpoznania artystyczne z tego ołtarza płynące każą mu przypisać większość tryptyków w Lewoczy, ołtarze w Podhradziu (n. p. Koronowanie N. P. Maryi, również najfatalniej Stwoszowi przypisane)

ołtarz w Mikołaszu i omawiany tryptyk w Bardyowie. Malowane skrzydła tego tryptyku posiadają wielką wartość artystyczną. Wspaniały koloryt malowideł wewnętrznych, dziwnie przypominają Niderlandczyka, autora ołtarza Św. Bartłomieja (pinakoteka monachijska), jedna z głów bardyowskich dziwnie przypomina obraz tego mistrza w Muzeum Narodowym w Londynie. Trudno przypuścić, aby znakomity Niderlandczyk rzeźbiarzowi spiskiemu skrzydła tryptyku malował, raczej trzeba przyjąć, że ołtarz ten jest jednym z licznych dowodów, popierających twierdzenia nasze, że w Niderlandach są źródła, z których zrodził się strumień średnio-wiecznej krakowskiej kultury.

Na rycinie naszej widzimy w głębi znany nam już ołtarz „Narodzenie“ (por. 25). Zwróćmy uwagę na wielką szczytową iglicę. Pod wyginającą się arkadą zabrakło artysty miejsca na szczyt ołtarza, pobiegła więc gotycka iglica za skrzywieniem się arkady. Tak samo uczyni Stwosz, gdy dla kamieniarza Kraffta dom Św. Sakramentu projektować będzie. I w Bardyowie i w Norymberdze szczytowa, gotycka iglica, za biegiem budowli krzywi się i pochyla.

38. 40. Obrazy w Bardyowie po dziś dzień dla Polski bezimiennie, obrazy w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu przez nikogo nie rozpoznane, także obrazy w Koszycach i St. Wolfgang rzuciły



136
Mikołaj Salomon.
Rysunek i odlew Wita Stwosza.

wreszcie promień na istotę polskiego malarstwa XV wieku. Jesteśmy już dziś w stanie wyliczyć kilka imiennych, kilka, niestety, bezimiennych artystycznych indywiduali, które są aktywem tejże szkoły.

Jeśli zaczniemy od bezimiennych, to wcale zdolną jednostką jest autor „Bogarodzicy“ z kościoła w Szczepanowie (dziś w muzeum, w Tarnowie, — rozpoznający ten obraz, jako dzieło Pleydenwurffa patriota niemiecki, nie miał wyobrażenia o Pleydenwurffie, ani o sztuce ani o rozpoznanym obrazie); niepospolicie świetnie rządzi się barwą kompilator van Eycka, autor „Zwiastowania“ w muzeum dyecezyalnym w Tarnowie; wybitnym artystą jest twórca obrazów w kościele Św. Magdaleny we Wrocławiu, w tym Wrocławiu, w którym są pierwszorzędne walory polskiej rzeźby i polskiego malarstwa, po dziś dzień oczom świadomego artysty-inwentaryzatora zupełnie nieznanie. Przekroczył próg świątyni sztuki autor „Trzech króli“, który to obraz po dziś dzień jest w kościele w Szczepanowie. Znakomitym artystą jest autor tryptyku z Domosławic (wyborne fragmenty w muzeum dyecezyalnym w Tarnowie), przy innej sposobności szukać będziemy autora „Chrystusa w świątyni“ w kościele Św. Katarzyny w Krakowie.

Na szczęście możemy wskazać imiennie polskich malarzy tego czasu. Znamy ich trzech, są nimi: Wit Stwosz, Jan Polak i Mikołaj z Bochni. Wszyscy trzej w jednym i tym samym czasie Polskę opuszczają, z miasta o zakwitłej sztuce, do krajów w sztukę ubogich powołani. Mikołaj z Bochni wyjeżdża w r. 1474 do Koszyc i kilka lat tam bawi, ponieważ zaś, w tychże Koszycach, jak nas uczy p. Kornel Divald, właśnie od r. 1474 do r. 1477 wielki malowany ołtarz powstaje, ponieważ ołtarz ten jest przepełnionym krakowskimi, z innych obrazów znanymi nam motywami, nie należy wątpić, że skrzydła wielkiego ołtarza w Koszycach są dziełem Mikołaja z Bochni. Nie o tym półrzemieślniku, nie o tym najsłabszym z tej malarskiej, polskiej trójcy i nie o największym z nich Stwoszu piszemy tutaj, lecz o trzecim, najważniejszym.

Jestto rzecz smutna, że o tym Janie Polaku po dziś dzień w Polsce nic nie wiadomo, pocieszającą natomiast okolicznością jest ta, że już

niema sporu o narodowość tego wybitnego pioniera kultury. Wątpiono u nas w polską narodowość Wita Stwosza, wątpiono w pol-



137

Fragment z grobu św. Sebaldy w Norymberdze.
Odtworzył z rysunku Stwosza Heideloff.

skie pochodzenie „Piotra, syna Henryka z Polski“, w Krakowie stoczono bój o niemiecką narodowość syna, lub wnuka Jana, Teofila² Po-

laka, pomimo, że źródło historyczne zwie go: „ein geborener Polak“. Inna rzecz z Janem. Nikt w Polsce nic o nim do dziś dnia nie wie, nasz więc dyletantyzm nie miał jeszcze okazji zrobienia sensacyi i zwrócenia na siebie uwagi wątpieniem w jego polską narodowość. A w Niemczech, jak to zobaczymy, już nie wątpią. Cóż wiemy o tym malarzu? Akta miasta Monachium wykazują pobyt Jana Polaka w temże mieście w r. 1484. Po tej dacie zostaje on tam miejskim malarzem, maluje tam wielki ołtarz w kościele Św. Piotra. Jest ten ołtarz, jak twierdzi niemiecki esteta, głównym pomnikiem (Hauptdenkmal) starobawarskiego (sic) malarstwa. Umiera Jan Polak w r. 1519, jest więc rówieśnikiem Stwosza. Pierwszy wydawca jego obrazów, Ernest Heidrich, mówi wyraźnie, że jego nazwisko, brzmiące dosłownie i literalnie: „Jan Polak“ dowodzi jego narodowego polskiego pochodzenia. My szczególniejszą uwagę zwróćmy na to brzmienie. Zjawia się w Monachium przed r. 1484 malarz i dyktuje pisarzowi miejskiemu swe imię nie: Hans, Johann, lecz: „J a n“, dyktuje swe istotne, czy też rzekome nazwisko, słowem: „P o l a k“. Zatem ten wyborny, miejski malarz w Monachium, tak samo, jak Wit Stwosz, po niemiecku nie umie.

Technika obrazów Jana Polaka jest olbrzymiej wagi źródłem i monumentem. Ona rozwiązała nam jedno z najważniejszych polskich kulturalnych pytań. Ten kolega Wita Stwosza jest dziś punktem wyjścia przy stworzeniu sobie typu średniowiecznej, krakowskiej szkoły. On jest cementem, który średniowieczne obrazy Wrocławia, Koszyc, Bardyowa, Krakowa i Tarnowa w jedną szkołę spaja. Jan Polak, od Stwosza talentem znacznie niższy, jest jednak manierą swą najbliższym malarzowi Stwoszowi. Obrazy, które przedstawiamy przepojone są rozwichrzeniem malowideł Stwosza, młodzieńczych rzeźb Stwosza, sztychów Stwosza. Niedość na tem. Weźmy te dwa obrazy w rękę, uświadommy sobie ich typy, ich manierę i spojrzmy na obrazy Mikołaja z Bochni, na znakomite, anonimowe malowidła w ołtarzu „Narodzenie“ w Koszycach, na znakomity obraz „Św. Jan w Oleju“ w zakrystyi w Koszycach, na zniszczony przemalowaniem „Zgon Maryi“ w Muzeum Czartoryskich w Krakowie, na ołtarz Św. Barbary we Wrocławiu, nie mówię już o wawelskim malowanym ołtarzu,

o obrazach w St. Wolfgang, w Bardyowie, w Műnnerstadt i t. d. To jedna dusza, to jedna krew, jedna szkoła, to wspólny typ, wspólna technika i jednaka malarska mowa. Wodzem ich jest znakomity malarz, który wykonał obrazy w ołtarzu Św. Krzyża na Wawelu, obrazy w St. Wolfgang, wizerunek Św. Stanisława u Franciszkanów w Krakowie, przesławny tryptyk augsbursko-monachijski, przedstawiający „Ojców Kościoła“, ołtarz Św. Stanisława w Hradcu i ołtarz „Narodzenie“ w Bardyowie — Wit Stwosz. Niższy od rzeźbiarskiego, a przecież potężny jego malarski talent stwarza całą plejadę wskazanych imiennie, wspomnianych bezimiennie malarzy skuzynowanych wspólnością krwi, skuzynowanych jeszcze bardziej wspólną malarską manierą. Zebranie zaś tych dzieł, fotograficzne zestawienie obok siebie, to zestawienie, które jest synonimem początku studyów o wspaniałej polskiego malarstwa erze — jest jedną z najpilniejszych spraw i najpierwszych obowiązków polskiej kultury. Pisać dziś piękne dzieje średniowiecznego malarstwa polskiego, zastępować naoczne zestawienia fotograficzne nawałą słów, to wybierać się na wojnę bez broni.

Rzecz charakterystyczna. Tenże sam p. Ernest Heidrich, który twierdzi, że człowiek zwący się „Jan Polak“ był Polakiem, twierdzi, że ten malarz był „zapewne pod wpływem tyrolskiej szkoły Michała Pachera“. Jakże to więc było? Ten Jan Polak jeździł z Krakowa kształcić się w malarstwie aż do rzekomego autora ołtarza w St. Wolfgang do Bruneck w Tyrolu?! Nie. A miasto Monachium? Po cóż ono sprowadza malarza z Krakowa? Czemuż go nie sprowadza z niedalekiego Tyrolu? Oto błędne koło, oto rozwiązanie kwestyi obrazów w St. Wolfgang. W istocie jest olbrzymie kuzynowstwo między Janem Polakiem a obrazami w St. Wolfgang. Ale to kuzynowstwo nastąpiło — w Krakowie, a nie w Tyrolu. Istotnie autor obrazów ze St. Wolfgang, Wit Stwosz, zamieszkały w Krakowie, oddziałął na Jana Polaka, malarza w Krakowie.

Nakoniec kilka dat. Stwosz wyjeżdża do Niemiec w r. 1474. Jan Polak bawi już w Monachium w r. 1484. Przed nim niemasz artyści malarza w Niemczech, przed nim są tylko rzemieślnicy w tym

kraju. Spojrzmy na artystyczny dorobek Niemiec z przed tych lat. Oto od Stwosza i Jana Polaka zaczyna się niemiecka sztuka. A cóż będzie z twierdzeniem p. Wenera Weisbacha, że Pleydenwurff i Suess przynieśli artystyczną kulturę Polsce, temu „napół cywilizowanemu krajowi”? Rzemieślnik Pleydenwurff nigdy w Polsce nie był, żadnego jego wyrobu w Polsce niema, drugorzędny malarz, Suess, przybywa tu w r. 1514. Cóż mówią te daty? To nie tak było, nie Pleydenwurff i Suess przynieśli kulturę Polsce, półcywilizowanej ziemi, lecz do Niemiec, do zupełnie niecywilizowanego kraju, zanieśli kulturę, światło sztuki w latach 1474 i 1484 Jan Polak i Wit Stwosz. Nie lepiejze to było wierzyć rodakowi, Niemcowi, Norymberczykowi, który pisze w r. 1493, że w Krakowie surowe umysły Norymberczyków zamieniano na polerowane?!

41. Oko malarza zdolne jest w ołtarzu Maryackim śledzić ewolucję talentu Stwosza, rozpoznaje twarde gotyckie roboty z r. 1477 od miękkich, przepojonych już renesansem, z r. 1484. Styl tych pierwszych posiadają pompacyjne, ale twarde draperye, zdobiące postać Kallimacha (41). Kallimach przybywa do Krakowa z r. 1470, Stwosz go dwa razy portretuje. Portretuje go na jednym z przesłicznych, ale najprymitywniejszych reliefów Maryackiego ołtarza. Ten relief powstał w początkach robót nad Maryackim ołtarzem. Ta okoliczność, jak i twarde draperye dominikańskiego spizu, dowodzą, że w tymże czasie, w latach 1477—1480 wykonał Stwosz drugi, niezależny od ołtarza, portret Kallimacha. Ten na reliefie 41 wyobrażony, stosunkowo młody człowiek, nie mógł być portretowanym z pamięci po r. 1496. To jest pozujący, żywy człowiek, on otoczony aparatem nauki, tak się kazał sportretować. Może być, że Kallimach uczynił to z myślą, aby portret ten był tablicą grobową, bo całe setki ludzi podówczas za życia grobowce sobie zamawiali. Odlewał ten portret w ojcowskiej odlewni przy ul. Grodzkiej, na rogu Poselskiej, Wit Stwosz. Nie mógł go kto inny, zwłaszcza zagranicą, odlewać, bo krakowski Kallimach jest najpiękniejszym i najczystszy odlewem ze wszystkich, jakie posiada pozaalpejska Europa. „Nie da się zakryć odlewom Ghibertiego“ mówi Niemiec Daun. Gdyby zagraniczny rotgisarz był go

odlewał, byłby w ojczyźnie swojej co najmniej równie czyste odlewy zostawił, tak nie było, odstrasającym przykładem nędzy artystycznej i odlewniczej jest dzieło Vischera 138. Takich, Kallimachowi równych, do Kallimacha zbliżonych poza Alpami nie masz, niepodobna zaś pomyśleć, żeby norymberski odlewacz gorsze dla ojczyzny, znakomite dla zagranicy wykonywał. Spiż ten jest portretem, po śmierci użyto go na epitafium Kallimacha, niedbale go jednak z późniejszym ornamentem zestawiono.

Spiż przedstawiający Kallimacha jest wreszcie bardzo ważnym dokumentem. Chciej czytelniku porównać ten spiż 41 z malowidłem 135.

Oto jeden rysunek, jeden ruch, jedna kompozycja, ręka jednego i tego samego artysty. Kto malował obraz w Neustift? Jednogłośnie niemiecka nauka uznała, że malował go autor obrazów w St. Wolfgang. — A więc, jak to na oczy przywodziemy, obrazy w St. Wolfgang malował autor Kallimacha. Był nim Wit Stwosz.

42. Stary Tarnów gości w swych murach cztery stwoszowskie rzeźby. Najwybitniejszą z nich i najpiękniejszą jest Św. Anna w muzeum diecezyalnym. Szczęście to wielkie, że teje samej sceny dwa egzemplarze w spadku dla nas pozostały. Rzeźba tarnowska daje nam dokładne wskazówki jak egzemplarz u Bernardynów w Krakowie zrestaurować mamy i, nawzajem, rzeźba kra-



Rysunek Katzheimera.
Odlew Piotra Vischera.

138

135

kowska wskaże, jak my rączki Św. Anny w tarnowskiej rzeźbie odtworzyć musimy.

43. Potęgą Michała Anioła zaślania nam fakt, że „Mojżesz“ jest ewolucją wielkiej, artystycznej kultury, że poprzedziła go i zrodziła wielka twórczość Grecyi i Donatella, że — to nie wirch, który z nicości morza, do nieba wystrzelił, lecz alpejski szczyt, najwyższy między bardzo wysokimi. Michał Anioł, miał wzory, nauczycieli, podpory, na których się wspierał idąc na wyżyny. Michał Anioł istniał na wysokościach starszej od niego, olbrzymiej, artystycznej wyżyny, aby z tej dopiero wyżyny, jeszcze jeden krok postawić ku gwiazdom. Autor Maryackiego krucyfiksów nic przed sobą nie miał. Apostołowie francuskiego narodu, ci, którzy Europie gotyk dali, Parlerowie, którzy kościoły w Krakowie, w Pradze i Koszycach stawiali, byli genialnymi architektami, rzeźba jednak ich była tylko służką architektury i niczem więcej. Wśród krakowskich nauczycieli Stwosza, Francuzów, — Scopasa i Donatella nie stało. Stwosz począł ten Krucyfiks nie ze Scopasa i Donatella, lecz z ducha swego i łaski bożej. Nie porównujmy tego wspaniałego ciała z Apollinami i Wenerami, które tak wykwinie i tak... łatwo pozują. Oto przed nami najpiękniejszy grecki posąg, nie pozy, lecz straszliwej męki i bólu, przed nami nie Michał Anioł, który odziedziczył stare szlachectwo greckiej i rzymskiej sztuki, lecz geniusz, który sam osobiście swe szlachectwo zdobył. Szlachectwo? Wymowna zaprawdę rzecz, że w szlacheckim narodzie trzej najwięksi polscy szlachcice, Kopernik, Stwosz i Chopin herbów wcale nie mieli.

Mówią ludzie, że przed tym Krucyfiksem od wieków cuda się dzieją. Święta prawda, której świadectwo chętnie dajemy. Przed tym Krucyfiksem i przy tym Krucyfiksie cud się stał niesłychany. Oto Wszechmocny Bóg żywy z nieba zstąpił, człowieczej ręce potęgi Swej twórczej użyczył, prawicy artysty światło błyskawic i moc pioruna dał, przebłogosławiona ręka ludzka dzieło godne Boga stworzyła. Na krzyżu wisi piękny, trzydziestoletni Jezus, spójrzcie na Jego twarz, spójrzcie jak Boga godny talent opowiada nam, jak ten młody, piękny człowiek w trzech dniach katuszy, bicia, zgryzoty, zwątpienia

i cierpienia starcem się stał, jakie morze bólu On przeżył. I nie uchylajcie Pomazańcowi Bożemu porównując jego dzieło z tem, co wykonali greccy ludzie...

44. Zagadkowy relief, którego genezy odgadnąć trudno. Prawdopodobnie jest ten obraz środkiem tryptyku, którego skrzydeł brak. Że jest dziełem zrodzonym w pracowni Wita Stwosza, dowodzi nie tylko faktura jego, lecz analogia ze sceną na norymberskim „Różańcu“, której jest parafrazą i kopią. Przeciw osobistemu autorstwu Stwosza przemawiałyby oschłość postaci Św. Piotra, pod którego draperyą ciała nie widzimy, rodzinne podobieństwo wielu głów, tak rzadkie u przebogatego szafarza typów, Stwosza. Boimy się uznać to dzieło za osobistą pracę Stwosza, jak z drugiej strony, byłoby rzeczą bardzo śmiałą zważyć tę rzeźbę na czeladników Stwosza z wykluczeniem udziału jego czcigodnej ręki.

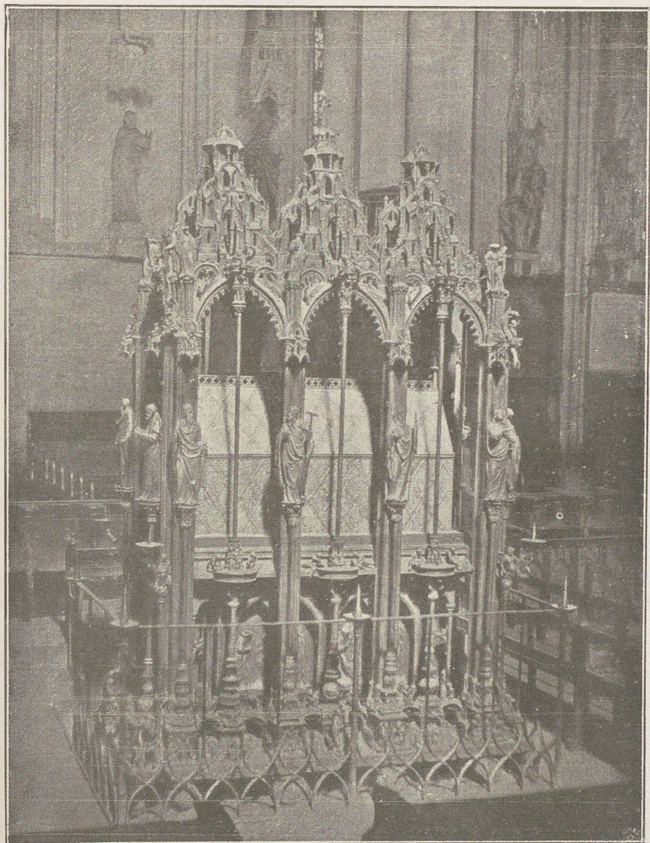
Również należy sprostować zdanie niemieckie, jakoby obraz nasz był fragmentem, jakoby u góry jego brakowało postaci N. Panny, której postać ucięto. Tak nie jest. Na „Różańcu“ tak samo się Stwosz wypowiada, u góry reliefu jest obłok i ucięte stopy Madonny.

45. W r. 1486 wyjeżdża Stwosz w pilnym interesie do Norymbergi, przy innej sposobności wspomnimy, jakie to pilne sprawy go tam powołały. Z tych czasów, niewątpliwie, pochodzi Sąd ostateczny, będący zarazem tablicą grobową Dr. Hermana Schedla. Ponieważ Schedel umiera w r. 1485 więc ułatwia to datowanie rzeźby a zarazem wyjawia jeden z pomniejszych „interesów“, w jakich Stwosz w r. 1486 do Norymbergii pojechał. Nie przeczymy niemieckim rozpoznaniom, że to dzieło Stwosza, przyznajemy, że rzeźba ta jest przesyciona manierami Stwosza, nie sądzimy jednak, aby była własnoręcznym jego dziełem. Stare, gotyckie kościoły wrocławskie są przepełnione parafrazami, kopiami i plagiatami dzieł Stwosza, a jednak Stwosz nie jest ich autorem. Epitafium Schedla powstało w kamieniarskiej oficynie mistrza Wita. Robieńce jego, jego manierą te postacie rzeźbili, jego typy przesadnie kopiowali, jego pozy w karykaturze przedstawiali. Bardzo być może, że pod koniec roboty zbliżył się do dzieła mistrz i, co często się zdarzało, kilka ważniejszych szczegółów osobiście wykonał.

Zanotujmy nakoniec autopsję naszą, że rzeźba nie sprawia wrażenia jednolitego dzieła. Nie wykluczamy, że sąd ostateczny powstał niezależnie, że w isniejąca rzeźbę postać Schedla, tablicę i herby jego sztucznie wtłoczono. Pytanie to mogłoby rozwiązać zbadanie rzeźby dla nas dziś niedostępnej.

46. Że Bode znalazł w sarkofagu Jagiellona znakomitego „artystę“ niemieckiego Jorga Hubera, temu dziwić się nie należy, wszak on i jego rodacy znają „artystów“: Pachera, Kraffta i pół tuzina Vischerów, którzy — przynajemy to — na tym samym stopniu artyzmu, co Jorg Huber stali. Ponieważ jednak i poza kołem niemieckich estetów pisze się o „współautorze“ grobowca królewskiego, Huberze, należy się raz wreszcie z tem rozprawić. Krakowski dyletant nic nie wie o tem, że za każdym rzeźbiarzem świata, od czasów greckich, po dziś dzień, stoi jego punktator. Jestto najemnik, który geometrycznie punktuje w marmurze, gliniary, gipsowy czy drewniany model artysty. Nie dość na tem. Są artyści, którzy wykonawszy model w glinie, oddają go rzemieślnikom do rąk i nic dalej o nim nie wiedzą. Punktator wykona matematycznie z modelem zgodne dzieło i oddaje go na wystawę — a jednak nikomu na myśl nie przyjdzie uważać punktatora za autora, współautora a choćby ćwierćautora dzieła. Takim sługą Stwosza, takim jego punktatorem był Huber, który w ukryciu kapitelu swe imię uwiecznił. W błędzie jesteśmy? A więc ci, którzy to twierdzą, niechże wskażą nam choć jedno dzieło tego „artysty“ Jorga Hubera!

47. Już Essenwein zauważył, że postacie te nie wiążą się z ołtarzem, który dzisiaj stroją; nie mylił się wcale, że rzeźby te sztucznie, nielogicznie i niepotrzebnie z Floryańskim ołtarzem złączono. Pochodzą one z attyki sarkofagu Kazimierza Jagiellona. W r. 1521 była na tym marmurowym sarkofagu drewniana korona, w r. 1670 stały na szczytach drewniane posąжки, które „odpadłszy teraz w kącie leżą“. Po strąceniu drewnianej attyki ozdobiono szczyt mauzoleum kulami, w r. 1850 zrzuciono kule, a sarkofag, w sposób lekkomyślny, dzisiejszemi kwiatonami marmurowymi zwińczone. Czy przysłym pokoleniom danem będzie odtworzyć stwoszowską attykę grobowca? Sądzić należy, że tak. Pytanie, jak ona wyglądała rozwiązuje w poło-



Grób św. Sebaldy w Norymberdze.

139

wie genialny rysunek Stwosza z r. 1488. Na resztę pytania odpowie oczyszczenie grobowca z surrogatu z r. 1850. Wtedy malarz i architekt znajdzie dostateczne ślady i poszlaki, jak się stwoszowska linia w górę pięła, dostateczne wskazówki, jaką dekoracją artystyczną zakwitła. Nikt dziś nie jest w stanie odpowiedzieć na pytanie, skąd się

139

wzięły, z czym związek mieć mogły stwoszowskie figurki na szczytach skrzydeł Floryańskiego ołtarza, jedyną odpowiedź może dać historyczny fakt, że takie i takiejże wielkości figurki na sarkofagu Jagiellona były. Wróć one kiedyś tam, gdzie je mistrz 400 lat temu postawił.

48. W r. 1486 przybył do Norymbergi Stwosz, otrzymawszy kilka ogromnych zamówień. Jednym z głównych było sprawienie dla trumny patrona Norymbergi, Św. Sebalda, sarkofagu. Wykonał naprzd za 34 fl. „małe wzniesienie“. Był to drewniany, rzeźbiony projekt wielkości i kształtu krakowskich sarkofagów, Rada była z tego projektu zadowolona; nie był jednak z niego zadowolonym artysta. W r. 1488 narysował genialny projekt daleko większego mauzoleum i projekt ten wykonał (por. 137). Nad grobem Św. Sebalda stanęło olbrzymie, na 19 metrów wysokie, drewniane, strojne w posągi mauzoleum. Tymczasem w r. 1506 powstał pomysł, że drewniany grób jest zbyt nikłym uczczeniem patrona. Postanowiono zburzyć Stwoszowe dzieło, a postawić nie drewniany, lecz spiżowy grobowiec. Rada miejska posiadała już zapłacony pierwszy projekt, owo „małe wzniesienie“, to oddano Piotrowi Vischerowi i on to ze spiżu wykonał.

Dzieło Vischera jest parodią Stwoszowskiego projektu. Aż po zamknięcie gotyckich łuków trzymał się odlewacz dość wiernie gotyckiego oryginału. Tymczasem zmienił się styl, syn Vischera wrócił z Włoch i przywiózł nowe renesansowe wzory. Na gotycki grobowiec włączono analfabetyczne szopki, cudactwa, grzybki, koncepty, które ze sztuką nic wspólnego nie mają.

Uporczywie się utrzymuje w Niemczech nietylko sława „artysty“ Vischera ale i odlewacza Vischera. Otóż nawet tytuł tej drugiej sławy nie jest uzasadnionym. Tumba strojna jest w reliefy z życia Św. Sebalda; otóż Vischer tak grobowcem gospodarował, że każdy relief jest kolumną na dwie części podzielony, a więc niewidoczny i zakryty!!

Widzieć to można i przekonać się o tem można na tablicy 139. Relief 140 fotografowanym został podczas restauracji pomnika, bo w innym czasie nie można w całości oglądać zakrytego kolumną dzieła.

Te i inne okropne partactwa odlewu zwróciły uwagę umiarkowanego odłamu niemieckich historyków sztuki.

49. Anna Hofferin umiera w r. 1493, wybitne cechy renesansu na tym pomniku wykluczają, aby w owym czasie, w najbliższych latach po r. 1493, mógł ten pomnik wykonać inny północnoeuropejski artysta niż jedynie podówczas z renesansem obeznany Wit Stwosz. Technika dzieła każe wierzyć, że pomnik ten wykonał artysta w Schwaz w latach 1500—1503, wtedy gdy rzeźbił ołtarze i Ogrojec w Schwaz.

50. Rysunek postaci N. Panny, typ Jej, charakterystyczne Dzieciątko, nie pozwalają szukać autora dla tego dzieła poza szkołą Stwosza. My widzimy osobiste dotknięcie jego ręki w główce N. Panny, widzimy jego rękę w całej tej postaci. Data 1482, umieszczona na kroksztynie nie wyrokuje o niczem. Posąg mógł powstać w r. 1476, 1486 a nawet później, na kroksztynie zaś jest data fundacji ołtarza lub kaplicy, w którą rzeźba wstawiona była.

51. Neudörffer pisze: „Rajca Koller miał krucyfiks wielkości rozpięcia dłoni, który jednak na 40 fl. sobie cenił, z czego widać, co za rozum ten Stwosz miał“. Niewielki krucyfiks tegoż autora, znaleziony przez nas w kościele w Bardyowie, świadczy podobnie, jak kollerowski, co za talent ten Stwosz miał.

52. 53. 54. Niemasz na to najmniejszego źródłowego dowodu ani żadnego innego dowodu, żeby Krafft był autorem epitafium Rebeków (53) i autorem grobowca Laudauerów (54). Owszem. Jeśli przypatrzymy się niesłychanie marnym, a historycznym źródłem stwierdzonym kompozycjom rzeźbiarskim Kraffta na Sakramentshausie, to bezwarunkowo wykluczyć musimy, aby on był tych grobowców autorem. Bajkę o krafftowskim autorstwie tych epitafiów stworzył w 19 wieku prof. Wanderer, a bezdenna przepaść tej bajki jest dziś powodzią słów, bezmierną sieczką patryotycznej dyalektyki bez żadnego skutku zasypywaną. Zestawiamy te rzeźby ze znanem i uznanem stwoszowskiem epitafium Imhofów (52) i twierdzimy, że wszystkie te mistrzowskie rzeźby wykonał własnoręcznie Stwosz. Różnice techniki pochodzą stąd, że powstanie tych dzieł przegradza długi szereg lat.

56. 57. 58. 35. Z ogromnej artystycznej wartości tych rzeźb zda

sobie sam czytelnik sprawę. My podniesiemy szczegół z dziejów ich rozpoznania, szczegół, na który polska kultura powinna raz wreszcie oczy otworzyć. Te trzy rzeźby przez kilka wieków uchodziły za dzieła Kraffta; aż po połowę XIX. w. nikt w to nie wątpił w Niemczech, że to mistrzowskie arcydzieła Kraffta. Wanderer, ten „twórca“ Kraffta nie ma cienia wątpliwości, że to dzieła Kraffta. Tymczasem przyjeżdża do Norymbergi polski malarz Aleksander Lesser. Przypatrzył się rzeźbom bliżej i znalazł na szabli żołnierza (58) datę i monogram — Wita Stwosza!!

Oto rozpoznania niemieckie! JAKTO?! A więc aż Lessera trzeba było, aby zdobyć świadomość że to dzieło Stwosza?! Cóż więc wartają te rozpoznania?!

Na ołtarzu w St. Wolfgang, na pomniku Hennebergów, na krakowskim Kallimachu i wielkopolskim Szamotulskim etc. etc. zapomniał Stwosz położyć swego monogramu. I dzięki jedynie temu posiada Germania olbrzymie, „niemieckie“ dzieła, które są szczytem jej kulturalnego dorobku.

Dla porównania wybornych Stwoszowskich rzeźb 56, 57, 58, 35, podajemy tu plagiaty tychże rzeźb, ohydne parodie tychże rzeźb wykonane, co stwierdza historyczne źródło przez Adama Kraffta (142, 143), podajemy rysunek tegoż Kraffta 141. Autorowi tego okropnego rysunku przypisuje niemiecki szowinizm autorstwo znakomitej architektury Sakramentshauzu, analfabetycznego rzeźbiarza, autora 141, 143, stroi tenże szowinizm w kilka stwoszowskich rzeźb, czyniąc zeń z niesłychaną przewrotnością nauczyciela Stwosza!

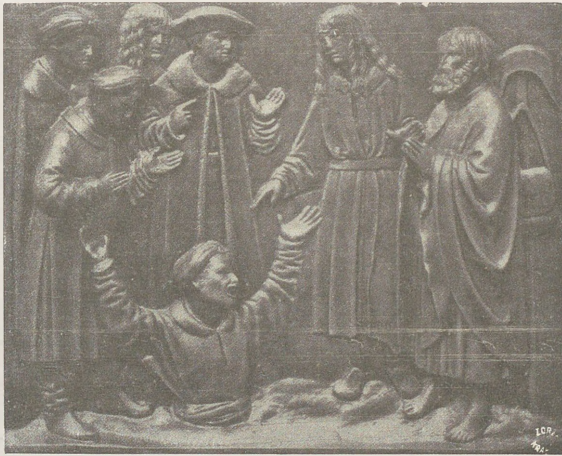
Nie wolno nam nie zwrócić szczególniejszej uwagi czytelnika na pierwowzór „Pojmania“ (58) w „Różańcu“ Stwosza. Porównanie tych dwóch reliefów, z których nasz jest powtórzeniem i parafrazą z „Różańca“, nie pozostawi już chyba żadnej wątpliwości co do naszego datowania Różańca“. Oczywista i w oczy narzucająca się ewolucja techniczna mówi nam, że prymitywny relief „Różańca“ powstał w latach 1474—1477 ten zaś (58) w 1499 r. A przez to dajemy obraz, jak fałszywie dyletantyzm czy złośliwość datuje dzieła Stwosza.

59. W krakowskim Maryackim ołtarzu są na szczytach prze-

długie figury, rozmyślnie, dla dekoracyjnego efektu źle rysowane. Taką dekoracyjną, rozmyślnie pobieżnie wykonaną rzeźbą jest Madonna, którą Stwosz po to wykonał, aby oglądana na wysokości dom jego stroiła. Zestawiono ją dziś na dół i z krzywdą Stwosza w germańskim muzeum umieszczono.

I krzywdzi Stwosza każdy historyk sztuki, który rzeźbę tę bez powyższych zastrzeżeń czytelnikom przedstawia.

60. Katalog Germańskiego Muzeum i niemiecka nauka mówi, że



140

Relief z grobu św. Sebalda w Norymberdze.

ta rzeźba pochodzi „ze szkoły“ Pachera. Jeśli to zdanie inaczej zredagujemy, jeśli postawimy je tak, że rzeźba ta, pochodzi ze szkoły autora ołtarza w St. Wolfgang, to my je w zupełności przyjmujemy. Udowodniliśmy, że autorem polptyku w St. Wolfgang jest — Wit Stwosz.

61. Henneberg był osobistym przyjacielem Stwosza, gdy w r. 1503 dwaj oszuści, Boner i Starzedel, okradli Stwosza, niesprawiedliwy zaś sąd norymberski przeciw Stwoszowi, a po stronie zbrodniarzy sta-

143

nał, Henneberg był jednym z tych szlachciców, którzy się za sprawą Stwosza ujęli. Henneberg za życia zamówił dla siebie tablicę grobową, co powszechnym podówczas było zwyczajem. Rzeźbił ją i odlewał Wit Stwosz, znacząc swoje dzieło literami M.(e) F.(ecit) W.(ittus) S.(twosz). 1500.

Autorstwo tego wspaniałego grobowca było tematem bardzo ożywionego sporu. Heideloff przyznał ten spiż Stwoszowi, cały szereg pisarzy zwalcza Heideloffa twierdząc, że Henneberga rzeźbił i odlewał Vischer. Sprawa się zagmatwała tem, że pomnik ten jest uderzająco podobny do rysunku Dürera we Florencji, datowanego z r. 1513. Zawrzała w Niemczech walka: kto jest autorem postaci rycerza? Vischer czy Dürer? Dürer w r. 1513 skopiował istniejący oddawna monument, czy też Vischer „przeçuł“ rysunek Dürera? Będzie ten naukowy spór tematem śmiechu dla przyszłych pokoleń. Postać rycerza Henneberga (61) ma swego protoplastę w... Krakowie. Na wizerunku św. Stanisława w kościele Franciszkanów w Krakowie, jest dekoracyjna figura, zdobiąca tron świętego. Henneberg i Kmita z Wawelu są wiernymi kopiami teje figury. Jeden i ten sam autor rzeźbił i malował Henneberga, Kmitę i wizerunek św. Stanisława. Był nim Wit Stwosz. A Dürer? Osobną pracą naocznie wskażemy, ile razy ten znakomity malarz Stwosza kopiuje. Nie trzeba wcale kwestionować daty na rysunku Dürera, wszystko jest w porządku: Prymityw stwoszowski, św. Stanisław wykonany jest przed r. 1474, w r. 1500 rzeźbi Stwosz Henneberga, Dürer zaś ten monument z natury w r. 1513 rysuje. Potem Stwosz rzeźbi Kmitę i Szereda, w dziełach zaś tych, swój własny pierwowzór z wizerunku św. Stanisława powtarza.

62. Wątpić w autentyczność tych rzeźb z powodu delikatnej przedry draperyi może tylko ten, kto nie widzi ewolucji techniki Stwosza od Ogrojca do Maryackiego ołtarza, od ołtarza zaś przez kamienne, norymberskie reliefy, do Pozdrowienia Anielskiego. Ciężko będzie o te trzy perełki stwoszowskiego dorobku powiększyć patryotycznie kulturę niemiecką, z tych trzech pereł powiększyć tę kulturę o jednego, „nieznanego południowo-niemieckiego“ rzeźbiarza. Autor posągów w Schwaz jest doskonale znanym, prace jego legitymuje załączony (146), po raz

pierwszy w pomniejszonym autografie reprodukowany kwit z Schwaz. I ten dokument, choć jest tylko odpisem z oryginalnego konceptu Stwosza, ma wtręty przez Stwosza dyktowane, a okropną niemieczną pisane. Badacz niemiecki pojąć nie może, co znaczą słowa „werch und tafel“. Jestto krakowski żargon człowieka, który po niemiecku nie był w stanie się nauczyć. Gdy w r. 1473 Maciej Opoczko daje na ołtarz Maryacki 60 flor., to, nie umiając się wysłowić ani po łacinie ani po niemiecku, leguje pieniądze: pro nova tabula alias „tablicza“. O takiej samej „tabliczy“ i tutaj mowa. Gdyby Stwosz był krakowskim Niemcem, byłby po 12-letnim pobycie w Norymberdze z łatwością dyalektu norymberskiego się nauczył. Kwit ze Schwaz, a bardziej jeszcze list z r. 1506 dowodzą, że ten rdzenny Polak nigdy sobie języka niemieckiego nie przyswoił.

64. Po dziśdziej zapoznane dzieło Stwosza w Schwaz, w Tyrolu, jest reliefem płaskim, z drzewa wykonanym. Jest on powtórzeniem takiejże figury Chrystusa z Ogrojca w kościele Św. Sebald w Norymberdze, technika tylko, tam na wskroś gotycka, tu złamana została wpływem renesansu. Figury apostołów, na naszej fotografii niewidoczne, są echem kreacyi stwoszowskich, wyszły jednak nie z ręki Stwosza, lecz czeladnika, który swego kierownika i mistrza bezdusznie naśladował. —

65. Stwosz wykonał w życiu kilkanaście krucyfiksów. Mamy o nich wiadomości źródłowe, wiele z nich dochowało się do naszych czasów. Stoją te Męki Pańskie na czele dorobku Stwosza. Krucyfiks w Muzeum Germańskim i ten, w prawej nawie Maryackiego kościoła, należą do najgenialniejszych dzieł, jakie ludzkość wydała. Nie największe, ale bardzo wielkie zalety ma Krucyfiks w Schwaz. Niewątpliwe to dzieło Stwosza, fatalnie polichromowane, po dziśdziej nieznanie, marnieje w wilgoci cmentarnej kaplicy w Schwaz.

67. 68. 69. Są kwestye w Niemczech, co do których panuje dziwna niedomyślność. W r. 1503 i w r. 1506 rozegrały się w Norymberdze procesy, które przyniosły temu miastu hańbę. Potępiony wyrokami tych procesów Stwosz kilkakrotnie mówi, że on jest niewinnym, że słuszność jest po jego stronie. Słowa te wypowiada nietylko

ustnie, ale plastycznie. W r. 1506 od rady żąda, aby pozwoliła mu przybić tablicę pamiątkową, przypominającą haniebnny fakt tego procesu. Rada odmawia. I z tychże czasów pozostała rzeźba Stwosza, mająca wszelki wygląd fragmentu takiejże tablicy. Przedstawia ta rzeźba wymowną, charakterystyczną scenę: „Sędzia niesprawiedliwy“. A niedomyślność niemiecka po dziś dzień nie wie, po dziś dzień udaje, że nie wie, jaki powód i geneza, jakie pochodzenie rzeźby: „Sędzia niesprawiedliwy“...

My nie dziwimy się wyrokowi norymberskiemu, ani dzisiejszej niemieckiej nauce. W roku 1503 dokonała Norymberga haniebnej zbrodni zrujnowania, złupienia i obdarcia bogatego, polskiego przybysza. W r. 1503 stanęła po stronie rodaków-łotrów, Banera i Starzelda, w r. 1506, gdy Rada była winna Stwoszowi ogromną sumę 2,734 złotych i gdy Stwosz Radę o tę sumę pozwał, Rada była sędzią i zawyrokowała, że nic nie jest winną. Nauka zaś niemiecka, zupełnie, od wieków i po dziś dzień świadoma, że Stwosz jest Polakiem, stara się monumentalną bezecność i hanbę zbrodni zmyć dyalektyczną wodą i zwalić winę na Polaka, Stwosza...

To nie dziwi. Ale to boli, że po dziś dzień nikt w Polsce kompletu źródeł z r. 1503 nie czytał, że myśmy o tej sprawie, jedynie u pp. Bodego i Dauna się informowali, że oni robili dla nas referaty o tej stwoszowej „zbrodni“, a myśmy nie źródłom, lecz tym referatom wiarę dali. I stała się rzecz straszna. Oto motłoch obcych ludzi Stwosza kamieniuje, polski zaś nieuk, nie znając sprawy, nie znając źródeł, nic, absolutnie nic, nie wiedząc o winie lub niewinie Stwosza, porwał kamień z ulicy i w książce, wydanej kosztem najwyższej naukowej instytucji, na Stwosza nim rzucił. Wielkiego Ducha najbardziej zabolął ten kamień z ręki rodaka, który kamieniuje a — literalnie — nie wie, co czyni...

Może wkrótce pozwoli nam los przedłożyć Polsce wypracowany i gotowy komplet źródeł o procesie z r. 1503, tak, jak przedłożyliśmy je o procesie z r. 1506. Jeżeli prawdą jest, że człowiekowi okradzionemu wolno jest używać wszelkich sposobów, aby od złodzieja własność swą odebrać, to Stwosz w r. 1503 nie popełnił żadnej

winy. Torturowanie i piętnowanie Stwosza w r. 1503 jest jedną z najhaniebniejszych zbrodni, jaką młotłoch popełnił na swym Apostołe.

Rzeźba na naszych rycinach jest fragmentem owej tablicy, którą



Rysunek Adama Kraffta.

141

Stwoż wykonał przed dniem 20 marca 1506 — w tym dniu odmawia mu rada pozwolenia na umieszczenie tablicy. Domyśleć się łatwo, wypływa ten domysł z ducha czasu i z przemówień plastycznych tych czasów, że rada dlatego głównie tej tablicy przybić nie pozwoliła, bo w jej figurach sportretował Stwoż wyrokującego łotra-sędziego (67) przekupującego Bonera (68) i siebie (69 i 145). Rzeźbiona postać Bonera jest zapoznana. Przecie to jedna z najpiękniejszych pereł, jakie posiada skarbiec renesansu.

71. Odkrywca tej rzeźby, Niemiec Voss, ma zupełną słuszość uznając ją za dzieło Stwosza. Powieść jego jednak, jakoby kolonia niemiecka we Florencji z początku XVI w., wiedzona tęsknotą, do niemieckiej kaplicy, z dalekiej niemieckiej ojczyzny ogromne rzeźby do Florencji sprowadziła, jest bardzo czułą, ale krytyki nie wytrzymującą legendą. Gdyby to było prawdą, rzeźby Stwosza byłyby w jednym florenckim kościele, w tym, w którym jest niemiecka kaplica; rzeźby zaś Stwosza są w dwóch florenckich kościołach. Krucyfiks i św. Roch są fragmentami jakiejś większej całości, którą Stwosz w pierwszych latach XVI w. tu, we Florencji wykonał.

72. 74. 75. Że predella salcburska, znaleziona przez nas, jest dziełem wielkiego polskiego rzeźbiarza, dowodzimy następującymi szczegółami: 1) Jest ona parafrazą takiejże predelli w krakowskim Maryackim ołtarzu (73). 2) Wszystkie, bez wyjątku wszystkie figury salcburskiej rzeźby są innym wypowiedzeniem, takiejże jednak artystycznej koncepcji krakowskiej predelli. 3) W każdym calu rzeźby jest piętno techniki Wita Stwosza. 4) Twórca posługuje się tymi samymi środkami co autor Maryackiego ołtarza. Mając rzeźbić 15 figur w trudnej i dziwacznej pozycji siedzenia na gałęziach drzewa Jessego, osadza je taksamo jak w Maryackim ołtarzu. Dziwaczna pozycja stwarza dziwaczne ruchy, zwłaszcza budowanie ruchów ciała i rozrzucenie nóg jest identycznie takim samym, jak w Maryackim ołtarzu. 5) o ile uczniowie i naśladowcy Stwosza bardzo często ruchy jego i linię jego powtarzają, o tyle ten bez granic w koncepcją artystyczną bogaty geniusz w swych własnoręcznie rzeźbionych dziełach bardzo rzadko się powtarza. A przecież wśród piętnastu figur salcburskiej predelli raz się powtórzył, a mianowicie w figurze szóstej z rzędu i dał więcej niż parafrazę, bo kopię uczonego, umieszczonego w krakowskim reliefie: „Chrystus naucza w świątyni“ pod postacią Jezusa. 6) aby wyczerpać ogrom stwoszowskich akcentów w salcburskiej predelli, trzeba spisać całą broszurę parafraz i analogii, przestarzała to metoda zastępować fotografię powodzią słów — odsyłamy więc czytelnika do przedstawionej fotografii.

Salcburska predella góruje nad krakowską tem, że jest cała i kom-

pletna. Jak wiadomo, krakowska nie doszła do naszych czasów w oryginalnym stanie. Brakuje kilku figur, co najważniejsza zaś, brakuje głównych figur, to jest postaci N. Panny i Jessego, z którego piersi drzewo Jessego wyrasta. Ostatnia restauracja rozporządziła się odziedziczonym materiałem jak mogła i umiała, według swego widzimisieł figury rozmieszczając, sploty roślinne, gałęzie drzewa Jessego uzupełniając. Dziś w salcburskiej predelli posiadamy kompletne i zupełne dzieło Stwosza, dziś zdobywamy wzór, jak krakowska predella wyglądać powinna, na salcburskim też całokształcie wzorować się będzie przyszła restauracja.

Według naszego przekonania dzieło salcburskie powstało między r. 1500 a 1503. W r. 1499 rzeźbi Stwosz trzy przepojone duchem gotycyzmu reliefy kamienne w kościele Św. Sebald, po r. 1504 rzeźbi swe arcydzieło w St. Wolfgang, na którym czuć już silny prąd i wpływ odrodzenia, w r. 1506 rzeźbi mistrzowską grupę „Sędziego niesprawiedliwego“. Ostatnie dzieło to już szczery renesans i zapowiedź „Pozdrowienia Anielskiego“, tego, jak twierdzi Dr. Reber, pierwszego w Norymberdze renesansowego dzieła sztuki. Charakterem techniki wymienionych dzieł uzasadniamy datę powstania salcburskiej predelli. To dzieło, stojące na przełomie gotyku i renesansu, to dzieło stojące na przełomie techniki Stwosza, powstało po r. 1499 a przed rokiem 1504. Domysł nasz potwierdzają daty żywota Stwosza. Wówczas to właśnie Stwosz często bawi w krajach alpejskich, kwit jego zwiastuje nam, że w dniu 19 sierpnia 1503 bawi w Alpach, w Schwaz.

Predella salcburska uczy nas, kto był wzorem i nauczycielem niemieckich sławnych „Kleinmeistrów“, kto był twórcą sławnej, norymberskiej „Klein Kunst“. Powtarzamy, że Neudörffer pisze w życiorysie Stwosza: „Spadkobiercy rajcy Kollera mieli przybitego na krzyżu Jezusa. Jest On nie o wiele dłuższy od rozpięcia dłoni, a rajca Koller, który był miłośnikiem sztuki i rozumiał się na niej, na 40 fl. sobie ten krucyfiks cenił“. Zapisana przez Neudörffera i istniejąca salcburska rzeźba są mistrzowskimi prawzorami norymberskiej „Klein Kunst“, dzieła Flötnera i Labenwolfa są niedorastającym do pierwowzoru echem genialnego „Kleinmeistra“, autora kolerowskiego krucyfiks i predelli. Wielka

sztuka niemiecka, wielka era Dürera i Holbeina powstała z łaski Stwosza i polskiej, kazimierzowskiej kultury, z tegoż polskiego źródła rodzi się i norymberska „Kleinkunst“. Z Polski i z ręki Stwosza wyleciała orłem najwyższych artystycznych natchnień i wypowiedzeń — wróciła do Polski, po śmierci Stwosza, epigońskim dziełem tak artystycznie drugorzędnym, jak relief Flötnera, Labenwolffa i Bayera na srebrnym zygmunto wskim ołtarzu.

76. 77. Najnieszczęśliwsze z dzieł Stwosza. Orli lot geniusza obniżył się ku ziemi, dumny dąb ku padołowi burza pochyliła. Może właśnie dlatego jest to dzieło tak rozmyślnie w Niemczech zachwalane, tak jako typ pracy Stwosza wystawiane, tak reklamowane, aby tem lepiej i tem łatwiej obniżyć wartość dzieł i wpływów cudzoziemca. Gdzieindziej przecie widzieliśmy, jak pomniejszyciel Stwosza Bode, pracuje, aby go na rzecz rzemieślników Kraffta i Vischera ponizić, w reklamach schwabaskiego ołtarza tę samą tendencją widzimy.

Nie korzystamy z broni, aby zwalić słabiznę tego ołtarza, jego reliefów na czeladź Stwosza. Owszem, uznajemy tu w głównych częściach jego własnoręczne dzieło. Ale nie Stwosza geniusz tu pracuje, lecz same jego ręce, nie jego wieczne świeża obserwacya, lecz zdobyta i ograna maniera. Wszystko to wytłumaczy nam fakt, że w nieszczęsnym dla Stwosza roku 1506 rzeźbił ten obraz zrujnowany fizycznie, moralnie i pieniądze człowiek, że rzeźbi to człowiek, którego podówczas bezecna ręka do więzienia wtrąciła. Ruina człowieka i ruina talentu. To rzeźbił w r. 1506, procesem w r. 1506 zrujnowany i moralnie złamany człowiek.

78. Wrocław, ta polska stolica biskupa Kołda-Nankera, to miasto, którego rzemieślnicy pozdrawiając w r. 1512 magistrów krakowskich, prześlicznym polskim językiem list do nich piszą, ten gród, który jest filią sztuki Krakowa i nieprzebrany skarbcem polskiej sztuki, ten Wrocław jest pod względem artystycznym zbiorowiskiem nieodkrytem i nie rozeznaniem. Posiadamy wprawdzie rozprawę o sztuce Wrocławia i inwentarze wrocławskich dzieł sztuki. Zawierają one sumienne, na centymetr dokładne rozmiary dzieł i ścisłe opisy tychże, w tych opisach jest ogromna pedanterya, słowa jednak niema skąd pochodzą te

dzieła, czyje te dzieła, co to za dzieła i jakiej wartości te dzieła. Ogólniki, komunały i bojaźliwe, do niczego nie zobowiązujące, a pełne rezerwy przypuszczenia. Jest dziś tak źle ze sztuką we Wrocławiu, tak wielka jest ignorancja i apatya krzykaczy, którzy innym narodom



Adam Krafft: Ogrojec.

142

kulturalną nierówność zarzucają, że cały ogrom późnogotyckich, przepięknych malowideł nie był nigdy fotografowanym, że niepodobna tam kupić fotografii znakomitych rzeźb, które się nawet z amatorskim aparatem fotograficznym nigdy nie spotkały. Może kiedyś danem będzie opisać i obrazowo przedstawić wrocławskie nasze skarby, dziś podajemy jeden z najważniejszych z nich, ołtarz św. Stanisława. A podajemy go w bardzo lichej, w bardzo źle oświetlonej fotografii, gdyż inna nie istnieje.

151

Pan Daun we wrocławskich ołtarzach widzi polską rękę, szkoda zaprawdę, że co do naszego ołtarza nie wysnuł konsekwencji ze swych twierdzeń własnych. Wszak to pan Daun uznał, że monachijskie „Trzecie przykazanie“ jest dziełem Stwosza, dziwna więc rzecz, że nie zauważył, że dolny, lewy relief ołtarza Św. Stanisława jest wierną, niewolniczą niemal, tegoż „Trzeciego Przykazania“ kopią. Na jednym i drugim przewodni motyw jest taki, że ksiądz w górę Hostyą podnosi, ministrant lewą ręką tren ornata podtrzymuje, a prawą ręką dzwoni. A to nie jedyna stwoszowska analogia. Na monachijskim „Pierwszem Przykazaniu“ jest u góry scena liczenia pieniędzy, — tak samo i w ten sam sposób na lewym, górnym reliefie wrocławskiego ołtarza święty Stanisław Piotrowinowi na stole pieniądze wylicza.

Nie potrzebujemy zresztą żadnych analogii, aby rozpoznać wrocławski ołtarz. Mówi on sam za siebie aż nadto wyraźnie. Jestto zbiorowisko szczegółów, z których jedne są bardzo źle rysowane, a drugie genialnie pojęte i genialnie wykonane. Ogromne błędy rysunkowe, obok głów, z wielkim talentem modelowanych. Nie tu miejsce na szczegółową i rozległą analizę ołtarza. Ołtarz ten według naszych wniosków miał takie dzieje: Utrzymuje się w Krakowie tradycja, że istniał tu niegdyś stwoszowski ołtarz Św. Stanisława, wszak ta tradycja przeszła do niemieckiej literatury, nie nasze to, ale przez kogo innego wypowiedziane przypuszczenie, że owym zapłaconym w r. 1494 przez altarystę Walendorfa ołtarzem dla Maryackiego kościoła, był nieistniejący już dziś ołtarz Św. Stanisława. W początku XVI w. otrzymał Stwosz także zamówienie dla Wrocławia. Jak się to zwykle działo (dowodem norymberskie i wrocławskie parafrazy), polecił Stwosz swym robieńcom kopię ołtarza krakowskiego wykonać. Zbliżył się potem do z grubsza ociosanego ołtarza i własną ręką go skończył. Inaczej niepodobna sobie wytłumaczyć, skąd się w bardzo często monsturalnie rysowanym ołtarzu pierwszorządne walory wzięły. Trzykrotnie wypowiedziany typ Stanisława, twarze dostojników, postać króla i sługi na dolnym, prawym reliefie, to są wspaniałe twory pierwszorzędnego rzeźbiarza. A nie wolno nam pominąć i tego, że wiele lichoty w tym ołtarzu można policzyć na karb rozlicznych, zapewne, poprawek, przeróbek i restau-

racy. Nakoniec zaznaczamy, że na stronie zewnętrznej, na malowanych skrzydłach ołtarza, jest położona data 1508.

79. Nie masz typu, w którymby silniej Stwosz swą metodę budowania głowy wypowiedział, niż portret Piotra Salomona. Epitafium to rzeźbił i odlewał wielki artysta w Krakowie, za życia Salomona. Że tak jest, tego niezbitym dowodem inną ręką i w późniejszym czasie dopisana data zgonu, co na epitafium jest widocznem. Kiedy portret ten powstał orzec trudno. To się tylko da stwierdzić, że po r. 1503. Wpływ bowiem renesansu i kompromis z nowym włoskim prądem występuje tu silniej, niż na dawniejszych dziełach Stwosza.

80. Nie ujmie ten Szamotulski oczów tłumu bogatą, rozwichrzoną draperyą, złotem, ni tęczową polichromią, szarmonizowaną półtonem witrazów. Malarz jeno i rzeźbiarz, ten sam, który w akademii setki razy z rysowaniem aktu ludzkiego się borykał, uzna jakim ogromnym skarbem sztuki jest to Stwoszowe dzieło. Jest w tym rysunku dziewiczość pierwszej linii schwyconej z modela i rzuconej na spiż, wielki mistrz potrafił złapać błyskawiczny moment ruchu i na wieki go utrwalić. Wspaniałość tego rysunku łudzi nasze oczy. Czy ten akt ludzki rysowali przewykwintni artyści paryscy drugiej połowy XIX wieku, ci, na których sprawność złożył się talent, w wyższym stopniu jednak odziedziczona kultura i lata męki przepracowane w przesławnej francuskiej szkole? Nie. A przecież to, co widzimy u Francuzów XIX w. jest w epitafium Mikołaja Salomona (136), w wyższym jeszcze stopniu w Szamotulskim; wierzyć się nie chce, że nasz rysunek powstał przed r. 1510! Cześć niech będzie artyście, który nic nie zawdzięcza odziedziczonej kulturze, szkole ni akademii, który wszystko zawdzięczał Bogu i — sobie.

81. W książce naszej: „Prawda o Piotrze Vischerze“ zwróci-
liśmy już uwagę na to, że inny autor rzeźbił na tem epitafium gotycką draperyę chorągwi, inny zaś renesansowe draperye apostołów, że wielki artysta wykonał postać Kmity, lichy zaś rzemieślnik wykonał dekoracyjne figury świętych. Stało się to dlatego, że portret Kmity został wykonany za życia Kmity — po śmierci zaś jego inna ręka obramowała Stwoszowe dzieło.

Zachęcamy czytelnika, aby porównał tego Kmitę z dekoracyjną figurą na tronie Św. Stanisława w obrazie u Franciszkanów w Krakowie! Twórca Kmity wiernie, niewolniczo wiernie postać rycerza skopiował i powtórzył. Bo to porównanie jest kluczem zamykającym pytanie, kto jest znakomitym malarzem i wielkim rzeźbiarzem, który te dwa dzieła wykonał.

I chciej czytelniku iść w świat niemieckiego, odlewniczego rzemieślnika i porównaj tego Kmitę z bezgraniczną artystyczną i odlewniczą nędzą Vischerowskich epitafiów w Miśni, z humorystycznym Witem i Henrykiem III w Bambergu, z okropnym Thilo von Trotha w Merseburgu! Postaw tę Vischerowską nędzę obok Kmity i Salomonów! Nie dziwić się, że niemiecki patryota analfabetyczny dorobek Vischera w krakowskie arcydzieła stroi, że grafomanowi Bace — Pana Tadeusza przypisuje. Ale dziwić się należy domorosłemu naszemu nieukowi, który oprowadzając obcych po katedrze, a ratując swój skandaliczny autorytet, wskazuje Kmitę i Fryderyka, wołając: oto odlewy Piotra Vischera!

82. Porównanie tej przepysanej rzeźby z takąż, wyobrażoną na tablicy 20, jest jednym z najbardziej pouczających, jakie nam dać może całokształt dzieł Stwosza. Oto widzimy tu naocznie ewolucję, jaką przeszedł talent wielkiego artysty od twardej, suchej, ortodoksalnej rzeźby (20) do znakomitego dzieła w stylu rozkwitłego renesansu. Zestawienie tych tablic i wnioski z tegoż płynące będą może wreszcie początkiem do chronologii dzieł Stwosza, która po dziś dzień w powijakach była.

Rzeźba 82 odgrywa w chronologii dzieł Stwosza rolę bardzo ważną. Jeśli ten obraz powstał w r. 1510, to zgodzimy się zapewne wszyscy z Bergauem, że rzeźbę prymitywną 20 należy uważać za jedną z najwcześniejszych Stwosza i położyć ją w lata 1474—1477.

83. Toż samo zestawienie tablic naszych 20 a 82 powie nam, kto jest autorem przesławnej Norymberskiej Madonny. Technika rzeźby z ram Dürera uciszy może argumenty, odmawiające Stwoszowi autorstwa tego dzieła, komunały o renesansowej płynnej draperyi, niezgodnej rzekomo z twardym, gotyckim Stwoszem. Racyą miała stara,

wieki trwająca tradycja, że Madonna ta jest dziełem Stwosza, rozpoznanie zaś w tej drewnianej rzeźbie ręki kotlarza Piotra Vischera wkracza w dziedzinę szowinistycznego... poematu.

84. Dzieło rozpoznane w r. 1909. Chciejmy tego Boga Ojca



Adam Krafft: Wieczerza Pańska.

143

porównać z tą postacią na Koronowaniu N. P. M. w Germańskim Muzeum w Norymberdze (19), a znajdziemy wnet jego autora. Postać ta wydłużona, mniej jednak niż te, ze szczytów Maryackiego tryptyku, pochodzi również ze szczytów niższego, niż Maryacki, ołtarza. Może ona pochodzi z kościoła w Schwaz, kto wie jednak, czy nie należałoby złączyć tę rzeźbę ze salcburską Madonną, z którą razem ta postać zaginiony jakiś ołtarz zdobiła.

155

85, 87—99. W kościele w St. Wolfgang przy Ischlu, główny ołtarz jest poliptykiem. W środku ołtarza jest genialna rzeźba, przedstawiająca Koronowanie N. Panny. Boki ołtarzowej szafy zdobią malowane skrzydła. Oprócz malowideł są tam jeszcze dwa posągi, Św. Floryana i Św. Jerzego, niewidoczne przy otwartych skrzydłach. Podstawą ołtarza jest rzeźbiona predella, szczytem jego attyka, strojna w późnogotyckie ornamenty i posągi. Na drugiej, ostatniej parze skrzydeł, na dolnej ramie, czytamy pokostową farbą na pokostem pomalowanej deszczce napis: „Benedykt opat z Mondsee to dzieło kazał zrobić i do skutku doprowadzić mistrzowi Michałowi Pacherowi z Prawnek w r. 1481“.

Źródła nie znają wcale rzeźbiarza Pachera. Nieliczne zapiski zwą go tylko malarzem. Niemasz i nie istnieje na świecie dokument, aby ten Pacher gdziekolwiek i jakkolwiek rzeźbę wykonał. Ponieważ bardzo często w XV i XVI w. się zdarza, że ołtarz ma dwóch autorów, ponieważ np. w Schwabach przedsiębiorcą ołtarza jest malarz Wolgemut, rzeźby zaś do tego ołtarza wykonuje Wit Stwosz, zachodzi więc zupełnie uzasadnione podejrzenie, czy wolno znakomitą rzeźbę w St. Wolfgang przypisać malarzowi, o którym nic nie wiemy, żeby gdziekolwiek jakkolwiek rzeźbę wykonał? Czy wolno na słowo ufać nowym, wilhelmowskim historykom sztuki w stylu Bodego, który pisze dosłownie: „Źródła zowią Pachera z reguły malarzem, ponieważ jednak całe ołtarze do roboty przyjmował, ponieważ w tych ołtarzach rzeźba gra tak wybitną rolę, więc (!) on był z pewnością (!) także rzeźbiarzem“.

Nietylko autorem tej genialnej rzeźby nie jest Michał Pacher, ale ten Pacher nie jest, mimo podpisu, autorem poliptyk ten strojących malowideł. Dyskretni pisarze niemieccy milczą o innych podpisach na tych malowidłach, my do tej dyskretycy nie mamy powodu. Na obrazach zdobiących zaplecki ołtarza jest data 1479 robiona przez jednego malarza, na obrazie, przedstawiającym „Wskrzeszenie Łazarza“, wypisała inna, nie pacherowska ręka tajemnicze jakieś słowa, wśród nich zaś brzmienia: et quim t. w. c. m. Twierdzenie, że Koronowanie N. Panny w St. Wolfgang, że posągi Św. Jerzego i Floryana w tym ołta-

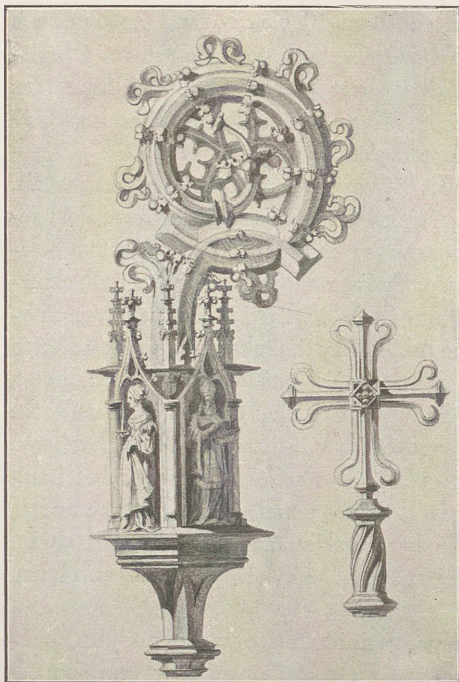
rzeźbił Pacher jest absurdem. Kościół w St. Wolfgang postawiono i konsekrowano w r. 1504, wielkiego ołtarza do tegoż kościoła nie mógł dostarczyć Pacher dlatego, bo on już w r. 1498 umarł. Tam, gdzie dzisiejszy kościół stoi, istniał dawniej kościółek. W tym kościółku był może ołtarz Pachera? Przeniesiono ze starego kościółka ołtarz do nowego? A czemuż ten ołtarz z kościółka presbyteryum wielkiego kościoła wypełnia? Czemuż gotyckie iglice sklepienia sięgają? Ze starego kościółka ołtarz przewieziono? Ołtarz ten wypełnia nowe presbyteryum? A więc do ołtarza kościół dorabiano? Wielkość nowego kościoła do starego ołtarza stosowano?

Wyczerpać dowody że Wit Stwosz jest autorem ołtarza w St. Wolfgang w krótkim tem objaśnieniu jest niepodobieństwem. Poświęciliśmy tej sprawie osobną rozprawę w książce: „Rewindykacje własności naszej“. Streszczamy kilka punktów monografii naszej: 1) „Wskreszenie Łazarza“ obraz na skrzydle w St. Wolfgang 98 jest parafrazą szychu Stwosza (6). 2) Zaśnięcie N. Panny na skrzydle tegoż ołtarza (97) jest w całości parafrazą, co do osoby zaś N. Panny wierną kopią reliefu Stwosza na ołtarzu w Szwabachu (77). 3) „Ofiarowanie“ w St. Wolfgang, (99), jest kopią stwoszowskiego „Ofiarowania“ w Bambergu (126). Jest niedorzecznością twierdzić, że Pacher kopiował relief bamberski po r. 1515, bo on już w r. 1498 umarł, jest niedorzecznością twierdzić, że Stwosz, w reliefie bamberskim, naśladował obraz w St. Wolfgang, bo relief bamberski jest genialną ewolucją słabszego obrazu w ołtarzu w St. Wolfgang.

Nie wytrzymuje krytyki autentyczność cytowanego podpisu, mówiącego nam o autorstwie Pachera. Paleografia widzi w tym podpisie błędy, których opat, ani malarz w XIV wieku, popełnić nie mógł. I jest ten podpis prostym falsyfikatem, stwarzającym patryotyczną legendę o wielkim rzeźbiarzu Pacherze, dokonanym w tym samym czasie i z tych samych pobudek, co rękopis króloworski. Mnóstwo współczesnych przykładów takich pomyłek i takich fałszerstw w monografii naszej o ołtarzu w St. Wolfgang cytujemy.

Grupa koronowana (92) jest jednym z najpiękniejszych dzieł, jakimi ludzkość popisać się jest w stanie. W tych dwóch postaciach jest

majestat bóstwa. Niesłychany artystyczny rozmach jest w postaciach świętych, którzy scenie koronacyi asystują. Tych zalet nie można jednak się dopatrzeć w dekoracyjnych figurach, które podstawę ołtarza i szczyt jego stroją. Rzeźbiarz w poczuciu swej potęgi stara się



Ornament Wita Stwosza.

144

stwarzać czysto malarskie efekty, postacie aniołów podtrzymujących suknie Boga Ojca, N. Panny w swych gwałtownych ruchach i pozach zapowiadają erę patetycznego barokka. Projektował je niewątpliwie Stwosz, wykonywał jednak według rysunku mistrza robienic. Ten tak, jak naśladowcy wszech czasów i wszech krajów, starał się popisać głównie... wadami swego mistrza. To samo da się powiedzieć o postaciach szczytowych. Wykonane one zostały dekoracyjnie, niemal niedbale, według powszechnie znanych modeli Stwoszowych. Odwróćmy oczy od słabych stron dzieł i spojrzmy na cztery główne figury. Takiej olbrzymiej grandezzy, takiego przepyszego gestu, takiego pa-

tosu i majestatu niemasz w dziejach sztuki. Tych świętych głów malowanym ni rzeźbionym nimbem otaczać nie trzeba, opromienione są płomienną aureolą nieśmiertelnego geniuszu.

100. 101. Gdy w połowie wieku XIX wzięto falsyfikat za do-



145

Wit Stwosch. Fragment rzeźby: Sędzia niesprawiedliwy.

159

kument, gdy wydobyto na jaw rzekomego twórcę obrazów z St. Wolfgang, Pachera, rozpoczęto szukać innych dzieł tego twórcy. Wysłała się nauka w poszukiwaniu za dziełami Pachera, starania zaś jej uwieńczył pomyślny skutek. Znaleziono kilka dzieł, które są tą samą techniką wykonane co obrazy w St. Wolfgang. Zdobyte te miały tę dobrą stronę, że posunęły naprzód wiadomości o malarzu... Wicie Stwoszu. Dwie nasze fotografie przedstawiają wybrane, pełne charakteru wizerunki Ojców Kościoła, malowane przez autora Maryackiego ołtarza. Jesteśmy szczęśliwi, że my listę dzieł tegoż samego mistrza możemy uzupełnić wielu przez nas znalezionymi malowidłami. Ten sam autor, który malował skrzydła w St. Wolfgang, Wit Stwosz, malował również wizerunek św. Stanisława w klasztorze Franciszkanów w Krakowie, skrzydła ołtarza Św. Krzyża w takiejże kaplicy na Wawelu i skrzydła własnego tryptyku „Narodzenie“ w Bardyowie.

102. 104. Arcydzieło to powstało w r. 1513, jednocześnie z przesławnym Mojżeszem Michała Anioła. Gdzieindziej wskazywaliśmy artystyczne kuzynostwa Teodoryka z posągami w St. Wolfgang, z reliefami Kmity, Salomonów, przedewszystkiem zaś z posązkami rycerzy, którzy atykę krakowskiego ołtarza Maryackiego stroją. Dziś zwracamy uwagę na tablicę 114, na postać kata, który Herodyadzie głowę Św. Jana podaje. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że artysta do postaci kata wstręt w widzu wzbudzić chciał, rycerza zaś Teodoryka w krasę i chwałę ustroił, to pozatem w tych dwóch postaciach jeden i ten sam embryon twórczy znajdziemy. Poczęcie tych dwóch przez jednego artystę wykonanych postaci dzieli przeciąg lat pięciu — ołtarz floryański powstaje w Krakowie w r. 1518.

103. Ostatnim z ośmiu posągów, które Stwosz na grób cesarza wykonał jest odtworzona na naszej tablicy Joanna Kastylijska. Nosi ona piętno i znamiona starczych kreacyi Stwosza. Gdzieindziej wykazaliśmy wspólne cechy, jakie ten posąg łączy z Cymbarką i Eleonorą.

105. Nie da się uzasadnić zdanie Heideloffa, jakoby Stwosz poddał cesarzowi myśl budowania grobowca w Insbruku, nie ulega jednak pytaniu, że cesarz Maksymilian, który zamierzał grób swój ustroić w czterdzieści spizowych, więcej niż naturalnej wielkości posągów, powziął

ten projekt, licząc na jedyne podówczas wybitnego rzeźbiarza Stwosza, jako na głównego, a może jedyne dostawcę tych posągów. Styl i technika Cymbarki Mazowieckiej każe nam twierdzić, że posąg ten zrodził się bezpośrednio po projekcie i był jednym z pierwszych, które na grób cesarski wykonano. Na innych, późniejszych insbruckich posągach Stwosza ujrzymy pochylenie się tego artysty ku stylowi włoskiemu i kompromis z renesansem.

106. Typowa stwoszowska głowa. Postać ta miała niegdyś w prawicy płonąca pochodnię, lewa ręka widocznie na tarczy wspartą była, wyobraźnia też nasza, chcąc mieć linearny całokształt dzieła, w te szczegóły dzieło uzupełnić powinna. Jak Cymbarka tak też i Leopold należą do najwcześniejszych rzeźb grobowca.

107. Nie ujrzy w tej rzeźbie ręki Stwosza ten, kto zna tylko gotyka Stwosza, kto nie zbadał jego renesansowych dzieł, kto łokieć gotyckich, kanciastych draperyi z krakowskiego Maryackiego ołtarza do tego dzieła przykłada. Głównym argumentem, jakim się autorstwo Stwosza zbija, jest zbroja nawskróś renesansowa i jej nieznanymi z innych dzieł Stwosza ornament. Architekt Tarczałowicz robi nam słuszną uwagę, że Stwosz wykonał taką zbroję, jaką mu na model dano. Mamy dokument historyczny, stwierdzający, że w r. 1514 Stwosz na grób cesarski do Insbruka spiżowe posągi odlewa — Artur jest wraz z Teodorykiem i Eleonorą znakomitą rzeźbą, nic zaś o tem wiadomo aby — oprócz Stwosza — jakkolwiek inny znakomity rzeźbiarz strojeniem insbruckiego grobu był zajęty. Ma ten król Artur artystycznych krewnych jedynie w Polsce, w Szamotulskim (80), w Mikołaju i Piotrze Salomonach (79, 136) jest też owocem i własnością polskiej, krakowskiej kultury.

108. Ta stwoszowska rzeźba uderza prostotą wypowiedzenia. Postać młodej damy widocznie odtworzona z natury. Z aktywów posągu wybijają się na pierwszy plan ręce z niesłychanym wdziękiem plastycznie wypowiedziane.

109. Trzy perły insbruckiego kościoła. Zaczyna tu szereg znana nam z poprzedniej tablicy Marya Burgundzka (108), w środku widzimy Eleonorę Portugalską, kończy go zaś Kunegunda, żona Albrechta

drugiego. Czytelnik łatwo zauważy, że posągom tym brak jest w pracach pochodni, które niegdyś w rękę trzymały. Kto jest autorem tej trójcy dam, wskazaliśmy w książce naszej „Prawda o Piotrze Vischerze“. W tem miejscu zwracamy uwagę na przesłiczny profil Eleonory Portugalskiej. Do tego posągu była Stwoszowi modelem jakaś przesłiczna polska dziewczyna, na naszej też rycinie widać całą krasę tego zapoznanego po dziś dzień arcydzieła.

110. Obraz nasz daje porównanie w jak nierówne dzieła cesarz Maksymilian grób swój ustroił. Pierwszym z szeregu jest król Artur, ostatnim król Teodoryk, dzieła Wita Stwosza. A wśród nich mieroty, jak n. p. karykatura Teobalda Burgundzkiego, (pierwszy posąg za Arturem). Czytelnik zauważy łatwo, że to robota płatnerska, zestawiona bez pomocy rzeźbiarza. Jest bardzo możliwem, że ów Teobald Burgundzki to jest właśnie on „bild einz“, który cesarz nie u rzeźbiarza, lecz u kotlarza zamówił.

111. 112. 114. Przez długie lata panowała u nas jedyna w swym rodzaju epidemia. Wszystko, co u nas jest średniowieczną sztuką, uważano za dzieło i apostolstwo niemieckiej kultury. Polski dyletant zbliżał się do każdego krakowskiego kamienia, mózg jego pracował, jakby mu wynaleźć niemieckiego autora. I zawsze się to prawie udało. Wielką pracą, wielkim aparatem, i wielkim publicznym kosztem udowodniono, że rzeźby w Stawiszynie, to dzieła Niemca Riemenschneidera, że obrazy w ołtarzu na Wawelu są wykonane „ze współudziałem, może osobistym, Pleydenwurffa“ że „Polska była przybraną dla Stwosza ojczyzną“, że „portret Tomickiego malował niełada artysta a mianowicie Hans Dürer“. Powstał wtedy w Krakowie *sui generis* styl i dar wysławienia się. Jedna z gotyckich rzeźb Warszawy „wykazuje wpływ górnofrankoński“, druga „górnioniemiecki“, „pomniki Bonerów mają styl niemiecki a nawet cechy norymberskie“. Jeśli ktoś, nieobeznany ze sztuką malarską, nie wiedział, co o starym krakowskim obrazie powiedzieć, to wygłaszał zawsze imponujące, pełne „trzeźwości krytycznej“ zdanie brzmiące: „jestto obraz cechowy krakowski, jest w nim powaga mistrzów dolnofrankońskich, a mianowicie norymberskich, widać w nim potężny wpływ Hansa Suessa z Kulmbachu

mimo czego jednak autor nie potrafił się wyzbyć cech charakterystycznych szkoły północno niemieckiej a głównie mistrzów Magdeburga i Lubeki". Te górnofrankońskie rozpoznania i dolnoniemieckie światło świeciło Polsce przeszło dwadzieścia lat.

Przez prostą ciekawość poszliśmy w świat tych rozpoznań. Jeśli bowiem skutkowi jest na imię Jan Polak, Marcin Marcinek lub Wit Stwosz, to jakże wielką musi być dopiero przyczyna, jeśli Kraków, filia niemieckiej sztuki, wydaje ołtarz Maryacki, to jakież olbrzymy muszą być tam, w macierzy sztuki, w Norymberdze. Poszliśmy do źródeł, do niemieckiej macierzy, poszliśmy w świat dzieł i dat i zobaczyliśmy stan rzeczy, który polski intelekt hańbą i wstydem okrywa. Co za straszliwa pomyłka! Widząc krakowski, olbrzymi strumień rzekomo niemieckiej sztuki, szukaliśmy źródeł strumienia, a tam źródeł wcale niema; widząc krakowskie dostatki, szukaliśmy niemieckiego skarbu i znaleźliśmy... nędzę bezgraniczną i niesłychaną. Szukaliśmy przyczyn krakowskiej ery Stwosza i znaleźliśmy tam, w Norymberdze, obrazy Łukasza Mosera, mistrza Franka, Konrada Witza, Hansa Multschera, Hansa Schuchlina, rzeźby w ołtarzu Deokara i w kaplicy Löffelholzów, a to wszystko okropne bohomazy, tak beznadziejnie liche, że one nie zanosłyby kultury nawet ludom australskim, bo w nich samych najmniejszej artystycznej kultury niema.

Straszna omyłka ludzi, da się w Polsce zatrzeć i odrobić. Przecie dzieła, cyfry i synchronistyczne daty wykażą całą nędzę bajki o polskich Riemenschneiderach, Pleydenwuffach i Hansach Dürerach. Przyszłe pokolenia ze zgrozą czytać będą wyroki naszych górnofrankońskich estetów. Ale to połowa dzieła. Drugiej połowy setki lat nie odrobią. Powyższe paradoksy setki lat cytować będzie szowinizm niemiecki, który zdobywa pierwszorzędnny argument: to twierdzimy nie my, lecz czoło polskiej nauki, nie my wam zabieramy erę Stwosza i waszą średniowieczną kulturę, lecz wyście to sami i dobrowolnie z kornym ukłonem oddali; wszak wy oddaliście nam ją na własność słowami: „część niech będzie przybyszom, którzy przynieśli kulturę na surowy grunt naszej ziemi. Chwałę ich głosić będą krakowskie dzwony“...

W owym to czasie kiedy ludzie nasi, zamiast czytać źródła dla historii i uczyć się historii sztuki, trudnili się dzwonieniem, gdy się w Krakowie o przyznanie polskiej kultury Niemcom licytowało, gdy dla każdego krakowskiego kamienia, niemieckiego autora i twórcy szukano, znaleziono niemieckiego twórcę i dla Floryańskiego ołtarza. „Musimy zaliczyć te rzeźby do sztuki niemieckiej“. „Ołtarz Floryański należy naturalnie do grupy niemieckiej sztuki“ i „wszystkie cechy charakterystyczne północno niemieckiej plastyki odnajdują się w średniowiecznej rzeźbie krakowskiej“. Zaczęto szukać niemieckiego autora. Kto był tym rzeźbiarzem? Hans Suess malarz, który nigdy nie był rzeźbiarzem.

Nie będziemy zwalczali tej metanędzy, nie będziemy również zastanawiali się nad zdaniem Essenweina, bo jeśli ten uczony, badając Kraków galopem, na tablicy dominikańskiej widział „popiersie“ Kallimacha, to uwolnił nas od zastanowienia się nad jego rozpoznaniem Floryańskiego ołtarza.

Ołtarz ten jest nie tylko dziełem własnoręcznym Stwosza, ale także dziełem Stwosza, którego nie tknął ręką jego czeladnik. Gdzieś indziej wykażemy, że technika tego ołtarza, jest techniką Stwosza z r. 1518, że wszystkie w tym, około tego czasu jego wykonane dzieła, są we fakturze zupełnie z nim indentyczne.

W tym miejscu wytłumaczymy, dlaczego lewe reliefy tego ołtarza są robotami o daleko niższej, niż reszta ołtarza, wartości. Jest to w średniowiecznej sztuce objawem zwykłym i codziennym, jest to u Stwosza stałą normą, że w tryptykach jego, obrazy czy rzeźby wewnętrzne, te, w uroczyste święta pokazywane, są znacznie lepsze od tych, okazywanych w post, przy zamknięciu ołtarza. Na ołtarzu w Wolfgang, co cała nauka uznała, obrazy widzialne przy zamkniętym ołtarzu, są znacznie gorsze od tych, które otwarty na uroczyste święto ołtarz oczom naszym przedstawia. To samo zupełnie jest w ołtarzu w Bardowie. Niedość na tem. W Bambergu dolne reliefy, bliższe oczom, są ręki Stwosza, górne, mniej widoczne, podrzędnego jego czeladnika. Nie umieli sobie tego wytłumaczyć ludzie w St. Wolfgang dwóch autorów-malarzy w ołtarzu szukali. A więc i te lewe w ołta-

ścięta głowa Św. Jana, są to kreacje jakich niewiele ma ludzkość w dorobku swoim. Lewe reliefy, rozmyślnie niedbalej rzeźbione, kompozycja „Kazanie Św. Jana“, z taką przedstawiającą „Kazanie Św. Wolfganga“ w St. Wolfgang porównana, rozwiązuje pytanie kto jest autorem tego ostatniego ołtarza. Ołtarz Św. Jana jest zresztą olbrzymim dziełem, które czeka na wyczerpującą monografię, któraby niesłychane jego czary w wyczerpującym opisie i szczegółowych fotografiach ludziom przedstawiła. I dzieło to drewniane czeka na to, aby je z bronzu odlać, aby go w brązowym egzemplarzu według stwoszowskich wzorów rekonstruować.

113. Śliczne to dzieło jest momentem granicznym w dziejach twórczości Stwosza. Stwosz poddaje się tu zupełnie wpływowi renesansu, nowe hasła uznaje, w nowym duchu wielkie dzieła tworzy. Porównajmy fakturę draperyi, z tąż na skrzydłach krakowskiego Floryańskiego ołtarza, a przekonamy się że szaty Eleonory, Herodyady i jej otoczenia jeden i ten sam autor wykonał. Ciężko zbłądził Esswein i ci, którzy na ołtarzu Floryańskim faktury Maryackiego ołtarza szukali.

115. Mistrzowskie to dzieło wyszło z pracowni Stwosza. Pierwszym konceptem tej kompozycji jest tablica z bursy Jerozolimskiej. Nie ulega pytaniu, że dzieło to jest kompozycją i odlewem krakowskim, o autorstwie jego będzie można orzec po bliższem zbadaniu „Pokłonu Trzech Króli“ w muzeum Kestnera w Hannoverze. Niestety, to ostatnie, stwoszowskie dzieło, znamy tylko z nieosobliwej reprodukcji, zastrzegamy też sobie ostateczne zdanie co do krakowskiego arcydzieła. Na razie stwierdzmy że stał się ten grobowiec krakowskiego kardynała źródłem natchnień innych artystów, tablica nasza Nr. 147 dowodzi naocznie że Albrecht Dürer dzieło Stwosza parafrazuje i kopiuje.

116. Wszyscy piszący o Stwoszu stwierdzają żywy jego udział w budowaniu ołtarzów w Bardyowie, w braku jednak archiwalnego dowodu wszystkie rozpoznania wsparły się na przypuszczeniach i hypotetycznem rozpoznaniu. Rozpoznania te były często bardzo lekkomyślne. Przyznano Stwoszowi dzieła, których on nie jest wcale au-

torem, odkrywcy stroili w laur swoją głowę, deprecjonując wielkiego artystę, którego dorobek zwiększono o miernotę. Natomiast dyletantyzm przeoczył to, co w istocie było dziełem Stwosza. Do przeoczonych po dziś dzień należy znakomita rzeźba Stwosza umieszczona w predelli nieosobliwego ołtarza. Nie pojmujemy czemu dzieło to przeoczył znakomity nasz Łepkowski, ten jedyny pisarz, którego bardyowskie rozpoznania wszelką krytykę wytrzymują.



Albrecht Dürer: Trzej Królowie.

147

117. Rzeźbę tę odkrył p. Kurth Rathe, współpracownik cesarskiego gabinetu rycin we Wiedniu. Napisał o niej bardzo sumienną rozprawę, rozpoznanie też jego in extenso przyjąć należy.

118. Znakomity ten Krucyfiks był niegdyś na tęczy kościelnej. Przy rekonstrukcji głównego, dość lichego ołtarza, przedstawiającego Ukrzyżowanie, usunięto Krucyfiks w tryptyku istniejący, nasz zaś, pochodzący z tęczy, w ramy ołtarza włożono. Otoczony mierną rzeźbą, w błąd widza co do autorstwa krucyfiksu wprowadzającą, do ostatnich czasów nie został rozpoznany.

119. Dzieło to od niepamiętnych czasów jest znanem. Publikowała je w swej monografii Bystrzycy węgierska akademja umiejętności. Natomiast nikt do dziś dnia nie był w stanie objaśnić jego charakteru, stylu i pochodzenia. Jest on renesansowem wypowiedze-

167

niem takiejże figury na Ogrojcu krakowskim. Należy do późnych, może najpóźniejszych dzieł Stwosza. Jak wiemy, sędziwy Stwosz, w ostatnich swych latach bawi w Siedmiogrodzie, należy więc znaleźć ślad jego dalekiej drogi, która wiodła przez Kraków, Bystrycę, górne Węgry i Bardyów. Ogrojec bystrzycki rzeźbił Stwosz w Bystrzycy, należy bowiem wykluczyć możliwość, aby z Krakowa czy Norymbergii wieziono bloki kamienne, z których Ogrojec wykonano.

120. 121. 122. Ktokolwiek zwiedza Germańskie Muzeum w Norymberdze, czyta napisy pod rzeźbami: „Nürnbergger Schule“, „Bayrische Schule“, „Süddeutsche Schule“ i t. p. Szkoda, że rozpoznawcy, którzy te nomenklatury redagowali, nie mogą nam wskazać nazwisk tych tęgich niemieckich rzeźbiarzy. Stało się to w erze rozbioru Stwosza, wtedy gdy krytyka w dorobku Stwosza „rozpoznała“ dzieła Kraffta, Vischera, Pachera i wielu bezimiennych, niemieckich rzeźbiarzy. Z dziedzictwa po Stwoszu stwarzano wielkich ludzi, znakomite rzeźbiarskie szkoły. Przedstawionym trzem rzeźbom stworzono również genealogię niemiecką, w istocie są one owocem krakowskiej szkoły. Stara tradycja przypisała je Stwoszowi, tak też jest w istocie. Wszystkie należą do dorobku Stwosza z późnych lat, pierwsza (120) ma draperye najcięższe, jest najpóźniejsza i najmniej w niej ręki Stwosza, ta ręka jednak stworzyła głowę Dzieciątka, która uderza nas przynależnością do Stwosza. Najdoskonalszym dziełem jest drugie (121), trzecie przypisane przez p. Dauna malarzowi Wolgemutowi (!) przedstawia ciało Chrystusa tak śmiało skrócone, że każda fotografia skrócenie to fałszuje, a chcąc się zapoznać z tą rzeźbą trzeba ją oglądać w oryginale.

123. 124. Wspaniały ten monument wykonał Stwosz podczas pobytu swego w Polsce w r. 1526. Portret Szereda, na naszej tablicy z najlepszej strony przedstawiony, jest arcydziełem. Ponieważ rzeźba ta jest wiernym powtórzeniem portretu Piotra Kmity na Wawelu, ponieważ ten marmur i tamten spiż wyszły z rąk jednego i tego samego autora, przeto jest on najlepszym dowodem, jak marną jest legenda o vischerowskim pochodzeniu krakowskich i wielkopolskich spiżów.

125. Bode mówi, że krucyfiks ten należy do najlepszych dzieł jakimi sztuka niemiecka (!) poszczycić się może, świadectwo to, mimo tego superlatywu stronne, rozszerzyć należy, że ten akt ludzki przewyższa swą pięknnością dzieła starożytnej Hellady.

126. 127. Do narodów, które najmniej dbały o pomniki sztuki i kultury, których ta sztuka nic nie obchodziła, należeli ci właśnie Niemcy, którzy tak przechwalają się swą rzekomą kulturą. Najlepszym dowodem tego, dzieła Stwosza. Gdy w Polsce mimo najazdów szwedzkich i pruskich rabunków, stosunkowo bardzo wielka ilość rzeźb tego mistrza się przechowała, to w Niemczech prawie wszystkie wielkie ołtarze jego przepadły. W sposób wandalski zniszczono wielki ołtarz Maryacki w Norymberdze, wielki ołtarz w kościele Karmelitów, w kościele Salwatora, genialny grób Św. Sebalda i Ołtarz w Schwaz. Cudem prawie, choć w stanie opłakany, doszedł do nas ołtarz w Bambergu. Jest on jednym z najpiękniejszych dzieł Stwosza, sceny zaś ze skrzydeł tryptyku nie mają nawet wśród dzieł Stwosza równych sobie.

Kilka słów należy powiedzieć o dacie tego dzieła. Na ołtarzu tym jest monogram Stwosza i data 1524. Bergau pierwszy zakwestyionował autentyczność monogramu, Daun zaś przedstawił ten monogram, wykazując, że on fałszywie odtworzonym. My przyłączamy się do tego zdania i do tej kwestyi mamy tyle do dodania, że Stwosz w r. 1524 nie mógł tego dzieła wykonać ni datować, bo właśnie w tym roku 1524 znajduje się w Kronsztadzie w Siedmiogrodzie. Niepodobna zresztą policzyć tego dzieła między starcze dzieła Stwosza — owszem, arcydzieło to pochodzi z czasów, kiedy Stwosz był w pełni sił i pełni talentu.

* * *

Ostatnich prac Stwosza nie znamy i wskazać nie jesteśmy w stanie. Mamy o nich wiadomość źródłową, wiemy że były to obrazy, które Stwosz maluje dla norymberskiej rady. W tym roku 1530, w którym dziewięćdziesięcioczeroletni Stwosz, ostatnie swe, doku-

mentem stwierdzone dzieło kończy, rodzi się w Polsce jego dziedzic Jan Kochanowski. Złożył Stwosz złotą lutnię polską w godne ręce jego i w r. 1533 żywota dokonał. Jest policzony między największych jakich ludzkość wydała.





59608/

12

Drukarnia Narodowa
w Krakowie





59608

12

DRUKARNIA NARODOWA
W KRAKOWIE

