



Ryc. 1. Bamberg. Fara. Górny kościół. Eljasz w pustyni z naczółka ołtarza bamberskiego.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.

KS. SZCZĘSNY DETTLOFF (POZNAŃ)—NA MARGINESIE WYSTAWY DZIEŁ WITA STOSZA W NORYMBERDZE 1933.

Urządzona z okazji 400-lecia zgonu wielkiego mistrza w norymberskiem Germanisches Nationalmuseum wystawa dzieł stoszowskich oraz prac jego szkoły i otoczenia artystycznego obfitowała w niespodzianki. Poraz pierwszy bowiem pokazano kilka dzieł Stosza dotychczas nieznanych, że wspomnę o drezdeńskim „Zaśnięciu Matki Boskiej“, czy o szczątkach zniszczonego ołtarza ze Schwazu. Zaprezentowanie zaś szeregu innych utworów rzeźbiarskich naszego mistrza w szacie pierwotnej — po oczyszczeniu ich z pietyzmem z przemalowań dawnych i puryfikatorskich XIX w. — pozwoliło sprawę rozwoju sztuki stoszowskiej rozpatrzyć głębiej i dokładniej. Studium wystawy ułatwiał doskonały katalog ilustrowany, który nie tylko służyć miał informowaniu szerszej publiczności, ale podawał również niezmiernie cenne wiadomości i szczegóły czysto naukowe.

Temu drugiemu charakterowi rozumowanego katalogu wystawy należy poświęcić kilka uwag krytycznych. Nie wszystko tam bowiem przyjąć można bez zastrzeżeń. Podejmując więc tę konieczną, jak mi się zdaje, pracę nad korektą niektórych zapatrzywań autora katalogu (jest nim młody niemiecki historyk sztuki, dr. E. Lutze), uwzględniac będę jednakże te tylko dzieła, które spis jako własnoręczne Stoszowi przyznaje, albo które dotychczas za własnoręczne uchodziły, gdy katalog tej własnoręczności zaprzecza.



Ryc. 2. Norymberga. Kościół św. Jana. Św. Jan.

Fot. Germ. Nationalmus.
Nürnberg.

Nie będę też polemizował ze wstępem historycznym, ujętym zresztą dość popularnie, w którym niejednego trzeba by dokonać sprostowania.

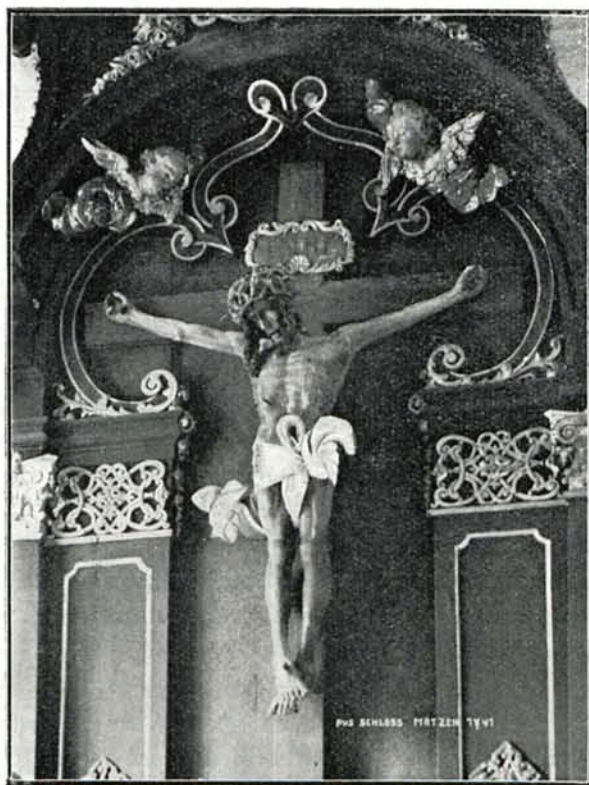
Nasamprzód ciekawe „odkrycie” znanego św. Jana Chrzciciela (ryc. 2) z norymberskiego kościoła św. Jana, który to drewniany posąg przez Lossnitzera przyznany został — słusznie czy niesłusznie, w to wchodzić tu niepodobna — nieuchwytnemu narazie jeszcze w charakterze swej twórczości artystycznej Simonowi Leinbergerowi, uważa katalog jako „vermutlich ein Frühwerk des Veit Stosz aus seiner Nürnberger Zeit vor 1477”. Owo „vermutlich” i „vor 1477” zdaje się być balonem próbnym, wypuszczonym jedynie w tym celu, żeby zbadać możliwość, czy przyjmie się w nauce to odkrycie w Norymberdze choćby jednego dzieła stoszowskiego z czasu przed wyjazdem młodego mistrza do Krakowa. Poza faktem bowiem, że niewiadomo, czy i do jakiego zespołu rzeźbiarskiego pełnoplastyczna ta figura pierwotnie należała, choć ją literatura lokalna 2 poł. XIX w. wymienia jako koronującą ołtarz Imhoffa z 2 poł. XV w. w tymże kościele św. Jana, zmieniony jednakże już w 1736 r.,

trudno byłoby rzeźbę tę i stylistycznie umieścić w dziele Stosza. Szczególnie, jeżeli przyjmiemy, że mistrz przed opuszczeniem Norymbergi krótki tylko czas bawił w tem mieście, niepodobna wyobrazić sobie gwałtownego i niczem nieprzygotowanego tego skoku od dość nieskoordynowanej anatomicznie i nudnej w rzucie fałdów na lewym ramieniu formy do apostołów z krakowskiego ołtarza marjackiego. Uderza mianowicie zbyt wielka w proporcjach do całości głowa, osadzona na zgrubiałej szyi, brak dosadnego, jak u apostołów krakowskich, opracowania szczegółów anatomicznych, za mało wyrazistej twarzy oraz nogi i ręki, zgoła niestoszowskich w swych dość grubo wyciosanych kształtach. Pozatem nietrudno zauważyć — w porównaniu np. z apostołem z kadzielnicą po prawej stronie szafy ołtarza marjackiego — u św. Jana zupełne zaniedbanie kontrastu, tak żywego u wszystkich postaci krakowskich. Jeżeli Lossnitzer nie miał racji, łącząc tę rzeźbę rubaszną z „Chrystusem

Zmartwychwstałym" w kościele św. Sebalda jako dziełem hipotetycznego dotychczas swego S. Leinbergera, to do Stosza zbliżyć mógłby ją jedynie pewien — niedociągnięty zresztą — realizm, który przecież jest cechą ogólną czasu.

Dlaczego znane rzeźby Chrystusa i Matki Boskiej z 1499 r., umieszczone po bokach trójdzielnego epitafjum Volckamerów w kościele św. Sebalda, katalog opatruje mianem „Chrystus ukazujący się Najśw. Matce“, jest rzeczą niezrozumiałą. Stało się to niewątpliwie pod wpływem R. Scheffera, który dotychczasową słuszną ich nazwę jako „Chrystusa Bolesnego“ i „Matki Bolesnej“ uważa mylnie za brak zrozumienia istotnej treści duchowej tych głęboko przemyślanych postaci stoszowskich. Obie te figury bowiem nie wykazują żadnego ze sobą kontaktu duchowego, a zwracają się całkiem frontalnie do widza. Chrystus prezentuje swe rany jako „vir dolorum“ w koronie cierniowej, wyraz twarzy Matki Boskiej zaś jest najjawniej bolesny, a nie uradowany widokiem zmartwychwstałego Syna. Niefortunna „korektura“ Schaffera i katalogu wprowadza zatem w błąd co do istotnych zamierzeń twórczych mistrza Wita w dziedzinie wyrazu duchowego.

Niebardzo zgodzić się można na przesunięcie wstecz daty powstania „Madonny z domu Stosza“. W przeciwieństwie do Lossnitzera, który podaje jako termin czas ok. 1510 r., katalog wyznacza tej rzeźbie w chronologii miejsce już ok. 1500 r. Uzasadnia on zaś to przesunięcie nietyle znamionami stylistycznymi, ile przede wszystkim wiadomością W. Lotza, który jeszcze w 1863 r. podobno widział na rzeźbie wyrytą datę 1499, zatem rok nabycia przez Stosza własnego domu. Jeżeli autor katalogu na tej podstawie uważa za pewne, że mistrz niezwłocznie ozdobić musiał tą figurą nową swą siedzibę norymberską, to fakt ten mógłby być najwyżej jakimś dokumentem potwierdzającym, pomocniczym, nie zaś decydującym, którym wobec braku całkiem pewnych danych archiwalnych będzie jedynie forma artystyczna. Ta zaś wskazuje na termin, wysunięty przez Lossnitzera, t. zn. na czas po powstaniu „Św. Andrzeja“ z kościoła św. Sebalda i florenckiego „Św. Rocha“ (ok. 1507 r.). Takie skonstruowanie biegu szat po stronie lewej, gdzie siedzi niezwykle ruchliwe Dzieciątko, spadających w jednym nieprzerwanym fałdzie, po prawej zaś mnących się silnie, zbliża tę figurę raczej do Matki Boskiej z „Pozdrowienia anielskiego“ i „Św. Wawrzyńca“ (1517), czy do małej Madonny londyńskiej (ok. 1515), aniżeli do Matki Boskiej z 1499 r. Z tamtymi ma nasza Madonna wspólny również spokojny — nie nerwowo poruszony, jak u dzieła z kościoła św. Sebalda — układ rąk. Na pewne oznaki zbliżającego się do formy stoszowskiej renesansu, o któ-



Ryc. 3. Zamek Matzen. Krucyfiks.

Fot. A. Stockhammer, Hell i Tirol.

rych ok. 1500 r. mowy być jeszcze nie może, zwrócił już uwagę Lossnitzer.

Udostępnioną po raz pierwszy szerokiej publiczności małą płaskorzeźbę „Zaśnięcia Matki Boskiej“, własność zbiorów Haus Wettin w Dreźnie, chyba przez pomyłkę nazwano „Frühwerk um 1510“. Mieści się ona chronologicznie istotnie w tym czasie. A może to błąd drukarski zamiast „1500“, ponieważ katalog mówi dalej o „viele Anklänge an den Stil des Krakauer Marienaltars?“ Cóż jednak oznacza dalsza osnowa tekstu, która stwierdza, że relief wykazuje już „die Kopfformen des reifen Stils?“ Jak on wygląda i od którego czasu zaczyna się u Stosza ów „styl dojrzały?“ Chyba nie dopiero od 1500 r. A owa architektura łukowa, wyraźnie renesansowa, jako tło sceny byłaby całkiem nie do pomyslenia już ok. 1500 r.

Podobną rewelacją, jak drezdeńskie „Zaśnięcie“, były na wystawie norymberskiej figury Matki Boskiej i św. Jana z pod krzyża, szczątki zaginionego ołtarza z tyrolskiego Schwazu (1500 —

1503), przesłane ze zbioru prywatnego A. Colli'ego w Innsbrucku, niewątpliwie własnoręczne prace mistrza Wita. Nie można tego wszakże twierdzić za katalogiem o przechowanym na tyrolskim zamku Matzen Krucyfiksie (ryc. 3), który autor łączy z tym zespołem jako również oryginalne dzieło Stosza. Jeżeli porównamy go z poprzedzającym prace stoszowskie w Schwazu o lat niewiele Krucyfiksem kamiennym z kościoła Marjackiego w Krakowie — które to dzieło wbrew dotychczasowej opinii przesuwam na czas ok. 1495 r. — nie trudno będzie spostrzec różnice, a nawet niedociągnięcia, niemożliwe u naszego „mistrza Krucyfiksów“, jakby Stosza nazwać można. Brak stoszowskiej wyrazistości anatomicznej w zbyt krótkiej klatce piersiowej, ramionach i nogach, ekspresji duchowej w dość pobieżnie potraktowanej głowie, zły mały w stosunku do rozszerzającej się ku stawom ramiennym nieproporcjonalnie piersi, „zabawa“ w czysto dekoracyjne klebienie się perizonium o płaskim, bezwyrazistym podcięciu fałdów, które na opasce biodrowej Krucyfiksu marjackiego w poruszeniu swem są jakby oddźwiękiem strasznej tragedji Ukrzyżowanego — wszystko to razem świadczy, że Krucyfiks z Matzen dziełem Stosza być nie może. Zdaje się on być raczej pracą jakiegoś rzeźbiarza tyrolskiego, u którego krzyżują się ze sobą wpływy stoszowskie z takimi pacherowskimi, jakie widzimy np. na Krucyfiksie z kościoła w Bruneck.

Na czem oparł katalog swe twierdzenie, że ołtarz dla Schwazu był „wohl grösstenteils in Nürnberg gearbeitet“, niewiadomo. Zachowane pokwitowanie Stosza z odbioru 1.166 fl. za tę pracę nie uprawnia samo w sobie co prawda do skonstruowania kilkoletniego pobytu mistrza w tem mieście tyrolskim w sposób tak katagoryczny i bez dowodów, jak to uczynił Lossnitzer. Mimo to jest słuszność — przeciw przypuszczeniu katalogu — niewątpliwie po stronie tego autora z następujących względów: 1) Jak wynika z wysokiej zapłaty, był ołtarz dla Schwazu najpoważniejszym po krakowskim dziełem mistrza. Jeżeli Stosz wybrał się dla wykonania ołtarza marjackiego do Krakowa, nie będzie ulegało wątpliwości, że nad ważnem tem dziełem, przeznaczonem dla bogatego wówczas miasta górniczego, które dla budowy i wystroju swego kościoła parafjalnego sprowadzało najlepszych artystów (Erasmus Grasser), mistrz nasz chyba na miejscu czuwać musiał nad prawidłowem i artystycznym wykonaniem tych prac. 2) Uderza fakt, że norymberskie zapiski archiwalne tego okresu milczą o Stoszu od 25 maja 1500 do 1 lutego 1503 r. z wyjątkiem jednej z 1501 r., która jednakże dotyczy tylko jakiegoś rozliczenia podatkowego. Dopiero w samym początku 1503 r. spotykamy się znów z naszym



Ryc. 4. Wiedeń. Muzeum Arcybiskupie.
Św. Anna Samotrzecia.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.

mistrzem w Norymberdze z okazji procesu Krafta z Seb. Hornungiem, gdzie występuje jako rzeczoznawca sądowy razem z M. Wolgemutem, P. Vischerem st. i Hansem Beheimem. 3) W tymże okresie nie słyszymy nic o jakichkolwiek innych pracach Stosza na gruncie norymberskim.

Nie można dalej też zgodzić się na przypisanie świetnej wiedeńskiej „Św. Anny Samotrzeciej” (ryc. 4) tylko pracowni stoszowskiej, jak to czyni autor katalogu, który natomiast uważa także grupę z kościoła św. Jakóba w Norymberdze (ryc. 5) za własnoręczne dzieło mistrza ze współudziałem warsztatu. Znaczy to, że autor przenosi tę ostatnią pracę w jej walorach artystycznych ponad wiedeńską; przyczem, zgadzając się na datę ok. 1510 — 1513 r., którą w przeciwieństwie do K. Rathe’go oznaczył rzeźbę z Wiednia już Lossnitzer, przesuwając katalog powstanie grupy norymberskiej wstecz na czas ok. 1500 — 1505 r. Datowanie to „Św. Anny”



Ryc. 5. Norymberga. Kościół św. Jakóba.
Św. Anna Samotrzecia.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.

z kościoła św. Jakóba jest konsekwencją chronologicznego przesunięcia „Madonny z domu Stosza” na czas wcześniejszy. Z chwilą więc, kiedy zgodzimy się na datę późniejszą dla tejże Madonny (ok. 1510), co uzasadniłem wyżej, trzeba będzie przenieść również grupę norymberską na tenże czas.

Ale w takim razie cóż począć z wiedeńską, której nieco niepokojna — szczególnie wskutek wirowania szat — forma odbiega dość znacznie od formalnego ujęcia utworu norymberskiego. Przesunąć tamtej poza jakiś 1513 r. niepodobna; nie dopuszczają tego ani budapeszteńskie rysunki stoszowskie na tenże sam temat (ok. 1510), ani „Zwiastowanie” w Langenzeun (1513). Czy więc uznać z autorem katalogu rzeźbę wiedeńską za pracę warsztatową? Uczyniłbym to raczej z norymberską, a to z powodów następujących: Wiedeńska „Św. Anna” wykazuje daleko silniejsze zwiarcie kompozycyjne od norymberskiej, której brak nadto tej wyrazistości



Ryc. 6. Norymberga, Kościół
św. Wawrzyńca. Św. Paweł.

Fot. Germ. Nationalmus.
Nürnberg.

plastycznej, jaką zauważyć można u tamtej pierwszej. Płaskie — mimo zaokrąglonej bryły tworzywa — ujęcie rzeźby z kościoła św. Jakóba, na której rozpoznać nie można pozycji św. Anny (nie wiedzieć, czy stoi, czy też siedzi), zadziwia nawet w porównaniu np. z grupą „Koronacji” z ołtarza marjackiego. Twarz norymberskiej „Św. Anny” jest, w przeciwieństwie do naturalistycznie opracowanego jej wyrazu w grupie wiekańskiej, obojętna, gładka jakaś i zimna. Katalog tłumaczy wszystkie niedociągnięcia wysokim pierwotnym ustawieniem rzeźby w kościele św. Jakóba, obliczonej więc na widok z dołu. To tłumaczenie nie zmniejszy w niczym wysuniętych obiekcyj. I jeszcze mały szczegół: płaszcz N. P. Marji ozdobiony jest na kraju napisem dekoracyjnym. Byłby to, zdaje mi się, u Stosza jedyny wypadek podobnego zdobienia szat w całej jego twórczości.

O autentyczność grupy norymberskiej toczy się spór od dość dawna, w którym po stronie zwolenników własnoręczności — pełnej czy częściowej tylko — stawali m. in. Dehio, Bode,

Daun a obecnie Lutze, po stronie przeciwnej zaś tylko Lossnitzer, który jednakże mylnie oznaczył datę powstania tego utworu pracowni stoszowskiej na czas około prac nad ołtarzem bamberskim, czyli ok. 1520 r. Ale i ten autor uważał za pewne, że „in den Köpfen, in der jugendlich schlanken Maria und den grosszügigen Gewandmotiven ist der Entwurf des Veit Stoss noch erkennbar”. Otóż byłby czas, ażeby kwestja owych „prac warsztatowych”, która pokutuje wszędzie tam, gdzie wysuwają się wątpliwości co do bezwzględnej oryginalności jakiegoś dzieła stoszowskiego, zginęła nareszcie z widowni naukowej. Jest to zbyt wygodny wybieg, zaciemniający tylko poważnie naszą znajomość sztuki mistrza. Pracownia niewątpliwie brała udział w pracach większych rozmiarów czy też podrzędniejszego znaczenia, przedewszystkiem zaś w późniejszych latach życia Stosza, kiedy stary artysta sam już dłutem władać nie mógł. Ale trudno sobie wyobrazić, ażeby wykonania

jakiejs poważnej pracy w rodzaju norymberskiej „Św. Anny“ nie miał przynajmniej doglądać do ostatnich szczegółów. Przypuszczać więc można, że istotnie podstawą dla rzeźby z kościoła św. Jakóba był wprawdzie jakiś szkic Stosza, ale wykonany poza pracownią mistrza przez byłego jego pomocnika, podobnie, jak to działo się później z t. zw. „Tablicą Różańcową“. Na wystawie norymberskiej, mając blisko siebie obie grupy „Św. Anny“, nie mogłem się do ostatka oprzeć przeświadczeniu, że duch mistrza nie może się przejawiać w koncepcji tak mało zrównoważonej, jak rzeźba z kościoła św. Jakóba.

Za Lossnitzerem przypisuje katalog Stoszowi — mimo słusznego sprzeciwu Dauna — ponownie kamienny pełnoplastyczny posąg św. Pawła, fundacji Antoniego Kressa z norymberskiego kościoła św. Wawrzyńca (ryc. 6) i to znów na podstawie dokumentu z 1513 r., w którym jest mowa jedynie o jakimś bliżej nieokreślonym „Meister veitten“. Rzeźbiarz otrzymuje za prawie dwumetrową tę figurę wszystkiego razem 17 fl., za małą półmetrowej wysokości figurkę w baldachimie nad głową tegoż świętego tylko — 1 fl., podczas gdy wszystkie wydatki na całość wynoszą aż 40 fl. Ta nierównomierność w zapłacie pracy rzeźbiarza w stosunku do robót kamieniarsko-dekoracyjnych zastanawiała już Lossnitzera, który z tej trudności wybrnął w ten sposób, że Stosza uczynił znów odpowiedzialnym jedynie za wykonanie części posągu: głowy i rąk, gdy resztę wykonać mieli pomocnicy, o których istotnie wspomina ów dokument. Więc znów ten sam wybieg z podziałem pracy, którego nikłe znaczenie w tym wypadku, gdzie szło o wybitnie monumentalną figurę, zamówioną przez takiego mecenasa sztuki, jakim był proboszcz kościoła i patrycjusz dr. A. Kress, podobno u wielkiego i uznanego artysty, chyba uderza jeszcze więcej, niż przy tłumaczeniu owych niedociągnięć stylistycznych i kompozycyjnych u norymberskiej „Św. Anny“, może pierwotnie grupy ołtarzowej.



Ryc. 7. Norymberga. Kościół św. Wawrzyńca. Św. Antoni Pustelnik.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.



Ryc. 8. Norymberga. Kościół św. Jakóba. Archanioł Rafał z t. zw. Tobjaszem.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.

Choć próba Doroty Stern, by przypisać „Św. Pawła” innemu mistrzowi Witowi, mianowicie Wirspergerowi z Norymbergi, na podstawie domniemanego podobieństwa z Krucyfiksem tegoż rzeźbiarza w Katzwang nie wytrzymuje krytyki, oddanie tej figury Siozowi jest niemożliwe. Czy w kilka lat po „Św. Andrzeju” i „Św. Rochu” byłaby do pomyślenia ta niebywale, jak na Stosza, sztywna w pozycji i nudna w rzucie szat figura apostoła, kiedy w tym samym 1513 r. powstaje tak niezmiernie żywo poruszony we formie relief z Langenzenn? Lossnitzer uważał ten spokój „Św. Pawła” za zamierzony przez mistrza, który przezeń zbliżyć się miał do renesansowej już formy vischerowskich apostołów z mauzoleum św. Sebalda, a przygotowywać o 7 lat późniejsze figury ołtarza bamberskiego. A przecież pominąwszy, że porównanie naszego apostoła z tymże vischerowskim ze wspomnianego mauzoleum wypadnie stanowczo na korzyść tego ostatniego, dziwną jest rzeczą,



Ryc. 9. Bamberg, Fara. Górny kościół. Młody pasterz z ołtarza Bamberskiego.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.

iż nic z tego wszystkiego nie spotykamy na następujących chronologicznie, coprawda drewnianych, pełnoplastycznych figurach w rodzaju małej Madonny londyńskiej czy „Archanioła Rafała“, albo nawet na kamiennej „Madonna vom Weinmarkt“ (ok. 1520). A chyba już wcale nie przekonywa twierdzenie Lossnitzera, jakoby działał tu „ein gewisser Blockzwang“, który przecież byłby musiał narzucić podobną formę również tejże Madonnie. Przytem dziwnie jakoś wygląda podziw tego autora dla głowy apostoła, która ani swym wyrazem duchowym, ani też opracowaniem plastycznym nie ma nic wspólnego z potęgą wyrazistości np. takiego „Św. Andrzeja“; szkoda, że niszczał w kościele św. Sebalda — a może dla niego był tylko zaprojektowany — inny „Św. Paweł“ bezsprzecznie stoszowski, po którym pozostała jedynie kopja w rysunku z przełomu XVIII na XIX w. Ale i ta dość pobieżna kopja daje dostateczne pojęcie, jak nasz mistrz wyobrażał sobie w plastyce tego

wielkiego bojownika za wiarę Chrystusową. A w kilka lat później miałyby stać — choćby tylko pod artystycznym protektorem Stosza — ta figura bez krwi i kości, przygarbiona, nieudolna w ruchu źle opracowanej ręki i sztywnego przedramienia, podtrzymujących umieszczoną naiwnie księgę? Ta postać o nudnym rzucie fałdów, jakiego nie widzimy u mistrza ani przedtem ani później, a kompozycyjnie zbyt wąska w partji dolnej, by ta dla oka stanowić mogła dostateczną podporę szerokiej, choć dość leniwie poruszanej masy górnej?

Zdaje się, że autor katalogu przychylił się do zapatrywania Lossnitzera dlatego, iż trudno w tym czasie znaleźć w Norymberdze innego „Meister veitten“ prócz Stosza — jeżeli się odrzuci Wirspergera — a również rzeźbiarza, któremu wolnoby oddać tę bądź co bądź jeśli chodzi o głowę niecałkiem pospolitą rzeźbę. Nie jedyna to przecież zagadka ówczesnej plastyki norymberskiej, że tylko wspomnę świetną płaskorzeźbę „Sądu Ostatecznego“ nad południowym portalem kościoła św. Sebalda z 1485 r., której twórcy dotychczas odkryć się nie udało.

Jeżeli niepodobna już łączyć z nazwiskiem Stosza figury „Św. Pawła“ Kressa, to tem bardziej niezrozumiałe będą słowa katalogu, odnoszące się do figurki św. Antoniego Pustelnika z baldachimu (ryc. 7): „Wie die Hauptfigur bei Veit Stosz in Auftrag gegeben“. Za 1 fl. A więc nawet za tę całkiem słabą i bezwyrazistą rzeźbę czyni się odpowiedzialnym wielkiego mistrza. Lossnitzer przemilczał ją przynajmniej całkiem.

Dziwnego eksperymentu dokonano na wystawie przez połączenie ze sobą 2 figur, mianowicie „Archaniola Rafała“ z t. zw. „Młodym Tobjaszem“, w grupę wyobrażającą podróż ich do Rages (ryc. 8). Samą postać Archaniola uznał za stoszowską z pełną słusnością dopiero Lossnitzer wbrew opinii Dauna, który uważał ją za pracę — Stanisława Stosza, choć syn Wita mieszkał wówczas już oddawna w Krakowie. Pochodzi ona z fundacji florenckiego kupca Raffaela Torrigiani'ego, który mieszkał od 1516 — 1518 r. w Norymberdze, dla kościoła Dominikanów (obecnie w kościele św. Jakóba). Jeszcze w 1737 r. widział Schwarz na cokole herb fundatora oraz datę 1516. Również niezaprzeczenie z pod dłuta Wita Stosza wyszła druga figura, którą katalog nazywa Tobjaszem, przyczem wyraża przypuszczenie, że po stronie przeciwnej zamieszczona była pierwotnie postać fundatora jako pendant do młodego podróżnika, który zresztą doniedawna uchodził za króla z jakiegoś „Pokłonu“. Autor katalogu uważa próbny ten zespół za rzecz „von grösserer Wahrscheinlichkeit“, niż owo dawne tłumaczenie postaci młodzieńczej jako króla.

Niemniej jednak jest to zestawienie niczem nie uzasadnione.

1. Opis Schwarza z 1737 r., który widział grupę z aniołem jeszcze na miejscu pierwotnym przy jednym z ołtarzy nieistniejącego już dziś kościoła dominikańskiego, mówi wyraźnie tylko o „eine Figur von einem Engel begleitet”. Że zaś Schwarz nazywa ów zespół figuralny „ein Gedächtnus” czyli pewnego rodzaju plastycznym *ex voto*, figurą asystującą mogła być chyba tylko podobizna samego fundatora. Nadto uzupełnienie tej grupy jeszcze trzecią figurą byłoby sprzeczne z opisem Schwarza. Niewiadomo zresztą, czy przy jednym filarze znalazłoby pomieszczenie aż 3 postacie i to, jak wynika z próby zestawienia dwóch zachowanych, każdej na osobnym cokole.

2. Stosz byłby niewątpliwie ową podróż do Rages przedstawił w zgola innej, odpowiedniejszej do tematu formie, nie zaś w prostym zeszeregowaniu obu postaci sposobem adycji w ten sposób, że anioł stoi monumentalnie, zwrócony do widza „en face”, młodzieniec zaś wyraźnie przykłęka, nie kroczy. Św. Rafał, odziany w długie szaty, zakrywające stopy i płaszcz ciężki, nie ma w swym wyglądzie nic z podróżnika. Powoływanie się katalogu na podobne do siebie cokoły obu figur jest bez znaczenia, ponieważ brak im czegoś wyodrębniającego je od innych podobnych.

3. Ów rzekomy Tobiasz nie może nim być choćby dlatego, że ubrany jest w pelerynkę gronostajową, którą odznaczano jedynie osoby pochodzenia książęcego. W sztuce nie spotykamy młodego Tobiasza nigdzie wyobrażonego jako księcia. Z tego szczegółu, jak i z ruchu przykłęknięcia wynikałoby, że dawne oznaczenie tej figury, jako króla z jakiegoś zaginionego czy rozpoczętego tylko przez Stosza „Pokłonu” byłoby słuszniejsze, choć z drugiej strony przeszkadzać mogłoby wzniesienie ku górze głowy i wzroku.

Ruiny nieszczęsnego ostatniego arcydzieła stoszowskiego, t. zw. ołtarza bamberskiego z 1523 r., pomnożyły się niedawno o nową jego część, mianowicie o scenę z naczółka lewego skrzydła, przedstawiającą karmienie Eljasza przez anioła w pustyni (ryc. 1). Nie znali jej ani Lossnitzer, ani Daun. Jest to odkrycie ważne ze względu na kwestję polichromji drewnianych rzeźb mistrza Wita, zpośród których niejedne, jak „Św. Andrzej” i „Św. Roch”, poza obramieniem ust i oczu nie są polichromowane. Także scenie głównej i reliefom ołtarza bamberskiego brak pomalowania, poza kilku tonami na twarzach postaci. Katalog, idąc za wywodami R. Schaffera, powiada ostrożnie: „Die enge Beteiligung von Vater und Sohn (scil. Andrzeja) an dem Auftrag macht die ungefasste Form aus künstlerischen Gründen wahrscheinlich”, Schaffer zaś

wywiódł swój wniosek, że ołtarz miał pozostać ze względów artystycznych bez polichromji, z tej części tekstu, „Anniversarium“ kościoła Karmelitów w Norymberdze, w której ich ówczesny przeor dr Andrzej Stosz zapisać kazał pod 1523 r. odnośnie do ołtarza ojcowskiego tę przestrożę: „Nullus prior faciat eam (scil. tabulam) coloribus pingere facilliter. Causam sibi narrabunt omnes artificiosi magistri in illa arte“.

Mimo ostatniego zdania, które powołuje się bardzo ogólnikowo tylko na przyczyny zakazu, „znane wszystkim wybitnym rzeźbiarzom“, wniosek, jakoby zdanie pierwsze zakazywało polichromji ołtarza bezwzględnie i nazawsze, zdaje mi się być mylny. Z tekstu anniwersarza bowiem wynika jedynie, że artysta zastrzega się tylko przeciw lekkomyślnemu, nierozważnemu („facilliter“) pomalowaniu ołtarza. Nadto trudno wyobrazić sobie, ażeby bez polichromji pozostać miały nazawsze figury szafy i płaskorzeźby skrzydeł, kiedy zachowała się ta polichromja pierwotna nienaruszona na wspomnianym naczółku bocznym, a wyraźne jej ślady na postaciach apostołów z nasady środkowej. Jeżeli Schaffer powołuje się na przykład ołtarza w Münnerstacie, którego figury w szafie Riemenschneider pozostawił również bez polichromji, to podaje on tem samem precedens raczej przeciw swojej tezie, aniżeli za nią. Rzeźba tego ołtarza bowiem została pomalowana za sprawą Stosza wtenczas, gdy nasz mistrz dołączył do szafy swe obrazy skrzydłowe. To samo pewno stać się miało z ołtarzem bamberskim po wykończeniu naczółków, z których pozostałe są przecież polichromowane.

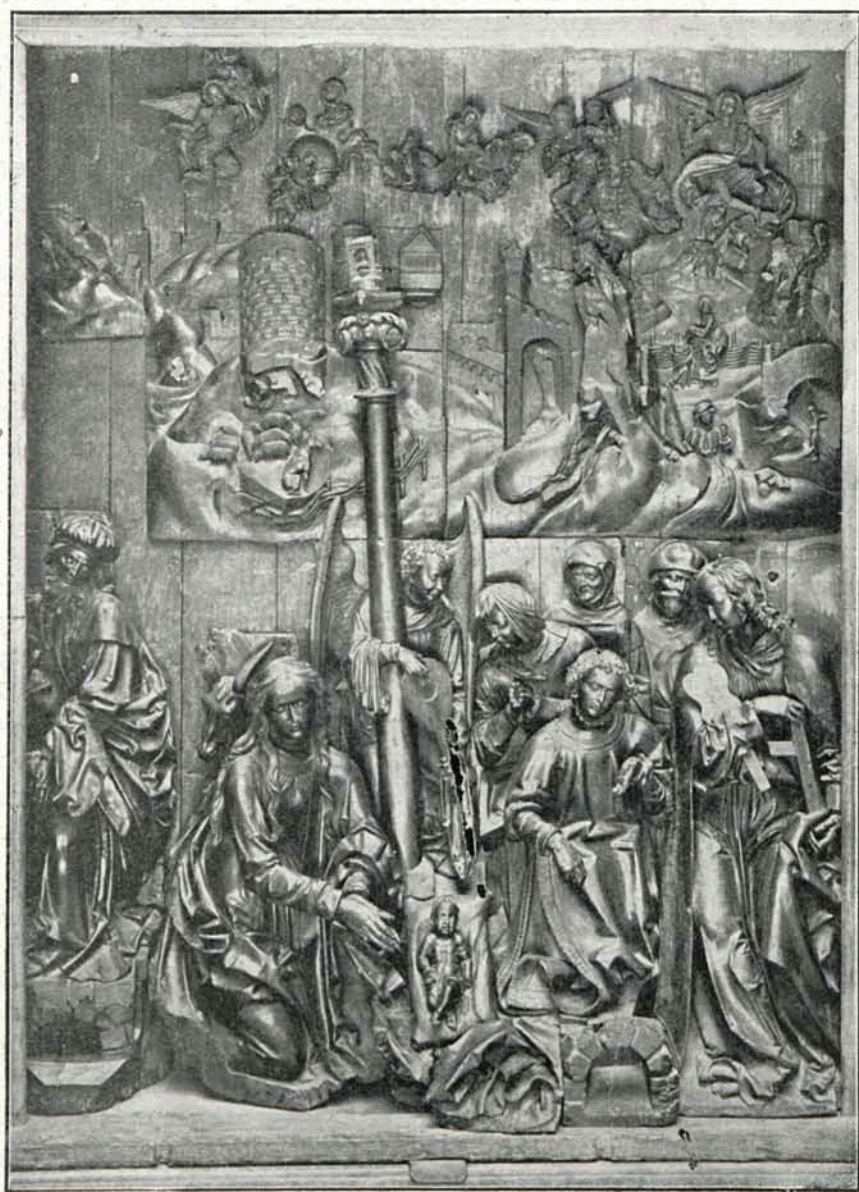
Miał zatem Lossnitzer słuszną, tłumacząc brak polichromji w tym wypadku rychłym wypędzeniem Andrzeja Stosza z Norymbergi (1525), wskutek czego ołtarz wykończony być nie mógł. Wszakże z 8 płaskorzeźb skrzydeł zdołał Stosz wykonać tylko 4, i to dwa wewnętrzne i dwa zewnętrzne, ponieważ dla braku pieniędzy spłacał mu konwent norymberski niewysoką cenę za wspólnie zamierzone dzieło w skąpych tylko ratach, których wypłata na domiar złego ustała zupełnie po zagarnięciu majątku zakonnego przez radę miejską na rzecz t. zw. „Grosses Almosen“. Jakżeż w tych warunkach mógł mistrz myśleć o kosztownej polichromji ołtarza!

O jakkolwiek dokładniejszą rekonstrukcję ruiny ołtarza bamberskiego pokusić się niepodobna, bo niewiadomo, co z niego Stosz wykonał rzeczywiście, a co pozostało tylko zamiarem, wyrażonym w projekcie z Akademji Umiejętności w Krakowie. Są przecież kwestje, których rozwiązanie mogłoby przybliżyć naszej wyobraźni dzisiejszy oplakany wygląd ołtarza do zamierzonej przez

mistrza rzeczywistości. Zaczniemy od szczegółu pozornie podrzędnego znaczenia.

Z grupą apostołów z naczółka środkowego łączono dotychczas zazwyczaj bez zastrzeżeń małą figurkę klęczącego jakby w adoracji młodzieńca (ryc. 9). Czyni to również katalog, uważający i tę figurkę za jednego z apostołów, asystujących przy Wniebowzięciu N. P. Marji. Zdaniem mojem nie należała ta postać nigdy do tego zespołu. Bo nasamprzód wyłamuje się ona z całości odrębnym swym współczesnym strojem, a niemniej także swą pozycją i ruchem. Podczas gdy bowiem wszyscy apostołowie zwracają głowy i wzrok ku cudownemu zjawisku nad sobą, młodzieniec pochyla się, patrząc w dół. Można by jednak przypuszczać, że jest to ów mały apostoł ze szkicu krakowskiego, który jako odpowiednik do przechylającego się całem ciałem nad sarkofagiem kolegi, patrzy przed siebie — postać zresztą, która w wykonaniu plastycznym niewątpliwie zgoła inaczej zostałaby dostosowana do reszty grupy niż na pobieżnym figuralnie szkicu. Też małej postaci apostoła z rysunku mogłaby odpowiadać raczej ta z zachowanych figurek, którą w zestawieniu Lossnitzer'a widzimy w grupie prawej zupełnie na brzegu. Zresztą porównanie jej z klęczącym młodzieńcem jako rzekomego pendant wystarczy całkiem na stwierdzenie, że ta figurka z zespołem naczółkowym nie ma nic wspólnego. Pewne objaśnienie ikonograficzne całokształtu tej kompozycji stoszowskiej mogłyby dać — mimo odmiennych zresztą szczegółów kompozycyjnych — ołtarz frankfurcki z 1509 r. i drzeworyt z 1510 r. Dürera.

Wobec takiego stanu rzeczy trzeba by spróbować umieścić naszego młodzieńca adorującego gdzieindziej, a mianowicie pośród postaci sceny głównej w szafie ołtarzowej (ryc. 10). Nie może bowiem ulegać wątpliwości, że adorujący gest młodzieńca odnosi się do Dzieciątka, w którego otoczeniu po stronie prawej stoi podobny młody pasterz ze złożonymi rękami i przechylony jakby w pokłonie, o fryzurze tak samo ujętej w prosto spadające kosmyki. Gdzieby naszą figurkę tam umieścić? Naturalnie ze względu na pozycję oraz brak miejsca po stronie prawej należy rozetrzeć się za stosownem pomieszczeniem jedynie na lewo od dzielającego słupka. Całej tej partii bowiem brak równowagi z masą postaci po stronie przeciwnej, pomimo nieproporcjonalnej wielkości figury Matki Boskiej. Poza tem jest ta część daleko więcej zniszczona od tamtej drugiej; brak np. wołu, postać św. Józefa jest przecięta ramą, wyżej zaś są całe części jakby wykrojone z reliefu pejzażowego. Nie mam dziś niestety już w żywej pamięci szczegółów, któreby umożliwiły mi techniczne ustosunkowanie figur strony



Ryc. 10. Bamberg. Fara. Górny kościół. Szafa ołtarza bamberskiego.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.

lewej do siebie. Mianowicie zaś nie wiem, jak ze sobą są połączone w częściach rzeźbionych figury Matki B. i św. Józefa. Uderza jednakże fakt, że postać Opiekuna jest w perspektywie figuralnej zbyt mała w stosunku do olbrzymiej Matki Boskiej, ażeby miała pierwotnie być tak znacznie wysunięta na plan przedni. Nadto



Ryc. 11. Bamberg. Fara. Górny kościół. Grupa apostołów z naczółka ołtarza bamberskiego.

Fot. Germ. Nationalmus. Nürnberg.

widzimy nad św. Józefem wyrwę w krajobrazie, dokąd możnaby częściowo przesunąć świętego. Na szkicu krakowskim jest on większy i w perspektywie więcej oddalony.

Również N. P. Marja (razem z przyczepioną do Niej głową osiołka) klęczała prawdopodobnie nieco wyżej. Dzieciątko zaś, zastąpione później dzisiejszem nieudolnym barokowem, leżało u Jej stóp tam, dokąd kierują się gesty adorujących — Najśw. Matki, wielkiego anioła z lewej strony i stojącego ze złożonymi rękami młodego pasterza po prawej i gdzie koncentruje się ich wzrok. Wobec tego, że dziś mały Chrystus znalazł się na miejscu niewłaściwym, stał się ten wspólny akt adoracji niezrozumiałym.

Jeżeli wszystkie te przesunięcia okazałyby się technicznie możliwemi — wszakże i słup środkowy, który pierwotnie dźwigać miał dwa łuki sklepieniowe, jest pochylony i nie dzieli całej

kompozycji na dwie symetryczne części, a jest zakończony jakąś mylnie na nim umieszczoną bazą — wtenczas możnaby pomieścić gdzieś pomiędzy św. Rodziną zprzodu naszego klęczącego młodzieńca.

Nie miałem tu pretensji do zrewolucjonizowania dzisiejszego układu ołtarza bamberskiego, a wysunąłem tylko obiekcje, które mogłyby przyczynić się do lepszego zrozumienia założenia całej kompozycji. Będę może miał kiedyś jeszcze sposobność do dokładniejszego sprecyzowania ważnej tej kwestji, naświetlającej nam drogi twórczości artystycznej Stosza w końcowym jej okresie, przez omówienie stosunku ołtarza z kościoła Karmelitów norymberskich do krakowskiego projektu, co dotychczas nie zostało dokonane w sposób wyczerpujący.

Oto kilka spostrzeżeń i uwag, które mogłyby przyczynić się, szczególnie przez wywołanie dyskusji, do pogłębienia aktualnych wciąż jeszcze badań nad twórczością jednego z największych mistrzów, zamykających dzieje rzeźby średniowiecznej.

LECH NIEMOJEWSKI (WARSZAWA) — „WYSPIAŃSKI-ARCHITEKT”.

Począwszy od bieżącego rocznika, Biuletyn zamieszczać będzie artykuły dotyczące wzajemnego stosunku sztuki dawnej i współczesnej oraz omawiać zasadnicze zagadnienia historii sztuki: pragniemy w ten sposób zaktualizować treść pisma oraz zwiększyć jego dydaktyczne znaczenie.

Komitet Redakcyjny.

Korzystam z gościnności Redakcji „Biuletynu”, ażeby skreślić kilka uwag o wartościach architektonicznych dzieł Stanisława Wyspiańskiego. Nie umniejszając wartości jego jako poety, dramaturga i malarza, pragnę się upomnieć o należne mu prawa jako architektowi. Nikt przecież nia ma wątpliwości, czy należy uważać Stanisława Noakowskiego za architekta, chociaż działalność tego genialnego artysty ograniczała się wyłącznie do... papieru! Stanisław Wyspiański tworzył nie tylko na papierze, co więcej, dzisiaj możemy zauważyć to zupełnie wyraźnie, stworzył nie tylko dzieła rzeczywiste, jak np. wnętrza gmachu Izby Lekarskiej w Krakowie, ale stworzył szkołę.

Jeżeli tego dotychczas nie stwierdzono, to tem bardziej wydaje mi się koniecznem zwrócić uwagę badaczy na tę stronę oblicza artystycznego znakomitego artysty.