











WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI  
PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI TOM II ZESZ. I.

---

TADEUSZ SZYDŁOWSKI

# O WITA STWOSZA OŁTARZU MARJACKIM

I JEGO PIERWOTNYM WYGLĄDZIE

Z 31 ILUSTRACJAMI

W KRAKOWIE

NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI  
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SP. W KRAKOWIE,  
GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE

1920.





**O WITA STWOSZA OŁTARZU MARJACKIM**

100  
100  
100



WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI  
PRACE KOMISJI HISTORJI SZTUKI TOM II ZESZ. I.

---

TADEUSZ SZYDŁOWSKI

# O WITA STWOSZA OŁTARZU MARJACKIM

I JEGO PIERWOTNYM WYGLĄDZIE

Z 31 ILUSTRACJAMI

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 72  
Tel. 26-68-63

W KRAKOWIE  
NAKŁADEM POLSKIEJ AKADEMJI UMIEJĘTNOŚCI  
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI G. GEBETHNERA I SP. W KRAKOWIE,  
GEBETHNERA I WOLFFA W WARSZAWIE  
1920.



20.733

DRUKARNIA UNIWERSYTETU JAGIELLOŃSKIEGO POD ZARZĄDEM J. FILIPOWSKIEGO.





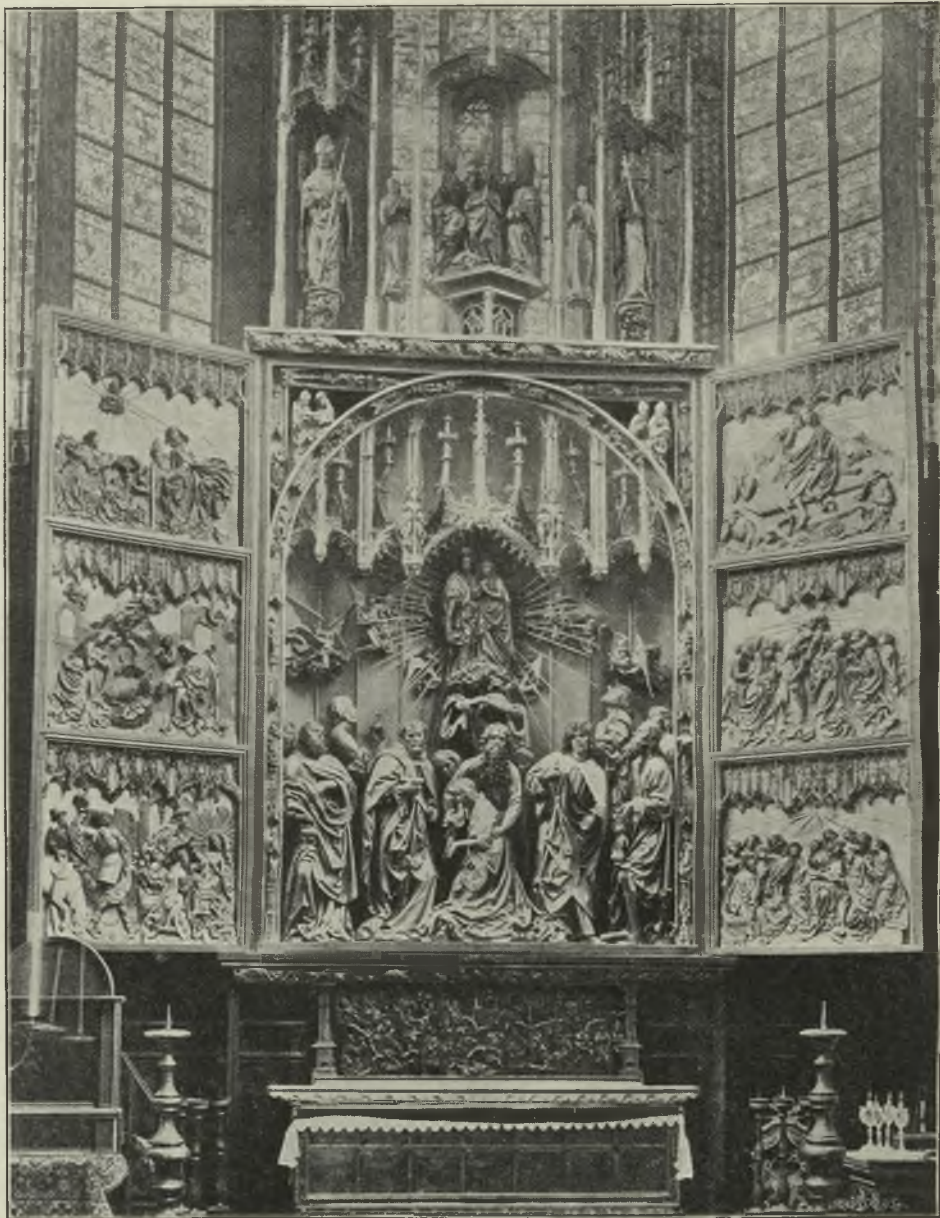


FIG. 1. OŁTARZ MARJACKI OTWARTY.





FIG. 2. OŁTARZ MARJACKI ZAMKNIĘTY.





# O WITA STWOSZA OŁTARZU MARJACKIM I JEGO PIERWOTNYM WYGLĄDZIE

NAPISAŁ

TADEUSZ SZYDŁOWSKI.

W wielkich dziełach sztuki tkwi niewyczerpane źródło podniety wiecznie żywej. Wywołują one wrażenia wciąż świeże i pobudzają do zastanawiania się nad tajemnicą ich czaru.

O Wita Stwosza wielkim ołtarzu w kościele Najśw. P. Marji w Krakowie pisano już dosyć wiele. W każdej monografii artysty musiało to największe i najwspanialsze dzieło zająć z natury rzeczy dużo miejsca. Jednak można w niem dostrzec jeszcze coś nowego, spojrzeć nań innemi, niż dotąd oczyma i wnikać głębiej w istotne jego oblicze.

Na sąd o utworach sztuki odległych wieków wpływają zwykle wyobrażenia i upodobania epoki dzisiejszej. Zależnie od stopnia wiedzy artystyczno-historycznej oraz umiejętności odczucia i rozpoznania ducha okresów minionych, może ów wpływ być zrównoważony i osłabiony, lecz zdolności w tym kierunku są na ogół rzadkie i przy oglądaniu zabytków przykładamy najczęściej współczesną miarę i pojęcia. Sądzymy je na podstawie znajomości dalszego już rozwoju sztuki, oraz z tą kulturą estetyczną, jaką w nas ów rozwój wpoił, z temi przyzwyczajeniami wzrokowemi, jakie w nas zakorzenił. Niema wtedy oczywiście mowy o obiektywiźmie patrzenia i sądu. Dzieło sztuki, wyrosłe z zupełnie innego kulturalnego podłoża, z ducha innej epoki, kryje swe tajemnice widzom, którzy zanadto wrosli w epokę własną.

Tak było z ołtarzem Stwosza nawet do lat ostatnich. Przyzwyczajenie do pewnych utartych norm estetycznych i artystycznych poglądów utrudniało doń dostęp i właściwy stosunek. Widziano w ołtarzu prawie wyłącznie dzieło rzeźby, a raczej szereg kompozycji rzeźbiarskich, nie zdając sobie dostatecznie sprawy z charakteru całości, a przede wszystkim z wybitnej i wyjątkowej roli, jaką tam odgrywa polichromja. Przywykliśmy bowiem do uważania polichromji rzeźby za coś przypadkowego, podrzędnego i zbędnego, a typ ołtarza, jaki przedstawia ołtarz Marjacki, stał się już w drugiej połowie XVI w. zupełnie obcy. Wygasł wtedy rodzaj artystycznej produkcji, który go wytworzył, przeminął cały ten rodzaj sztuki ołtarzowej, który pod koniec średnich wieków miał dobę niesłychanego rozkwitu. Sztuka renesansu, względnie baroku, wprowadziła typ ołtarza

zupełnie odrębny, który w głównych swych rysach zasadniczych do dziś się utrzymał. Obraz, czy rzeźba, znalazły w nim wyznaczone miejsce wśród logicznej i zwartej architektonicznej konstrukcji i bujnych, a w całości suto wyłożonych ram dekoracyjnych.

Inaczej w ołtarzu późnośredniowiecznym, w którym chodzi nietyle o harmonję i piękno ogólnego kształtu, ile o uplastycznienie rozległej treści religijnej, o zilustrowanie długiego nieraz cyklu biblijnych dziejów. Żywe i silne pragnienie rozczytywania się w malowanej i rzeźbionej księdze świętej prowadziło do tego, by ołtarz, główny sprzęt kościelny, był w tę treść świętą wyposażony jak najwięcej. Dążenie sztuki szło w tym kierunku, by dla chciwie pożądaney, bogatej treści znaleźć formę dobitną, oraz efektowny i wyrazisty sposób artystycznej wymowy. Jako taki kształt najdogodniejszy rozwinął się średniowieczny ołtarz szafiasty, skrzydłowy, t. j. złożony z głębokiej szafy, przeznaczonej na pomieszczenie posągów, którą to szafę zaopatrywano nieraz aż w trzy pary zamykających ją skrzydeł, by uzyskać możliwie dużo miejsca dla kompozycji figuralnych. Najwymowniejszym zaś, najefektowniejszym środkiem i narzędziem artystycznym okazała się rzeźba polichromowana. Złożone posągi i wypukło rzeźbione historie ryły się najłatwiej i najsilniej w oczach i duszy tłumu. Blask złota i jaskrawość różnolitych barw potęgowały wyrazistość i dobitność plastycznych kształtów, uprzystępniały oku dostrzeżenie najdrobniejszej figurki i najodleglejszej płaskorzeźby. Barwność stała się w rzeźbie ołtarzowej współczynnikiem naturalnym i nieodzownym, oraz źródłem subtelnych efektów, obcych późniejszym ołtarzom, wyłaczanym w całości jednostajnie i konwencjonalnie. Ołtarze snycerskie polichromowane zyskały sobie w XV wieku większą popularność niż tryptyki, malowane nawet przez wybitnych mistrzów.

Upodobanie w polichromji zrosło się z genezą ołtarzy snycerskich, które opierają się w swym rozwoju nie tyle na architekturze lub rzeźbie kamiennej, ile raczej wiodą swe początki od złotnictwa, emaljerstwa i malarstwa. W najdawniejszej epoce umieszczano na mensach ołtarzowych kosztowne naczynia na relikwie, złote, srebrne, wykładane emalją, potem dyptyki i tryptyczki metalowe, aż przyszyły malowane retabula, z których rozwinęły się z czasem szafy ołtarzowe. Mieściły one zrazu tylko niewielkie figurki, lecz w dalszym rozwoju rozrastała się całość do rozmiarów coraz potężniejszych. Już najstarsze drewniane figurki były suto złożone, by przypominały posąжки ze szlachetnych metali, i były niejednokrotnie wysadzone drogiemi kamieniami, szklivami, metalowemi sztyftami i t. p. Te zdobniczo-dekoracyjne właściwości przylegają najściślej do snycerstwa i drewnianych figur niepolichromowanych aż po koniec XV wieku prawie się nie dostrzega.

Tembardziej ołtarz, gdy wyszedł z ręki snycerza, był w pojęciach owoczesnej sztuki dziełem nie gotowem, nie wykończonem, jakby nagiem, tak że je dopiero przyodziać należało w właściwe szaty, by mógł wejść w progi świątyni. Co innego stalle, kazalnica, i inny sprzęt kościelny, ale ołtarz musiał jaśnieć blaskiem i wspaniałością. W naturalnym kolorze drzewa wydawał się za ubogi, skromny i niepozorny. Trzeba mu było koniecznie walorów efektowniejszych, silniej rzucających się w oczy; trzeba było użyć wymowniejszych środków dekoracyjnych, więc przepychu złota i barw, któreby przykryły jego drewnianą prostotę i uczyniły zeń rzecz strojną, odświętną i błyszczącą, żeby aż olśniewała wzrok swą wymowną wspaniałością i bogactwem. Dla tych tendencyj jest polichromja snycerskich tryptyków średniowiecznych regułą i dopiero pod koniec epoki pojawiają się sporadycznie, niewielkich zresztą rozmiarów tryptyki, którym wystarcza



szlachetność drzewnego materiału, n. p. drzewa dębowego. Napotykanne pozatem gdzieś, niepolichromowane ołtarze zostały poprostu nieukończony i przykryciu ich polichromją stanęło coś na przeszkodzie.

Polichromja rzeźby wpływała z zasady imitacji, t. j. z potrzeby wiernego odzwierciedlenia prawdy natury i była w duchu ówczesnej sztuki tak logiczną, jak logiczne było oddanie z pracowitą dokładnością np. mitry, pokrytej kosztownymi kamieniami, wytwornie haftowanej stuły, lub bogatego obramowania szaty. A choć w polichromji najczęściej pola zajmowało złoto, uważać ją można za niemniej prawdziwą w sensie ówczesnej imitacji natury, gdyż święte osoby wyobrażano sobie w szatach najświetniejszych, najbogatszych, w długich powłóczystrych płaszczach złotych, jako postaci z królewskiego rodu.

W średniowieczu oblekano barwami nie tylko rzeźby drewniane, lecz i kamienne, więc posągi w załomach gotyckich portali, płaskorzeźby tympanonów, figury nagrobkowe, podobnie jak się to działo niegdyś w sztuce greckiej. Było również powszechne w użyciu polichromowanie rzeźb marmurowych i we włoskiej sztuce aż do początków Cinquecenta spotykamy liczne przykłady, że prócz posługiwania się różnobarwnymi gatunkami marmurów, malowano szczegóły naturalistycznie. Polichromowane były nieraz nawet brzozy. Tembardziej rzeźba drewniana nie mogła egzystować bez polichromji, której domagał się w tym wypadku sam materiał, w surowości swej nie dość efektowny.

Polichromowanie i złocenie obejmowało ołtarz w całej rozciągłości, tak architekturę, t. j. szafę i ramy, jak ornamentykę i partje figuralne. Malowania barwami wykonywane były przeważnie temperą, podobną techniką jak obrazy, toteż najlepsze wyobrażenie o rodzaju tej dawnej polichromji dają nam lepiej od rzeźb utrzymane, średniowieczne obrazy cechowe. Polichromję wykonywali prawie z reguły malarze, a zajmowali się nią nieraz artyści najwybitniejsi. Malowali figury i tacy mistrze jak Jan van Eyck lub Rogier van de Weyden. Polichromja była wprost uważana za drugą połowę dzieła, tak istotną i ważną, że specjalnie nieraz oddawano ją siłom pierwszorzędnym, płacąc ceny tak wysokie jak za rzeźbę, niekiedy nawet większe. Jan van Eyck wymalował sześć posągów dla fasady ratusza w Bruges i otrzymał więcej zapłaty niż jego towarzysz rzeźbiarz<sup>1)</sup>. Analogicznym objawem jest, że we Włoszech, gdzie nie było tak rozwiniętego snycerstwa, malował figury marmurowe wybitny artysta: Lorenzo di Bicci.

Ustanawiane były specjalne komisje, kontrolujące jakość materiału i roboty: czy drzewo suche i odpowiedniej grubości, czy złoto i barwy dobre i t. d. Istniały nawet w tym kierunku określone regulaminy. Komisje egzaminowały raz samą rzeźbę nie malowaną, drugi raz polichromję. Pogłębienie znajomości sztuki średniowiecznej pobudziło badania nad tą malarską stroną snycerstwa i doprowadziło do zrozumienia, jak wiele wkładano wówczas pracy mozolnej, starannej i umiejętnej w doskonałość polichromji,

<sup>1)</sup> Ciekawy pod tym względem przykład przytacza Louis Courajod w swej rozprawce: »La polichromie dans la statuaire du moyen âge et de la renaissance«. Paris 1888, str. 14: »Après avoir commandé à Jacques de Baers, pour le maître-autel de l'église de la Chartreuse de Champmol à Dijon, un retable sculpté entre les années 1390—1392 le duc Philippe le Hardi de Bourgogne fit peindre par Melchior Broederlam ce même retable. Un fait bien caractéristique, cette sculpture après avoir été apportée une première fois à Dijon de Terremonde, où travaillait alors Jacques de Baers, revint en Flandre pour y recevoir tout spécialement la peinture d'une main la plus choisie. C'est à Ypres, où résidait alors Broederlam, que malgré tous les risques d'un nouveau voyage, le retable de Jacques de Baers fut décoré de sa couleur.«

jak dalece zwracano uwagę na solidne jej wykończenie, jak lubowano się ogólnie w jej efektach, w blaskach złocień, w sile i intensywności barw.

Nie ulega więc wątpliwości, że i ołtarz Marjacki, który wśród ołtarzy późnośredniowiecznych zajmuje miejsce pierwszorzędne, jako jeden z najwspanialszych, najtworniejszych i najokazalszych, musiał mieć polichromję szczególnie świetną, bogatą i technicznie doskonałą.

Umiłowanie wielobarwności gaśnie jednak już w XVI w. W polichromji ołtarza zyskuje coraz większą przewagę złoto, aż z czasem zawładnie niepodzielnie. Z zapanowaniem renesansu nastaje upadek snycerstwa, które z piedestału wielkiej sztuki, uprawianej przez wybitnych mistrzów schodzi coraz bardziej do rzędu rzemiosła, a jakkolwiek epoka baroku rozbudza znów niesłychanie bujną produkcję figur ołtarzowych, to przecieź lepszą rzeźbę w drzewie coraz rzadziej się napotyka. Odtąd najczęściej w marmurze pojawiają się poważniejsze dzieła sztuki. Występują w nich jeszcze zrazu niektóre szczegóły złoczone, potem wszelki ślad polichromji zanika. Rzeźba zdobywa sobie jako samodzielna sztuka pełne prawa, odrzuca całkowicie współdziałanie barwy, jako niepotrzebne a nawet szkodliwe, bo rozrywające logikę płaszczyzn i utrudniające rozwój problemów czysto plastycznych. Z dalszym biegiem dziejów sztuki uchodzi polichromja za synonim niemowlęctwa rzeźby, za objaw bezwzględnie fałszywy i nieartystyczny.

Tego rodzaju pogląd panuje wszechwładnie przez cały wiek XIX. Gdy np. około r. 1850 tak wybitny artysta i człowiek o dużej kulturze, jak Piotr Michałowski, mówi o polichromji ołtarza Marjackiego, to akcentuje przekonanie, że »malowanie posągów nie odpowiada przyjętemu pojęciu piękności w sztuce i że tylko dzięki wypełnieniu z postępem czasu rażącej surowości kolorów, przybrała przez starość rzeźba Stwosza powłokę pełną uroku i powagi«<sup>1)</sup>. Podobnie odnoszą się inni ówczesni znawcy do polichromji i gdy wypłyne sprawa restauracji ołtarza, uważają odnowę kunsztownej, średniowiecznej jego barwnej powłoki za rzecz podrzędną, którą można byle jak przeprowadzić i z łatwością. I dokonuje się ta restauracja, gdy nikt nie zdaje sobie dość sprawy ze znaczenia i doniosłości problemu. Gdy zaś odświeżono, jak umiano, barwy i złocenia, odzywa się o tem krytyka z potępieniem, nie z powodu nieumiejętnej roboty restauratorskiej, lecz z tego właśnie wychodząc założenia, że polichromja jest piętnem upadku sztuki rzeźbiarskiej, że ona niezmiernie szkodzi i uwłacza dziełu Stwosza<sup>2)</sup>.

Jeśli zaś pod koniec wieku pod wpływem ugruntowania nauki o dziejach sztuki, podobne poglądy nie mają już miejsca i ocenia się polichromję jak naturalny objaw sztuki późnośredniowiecznej, to jednak objaw ten nie znajduje dosyć zrozumienia, właściwe jego piękno i specjalne znaczenie nie są dość odczuwane. Tak wrosła głęboko, tak zakorzeniła się silnie estetyczna negacja polichromji rzeźby i oddziaływała ujemnie w kierunku rozpoznania właściwego charakteru Stwoszowskiego ołtarza.

To też nawet w naukowych opisach ta strona dzieła nie jest prawie uwzględniana i nad wartością polichromji nikt się bliżej nie zastanawia. Niemieccy historycy sztuki oglądają ołtarz tylko krótko i dorywczo, a sądząc o nim na podstawie fotografii i reprodukcji, na barwność nie zwracają wiele uwagi. Tymczasem istotniejsza znajomość ołtarzowej sztuki późnośredniowiecznej, z drugiej zaś strony uważniejsze wpatrzenie się

<sup>1)</sup> Patrz: Dodatek Nr. 2.

<sup>2)</sup> »O restauracjach krakowskich« Czas 1870, Nr. 28.



w wygląd naszego arcydzieła, doprowadzić były winny do wniosku, że polichromja odgrywa tu bardzo ważną rolę.

Zdanie sobie z tego sprawy utrudniał jednak dzisiejszy stan polichromji, który budzić musi poważne wątpliwości co do zachowania pierwotnego wyglądu. Przybrudzenie, nawet zupełne ściemnienie niektórych partji, rażąca krzykliwość niebieskich telf dla płaskorzeźb, zbytnie wybijanie się i nierówny blask złocień rzucają się w oczy, a przy bliższem badaniu dostrzega się szereg szczegółów, będących w znacznej dysharmonji z resztą. Całość czyni wrażenie bardzo niejednolite i widocznie jest poszarpana i zepsuta.

Nasuwa się samo przez się, że w ciągu kilku wieków od czasu powstania ołtarza, musiały mieć miejsce różne odświeżania, odnowy i odmalowywania. Znacząco tego działu sztuki wiadomo, że autentyczne polichromje średniowieczne należą do rzadkości. I nie tylko pod tym względem mogło dzieło Stwosza ucierpieć w tak długim okresie lat. Czyżby delikatna, krucha robota snycerska nie doznała żadnych uszkodzeń? Może więc dorabiono i uzupełniano rzeźbę i ornamentykę? Jakże rzadko dochowują się dzieła sztuki dawnych wieków w tym stanie, w jakim wyszły z rąk swych mistrzów! Zwolna, niepostrzeżenie nadgryza je czas, gwałtowniej i radykalniej działają nieraz brutalne ręce ludzkie.

Gdy uprzytomnimy sobie, jak bez wszelkich skrupułów obchodziły się ubiegłe stulecia z dziełami przeszłości, jak żadnego nie okazywały pietyzmu w kierunku zachowania ich w stanie autentycznym, — a w naszych czasach podobną rolę niszczycielską odegrały niejednokrotnie niewłaściwe i nieumiejętne restauracje, które wiele dzieł sztuki zniszczyły bezpowrotnie, — gdy zdamy sobie sprawę, że wogóle restauracje, będące operacjami odmłodnienia starości, nie mogą przejść bez śladu, co zaś niszczało, nie zdoła żadnym sposobem odżyć w pierwotnej świeżości, dojść musimy do wniosku, że i ołtarz Marjacki odmienił się zapewne pod niejednym względem. Przypuszczenie takie zamienia się prawie w pewność, skoro się dowiadujemy, że ołtarz uległ między r. 1866 a 1870 bardzo gruntownej restauracji.

Z ubolewaniem patrzemy dziś bowiem na te liczne restauracje, jakich dokonał wiek XIX, na to nieszcześnie przywracanie dziełom sztuki ich domniemanego pierwotnego wyglądu, jakie było pasją tego wieku. Ileż np. zginęło wysokich wartości artystycznych przy doprowadzaniu kościołów do czystego pierwotnego stylu! Może i w ołtarzu Marjackim są wprowadzone jakieś cechy fałszywe? Kto poznał niezrównaną jakość techniczną średniowiecznej polichromji, może żywić szczególne obawy co do wartości zreštauowanej. Dziś już niepodobna uzyskać ani takiej solidnej i pracowitej roboty, ani tak dobrych i rzetelnych materiałów. Dziś najlepszy rzemieślnik jest partaczem wobec średniowiecznego czeladnika. Czy przy restauracji dokonywanej przed 50 laty dostatecznie uświadomiono sobie wielkie, artystyczno-konserwatorskie trudności takiego przedsięwzięcia? Ileż mniejsze było wtedy niż dziś zrozumienie całego problemu, ileż mniejsza znajomość techniki średniowiecznej i słabsza umiejętność jej utrwalenia. Czy było dość sumiennosci i pietyzmu przy tak dużej robocie, która trwała lat kilka a kosztowała bardzo znaczną na owe czasy kwotę 20.000 złr.?

Zachodzi więc ważna potrzeba zbadania przebiegu i rezultatu owej restauracji i odtworzenia stanu ołtarza z czasów przed jej rozpoczęciem. A może także przedtem doznał ołtarz jakichś zmian gruntownych, bo i dawniej nie obeszło się zapewne bez odnowień. Wszak nieraz nietylko z konieczności, lecz z chęci nadawania świeżego wciąż

blasku stosownie do mody każdoczesnej, odnawiano szczególnie ołtarze, jako przedmiot kultu najpocześniejszy. Naukowa analiza ołtarza musi stanąć przedewszystkiem przed pytaniem, o ile zachowany został jego wygląd pierwotny i autentyczny. Dotychczasowe opracowania prawie nie dotknęły tej sprawy. Nie badając ostatniej nawet restauracji wygłaszano sąd powierzchowny, że »się powiodła«, że »dzieło odzyskało dawny blask i świetność«, albo ograniczano się do kilku dorywczych uwag i frazesów. Tymczasem sumienną analizę stanu konserwacji dzieła sztuki, najskrupulatniejze zbadanie każdego szczegółu co do przeobrażeń, jakich mógł doznać w ciągu wieków, uważać musimy za punkt wyjścia do wszelkiej jego znajomości i oceny. W ten sposób jedynie zyskujemy podstawę do krytycznego opracowania i do zgłębienia jego charakteru. Musimy rozróżnić dokładnie i subtelnie, co jest nowe dorobione, dodane, a co naprawdę stare i Stwoszowskie. Bez dokonania tej żmudnej pracy otwarta byłaby nadal droga do wielu fałszywych spostrzeżeń i domysłów.

Przy tem badaniu winna być pomocą gruntowna znajomość sztuki Stwosza, pozwalająca na porównanie z innymi, lepiej zachowanymi dziełami epoki, tak co do strony kompozycyjnej jak i technicznej. Znajomość ta każe zwrócić uwagę przedewszystkiem na polichromję ołtarza, jako na czynnik w artystycznym efekcie całości bardzo wybitny. Skrupulatne, a niedokonywane dotąd rozpatrzenie tej strony dzieła Stwosza doprowadzi do ważnego wyniku: do wydobycia i określenia specjalnego charakteru jego rzeźby i ścisłego związku tej rzeźby z malarstwem i sztuką dekoracyjną. Wynik ten zaś rzucić może w dalszej konsekwencji jakieś światło na sprawę genezy sztuki Stwosza, na proces jej wykwitnięcia z ogólnego podłoża danej epoki, na cały dotychczas dosyć nie wyjaśniony pochodź rozwoju sztuki, który doprowadził do tej charakterystycznej postaci, jaką przybrała w ołtarzu Marjackim.

## I.

## DZIEJE OŁTARZA.

Restauracja XVII w. — Zamiar X. Łopackiego. — Drugie odnowienie w r. 1795. — Projekt restauracji w roku 1833. — Wznowienie tegoż w r. 1852. — Opinia Piotra Michałowskiego. — Okres prac przygotowawczych od r. 1859—1865. — Przebieg restauracji w latach 1866—1871. — Fotografje, rysunki i reprodukcje ołtarza z czasów przed restauracją. — Materiały archiwalne.

Nie mamy żadnych źródłowych danych o pierwotnym, autentycznym wyglądzie ołtarza Marjackiego, t. j. o wyglądzie, jaki posiadał, zanim go nadniszczył czas, a dotknęły wszelkie odnowy i restauracje. Nie zachował się żaden oryginalny Stwoszowski rysunek lub szkic tego ołtarza, jak np. przypisywany Jörgowi Syrlinowi starszemu, rysunek ołtarza, znajdujący się w Muzeum w Sztuttgarcie<sup>1)</sup>, albo ów projekt Vischera z r. 1488 na »Grób św. Sebald« w Norymberdze, — rysunek bardzo szczegółowy, sumienny i znacznych rozmiarów, bo 177 cm wysokości, znajdujący się dziś w Akademji Sztuk pięknych w Wiedniu<sup>2)</sup>, — jak wreszcie samego Stwosza szkic do ołtarza bamberskiego<sup>3)</sup>.

1) Publikowany w dziele J. Bauma: »Die Ulmer Plastik um 1500« Stuttgart 1911.

2) Por. Felix Dettloff: »Der Entwurf vom 1488 zum Sebaldusgrab«. Poznań 1915.

3) Sprawozdania Komisji hist. sztuki t. VIII, str. 380.



Nie doszły nas także żadne kopje rysunkowe z ołtarzowych kompozycji Stwosza, jak np. album rysunkowe z malowideł srebrnego ołtarza kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu<sup>1)</sup>.

Że dzieło Stwosza wywarło na współczesnych polskich artystach silne wrażenie, że je naśladowano, dowodem prócz prac syna jego, Stanisława, tryptyki snycerskie w Książnicach wielkich<sup>2)</sup>, w Żywcu<sup>3)</sup> lub tryptyki malowane, np. w Bodzentynie<sup>4)</sup>. Jednakże nikt, zdaje się, nie próbował oddać wizerunku ołtarza, czyto w drzeworycie, czy sztychu i pierwszą a jedyną, o ile wiadomo, ryciną jest karta tytułowa książki wydanej w roku 1643 p. t.: »Synodus dioecisana ab illustrissimo et rndissimo Dno Petro Gembicki Episcopo Cracovien: Duce Seueriae, celebrata Cracoviae in Ecclesia Archipresbyteriali Anno Dni MDCXLIII«<sup>5)</sup>. Owa karta przedstawia synod, zebrany w prezbiterjum kościoła NPMarji. Widać tam w głębi ołtarz Stwosza, lecz zupełnie daleki od podobieństwa. Sztycharz XVII w. oddał niejako tylko temat, tylko treść scen ołtarza otwartego, kształtując je najdowolniej i w niedołyżny sposób<sup>6)</sup>.

Nie o wiele lepiej przedstawia się sprawa co do zasobów wiadomości historycznych. Jedną tylko bardzo ważną dla nas notatkę wyszperał Grabowski w inwentarzu Ratusza z r. 1679, pisanym przez jednego z lohnherów m. Krakowa, który wspomina, jako to rajców miejskich »accesit liberalitas«, że fundowali przyozdobienie Ratusza i kościoła farnego i wylicza: »meo saeculo P. Marcina Paczoski Rajce krak: wielkiego ołtarza odnowienie...«, żadnych jednak bliższych szczegółów nie podaje<sup>7)</sup>.

Przypuścić można, że była to pierwsza restauracja ołtarza<sup>8)</sup>. Ołtarz został bowiem przez Stwosza wykonany jak najstaranniej we wszystkich szczegółach a technika artystyczna owych czasów była niezmiernie solidna i trwała. Jednak barwy draperji i karnacje mogły nieco przyciemnieć po blisko dwóch wiekach, przybrukać się od kurzu i stąd powstała chęć ich odświeżenia. Z pewnością zaś żadnych poprawek nie wymagały jeszcze złocenia, z natury rzeczy o wiele trwalsze. Być może, że wogóle ołtarz wcale nie potrzebował odnowy, a wypłynęła ona, jak to najczęściej bywa, ze szczodroblowości fundatora, który się chciał czemś zasłużyć Bogu i ludzkiej pamięci, oraz z tego powszechnego lubowania się w świeżości, blasku i jaskrawości kościelnych sprzętów. Łączyło się nieraz takie odnawianie z jakąś większą uroczystością kościelną i kto wie, czy nie było w związku ze wspomnianym zjazdem synodalnym, a dało również asumpt do owej ryciny tytułowej. Jeśli ów lohnherr podaje w r. 1679, że odnowa miała miejsce »meo saeculo«,

1) Zakupione w r. 1914 przez Muzeum Narodowe w Krakowie.

2) Marjan Sokołowski: »Studja do historii rzeźby w Polsce w w. XV i XVII« w Sprawozdaniach Komisji t. VII, str. 287.

3) Tamże, str. 193.

4) Sprawozdania t. IX, str. 97.

5) Druk Piotrkowczyka.

6) Rycinę tę odbito w r. 1889 w Krakowie w lit. Czasu w 20 egz.

7) A. Grabowski: »Dawne zabytki miasta Krakowa« Kraków 1850, str. 7.

8) B. Daun w swem nowem wydaniu monografji Stwosza (»Veit Stoss u. seine Schule«. Leipzig 1910) podaje (na str. 24 przyp. 2) mylną wiadomość, opartą jakoby na aktach archiwum kośc. Marjackiego, że przed odnową Paczoski odbyła się już w r. 1633 prowizoryczna restauracja ołtarza. W aktach kościoła nie znajdujemy nic podobnego. Jeśli zaś Daun miał na myśli ową notatkę, w której czytamy, jak to w r. 1533 »ab eo qui purgabat parietes templi inventa est charta pergaminea« z erekcyjnym aktem ołtarza, to i wtedy przy owem czyszczeniu ścian kościoła, był również ołtarz co najwyżej z kurzu i brudu omieciony.

określenie to dałoby się odnieść do r. 1643. Przeszukanie ksiąg z wizytacjami biskupów, w archiwum kościelnym NPMarji i katedralnym, pozwoliłoby może odnaleźć dokładną datę, dosyć zresztą w tym wypadku obojętną, nie przyniosłoby jednak żadnych danych o zakresie i rodzaju przedsięwziętej odnowy, na takie bowiem sprawy nie zwracano wówczas żadnej uwagi, skoro wogóle i nad arcydziełami sztuki niewiele się zastanawiano. Przecież nawet taki Pruszc, który »Kościołom krakowskim i temu co w nich jest widzenia godnego«, specjalne dziełko poświęca, umie o ołtarzu Marjackim, o jednym z najświetniejszych »klejnotów« Krakowa, napisać zaledwo słów kilka!

Dopiero w czasie ostatniej restauracji wyszły na jaw zgubne skutki tego pierwszego odnowienia, po którym już zdaje się długo ołtarza nie dotykano, aż zagroziło mu coś gorszego niż restauracja, bo usunięcie, rozebranie, a może zupełne zniszczenie. Z biegiem czasu ołtarz Stwosza przestał się bowiem podobać, gdy zmienił się najzupełniej styl w całej ołtarzowej sztuce, gdy gotyk późnośredniowieczny zamarł i wygasł bez śladu, a zapanował barok we wszystkich dziedzinach i rodzajach sztuki. Wtedy utraciło nawet takie arcydzieło swój urok świetności i blasku, starzało się wobec nowej mody. Wiemy, że dawne wieki nie były przejęte wielkim pietyzmem dla dzieł epok minionych, że szły za tem co nowe i świeże, co odpowiadało duchowi czasu, nie troszcząc się zbytnio o konserwację pomników zostawionych przez przeszłość. Wprawdzie cześć religijna skłaniała do poszanowania przedmiotów kultu, ale tylko do pewnego stopnia. Nie wahano się nigdy starych sprzętów zastępować nowemi, a tamte palić i wyrzucać.

Los ten zawiśł nad arcydziełem Stwosza około r. 1760. Archiprezbiterem kościoła Marjackiego był wówczas X. Jacek Łopacki (od r. 1723—1761), o odnowienie i ozdobę świątyni bardzo dbały. On to pokrył kościół blachą miedzianą, zdjąwszy pokrywającą go dotąd blachę ołowianą »dla jej ciężaru i ustawicznej reparacji«. On przybudował do głównego wejścia barokową kruchtę, wewnątrz kościoła przekształcił na barokową modłę, nalepiając na gotyckie filary pilastry o kapitelach korynckich a nad arkadami drewniane gzymsy i ganki, on wystawił szereg nowych ołtarzy marmurowych i przystroił je w obrazy włoskie<sup>1)</sup>, aż wreszcie pod koniec życia powziął zamiar budowy nowego wielkiego ołtarza.

Zamówił już i zapłacił projekt i model u architekta Fontaniego i zbierał dla realizacji swego planu fundusze. Szczęściem jednak dla Stwoszowskiego arcydzieła sztuki, że umarł w r. 1761, nie wykonawszy swego przedsięwzięcia, do którego dążył do ostatniej chwili i przekazał je swoim następcom, zapisując na ten cel sumę 20.000 złp. z własnego majątku. Nowy archiprezbiter X. Leonard Kiełczewski myśli budowy ołtarza nie zaniechał, a pozyskał na to od Wojciecha Potockiego, wojewody bełskiego, sumę 20.000 złp. w złocie<sup>2)</sup>. Czy zebrany fundusz na nowy ołtarz nie wystarczał, czy też dlatego, że przychodziły czasy coraz bardziej niepewne, do budowy jeszcze nie przystąpiono. Przeciwnie byt ołtarza Stwoszowskiego wydać się musiał na jakiś czas zapewniony, skoro go w r. 1795 odmalowano i odświeżono po raz drugi.

Wiadomość o tym fakcie wyszła na jaw w r. 1867 w czasie restauracji ołtarza. Odkryto mianowicie pod ornamentyką płaskorzeźby z Pokłonem trzech Króli na-

<sup>1)</sup> »Kleynoty Stołecznoego Miasta Krakowa etc. przez Piotra Hiacynta Pruszcza krótko opisane«. Wyd. z r. 1745, str. 54.

<sup>2)</sup> Z relacji X. Piotra Pękalskiego z r. 1863 do konsystorza krakowskiego, Akta kościoła NPMarji, Vol. VII, fasc. 6.



pis, który podaje, że magister kongregacji malarskiej Karol Wochowski dokonał w czerwcu r. 1795 »reperacji« ołtarza<sup>1)</sup>. Owa »reperacja« nie była zapewne, i szczęściem, zbyt gruntowna, a raczej tylko powierzchowna i na pewien czas pomyślana. Początek napisu: »może już (sic!) ostatnia«, oznacza prawdopodobnie przypuszczenie, że będzie to ostatnia już odnowa tego ołtarza.

Potem przyszyły burze napoleońskie, a po r. 1815 zmieniły się czasy. W »wolnem, niepodległem i ściśle neutralnem«, a biednem i cichem mieście ustał silny pęd i rozwój sztuki. Stał się natomiast Kraków miastem pamiątek, oraz zabytków sławnej i wielkiej przeszłości narodowej i świętej sztuki. Budził się kult dla pomników tej przeszłości, a zarazem kult dla dzieł sztuki odległych wieków. Narodziły się pierwsze początki miejscowej historii sztuki, jako echo prądów żywych już zagranicą. Wybitną zabytkową wartość Marjackiego ołtarza podniósł niezawodnie bardzo w oczach Krakowian tak sławny mistrz duński, jakim był wówczas Bertel Thorwaldsen, gdy oglądając w r. 1822 ołtarz Marjacki, słałwł jego zalety; podnosił nadewszystko »lekkość draperji«, jak podaje A. Grabowski<sup>2)</sup>, a miał zapewne na myśli mistrzowską swobodę i lekkość w ich ujęciu.

Zaczęto patrzeć na ołtarz z coraz rosnącym uszanowaniem. Praktyczny rezultat był na razie przynajmniej ten, że przestano obijać go w czasie uroczystości adamaszkami lub kirem<sup>3)</sup>, który to zwyczaj używania bogatych materji dla dekoracji ołtarza panował w XVII i XVIII w., powodując brutalne przybijanie owych opon gwoździami nawet do dolnych płaskorzeźb, lub do ram i ornamentów<sup>4)</sup>. Ówczesny archiprezbiter X. Łańcucki podejmuje myśl gruntownej restauracji ołtarza, zarzucając projekt nowej budowy swoich poprzedników. W r. 1833 wnosi on podanie do Senatu miasta Krakowa »o wyznaczenie komisji celem obmyślenia środków zachowania od zepsucia kosztownej i rzadkiej pięknoscią swoją rzeźby w wielkim ołtarzu<sup>5)</sup>. Senat wezwał przebywającego podówczas w Krakowie, rzeźbiarza Jakóba Tatarkiewicza, »jako znawcę sztuki snycerstwa« i zlecił mu zbadanie ołtarza i wypowiedzenie opinji, co tenże uczynił, przedkładając Senatowi krótki referat z datą 23 lipca 1823<sup>6)</sup>. Orzeczenie to jest dla nas ważne, jako opinja artysty nieprzeciętnego, który był, jak wiadomo, przez czas pewien w Rzymie uczniem Thorwaldsena, jako zdanie artysty sumiennie według swych przekonań sprawę restauracji rozważającego, nie zaś przedsiębiorcy-restauratora, baczącego przedewszystkiem na jak największe wyzyskanie okazji zarobku. A takich po Tatarkiewiczu było wielu, którzy dla materialnego interesu przedstawiali w planach swych i kosztorysach stan ołtarza w gorszym świetle, niżli to istotnie miało miejsce.

Tatarkiewicz pisze w swym referacie, że »rzeźba pryncypalna« (t. j. główna, środkowa kompozycja) jest zupełnie mocna i nie potrzebuje żadnej poważniejszej restauracji,

<sup>1)</sup> W Nrze 161 »Czasu« z r. 1867 znajdujemy w kronice tekst tego napisu, udzielony przez p. Wojciecha Eljasza: »Pro Memoria. Może już ostatnia reperacyja Tego Ś. Ołtarza ku czci Pany Nayśw. W Niebo wzientey przez mnie nieg. Karola Wochowskiego Mieszcz: y Obywatela kra: Kongregacyi Malarskiej Magistra, a to z łaski S. P. Franciszka Grzybowskiego Temu Kościolowi lat kilkadziesiąt służącego nigdiś Kantora Mieszcz: y Obywatela Kra: Stała się R. P. 1795. w Dniach Miesiąca Czerwca.

<sup>2)</sup> »Kraków i jego okolice«, ed. V. 1866, str. 128.

<sup>3)</sup> Wspomina o tem J. Łepkowski.

<sup>4)</sup> Świadectwem rycina z r. 1643.

<sup>5)</sup> Akta kościoła NPMarji Vol. VII, fasc. 6.

<sup>6)</sup> Tamże. Odpis tego referatu w Dodatkach. Nr. 1.

że w złym stanie znajdują się jedynie figury górnej nasady ołtarza, a nadto dna i ramy płaskorzeźb są już znacznie słabe i spróchniałe. Postawiony przezeń skromny program i zakres restauracji, brak przesady i grozy w odmalowaniu stanu ołtarza, spowodowały zapewne, że się z tą sprawą nie spieszono. Senat dopiero w r. 1835 przesłał odpowiedź X. Łańcuckiemu i wezwał go do obmyślenia środków restauracji i przedstawienia kosztorysu. Ale tego X. Łańcucki nie dokonał i na razie skończyło się na dobrych chęciach<sup>1)</sup>.

Przez czas dłuższy nikt się nie zastanawiał nad stanem ołtarza i jego restauracją. Sprawa ta jednak nie mogła już być zupełnie zarzucona, gdyż wzrastało wtedy coraz silniej zamiłowanie zabytków sztuki i kult dla Stwosza, uważanego za wielkiego polskiego artystę, z drugiej zaś strony konieczność pewnej restauracji ołtarza stawała się coraz bardziej widoczna.

O żywym zainteresowaniu dla ołtarza Marjackiego świadczy fakt, że w r. 1850 zaczęto po raz pierwszy go odrysowywać. Wziął się do tego Maksymilian Cercha, który rozpoczynał właśnie w tym czasie kopjować pomniki krakowskie. Prócz M. Cerchy zajmowali się rysowaniem ołtarza Marjackiego K. Balicki i J. Stróżecki<sup>2)</sup>.

Przy rysowaniu oglądano oczywiście ołtarz dokładnie i z bliska i musiano zauważyć pewne zniszczenie. Wpływem tego był zapewne fakt, że w r. 1852 sprawa restauracji wchodzi znowu na widownię. Na posiedzeniu »Dozoru kościelnego«, dnia 23 września tego roku, podniesiono konieczną potrzebę restauracji ołtarza i uchwalono przedłożyć kosztorys tej restauracji, opiewający na 2.100 złr., do zatwierdzenia Radzie Administracyjnej W. Ks. Krakowskiego, jako instancji, zawiadującej funduszem kościelnym<sup>3)</sup>.

Kosztorys był sporządzony przez Józefa Cholewicza i Marcina Leszczyńskiego. Nie byli to ani artyści, ani fachowi restauratorzy, lecz zapewne majstrowie-rzemieślnicy: jeden lichy snycerz figur kościelnych, drugi zwykły pozłotnik. Obiecywali oni »wyrestaurować i wzmocnić cały ołtarz, z zastosowaniem się do tejsze samej starożytności i do tego sposobu«. Zamierzali podorabiać wszelkie brakujące części rzeźby i ornamentyki, co dorobione wyzlócić, zaś stare złoto wyczyścić tak, by wyrównało nowemu; w malowaniach zastosować się do starwych barw, aby żadnej różnicy między nowym a starym kolorytem nie było.

Na czele Rady administracyjnej, której przedłożył Dozór kościelny swe projekty, stał od r. 1848 Piotr Michałowski. Z wielkim talentem artystycznym łączył on wybitne zdolności organizacyjne i oddał na tem stanowisku znaczne usługi społeczeństwu. Dobroduszne, a lekkomyślne projekty naszych majstrów oburzyły go w najwyższym stopniu, dał odpowiedź ostrą i stanowczą, którą z pewnością sam zredagował, a z którą warto się dokładnie zapoznać, jako ważnym dokumentem dla sprawy restauracji i wyrazem najświetlejszych w tej mierze poglądów, niestety nie dość wziętych później pod uwagę<sup>4)</sup>. Ze słów Michałowskiego przebija gorący zachwyt i wielki pietyzm dla dzieła Stwosza

<sup>1)</sup> Żadnych robót restauracyjnych koło ołtarza naówczas nie przeprowadzono i wiadomość podana przez M. Lossnitzera (w książce: »Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben«, Lipsk 1913, str. 185, przypis 186) jest mylna, na niezrozumieniu polskich aktów oparta.

<sup>2)</sup> Podaje o tem wiadomość Józef Lepkowski, występujący wówczas na widownię jako młody archeolog, w »Gazecie warszawskiej« z r. 1853 w Nrze 62.

<sup>3)</sup> Akta kośc. NPMarji Vol. VII, fasc. 6.

<sup>4)</sup> Dodatki Nr. 2.



»w swoim rodzaju prawie jedyne i na uwielbienie największych artystów zasługującego, »będącego dumą sztuki polskiej i jednym z najważniejszych pomników religijnych miasta Krakowa. Jeżeli dzieła takie ulegną przez czas nadniszczeniu, to żadne przyprawianie odpadłych części miejsca mieć nie może. Co jeszcze pozostało z dłuta wielkiego artysty, należy zostawić nietkniętem i olbrzymi talent Michała Anioła nie zawsze mógł »podołać takiemu przedsięwzięciu. Dlatego też po muzeach chowają posągi bez nosów, »bez rąk... nie przychodzi zaś nikomu na myśl takowe odnawiać, nadstawiać, polerować!«. Co do polichromji wychodził Michałowski, jak już wiadomo, z założenia, że malowanie posągów jest niewłaściwe i niepotrzebne. Dobrze, że po trzech wiekach wypełzła rażąca surowość kolorów, przez to rzeźby zyskały na powadze, a pozłacanie, odinalowywanie, lakierowanie itp. byłoby wyrządzeniem zniewagi dłutu Stwosza. Uważał Michałowski za konieczne, by rzeźby zostawić nietknięte w tym stanie, w jakim je czas przekazał, »ani farby, ani werniksu do takowych nie zbliżać« a jedynie przez napuszczenie odpowiednim płynem zakonserwować od robactwa. Pozatem winna restauracja ograniczyć się do naprawy architektonicznej budowy ołtarza. W tym kierunku był liberalniejszy i dopuszczał co do ornamentyki rekonstrukcję zniszczonych kształtów za śladem tego, co ocalało. Wskazywał jedynie na niezbędność przygotowania dokładnych planów i rysunków tego, co jest i co ma być zrobione.

Zasady, które Michałowski uznawał odnośnie do metody i zakresu restauracji dzieła Stwosza, możnaby ująć w hasło, sformułowane w ostatnich latach słowy: »należy konserwować, nie restaurować«. To nasze hasło jest, jak widzimy z powyższego, nie nowe, nie jest naszą dopiero na polu opieki nad zabytkami zdobyczą, gdyż w ciągu restauracji ołtarza Marjackiego wypowiedane było kilkakrotnie, ale niestety mało podówczas słuchane i rozumiane i dopiero dziś nareszcie przychodzi ono do silniejszego znaczenia. Odnawianie i dorabianie miało zawsze więcej zwolenników i zdanie Michałowskiego tylko chwilowo ołtarz uratowało, budząc świadomość, że trzeba się nad całą sprawą poważniej zastanowić<sup>1)</sup>.

Światły pogląd Michałowskiego wywołał oddźwięk w Józefie Łepkowskim, który w artykule p. t. »Wit Stwosz i jego prace«<sup>2)</sup> bronił podobnych zapatrywań i stwierdzał zarazem, że »złocenia ołtarza zachowały całą świetność blasku, mimo że je mat czterech »wieków jakby mgłą pokrywa. Ten właśnie cień lekki, którym czas pokrył blask wyzłocień, harmonizuje wybornie z całą siwizną murów średniowiecznej świątyni. Zniszczyć »to piętno wieku świeżem malowaniem i złoceniem, byłoby to uczynić dzieło rażącym »świeżością, popsuć tę zgodę światła i cieni, jaką wieki piętnują spuściznę przeszłości«.

Michałowski naradzał się z Pawłem Popielem, późniejszym konserwatorem budowli publicznych, nad właściwym sposobem restauracji, lecz zmarł w r. 1855 i dopiero w roku 1859 wypływa znów sprawa restauracji ołtarza na widownię, oraz zaczyna się okres narad, komisyj, dyskusyj i projektów który potrwa lat siedem, zanim przyjdzie istotnie do dzieła<sup>3)</sup>. Zbiera się więc po raz któryś Dozór kościoła na naradę, w której biorą

<sup>1)</sup> W r. 1852 żadnej restauracji, ani nawet odczyszczenia ołtarza nie podjęto i wiadomość, podana przez Ludwika Puszeza w pracy p. t. »Ołtarz św. Jana Chrzyciela« (Spraw. Kom. hist. sztuki VI, str. 139) o przeprowadzonej pod kierunkiem Michałowskiego restauracji jest mylna.

<sup>2)</sup> »Gazeta warszawska« r. 1853, Nr 60, 62 i 66.

<sup>3)</sup> Wszystkie te perypetje sprawy przedstawione są na podstawie aktów kościoła NPMarji (Vol. VII, fasc 6), oraz artykułów w pismach współczesnych.

udział z fachowców: Paweł Popiel i budowniczy Karol Kremer. Mówią wszyscy o nadszczeniu ołtarza i układają program restauracji, naogół dosyć wstrzemięźliwy. Zastanawiają się nad pozyskaniem odpowiednich funduszków, zwracają się wreszcie do Oddziału archeologicznego Towarzystwa naukowego krakowskiego o radę. Odpowiada przewodniczący Oddziału Dr. T. Żebrowski, że należy zbudować rusztowanie, dające dostęp do wszystkich części ołtarza, a potem stwierdzić dokładnie stan ołtarza we wszystkich szczegółach, zrobić wykaz uszkodzeń i braków by ustalić dokładnie wszelkie potrzebne roboty.

Dozór robi starania o użycie na cel restauracji niektórych funduszków kościelnych. Sprawa idzie ciężko, powoli. Tymczasem stan ołtarza istotnie się pogarsza. Łepkowski, który ogłasza w dziennikach artykuły o Stwoszu, podaje, że ołtarz drży i trzeszczy przy przejeździe wozów ulicą. Rzeźbiarz Józef Brzostowski, wezwany w r. 1861 przez Dozór do przedłożenia planu i kosztorysu restauracji, stwierdza groźny stan szczytowej nasady ołtarza. Podstawy baldachimów są tak spróchniałe, że figury mogą lada chwila runąć! Polecił wtedy konserwator Popiel ową górną część ołtarza umocnić plecionką z drutu dla chwilowego przynajmniej utrzymania jej w całości, i przynaglał do urzeczywistnienia nareszcie dzieła restauracji.

Jednakże w latach 1861—2 restauracja nie mogła być podjęta, gdyż konieczną się okazała przede wszystkim naprawa dachu kościelnego. Dopiero w r. 1863 zdaje się sprawa raźniejszy przybierać obrót. Dozór kościoła zaprasza komisję znawców z Popiela, Żebrowskiego i Franciszka Paszkowskiego złożoną, którzy dochodzą do wniosku, że nie można poprzestać na umocnieniu budowy ołtarza, lecz trzeba przystąpić do restauracji gruntownej, połączonej z zupełnem rozebraniem, a jako podstawę dla obmyślenia programu wskazują na konieczność opracowania dokładnego elaboratu o stanie każdej części składowej ołtarza. Sporządzenie takiego inwentarza powierza Popiel wspomnianemu już rzeźbiarzowi Brzostowskiemu, który bada ołtarz jako jego restaurator *in spe* i chcąc umotywić wysokość kosztorysu przedstawia stan dzieła tendencyjnie w barwach bardzo ponurych. Twierdzi, że wszystko jest spróchniałe, że płaskorzeźby są zupełnie stoczone przez robactwo, że ze złocień została ledwie dziesiąta część, reszta szerniała, a malowania popękane, odstałe od gruntu, zmieniły kolor. (Orzeczenia te należy przyjmować z ostrożnością, lecz w każdym razie z elaboratów Brzostowskiego wyciągnąć można ważne wskazówki co do ówczesnego stanu ołtarza).

Plan restauracji przedłożony przez Brzostowskiego szedł najwyraźniej w kierunku zupełnej odnowy i odświeżenia ołtarza, pojętej w ten niewłaściwy niszczący autentyczność dzieła sztuki sposób, jak dokonana przezeń w r. 1860 restauracja ołtarza św. Jana Chrzciciela w kościele św. Florjana w Krakowie. Owa robota Brzostowskiego spotkała się już wtedy z krytyką Łepkowskiego, który podnosił, iż »jaskrawe a polerowane złocenia rażą oko i psują harmonję i że nie radzilibyśmy w taki sposób Maryackiego odnawiać ołtarza«<sup>1)</sup>. Także budowniczy Kukalski zwracał uwagę, że od czasu Michałowskiego zasadniczą tendencją wszystkich programów jest nie odnawianie, lecz zachowanie i umocnienie ołtarza.

Sprawa jeszcze utknęła na czas jakiś, głównie z powodu trudności zebrania funduszków, których wysokość obliczał Brzostowski na 22.155 złr. Były to lata powstania

<sup>1)</sup> J. Łepkowski: »O kościele NPMarji« »Czas« 1861, Nr. 194.



styczniowego i dopiero gdy znów wróciły normalniejsze stosunki, zabrano się pod koniec r. 1865 energiczniej do dzieła. Po tyloletnich przygotowaniach rzecz dojrzała ostatecznie i budziła zainteresowanie powszechne. Nazwisko Stwosza, jako najwybitniejszego polskiego artysty z dawnych wieków, stało się znane i głośne. Tragiczne dzieje losu artysty opisywano wielokrotnie. Sztuce jego i sprawie restauracji poświęcił głównie Łepkowski szereg artykułów<sup>1)</sup>. Wyrazem ogólnego nastroju było powstanie w r. 1865 obrazu Matejki, przedstawiającego ociemniałego Wita z wnuczką. Dochód z wystawy tego obrazu, przeznaczony na cel odnowy ołtarza, zapoczątkował zbieranie funduszków. Dozór kościoła zdecydował się przystąpić nareszcie do restauracji, a chcąc podołać wielkiemu i z dużą odpowiedzialnością połączonemu zadaniu, przybrał *ad hoc* do swego składu zastęp nowych członków, głównie uczonych, znawców i miłośników sztuki. Gdy uzyskanie funduszków w drodze konkurencyjnej nie przedstawiało widoków, postanowiono wystarać się o nie pismami publicznymi, odezwaniami do osób prywatnych, składkami, urządzeniami w kościele podczas nabożeństwa, prośbami do sejmu krajowego. W tych kierunkach rozwinięto wyteżoną akcję. Uzyskano od rządu zezwolenie na zbieranie publicznych składek w okręgu krakowskim, konsystorz ogłosił składkę w diecezji, krakowskie panie zajęły się kwestą po domach i w kościele w czasie nabożeństwa<sup>2)</sup>. Zaapelowano do różnych instytucji, a ofiarność była dość wielka. W ciągu lat kilku zebrano stosunkowo znaczną kwotę, przeszło dziesięć tysięcy złr. Sejm krajowy wypłacił zasiłków 8.500 złr. Było z tem wszystkim oczywiście wiele trudu, ogłoszono wiele odezwo, podniecano zainteresowanie w różny sposób. Księża wzywali do składek w kazaniach. Wygłaszali prelekcje o Stwoszu w r. 1865: Łuszczkiewicz (O treści rzeźb ołtarza), Łepkowski (O życiu i dziełach Stwosza), Kremer (Porównanie rzeźby greckiej z rzeźbą chrześcijańską, a w szczególności ze sztuką Wita Krakowianina).

Więcej jednak kłopotów, niż z zebraniem funduszków, sprawiło z natury rzeczy samo dzieło restauracji. Zadanie to spoczywało na barkach specjalnej komisji z pięciu fachowców złożonej, a wybranej z łona szerszej komisji wszystkich znawców, zaproszonych przez Dozór kościelny. Ta ostatnia ustaliła na posiedzeniu w grudniu 1865 ogólne dyrektywy. Deliberując raz jeszcze nad pytaniem: »jakiego rodzaju robota ma być przedsięwzięta około ołtarza, konserwacyjna, restauracyjna czy konserwacyjno-restauracyjna« doszła, jak zwykle komisje, do pośredniego wniosku, że »jakkolwiek poszanować należy dzieło wielkiego mistrza i ani go poprawiać ani nawet dopełniać dowolnie, to z drugiej strony nie warto konserwować popsucia, ale zarazem restaurować to wszystko, na co siły nasze artystyczne wystarczą, czego w pozostałych częściach są podobizny«. Definicja była, jak widzimy, dość elastyczna i zostawiała możliwość dowolnej interpretacji, o czem przy analizie ołtarza się przekonamy. Restaurację ołtarza zdecydowano się powierzyć nie jednemu artyście, lecz wezwać osobno zdatnego snycerza, pozłotnika, malarza i stolarza, mających pracować pod kierunkiem specjalnej komisji nadzorczej. Do tej stałej komisji fachowej, która z ramienia Dozoru kościelnego miała pilnować przebiegu restauracji, wybrani zostali: Matejko, Żebrowski, Księżarski, Łuszczkiewicz i Pa-

1) J. Łepkowski: »O restauracji w. ołtarza NPM.« Bibl. Warsz. 1865, II. Toż Dz. pozn. 1865, Nr. 107.

2) Co niedzielę w czasie sumy zbierał datki ksiądz z obywatelami, w czasie innych nabożeństw panie, które życzyły sobie, by przed niemi szło dwóch dziadów kościelnych, ubranych w ponsowe szaty, a z laskami w rękę, co warto zanotować jako interesujący szczegół obyczajowy.

szkowski Fr. Nie należeli zaś do tej komisji Łepkowski i Popiel, zostając jednak w szerszym Komitecie.

Po ostatecznych krokach przygotowawczych przystąpiono w kwietniu 1866 do zbudowania odpowiedniego rusztowania i dopiero wtedy gruntownie rozpoznano istotny stan rzeczy. Z pociechą stwierdzono, że zniszczenie nie jest tak wielkie, jak dotąd przypuszczano niejednokrotnie, że rzeźba w ogólności nie jest od robaków stoczona, bo to, co brano za dziurki od robaków, było ślady gwoździ zbyt często przybijanych opon kościelnych. Sama figura NPMarji nie była od nich wolna! Zaledwo niektóre części ornamentyki i bardzo mała liczba mniejszych figur tu i ówdzie była spróchniała. Zdrowym się także okazał główny zrąb szafy i skrzydeł, niemniej było widoczne, że niejedne części trzeba będzie wymienić, by zaś przeprowadzić naprawę konstrukcyjnych części, nie można uniknąć rozebrania ołtarza.

Pod kierunkiem Łuszczkiewicza wykonane zostały dokładne rysunki pomiarowe, plany i przekroje dla wiernego zrekonstruowania całości. Gdy przygotowanie materiałów zajęło kilka miesięcy czasu, dopiero z pocz. 1867 r. wyjęto z ołtarza wszystkie figury, odjęto płaskorzeźby i ornamentykę. Dokonał tego Wojciech Eljasz, rzeźbiarz i restaurator. Poznaczył on, co do czego należy i skąd wzięte. Wtedy zabrano się do naprawy konstrukcji ołtarza, trzymając się zasady, że wszystko, co nie jest obrobione snycersko, a tylko jest drzewem, deską lub podporą ozdób, może być zastąpione drzewem zdrowym i mocnym. Przy wymianie starano się o taki sam gatunek drzewa, jak pierwotny, co niezawsze jednak udało się skutecznie. Tylne oszalowanie szafy ołtarzowej, które było z modrzewia, zastąpiono lipiną, gdyż niepodobna było znaleźć odpowiednich forsztów modrzewiowych. Dano nowe podpory dla całej budowy ołtarzowej, nadto nowe ramy dla skrzydeł nieruchomych, zaś ramy skrzydeł ruchomych naprawiono. Przyszły potem nowe oprawy dla wszystkich płaskorzeźb, tj. odrobiono według dawnego przekroju owe ramki wewnętrzne, które są wprawione między główne ramy skrzydeł.

Restauracją części konstrukcyjnych ołtarza kierował Dr. Teofil Żebrawski. Trwała ona czas dłuższy. Tymczasem rozpisano konkurs na snycerza-restauratora ołtarzowej rzeźby, a zanim ta sprawa została rozstrzygnięta, powierzono na próbę wspomnianemu Wojciechowi Eljaszowi restaurację jednej z płaskorzeźb. Rezultat nie był pomyślny, miejscowe siły nie budziły dość zaufania (między ubiegającymi się był znany nam już Brzostowski), dość, że »zaszczyt restauracji dzieła Stwosza« powierzono Kazimierzowi Wakulskiemu z Warszawy, który kształcił się w snycerstwie w Paryżu i Monachjum. W sierpniu 1867 rozpoczął Wakulski pracę nad rekonstrukcją ornamentacyjnego stropu i środkowej części szafy ołtarzowej, tj. baldachimu, rozpostartego nad główną grupą, do której z kolei przystąpił.

Kierownictwo i nadzór nad restauracją rzeźby i polichromji objęli Łuszczkiewicz i Matejko. Pożłotnikiem ołtarza ustanowili Aleksandra Krywułta, który czyścił i uzupełniał złocenia rzeźb, naprawionych przez Wakulskiego, nadto wymalował tło szafy ołtarzowej i dostarczył złotych gwiazd, ową niszę zdobiących<sup>1)</sup>. Do naprawy karnacji i barwnych draperji wezwano ucznia Szkoły sztuk pięknych Antoniego Gramatykę.

Środek ołtarza był na wiosnę 1868 ukończony, a przystąpiono do restauracji nasady górnej, przyczem powstał dosyć ostry spór między zwolennikami i przeciwnikami

<sup>1)</sup> Drugie sprawozdanie Komitetu parafjalnego. »Czas« 1868, Nr. 128 i 129.



dorabiania brakujących, wierzchnich, ornamentacyjnych szczytów i piramid. Pod koniec r. 1868 rozpoczęto restaurację płaskorzeźb, zaś w rok później była całość gotowa, prócz predelli. W święto Niepokalanego Poczęcia Najśw. Panny Marji, 8 grudnia 1869, miało miejsce uroczyste otwarcie odnowionego ołtarza<sup>1)</sup>. Potem po półrocznej przerwie podjęto pracę nad rekonstrukcją predelli, przy której robotę snycerską wykonał już nie Wakulski, lecz Molinkiewicz, pozłotniczą Krywult. Skończono ostatecznie restaurację ołtarza w lecie r. 1871.

Całemu temu dziełu restauracji przypatrzemy się uważnie i dokładnie przy analizie poszczególnych części ołtarza. Wynik osądzimy najlepiej, badając dzisiejszy wygląd arcydzieła Stwosza. Do zrekonstruowania wyglądu ołtarza przed restauracją posłuży nam prócz dokumentów pisanych, tj. szeregu aktów, odnoszących się do tej sprawy, a zachowanych w archiwum kościelnym<sup>2)</sup> i prócz rozlicznych artykułów w dziennikach i piśmie z owych lat, przede wszystkim materiały ilustracyjny, jaki mamy szczęściem do dyspozycji. Najważniejszą rolę odgrywają tu fotografie, zdjęte przed restauracją, są bowiem świadectwem najrzetelniejszym, a przy nieściłości rysunków jest bardzo pomyślną okolicznością, że fotografia już w tym czasie była u nas znana.

Pierwszym krakowskim fotografem był Walery Rzewuski; już w r. 1860 dokonał on po raz pierwszy zdjęcia ołtarza<sup>3)</sup>. Tego to zapewne zdjęcia zachowała się odbitka w Gabinetie historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, w spuściznie po prof. Łepkowskim. Objęty został jedynie sam środek ołtarza, główna kompozycja wraz z baldachimem i arkadą<sup>4)</sup> (fig. 3). Fotografia ta posłużyła do wykonania lichego drzeworytu, drukowanego w »Kalendarzu Czecha« z r. 1861, który dał w ten sposób pierwszy wizerunek przynajmniej głównej części ołtarza.

Prócz wspomnianego fotograficznego zdjęcia znajdują się jeszcze w zbiorze po Łepkowskim dwa inne, które obejmują środek ołtarza wraz ze skrzydłami w ten sposób, że jedna fotografia oddaje lewą część szafy i lewe skrzydło, druga prawą część z prawym skrzydłem<sup>5)</sup> (fig. 7 i 10). Zdjęcia te zostały dokonane prawdopodobnie na krótko przed restauracją ołtarza i zapewne już ze zbudowanego dla restauracji rusztowania. (W protokole komisji z 1865 r. czytamy, że uchwalono zrobić zdjęcia fotograficzne z wysokości rusztowania). Szkoda, że fotografie nie obejmują górnej nasady ołtarza, a dalej, że nie mamy żadnych zdjęć strony zewnętrznej, t. j. ołtarza zamkniętego. Nie było to jednak możliwe choćby z tego powodu, że już po r. 1850 był ołtarz stale otwarty i nie ruszono skrzydeł z obawy przed uszkodzeniem ich nadwątlonej konstrukcji<sup>6)</sup>.

Owe trzy fotografie będą dla nas niezmiernie cenną wskazówką co do zmian, jakie wprowadzono w wyglądzie ołtarza w ciągu restauracji. Dla uzupełnienia i potwierdzenia spostrzeżeń posłużą zaś rysunki, akwarele i t. p., wprawdzie nie tak ściśle i wierne, lecz w zestawieniu z fotografiami także użyteczne. Należą tu przede wszystkim rysunki Maksymiljana Cerch y. Jeden z nich przedstawia cały ołtarz otwarty (sygn. r. 1854),

1) Trzecie sprawozdanie komitetu parafjalnego. »Czas« 1870, Nr. 126—128.

2) Vol. VII, fasc. 6.

3) Wspomina o tem Łepkowski w fejetonach o kościele NPMarji w »Czasie« z r. 1861, Nrze 193.

4) Wys. fotografii 15,2 cm, szer. 9,6 cm. Stan zachowania: żółte plamy środkiem lewej strony (Nr. inw. 11990).

5) Rozmiary odbitek: a) lewej strony wys. 20 cm, szer. 15,5 cm. b) prawej 19,5 cm, szer. 15,2 cm.

6) J. Łepkowski: »Wit Stwosz i jego prace« »Gazeta Warsz.« 1853 Nr. 66.

trzy inne (z r. 1850) następujące płaskorzeźby: Spotkanie Joachima z Anną, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie, wreszcie dalsze rysunki oddają figury górnej nasady, więc Chrystusa, Boga Ojca koronujących NPMarję, dwóch aniołów i dwóch biskupów<sup>1)</sup>. Rysunki Cerchy nie są zupełnie wierne i ściśle, nietylko dlatego, że rysownik XIX wieku nie umiał wnikać głębiej w intencje artysty średniowiecznego, lecz że również nie dosyć się troszczył o bezwzględną dokładność, o najsumienniejsze reprodukcowanie istniejącego stanu rzeczy. Cercha pozwala sobie np. na uzupełnienie brakującego, lub wyprostowanie skrzywionego szczegółu ornamentyki, wykończa zrujnowaną nasadę górną. Przytem oddalenie rzeźb od oka, gdy nie było żadnego rusztowania i do dzieła nie można było dostąpić z odpowiedniej odległości, utrudniało bardzo zadanie i uniemożliwiało dokładną kontrolę spostrzeżeń.

Równocześnie z Cerchą rysowali ołtarz, jak już wyżej wspomniano, K. Balicki i J. Stróżecki. Rysunek Stróżeckiego nie jest znany, natomiast Balicki odtworzył tylko górną nasadę ołtarza, reprodukowaną w III serji »Wzorów sztuki średniowiecznej«, gdzie w przypisie podaje redakcja wiadomość, że po nim objął »tę mozolną pracę« Ludwik Łepkowski. Ten ostatni sporządził zdaje się, kilka akwarelowych podobizn otwartego ołtarza. Według jednej z wcześniejszych wykonano chromolitografię we »Wzorach sztuki średniowiecznej«<sup>2)</sup>, które są pierwszą publikacją całego otwartego ołtarza, dają bowiem w kilku tablicach oddzielnie szczyt, predellę, środek i płaskorzeźby wewnętrzne. Akwarelę Łepkowskiego, oznaczoną r. 1863, fotografował Rzewuski i według tego wykonano w Lipsku staloryt dla książki Ambrożego Grabowskiego: Kraków i jego okolice (ed. V r. 1866). W warszawskim Muzeum narodowym (dawniej w Galerji Szkoły sztuk pięknych) znajduje się akwarela Łepkowskiego datowana r. 1866<sup>3)</sup>.

Porównywając tę akwarelę z ołtarzem przekonywamy się, że jest daleka od ścisłości i dokładności. Podobnie jak Cercha, również Łepkowski usuwa ślady zniszczenia ołtarza, uzupełnia niektóre braki. Rysunek tu i ówdzie odbiega od rzeczywistości dość daleko, np. w płaskorzeźbie Zesłania Ducha św. ławka, na której siedzi apostoł z lewej, jest odsunięta znacznie od brzegu. Tembardziej dowolne są kolory akwareli, zwłaszcza, że barwy ołtarza były już wtedy dosyć przybrudzone, artysta odtwarzał zaś według swego mniemania koloryt pierwotny. Chromolitografie, wykonane dla »Wzorów« według tej akwareli w świeżo naówczas otwartym, krajowym zakładzie M. Fajansa w Warszawie, zniekształcają jeszcze bardziej podobieństwo tak rysunkowe jak kolorystyczne. Nie dość wierne barwy akwareli są w chromolitografji niesłychanie przejasnione, pozbawione odcieni lub oddane całkiem fałszywie. Rysunek twarzy doszedł w reprodukcji barwnej do karykatury. Z akwareli Łepkowskiego i tem więcej z tych chromolitografji niewiele się dowiemy o polichromji ołtarza przed restauracją.

Publikując z dumą chromolitografię ołtarza dodaje redakcja »Wzorów« wzmiankę, że ołtarz malował także olejno Józef Brodowski (starszy), — o obrazie takim nic jednak nie wiadomo, — wreszcie, że środek ołtarza rysował Gryglewski. Tego ostatniego znanych jest kilka olejno malowanych wewnątrz kościoła Marjackiego; na jednym, znajdującym się w Muzeum Tow. Przyj. Nauk w Poznaniu, występuje ołtarz Stwosza dosyć wyraźnie.

<sup>1)</sup> Rysunki te są publikowane w »Pomnikach Krakowa« Maksymiljana i Stanisława Cerchów, T. I. Kraków-Warszawa 1904.

<sup>2)</sup> W III Serji, wydanej w r. 1862.

<sup>3)</sup> Akwarela, zakupiona do Galerji na wystawie warszawskiej w r. 1866, ma wymiary 61×42 cm.







FIG. 3 ŚRODKOWA CZĘŚĆ OLTARZA PRZED RESTAURACJĄ.





FIG. 4. ŚRODKOWA CZĘŚĆ OLTARZA PO RESTAURACJI.





W czasie przed restauracją ołtarza wykonane jeszcze zostały wizerunki, reprodukowane w dziele Essenweina o Krakowie<sup>1)</sup>. Jeden z nich przedstawia ołtarz otwarty z predellą, skrzydłami i nasadą górną, uzupełnioną fantastycznym szczytem. Jest to rysunek piórem, bardzo pobieżny, ogólnikowy, którego celem było widocznie dać tylko pewne przybliżone pojęcie o całości, bez wdawania się w szczegóły, traktowane dowolnie i nieprawdziwie. Nie mówiąc o dużej fantazji autora przy oddaniu ornamentyki, dość przytoczyć takie przykłady, że MBoska trzyma w ręku długą gromnicę, a kadzielnicę ma św. Jan, nie jego sąsiad z prawej; apostoł w głębi po lewej stronie podnosi ręką monstrancję i t. p.! Wierniejsza jest litografia środka ołtarza, umieszczona w dziele Essenweina, jako druga tablica (fig. 9).

Interesującego materiału dostarczy nam, znajdująca się w Muzeum Narodowym w Krakowie teka stukilkudziesięciu rysunków, wykonanych z części ołtarza Marjackiego przez Andrzeja Jana Dudraka. »Czas« z r. 1868 zamieszcza w Nrze 163 wiadomość, że »od kilku tygodni zajęty jest p. Andrzej Dudrak, zaszczytnie znany z drzeworytów do warszawskiego Tygodnika ilustrowanego, zdjęciem rysunków całej ornamentyki, głównych figur, płaskorzeźb etc., korzystając z rozebranego na części ołtarza«. Nadarzyła się wtedy jedyna i niezwykła sposobność najdokładniejszego obejrzenia i zbadania każdej cząstki ołtarza, najodleglejszej i najmniej widocznej. Niestety nie umiał Dudrak tej wyjątkowej okazji wyzyskać w sposób odpowiedni i stworzyć albumu rysunków wiernych i odtwarzających szczegółowo autentyczny stan ołtarza, oraz istotny charakter sztuki Stwosza. Był to rysownik sumienny, ale pozbawiony czucia i inteligencji, rzemieślnik zdolny tylko do bezdusznego kopjowania. Za zadanie swe uważał najwidoczniej dostarczyć przedewszystkiem wzorów gotyckiej ornamentyki, albowiem odrysowaniu szczegółów ornamentyki najwięcej poświęcił czasu i trudu. Do odtwarzania zaś tej ornamentyki przystąpił dopiero wtedy, gdy była już przez Wakulskiego zrekonstruowana. Na wiosnę r. 1868, gdy podjął swą pracę, odrestaurowano już środek ołtarza w zupełności tak, że co do jego pierwotnego stanu nie znajdziemy u Dudraka żadnych danych, tak samo zresztą i co do innych części. Dudrak chciał bowiem, by praca jego była dokumentem i »dowodem tego stanu, w jakim komitet ołtarz oddaje«<sup>2)</sup>. Tego więc, co autentycznie stwoszowskie, a co dorobione, Dudrak nie rozróżnia i pod tym względem nie znajdujemy u niego żadnych wskazówek. W ogóle rysunki jego artystycznej wartości nie posiadają żadnej. Są to oschłe rysunki konturowe, nie oddające wcale plastyki przedmiotu, a tylko martwy szemat wszystkich linii i sylwet. Jednak pokazują one wiele szczegółów, których zresztą dostrzec nie można, gdyż są zbyt niedostępne dla oka, a przedewszystkiem szereg bardzo interesujących szczegółów malarskich, których dziś z powodu przyciemnień barw trudno by się domyśleć. Pod tym względem dostarcza album Dudraka kilku bardzo pożytecznych wskazówek, choć niemniej budzi właśnie żal, że do pracy takiej nie zabrał się ktoś inteligentniejszy, że nie postarano się w czasie restauracji ołtarza, by tak doskonałą sposobność dla nauki lepiej wyzyskać. Warto także podkreślić na tem miejscu, że Matejko który uchodzi za odczuwającego głęboko sztukę Stwosza, nie zostawił żadnych rysunków z ołtarza, jakkolwiek doglądał często jego restauracji.

1) A. Essenwein: Die mittelalterlichen Kunstkenkmale der Stadt Krakau. 1869

2) Z podania Dudraka, wystosowanego w r. 1870 do Komitetu, o pomoc w wystawieniu rusztowania dla ukończenia rysunków. Akta Vol. VII, fasc. 6.

Oto wszystko, co z materiału ilustracyjnego udało się zebrać odnośnie do ołtarza przed jego restauracją. Obfitsze są oczywiście materiały literackie. Artykułów o Stwoszu, a ołtarzu Marjackim w szczególności, także zaś o jego restauracji pojawia się w latach 1850—70 wcale wiele. »Czas«, »Dziennik poznański«, »Biblioteka warszawska«, pomieszczają coraz to nowe wiadomości lub polemiczne artykuły w sprawie restauracji. Kończy się ta cała literatura polemiką prowadzoną w r. 1870 na łamach »Czasu« co do wartości całego odnowienia.

Ścisłe naukowej literatury przedmiotu z owego czasu jeszcze nie posiadamy. Ani Łepkowski, ani Łuszczkiewicz nie umieją patrzeć dosyć rzeczowo i krytycznie i nie dają analizy dzieła Stwosza, ani dokładnego sprawozdania o jego stanie zachowania. Essenwein, który w swej książce o średniowiecznych zabytkach Krakowa umieszcza pierwszy nieco gruntowniejszy opis ołtarza, zadawała się spostrzeżeniem powierzchownym i mylnym, że stan ołtarza jest tak rozpaczliwy, iż niewiadomo, czy uda się go uratować, a żadnych ściślejszych danych o zachowaniu jego części składowych nie dostarcza. Na takie szczegóły nie umiano jeszcze wówczas zwracać uwagi. Wniknięcie w charakter sztuki Stwosza było niewielkie i znajomość ołtarza powierzchowna. Ta ostatnia ograniczała się do ołtarza otwartego. Nie wiadano nic prawie o płaskorzeźbach zewnętrznych, gdyż po r. 1850 był ołtarz stale otwarty ze względu na niebezpieczeństwo ruszania skrzydeł. Zato fakt restauracji stwarzał świetne pole dla pracy naukowej o tym temacie i szkoda, że dzieło Stwosza nikogo wówczas do tego nie pobudziło. Przy całej czci dla Stwosza nie zdaje sobie widocznie nikt sprawy, jakiego mogło mieć znaczenie dla nauki ścisłe określenie tego wszystkiego, co dostrzeżono i co zrobiono w czasie restauracji. Ogłasza wprawdzie komitet trzy oficjalne sprawozdania o postępie i przebiegu restauracji, są one jednak ogólnikowe i niewystarczające.

Stosunkowo najwięcej wniosków wysnuć można z aktów restauracji, oraz na podstawie kosztorysów, przedkładanych przez poszczególnych majstrów i zawieranych z nimi umów. Tam wyliczono, czego brak i w jakim co jest stanie. Z tych wszystkich źródeł zaczerpnąć musimy pomocy, by odtworzyć stan ołtarza przed restauracją, by zdać sobie dokładnie sprawę z tego, co jest dorobione, dodane, a nieautentyczne, i dojść w ten sposób do głębszego poznania istotnego charakteru sztuki Stwosza.

## II.

### STRUKTURA I ORNAMENTYKA.

Składowe części ołtarza szafiastego. — Rola nasady górnej. — Brak wierzchnich szczytów u nasady ołtarza Marjackiego. — Projekt dorobienia tychże. — Protesty Kraszewskiego, Łepkowskiego i Popiela. — Brak koronki nad gzymsem szafy. — Obcięcie gzymisu. — Innowacja Łuszczkiewicza w baldachimie środka szafy. — Restauracja fryzów ornamentacyjnych.

Ołtarz Marjacki jest dziełem o bardzo wyrazistym typie artystycznym, jest olbrzymim ołtarzem t. zw. szafiastym lub skrzydłowym, czyli tryptykiem snycerskim, który to kształt był pod koniec epoki średniowiecznej we Flandrii i w Niemczech bardzo bujnie rozwinięty. Wśród wielu wspaniałych dzieł snycerskich drugiej połowy XV i początku XVI wieku zajmuje nasz ołtarz miejsce pierwszorzędne, należąc do najcharakterystyczniejszych na tem polu przejawów.



Gdy w XIII wieku przeżywała w Niemczech swój najświetniejszy rozkwit rzeźba w kamieniu, a zalegając portale, gzymsy i ganki kościelne, dominującą odgrywała rolę w zewnętrznym wyglądzie świątyni, to w XV wieku do wszechwładnego panowania w jej wnętrzu dochodzi snycerstwo. Na rozwój ten wpływają niezawodnie potrzeby kultu i dewocji, które stały się rozleglejsze, przytem ku bardziej wewnętrznemu, skupionemu czczeniu i wysławianiu świętych zwrócone. Znalazło to swój wyraz w budowie rozlicznych kaplic i ołtarzy i sprzyjało rozwojowi ołtarzowej rzeźby figuralnej, jako tej, która dla pobożności stwarzała przedmiot najplastyczniejszy.

Nadawały się tu najlepiej figury drewniane, które suto złożone, efektownie malowane, jaśniały blaskiem w mroku wnętrza i jaskrawą barwnością przyciągały oczy. Gdzie malarstwo cechowe wzniosło się na tę wyżynę, że nie niezdarne wizerunki świętego, lecz sceny z jego życia umiało już zręcznie obrazować, pożądaną skwapliwie, by obok figury świętego widniały sceny z jego życia, by obok krucyfiksu przejmowały widza sceny z Passji itp. Łączyła się rzeźba z gadatliwym bardziej malarstwem w jedną ołtarzową całość, w ten sposób, że miejsce powszechnego już w w. XIV tryptyku malowanego zajmował tryptyk szafiasty, miejsce środkowego obrazu szafa na figury, a malarstwo zadawało się polami skrzydeł.

Taka szafa ołtarzowa domagała się od góry jakiegoś zakończenia, jakiegoś ozdobnego zwieńczenia architektoniczno-ornamentacyjnego. Przychodziła więc z pomocą kościelna stolarszczyzna, udzielając motywów ze stall, ambon i innych sprzętów. Rozwinał się na tej drodze kształt górnej nasady, czyli szczytu ołtarza. Całość rozrastała się z biegiem czasu, zwiększały się rozmiary szafy i skrzydeł, a nasadzony nad nimi szczyt wystrzelał coraz wyżej ku sklepieniu. By główne figury były jak najlepiej widoczne, wypadało wzniesć szafę nieco ponad mensę, wtedy zaś powstała predella, jako część pośrednicząca.

Przypomnienie genezy ołtarza szafiastego jest ważne dla zdania sobie sprawy z jego osobliwego kształtu, że mianowicie architektura tak właściwie żadnej nie odgrywa w nim roli wbrew temu, do czego przywykliśmy od czasów renesansu. Na barokowy ołtarz składają się potężne, wyniosłe kolumny, bujne belkowania, architrawy i gzymsy. Tymczasem w epoce panowania architektury gotyckiej rodzi się typ ołtarza zupełnie niearchitektonicznego, w epoce wertykalizmu rozpowszechnia się kształt o tendencjach raczej prawie przeciwnych, o szerokich płaszczyznach horyzontalnych, oddzielanych wyraźnymi liniami gzymsów. Są to przedewszystkiem rzędy tablic, ujętych we wspólną oprawę, jakby do ścian przymocowanych i przybitych. Nie mają bowiem żadnej architektonicznej podstawy, nie opierają się, nie stoją na niczem. Nie zamierza spełnić tej roli wązka predella, niewiele szersza górą od szafy, a zwężająca się dołem ku mensie. Nasuwa się wniosek oczywisty, że tendencje późnogotyckiej sztuki ołtarzowej nie idą bynajmniej w kierunku stworzenia z ołtarza tektonicznego utworu, lecz że szafy ołtarzowe mają się niejako unosić w górze nad mensą lekko i swobodnie, a święte obrazy jakby zawisać w powietrzu!

Dla architektury otwiera się jedyne pole u nasady górnej na szafie. Tam mogą się rozrosnąć gotyckie baldachimy, wieżyce, wimpergi i gęstym szeregiem śmiało ku górze spiętrzonych linii choć trochę przeciwdziałać horyzontalizmowi ołtarza. Architektoniczny szczyt zostaje zawsze w pewnym przeciwieństwie do szafy ołtarza, wznosi się odrębnie, nie zspala się z nią i nie łączy. Jeśli w głąb szafy wdzierają się linie ornamentyki architektonicznej, to między nimi a liniami szczytu niema organicznego związku. Jedne od drugich odcina zupełnie górny gzyms szafy. Każda część ołtarza stanowi dla

siebie pewną całość odrębną a do zespolenia, do jednoczenia tych części jeszcze się sztuka nie posuwa, jeszcze w tem nie widzi swego celu i obowiązku. Budowa snycerskich ołtarzy późnośredniowiecznych znajduje się dotąd na tym stosunkowo prymitywnym stopniu rozwoju, że się całość składa z członów luźnych i oddzielnych, podobnie jak to ma miejsce równocześnie w kompozycji obrazu, czy grupy plastycznej.

Ewolucja sztuki dąży oczywiście w kierunku większej jednolitości i spistości wewnętrznej, co pod koniec XV wieku w drobnej architekturze kościelnej wyraźnie się uwidocznia. Np. Kraffta domek Najśw. Sakramentu, w kościele św. Wawrzyńca w Norymberdze, jest całokształtem wyjątkowo jednolitym i jakby z jednego rzutu wyrosłym. Nie jest to jednak organizm w sensie konstrukcyjno-architektonicznym, lecz raczej fantazja architektoniczna, spiętrzenie najdowolniejszych motywów gotyckich w jeden strzelisty pęd ku górze, aż pod samem sklepieniem świątyni ugina się i krzywi cienka szczytowa iglica.

W tym sensie komponowano wówczas szczyty ołtarzy; lubowano się i w snycerstwie w tej bujnej grze architektonicznych motywów, związanych w lekką, powiewną całość, której nie obowiązywały żadne prawa statyki. Strzelisty szczyt stał się niezbędną częścią składową ołtarza, koniecznem uzupełnieniem szafy. Zwyczajowo było uświęcone i rozumiało się samo przez się, że na ołtarz składają się: szafa z dwoma skrzydłami ruchomemi i ewent. dwoma nieruchomemi, że pod nią jest predella, a nad nią szczyt<sup>1)</sup>. Z powodu tej właśnie konwencjonalności, z powodu tych utartych i powszechnych reguł w budowie ołtarzy, nie dążono zbyt silnie do kompozycji artystycznie jednolitych, lecz poruszano się niejako w ustalonych już ramach. Z góry oznaczony zakres mieli tu: rzeźbiarz figur, malarz i snycerz ornamentyki, i ten fakt, że najczęściej kilku rzemieślników współpracowało nad ołtarzem, przyczynił się również do utrzymania owej niejednorodności całego dzieła, które było pracą więcej zbiorową, niż indywidualną. Zresztą trzeba wziąć pod uwagę, że ołtarz późnośredniowieczny jest dziełem epoki schyłkowej, t. j. epoki do stworzenia nowego, zasadniczego, konstrukcyjnego kształtu mało już zdolnej, a kombinującej raczej formy dawniej zrodzone.

Cały szereg z głębi sztuki gotyckiej wyrosłych pierwiastków spływa w sztuce ołtarzowej w bardzo bujny, błyskotliwy i oryginalny zespół, lecz pierwiastki te nie zdołają zapuścić głębszych korzeni i wnet zbraknie im świeżych soków żywotnych. To też prędko przychodzi przekwit i dogasanie tej sztuki, która pod koniec XV w. święci swoje największe triumfy. Już wtedy okazują się zarodki, rozsadzające jej organizm. Malarstwo i rzeźba zbyt wiele zabierają pola dla scen figuralnych, zbyt wyłącznie panują, przekształcając wszelką strukturę w wystawę tablic obrazowych. Jeszcze krok niedaleki, a obraz zdobędzie sobie samodzielne pole także poza ołtarzem, zaś ołtarz, pod wpływem architektury renesansu, przestanie być niekształtną szafą, a zyska formę istotnie monumentalną.

Mając w pamięci, w tych najogólniejszych rysach naszkicowany, obraz późnośredniowiecznego ołtarza snycerskiego, przejdźmy teraz do naszego dzieła.

W budowie ołtarza Marjackiego zachowany jest wiernie omówiony typ konstrukcyjny. Główną część stanowi szafa środkowa o bardzo znacznych rozmiarach. Ma ona

<sup>1)</sup> Nazwy używane przez niemieckich rzemieślników na oznaczenie tych części były następujące: »tafel mit zwei »aufgehenden« flügeln und zwei neben oder plintflügeln, unden mit einem sarch und oben mit einem gespreng«. (Por. A. Gumbel w Mitteil. des Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg. Tom 16, r. 1904, str. 125 i n.). Odpowiednie nazwy polskie nie są nam znane.



kształt zupełnie regularny, prostokątny, nie jak tryptyki flandryjskie, u których w wyroku górnym szafy pojawia się częstokroć dużo fantazji i swobody. Pudło szafy jest dosyć głębokie, a tylna ściana falisto wygięta. Skrzydła rozciągają rozmiary ołtarza na całą szerokość apsydy prezbiterjalnej. Przy wyolbrzymieniu szafy i skrzydeł nikną pozostałe części składowe ołtarza, t. j. predella i nasada górna. Predella przybrała wygląd bardzo charakterystyczny. Niema w niej najmniejszej intencji stworzenia dla szafy ołtarzowej jakiejś silnej podstawy. Przeciwnie, wydaje się ona niepokojąco krucha, delikatna, filigranowa. Są wprawdzie po krajach cienkie słupki, na których spoczywa rzeźbiona listwa, lecz cały środek wypełniają ażurowe gałązki z siedzącymi na nich figurkami i tylko w samej głębi ukazuje się tło z desek, ledwo widoczne. Między predellą a szafą nie można więc szukać żadnego architektonicznego związku. Predella ma swój byt samoistny i jakby strzeżony samolubnie i zazdrośnie, bo tylko z bliska się ją wogóle dostrzeżga i tylko przystąpiwszy do niej bezpośrednio, można ją lepiej obejrzeć. Gdy ołtarz jest otwarty, przykuwa przedewszystkiem oczy część środkowa z grupą wielkich figur. Uderza trafne ujęcie tej całości w skromną a wytworną oprawę, którą tworzy wąska arkada, biegnąca zewnętrznym brzegiem szafy, przechodząc u góry w spłaszczone półkole, wypełnione bujną ornamentyką architektoniczną. Z gotyckich łuków, koronek, wieżyczek i kwiatonów utkane, misterne podniebie baldachimów rozpościera się nad sceną figuralną. Wprowadzone motywy architektoniczne mają znaczenie czysto dekoracyjne, są zabawką w ręku wirtuoza.

Z takiej samej, typowej dla sztuki późnośredniowiecznej, architektonicznej dekoracji złożone są fryzy nad płaskorzeźbami otwartych skrzydeł. Występują tam podobne łuki, wieżyczki i kwiatony, tylko w gęstszą zbite masę. Użyto ich jako koronki dla zwieńczenia i przyozdobienia pól poszczególnych płaskorzeźb. Po zewnętrznej stronie szafy spełniają te samą rolę fryzy, uwite z roślinnych łodyg czy gałązek liściastych. Poza tą konwencjonalną ornamentyką niema żadnego ujęcia płaskorzeźb w jakąś silniejszą dekoracyjno-architektoniczną oprawę. Odczuwa się ten brak przedewszystkiem przy zamkniętych skrzydłach. Tworzą one rozległą i w całości bardzo monotonną płaszczyznę, podzieloną niewymyślnie, bo jakby pokratkowaną na dwanaście pól, które wypełniają kompozycje figuralne (fig. 2). Ten podział skrzydeł na trzy równe pasy, złożone jakby z dwunastu razem zbitych obrazów, jednakowych co do rozmiarów i skali, jest schematyczny i naiwny, co w mniejszych tryptykach nie rzuca się w tym stopniu w oczy. Patrząc zaś na olbrzymią ścianę, złożoną z szeregu tablic, poznaje się dosadnie przejawienie średniowiecznego sposobu nakładania obrazów jednych nad drugimi, dostrzeżga się, że prymitywny kształt prostokątnej szafy ołtarzowej z równymi, gładkimi ścianami skrzydeł, doszedł już do przesady.

Beztraska o jakąkolwiek strukturę organizmu, nadającego się tak wybitnie jak ołtarz do architektonicznego traktowania, łączyła się tu najwidoczniej z predylekcją w kierunku plastycznych, figuralnych kompozycji, z chęcią zobrazowania jak największej ilości scen i wprowadzenia tłumu postaci. Odegrała w tem niezawodnie także rolę wola zamawiających, którzy żądali zwykle jak najwięcej treści realnej, ilustrującej święte dzieje. Lecz postulat urzeczywistnienia jak najszerszego ikonograficznego programu musiał być również po myśli artysty, skoro tak bezwzględnie oddał się mu na usługi.

Widząc, że w kierunku figuralnym wyzyskana została, ile tylko można, rozległa przestrzeń szafy i skrzydeł, pragnęlibyśmy przynajmniej ponad nią jakiegoś architekto-

nicznego urozmaicenia, jakiegoś lotniejszego zwieńczenia monottonnych płaskorzeźb wielkiego, ołtarzowego pudła. Doszukujemy się motywu, jaki z podobnie odczuwanej potrzeby wyrastał zawsze nad szafami tryptyków: lekkiej, ażurowej nasady górnej, przechodzącej w szczyt coraz węższy, coraz bardziej strzelisty. Potrzeba rozłożystego i bujnego szczytu wydaje się nad tą olbrzymią szafą tem dobitniejsza. Spodziewałyby się go można tembardziej, że w ówczesnych ołtarzach występują szczyty górne niejednokrotnie bardzo rozrosłe i wysokością swą wielkość szafy najczęściej przewyższają.

Charakterystycznego przykładu dostarczyć nam może, współczesny z Marjackim, znany ołtarz Pachera w St. Wolfgang. Podczas, gdy szafa środkowa ma tam 4 m. wysokości, jej górne zwieńczenie wynosi aż 5 m. i składa się z szeregu wież i wieżyczek coraz smuklejszych, oraz z figur, pomiędzy nie zręcznie wprawionych. Z filarów, łuków, baldachów, wimperg, iglic i wszystkich tych elementów, z architektury kamiennej wyrosłych, a w drzewie zaadaptowanych, utworzona jest w połączeniu z bujną ornamentyką i figurami całość niesłychanie fantastyczna, strzelista, bogata w wytworne szczegóły, misterna i delikatna. Wertykalnym linjom nasady górnej odpowiada gęsty rząd linii baldachimowego stropu w szafie nad główną sceną. Jeszcze krok, a zbiegną się razem te pionowe linje architektoniczne, przerywając konwencjonalną tamę, kładzioną im przez gzymsy szafy.

Czyni ten krok naprzód współczesny Stwoszowi Jörg Syrlin starszy, komponując wspomniany już projekt ołtarza. Nadaje on szczytowi wysokość o ile możliwości jak największą i kształt bardzo smukły, lotny, strzelisty, przez stopniowe zwężanie wież i piramid. Zmalała przytem część środkowa ołtarza i z części głównej i zasadniczej zesła raczej na plan drugi. Także pod względem ikonograficznym przesunął się w górę punkt ciężkości, skoro w skład nasady górnej weszły figury ikonograficznie pierwszorzędne. Ale to jest objaw zupełnie wyjątkowy. W ówczesnej sztuce ołtarzowej rzadko spotykamy tego rodzaju dążenie do zespolenia składowych części ołtarza w jednolity artystyczny całokształt. W każdym jednak razie odgrywa szczyt z reguły rolę uzupełnienia, zwieńczenia i naturalnego zamknięcia szafy.

Gdy, mając to wszystko w pamięci, szukamy podobnego artystycznego rozwiązania w kompozycji ołtarza Marjackiego, doznajemy zawodu. Nasadę górną tworzą skromne baldachy, konieczne dla luźnych figur tamże ustawionych. Baldachy te są zwieńczone szeregiem krótkich iglic prawie jednakowego kształtu, jakby równo wystrzyżonych w linii poziomej (fig. 5). Jakkolwiek rozpatrzywszy się w charakterze ołtarza rozumiemy, że cały nacisk położono na stronę figuralną, jakkolwiek widzimy, że wypowiedział się tu przede wszystkim i prawie wyłącznie snycerz figur, z którym nie współdziałał, ani rywalizował architekt-dekorator, to jednak tego rodzaju nie rozwinięte i przyziemne zakończenie tak wyniosłej i znacznej rozmiarami całości, wydać się musi dziwne i mało prawdopodobne. Wspaniałe dzieło, jakim jest ołtarz Marjacki, czyniłoby powinno pod każdym względem zadość wymaganiom i tradycjom swego czasu i gdy w duchu późnego gotyku była pewna zawrotna strzelistość i wertykalizm stanowczy i wyraźny, zdawałoby się, że i w naszym ołtarzu znajdziemy odbłask tych dążeń. Nasuwać się musi na myśl przypuszczenie, że może nie zachował się tu stan pierwotny. Badając tę kwestję dojdziemy istotnie do wniosku, że dzisiejsza nasada górna tylko w części odpowiada dawnej i pierwotnej.



Zdaje się tego domyślać już Michałowski, gdy pisze, że »architektura ołtarza nosi widoczne ślady uszkodzenia i uszczuplenia, tak w ogólnym zarysie, jak w częściowych ozdobach«<sup>1)</sup>. Znawcy, oglądający niejednokrotnie ołtarz, dochodzili widocznie także do tego wniosku; jakoż w sprawozdaniu z posiedzenia Dozoru kościelnego, odbytego w roku 1859, czytamy spostrzeżenie, że pierwotny szczyt ołtarza był znacznie wyższy, że mianowicie: »nad baldachimem środkowym unosił się dawniej drugi, przezroczysty, »z krzyżujących się ramion czyli gałęzi, którego już dzisiaj niema i tylko z niego niektóre części pozostałe, na ołtarzu są złożone«. (Części te gdzieś się widocznie potem zapadziały, bo dalsze sprawozdania już o nich nie wspominają). Rzeźbiarz Brzostowski, który bada ołtarz kilkakrotnie, podnosi również, że »baldachim główny ogołocony jest z pinakli, które starzy ludzie pamiętają, a także Wny Żebrowski ma ich rysunki«, a gdzieś indziej dodaje, że Żebrowski posiada »rysunek na pergaminie pierwotnego wzoru brakującego wierzchu ołtarzu«<sup>2)</sup>.

O tem, by starzy ludzie jakis pierwotny wierzch ołtarza pamiętali i żeby Żebrowski miał jego autentyczny rysunek, nie mogło być mowy. Takiego wierzchniego szczytu brakowało już od czasów z pewnością dosyć odległych. Nie było go za czasów Tatarkiewiczza, ani Michałowskiego, i ci, którzy około r. 1850 ołtarz rysują, zaznaczają jedynie taki mniej więcej kształt szczytu, jak go dziś oglądamy. Żebrowski miał oczywiście rysunek fantastyczny, ze zrekonstruowanym według domysłu wyglądem pierwotnym, jaki jest np. u Essenweina, którego wizerunek ołtarza przedstawia ów szczyt najzupełniej dowolnie spiętrzony i wyniosły (fig. 6). Charakterystyczne dla poziomu ówczesnej naukowości, że Essenwein wcale nie zwraca uwagi, iż jest to dowolne uzupełnienie z fantazji, nie zaś wizerunek rzeczywistości!

Do rekonstrukcji nie było żadnych danych. Na jedynym wizerunku ołtarza z dawnych wieków, t. j. na owym sztychu z r. 1643, jest w miejscu szczytu ołtarza umieszczona wielka tarcza herbowa biskupa Gębickiego. Jedynie więc na podstawie analogji z pokrewnemi dziełami, t. j. ołtarzami o konstrukcji w zasadniczych linjach podobnej, wskazującej na pochodzenie z jednej szkoły, możnaby się domyślać, jak ów właściwy szczyt pierwotnie wyglądał. Opierając się najprawdopodobniej na bardjowskich ołtarzach, które podówczas określano jako pokrewne ze sztuką Stwosza, wysnuł Essenwein swój pomysł szczytu Marjackiego ołtarza. W podobny też zapewne sposób zrekonstruował ów kształt Żebrowski; Brzostowski zaś brał te sprawy widocznie naiwnie i wierzył już, że rysunek Żebrowskiego oddaje autentyczny wygląd górnego szczytu, a w inwentarzu ołtarza posunął się nawet do najdokładniejszych określeń, że nad środkowym baldachimem, który unosi się nad grupą Koronacji MBoskiej brak »dwóch kondygnacyj i głównego zakończenia, t. j. pinakla, do 8 stóp wysokiego, z liśćmi i karczochem wielkim na zakończeniu, zaś nad bocznymi baldachimami brak również zakończeń na kilka łokci wysokich« i t. d.!

Takiej skorej fantazji nie mieli ani Maksymilian Cercha, gdy w r. 1854 rysował ołtarz, ani też Łepkowski Ludwik w latach, z których datują wywody Brzostowskiego. Obaj nie przedstawili architektury nadstawy ołtarzowej w tym stanie ruiny, w jakim się podówczas istotnie znajdowała, — widocznie, zdaniem ich, nie uchodziło uwiecznić

<sup>1)</sup> Pismo Michałowskiego patrz: Dodatek Nr. 2.

<sup>2)</sup> Akta parafjalne Vol. VII, fasc. 6.

zniszczenia, — jednak w swej rekonstrukcji nie szli tak daleko jak Essenwein poza grunt realny, lecz uzupełniali jedynie drobne braki, prostowali skrzywione iglice, dodawali łuki, żabki na wzór tych, jakich resztki jeszcze były widoczne. Niemniej o ówczesnym autentycznym wyglądzie nasady górnej wspomniane rysunki nas nie informują, a niestety także i stare fotografie, które tej partji ołtarza wcale nie objęły.

Że stan tej górnej architektury był istotnie opłakany, świadczą liczne głosy tak w artykułach, jak w sprawozdaniach komitetów. Sprawozdanie z r. 1859 notuje, że



Fig. 5. Ołtarz Marjacki, nasada górna.

niektóre słupki dźwigające baldachy »są przez robactwo mocno stoczone, a jednego takiego słupka pod środkowym baldachimem brakuje«. Mniej więcej to samo powtarza w lat kilka później Łepkowski<sup>1)</sup>. Groźniej przedstawia stan zniszczenia Brzostowski: że słupkom czyli kolumnom brak baz lub kapiteli, że łuki baldachimów огоłocone z liści, żabek, i t. p. »fercyronków« (verzierungen!), a nad baldachimami prawie już niema pinakli, iglic i karczochów. Dopiero jednak podczas rozebrania ołtarza, po zdjęciu całej tej górnej części, przekonano się dokładnie o istotnym stanie

<sup>1)</sup> »Biblioteka warszawska« 1865, str. 542—6.



rzeczy. Wyjść miało wtedy na jaw, że na baldachimach są »najoczywistsze ślady czopów«, w których tkwić musiały niegdyś »iglice, czyli szczyty piramidalne, wieńczące zwykle baldachim«<sup>1)</sup>.

Na podstawie tych nikłych śladów trudno się było domyślać właściwego kształtu i wysokości owych piramid. Przyjąć jednak można, że jakieś wyższe szczyty, jakieś iglice ponad baldachimami pierwotnie się wznosiły. Nie były one zbyt wyniosłe i rozwinięte, gdyż miałyby w takim razie silniejsze podstawy w dolnej kondygnacji nasady; więc widocznie lekkie i misterne kruszyły się łatwo z biegiem czasu i może je dlatego w w. XVIII zupełnie usunięto, zostawiając tylko bezpośrednio baldachimy dla figur. W wieku XVIII ta strzelista gotyka musiała się wydawać najzupełniej zbyt uczona. Przeciwnie, czas restauracji ołtarza, to epoka sztucznego odrodzenia gotyckiego stylu. Entuzjazm, jaki dlań płonie, każe żałować, że arcydzieło sztuki średniowiecznej tak przez brak właściwego szczytu jest okaleczone, tak niezupełne. Budzi się więc gorąca chęć naprawienia złego przez rekonstrukcję. Jakkolwiek komitet, który w r. 1865 układał program i wytyczne restauracji, postawił był zasadę, że nie będzie się dorabiać, jak tylko: »co się da odtworzyć nie dowolnie, albo domysłowo, ale wedle danych istniejących części składowych«, nie uważano za obowiąz-

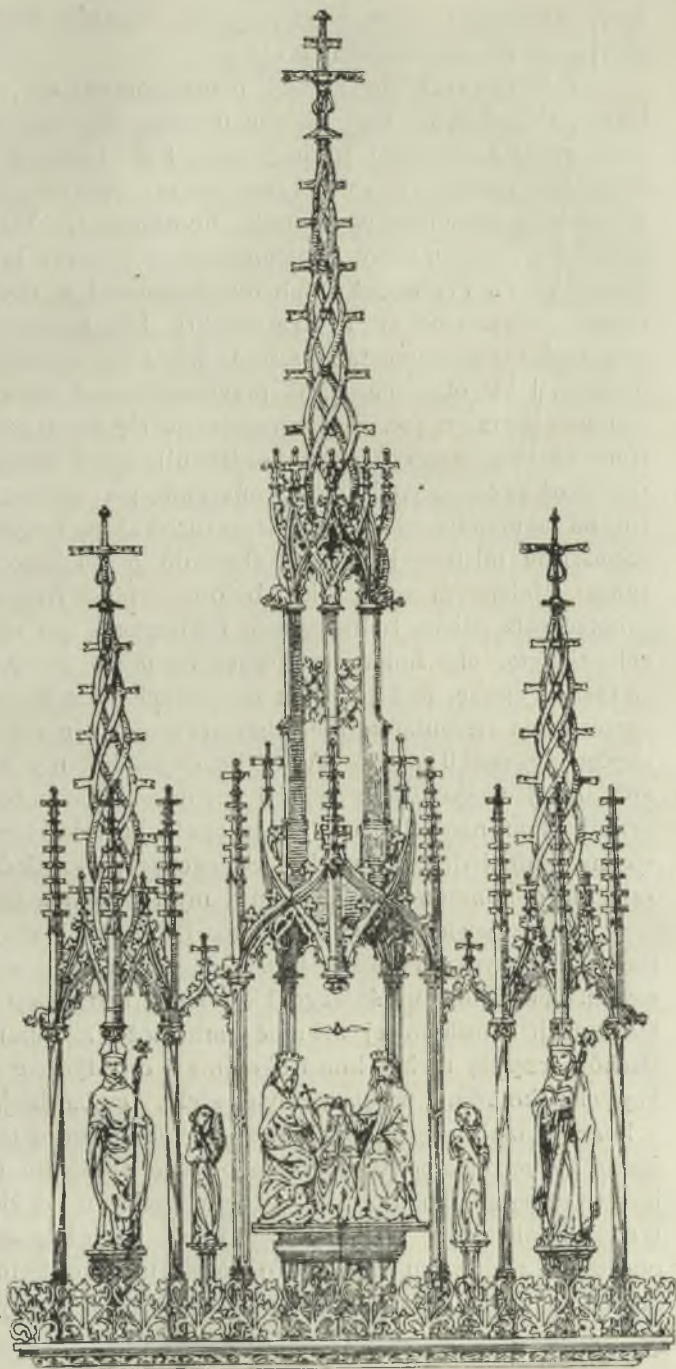


Fig. 6. Szczyt ołtarza według rekonstrukcji Essenweina.

zek zasady tej stosować w danym właśnie wypadku. Gdy w r. 1868 przyszło do restauracji owej części ołtarza, postanawia komitet parafjalny, »na wniosek Władysława

<sup>1)</sup> Trzecie Sprawozdanie Komitetu parafjalnego. »Czas« 1870, Nr. 126—128.



Łuszczkiewiczza i wedle jego projektu, dopełnić wielki ołtarz szczytem, odtwarzającym dawną postać dzieła Stwosza<sup>1)</sup>.

Z wezwanych do narady przez komitet znawców, aby się zastanowili, czy dorobienie, dokończenie tego szczytu uważają za właściwe, oświadczyli się przeciwko temu zrazu tylko Łepkowski, później także Popiel. Nadesłał nadto kamieniarz Stehlik na ręce Komitetu pismo ze sprzeciwem w tej sprawie, jednak komitet parafjalny, idąc za większością głosujących, uchwalił dorobienie<sup>2)</sup>. Wywiązał się wkrótce z tego powodu gwałtowny spór między zwolennikami a przeciwnikami dorabiania i przedostał na łamy dzienników<sup>3)</sup>. Przeciwko dorabianiu oponował w »Dzienniku Poznańskim« ostro i gwałtownie Bolesławita (J. I. Kraszewski). Dla charakterystyki autora, który zabierał głos niejednokrotnie w rzeczach sztuki, jak i dla oświecenia samej kwestji i tego zainteresowania, jakie obudziła, warto przytoczyć zdań kilka: »Rozchodzi się wieść groźna, że »komitet restaurujący... nie ograniczając się zrestaurowaniem troskliwym, powziął myśl, »(nie chcemy wierzyć świętokradztwu!) dopełnienia!! dzieła Stwosza, dotworzenia mu »jakiegoś swego wynalazku zakończenia, przyczółka, czy coś podobnego!!.. Strach ogarnia na samo przypuszczenie takiego zuchwałego targnięcia się na drogocenną pamiątkę... »Spuścizna mistrza jest nietykalną, do myśli jego nic dodać, nic się z niej ująć nie »godzi. Mniejszym występkiem byłoby — pisze Kraszewski z patosem i afektacją — zgruchotać całe dzieło, boby pamięć i wizerunek po nim wierne pozostały, a idea byłaby »nie tkniętą, ale śmieć się targnąć na utwór pełny, przedstawiający myśl, uosabiający »artystę i epokę, pod pozorem upiększenia, jest poczwarnem, jest występkiem... Jest to »przecie nie restauracja, ale fałszerstwo... Nie ma więc dla nas nic świętego i my, my »będziemy śmieli dzieło XV wieku dopełniać, my ludzie bez natchnienia jego i wiary, »nie umiejący go nawet pojąć i ocenić. Napróżnoby nam tłumaczono, że ono zakończenie figur nietknie, że w duchu ogólnej architektoniki ołtarza będzie pojęte.. tam nic, »jednej linii, jednego kwiatka, jednego promyka dodawać się nie godzi.. Czas niszczy, »ale nie dokomponowuje szczytów, myśl wypełnia ruinę!«<sup>4)</sup>.

Łuszczkiewicz, główny inicjator i zwolennik dorabiania, broni się usilnie w »Czasie« w dłuższym wywodzie, który też trzeba choć w części zacytować dla scharakteryzowania poglądów właściwego kierownika restauracji ołtarza<sup>5)</sup>: »O ile świadomość ornamentacji ostrołukowej wskazać nam może, są piramidy zwykłym zakończeniem baldachów, częścią tychże konstrukcyjnie i estetycznie konieczną, tego znaczenia jak np. kapitel u kolumny w klasycznym stylu, tembardziej, jeżeli te baldachy stoją wolno, a kończyć mają piętrenie. Zasady te nie zawiodą też przy ołtarzu, bo piramidy były, ale je zniszczono, pozostały tylko otwory wprawdzie i niewielkie ślady żeber, ale to już jest wystarczającym dowodem przy wypaczeniu od ciężaru sklepienek. O dorobienie to tych piramid idzie teraz sprawa, która wywołała w dziennikach dalszej części kraju oburzenie z powodu fałszywego rozgłosu, jakoby to u nas w Krakowie, w siedlisku sztuk i nauk, miano się dopuścić wandalizmu w bezmyślnem przerabianiu ołtarza. Ołtarz

1) »Czas« 1868, Nr. 113.

2) Akta restauracji, — »Czas« r. 1868, Nr. 142.

3) »Dziennik poznański« r. 1868, Nr. 144, 148, 161, 165. »Czas« r. 1868, Nr. 161.

4) »Dziennik poznański« r. 1868, Nr. 144.

5) »Czas« r. 1868, Nr. 161.



schować się do muzeum nie da, ma on służyć do tego czem był przez wieki. Dla każdego artystycznego oka przez wiedzę, a dla nieartystycznego przez intuicję, będzie bez piramid nieskończonym, oberwanym, a więc uczucia niezadawalającym. Pobożnym należy w kościele dać zawsze całość: tego wymaga sam kult, obyczaj kościelny, porządek okazujący pieczołowitość pokoleń, a mistrze średniowieczni czuli, jakie znaczenie dla ducha ma iglica, w górę strzelająca w kościelnym gmachu. Motywujemy więc dorobienie piramid najprzód śladami najistotniejszymi, że były pierwotnie, ale straciła je nieświadomość i barbarzyństwo wieków, które zakryć usiłujemy dla wstydu narodowego, dalej wymogami estetycznymi, koniecznością sensową, czem dzieło zyskuje lekkość, potrzebą moralną przedstawienia pobożnym harmonijnej całości!...

Łuszczkiewicz bronił w tej kwestji zdania znacznej większości znawców, zasiadających w komitecie, to też komitet mimo sprzeciwów polecił rozpoczęcie pracy. Zakończenie projektowane przez Łuszczkiewicza pomyślane było według wzoru, jak w ołtarzu bardjowskim. Trzy górne baldachimy ołtarza miały otrzymać wysokie piramidalne zwieńczenia, analogicznie do widocznych na rycinie Essenweina. Dopiero energiczny protest konserwatora Popiela sprawił, że roboty wstrzymano i od myśli nadstawienia piramid w znacznej części już wykonanych, odstąpiono. Popiel żądał stanowczo wstrzymania, obiecując zwrócić wszelkie koszty już na ten cel wyłożone. »Wielekolwiek opłacić wypa-  
»dnie, zawsze tanio opłacę sromotę oszpeccenia ołtarza. Można było dorabiać jedynie  
»tam, gdzie były wyraźne ślady, gdzie z pozostałości organicznie dało się całość od-  
»gadnąć. Inna rzecz dopełniać brakujących części w duchu i stylu tego, co jest, inna  
»doprawiać do dzieła wielkiego mistrza części daleko niższego stylu«<sup>1)</sup>. Skoro ołtarz w Bardjowie wykonany został przez mistrza niższego, niż Wit Stwosz, wykończenie tego ołtarza nie może — zdaniem Popiela — odpowiadać naszemu. Dzięki temu wystąpieniu Nestora naszych konserwatorów, szczyt ołtarza Marjackiego ostatecznie nie został uzupełniony. Oczywiście zupełnie słusznie. Zdanie Łepkowskiego, Kraszewskiego, Popiela podzielnymy dziś najzupełniej i jesteśmy przeciwni wszelkiemu rekonstruowaniu i odtwarzaniu takich części danego zabytku, które już bezpowrotnie uległy zniszczeniu, tembardziej, jeśli dla rekonstrukcji niema dostatecznych danych.

Łuszczkiewicz nie cofnął się bynajmniej ze swego stanowiska i w chwili wstrzymania robót groził nawet wystąpieniem z komitetu. Gdy jednak restauracja nasady bez dopełniania wierzchnich szczytów została ukończoną, a rusztowania z powodu spodziewanego pod koniec r. 1868 przyjazdu cesarza pospiesznie odjęto, pogodził się zdaje się, z faktem dokonany, wyrażając przecież dla salwowania stanowiska nadzieję, że wkrótce opinja publiczna domagać się będzie owego zakończenia i że ono w przyszłości dojdzie do skutku, jako koniecznie potrzebne. Pogląd ten podzielali, przekonani widocznie przez Łuszczkiewicza, inni członkowie łachowej komisji nadzorczej, t. j. Matejko, Żebrawski i Paszkowski.

Sprawa już później nie była podejmowana i ołtarz wierzchniego szczytu nie posiada. Uzupełniono jednakże kilkanaście brakujących pinakli i szereg kwiatonów wraz z ornamentacyjnymi liśćmi i t. zw. żabkami, dodano łukom koronki tak, że całe to ozdobne zwieńczenie baldachimów zostało przeważnie odrobione od nowa (fig. 5). Skutkiem tego dzisiejsza nasada górna robi wrażenie zupełnie wykończonej i może wprowa-

<sup>1)</sup> Akta restauracji.

dzie nieświadomego widza w błąd, że ma przed sobą pierwotny kształt, obudzić w nim niewłaściwe wyobrażenie, że ta część ołtarza była wbrew ogólnej tradycji taka dziwnie nierozwinięta, przysadzista i przyziemna. Gdyby zaś utrzymano restaurację w charakterze ściśle konserwacyjnym, t. zn. gdyby wzmocniono tylko i utrwalono ten kształt nasady, jaki się istotnie zachował, a nie dorabiano tak skrupulatnie szczegółów, każdy zdawałby sobie jasno sprawę, że ma przed oczyma coś niekompletnego i przez czas nadniszczonego. Miłośnik i znawca byłby pewniejszy autentyczności całego dzieła, podczas gdy patrząc na nowo dorobione i nowo wyzłocone ozdoby, odbiera niemiłe wrażenie, że jakiś szczegół może być nie stwoszowski, lecz mylnie dokonponowany i fałszywy. Lecz to są już subtelności rzetelnego konserwowania zabytku, rzadko wogóle rozumiane, a za mało przestrzegane przy całej restauracji ołtarza, jak się o tem niejednokrotnie przekonamy.

Górna część ołtarza Marjackiego nie zachowała się w swym pierwotnym stanie nietylko jednak przez brak wierzchnich szczytów nad baldachimami. W ołtarzach snycerskich dostrzegamy prawie zawsze bezpośrednio nad gzymsem szafy rodzaj koronkowego fryzu, który jest ozdobnym zwieńczeniem szafy i stanowi artystyczne przejście między nią a nasadą górną. Taka koronka ornamentu biegła kiedyś nad szafą ołtarza Marjackiego. Pisze o tem Łepkowski: »Pierwotnie, a do niedawna całą część górną otaczało przejrzyste, a prawie powiewne promieniowanie. łączące ją zarazem ze środkową, na której dziś część górna zbyt odrębnie a samotnie stoi. Z tego subtelnego promieniowania i gałęzistych zdobień pozostały tylko zachowane złomki«<sup>1)</sup>. Tego promieniowania niema jednak na rysunku Cerchy ani na akwareli Łepkowskiego; widocznie więc owe złomki były bardzo nikłe i nieliczne i Essenwein, który całą koronkę rysuje, odtwarza ją oczywiście na podstawie analogji, podobnie jak wierzchnie szczyty. Fragmenty te gdzieś się pewno później zapodziały, skoro ani dawały dostatecznej podstawy dla rekonstrukcji naszym restauratorom, którzy w tym kierunku mieli zdecydowane skłonności, ani też oddane zostały do Gabinetu archeologicznego Uniw. Jag., a wiemy, że jego dyrektor, t. j. Łepkowski pragnął tam zachować wszelkie zbędne szczątki restaurowanego Marjackiego ołtarza. Niemniej nie ulega wątpliwości, że ozdobna ornamentacyjna koronka dekorowała niegdyś wierzch szafy, a może także skrzydła, lecz przy swej delikatności i kruchości uległa zniszczeniu przez czas lub niedbalstwo.

Lecz są jeszcze dalsze braki w zachowanym stanie tej części ołtarza. Oto dowiadujemy się, że bezpośrednio zamykający szafę gzymś górny rozsypał się przy rozbieraniu podobno w kawałki<sup>2)</sup>. Ozdób liściastych nań się składających, brakowało dosyć wiele, jak to widać na starych fotografiach. Wtedy Łuszczkiewicz postawił wniosek, by gzymśu tego ponad skrzydłami nie przywracać, lecz obciągnąć nim tylko szafę środkową, przeprowadzając kawałki gzymśów także na jej boki. Charakterystyczne i interesujące, że Łuszczkiewiczowi chodziło nie o uniknięcie dorabiania części gzymśów zupełnie nowych, a złożenie w jedną, choćby mniejszą całość, ocalałych autentycznych resztek, — jakbyśmy się takiego pietyzmu i konserwatorskiej ostrożności najrychlej spodziewali, — lecz, że pobudką jego propozycji była raczej chęć pewnej artystycznej korekty dzieła. Albowiem usunięcie gzymśu z nad skrzydeł ma zapobiec dysharmonji między linią gzymśu,

<sup>1)</sup> J. Łepkowski w »Wzorach sztuki średniowiecznej«. Serja III.

<sup>2)</sup> Tak pisze Łuszczkiewicz dnia 19 sierpnia 1868, p. Akta restauracji.



a krzywo doń biegnącą linią skrzydeł ruchomych, samą zaś szafę ołtarzową silniej zaakcentować, wyodrębnić! Taką zmianę uważał również Matejko za korzystną i popierał wniosek Łuszczkiewicza, który więc został przyjęty i urzeczywistniony.

Nie wdając się wcale w ocenę, czy obcięcie gzymsu jest dla ołtarza pod jakimkolwiek względem dobre lub nie, dziwić się musimy tak pojmowanej restauracji, gdy za naturalny uważamy obowiązek, że dzieła sztuki nie wolno korygować, lecz należy zachować jak najściślej jego postać w każdym szczególe. Odchodząc od pierwotnego stanu ołtarza tłómaczył się Łuszczkiewicz także tem, że »w pierwotnem założeniu coś jeszcze występowało, a czego dziś brak zupełny«<sup>1)</sup>. Jest to argumentowanie, które trudno również uznać za wystarczające. Wynikałoby z niego, że ponieważ ołtarz ma już znaczne braki, można je więc jeszcze rozmyślnie powiększyć. Jeżeli nad skrzydłami zbrakło wieńczącej je ozdobnej koronki, to tembardziej ów gzyms należało chyba zostawić.

Widzimy, jak czas i ludzie przyczynili się do tego, że górna część ołtarza doszła do nas niezupełna i okaleczona. Nie można więc uważać ołtarza Marjackiego za dzieło zachowane w swym całym kształcie pierwotnym. Jest on jak drzewo z obciętym i ogołocionym wierzchołkiem. Całość traci wskutek tego wiele na swym właściwym efekcie.

Także ornamentyka szafy ołtarzowej nie we wszystkich doszła nas szczegółach w stanie autentycznym. Zwrócić musimy przedewszystkiem uwagę na strop baldachimowy nad główną grupą w środku ołtarza. Na starych fotografiach widzimy, że piękny ten i skomplikowany motyw architektoniczny nieźle się jeszcze trzymał w całości (fig. 3). Rzuca się w oczy tylko pochYLENIE i pokrzywienie trzech środkowych kwiatonów, wyrastających z nad głównego baldachimu. Zresztą dają się zauważyć wyrwy w misternej ornamentacyjnej koronce, obrębiającej łuki i arkadki, a tu i ówdzie brak żabek i t. p. wytwornych drobiazgow. Cała zaś konstrukcja wydaje się mocna; filarki, wieżyczki i iglice strzelają śmiało ku półkolu wielkiej arkady. Oczywiście, że po rozebraniu mogło się okazać, iż niejeden szczegół jest jednak wątły i nie daje rękojmi dłuższej trwałości. Zapewne sam fakt rozbierania, wyjmowania i wynoszenia z szafy delikatnej budowy stropu, przyczynił się znacznie do jego zniszczenia. Takie stare organizmy trzymają się bowiem, jak długo są nienaruszane, raz zaś dotknięte, łatwo się kruszą i rozsypują.

Przy restauracji owej bujnej ornamentyki przyjęto za zasadę, aby wszystko to czego domyśleć się można, dopełnić, jak było pierwotnie<sup>2)</sup>. Zostały więc uzupełnione wszelkie braki i cały strop zrekonstruowany jak nowy we wszystkich szczegółach. Czytamy w sprawozdaniu komitetu, że nie było ani jednej sztuki, w którejby dłuży snycerza nie było przydatne, że brakowało prawie wszystkich żabek, a niejedną rzecz prawie całą musiano na nowo dorabiać, »gdyż utrwalenie pokostami nie przedstawiało gwarancji trwałości«. Wziąć tu trzeba oczywiście w rachubę tendencje restauratorów, którzy się w dorabianiu bynajmniej nie hamowali. Wydało się im zapewne niejednokrotnie »właściwsze«, a w każdym razie wygodniejsze, dorobić np. cały pinakiel, nie tylko jakąś jego część, by już całość była »solidna«. A znowuż dla celu »porządnej« odnowy dorabiano wszystkie brakujące żabki, bukiety, kwiatony i t. p. Niedarmo snycerz Warkulski umiał rzeźbić żabki, karczochy, jak najprawdziej »gotyckie«, by się tu nie miał popisać swą umiejętnością i nie naprawiać *con amore* wszystkich tych szczerb, jakie były w ornamentyce.

1) Akta restauracji, loc. cit.

2) Drugie sprawozdanie komitetu parafjalnego. »Czas« 1868, Nr. 128—9.

Gdy w ten sposób »gruntownie wyreperowany« strop był już gotowy i miano go włożyć z powrotem do naprawionej również szafy, wtedy to powstał dziwny pomysł, który zniekształcił w znacznym stopniu wygląd tej części ołtarza. Oto owe trzy środkowe kwiatony, które widzimy pochylone na starej fotografii (fig. 3), czy wydały się niedosyć okazałe, czy nie odpowiadające celowi, dość, że postanowiono je nie tylko naprawić i uzupełnić, lecz nawet przydać im coś zupełnie nowego. W drugim sprawozdaniu Komitetu spotykamy odnośnie do tego passus następujący: »Wprowadzono, za radą osobistą p. Łuszczkiewicza, w ornamentykę górną szafy iglicę środkową, związawszy ją jak być powinna. Z łukami tedy bocznymi utworzyła podniebie środkowe ponad grupą Chrystusa i Matki Boskiej. Podniebie to według pomysłu p. Wakulskiego zostało odpowiednio opatrzone tłem i ożebrowane«.

Porównyując fotografie ołtarza przed odnowieniem i po nim (fig. 3 i 4), poznamy jak znaczną różnicę wywołała wprowadzona nowość: Na starej fotografii widzimy w środku stropu trzy kwiatony mniej więcej jednakie; z nich środkowy, nieco wyższy, wyrasta z ostrego łuku o kształcie t. zw. oślego grzbietu, z łuku, ozdobionego żabkami i koronką. Na nowej fotografii dostrzega się wprawiony w tem miejscu nowy wielki pinakiel, jakiego dotąd wcale nie było, a który zakrywa sobą dawny środkowy kwiaton. Przybyło również oczywiście nowe połączenie tego doprawionego pinakla z dawną architekturą. Skutkiem tego powstała teraz właściwie zupełnie inna kompozycja, quasi bogatsza, w gruncie rzeczy jednak psująca tym nowym dodatkiem wygląd dawnej całości.

Wnikając w sens kompozycyjny pierwotnego podniebia szafy, dorozumiemy się, że właściwą intencją Stwosza było: dać po jego bokach po trzy linje wertykalne, stopniowo coraz silniejsze i masywniejsze, a w środek między nie, jakby w bramę, wprawić trzy delikatniejsze kwiatony, tworzące razem jakby trzy krzyże. Przez ów nowy dodatek zepsuto zupełnie całą logikę i rytm układu zlekceważono i osłabiono siłę dawnego artystycznego akcentu.

Skądże wpadł Łuszczkiewicz na ten pomysł uzupełniania baldachimu nowym pinakiem? Można się domyślać, wpatrzywszy się w charakter ornamentyki ołtarzowej. W fryzie nad Zwiastowaniem znajdujemy dwa powtarzające się motywy składowe: t. zw. ośle grzbiety, przechodzące w kwiatony i przegradzające je, a na nie nasadzone, cieniutkie wimpurgi (wieżyczki). Analogicznie skomponował Łuszczkiewicz daną partję; na środkową arkadę nasadził pinakiel i podobnie go połączył. Takie powiązanie nie było jednakże regułą i na innych fryzach jest inaczej. Czy miał Łuszczkiewicz jakie dane, że tak było? Czy były jakie ślady, że w tem miejscu czegoś brakło? Zdaje się to być zupełnie wykluczone. Gdyby taka wieżyczka istniała pierwotnie i odpadła, byłby pozostał pó niej jakiś ślad widoczny na fotografiach, a rysunki Cerchy i Łepkowskiego nie oddawałyby tej części stropu jako zupełnie wykończonej, harmonijnej i pod względem kompozycyjnym nie zostawiającej nic do życzenia. Nie ulega zaś wątpliwości, że dodatek, wprawiony w tem miejscu na jednym z rysunków u Essenweina<sup>1)</sup>, jest zupełnie dowolny. Zresztą sprawozdanie mówi wyraźnie, że »wprowadzono« za poradą Łuszczkiewicza i t. d., nie wspomina zaś, by odrabiano coś brakującego. Łuszczkiewicz wyobrażał sobie, że takby ewentualnie być mogło, wydało mu się tego rodzaju uzupełnienie piękniejsze i logiczniejsze. Ważny

<sup>1)</sup> A. Essenwein: Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, 1869 tabl. 29.



to szczegól dla charakterystyki dzieła restauracji. Głoszona zasada, by dorabiać to tylko, czego na podstawie istniejących części można się dokładnie domyśleć, dała się bardzo dowolnie interpretować.

Z dwóch tych wypadków, t. j. z dorobienia owego środkowego pinakla i z omówionego wyżej projektu dorobienia szczytu ołtarza, pokazuje się, że Łuszczkiewicz miał zbyt wiele fantazji i pochopności do odtwarzania dzieła »w duchu Stwosza«, zbyt zaś mało trzeźwości i ścisłości czysto konserwatorskiej. To też nie był on właściwie odpowiedni na kierownika restauracji, gdzie trzeba było koniecznie człowieka, któryby jak najwięcej hamował zrozumiiałe zapędy przedsiębiorców restauracji. Szkoda zaś, że sprawa dorobienia środkowego pinakla uszła uwagi Popiela i nie wywołała z jego strony podobnego protestu, jak w owym poprzednim wypadku.

Sledząc w dalszym ciągu sposób odrestaurowania wewnętrznego stropu ołtarza, przekonywamy się z przykrem zdziwieniem, że restauracja postępowała dosyć niesumiennie i dowolnie, że nie przestrzegała zasady, by jak najwierniej zestawić cały ołtarz, lecz uzupełniała go i poprawiała według własnego widzimisię. Uważne porównanie materiału ilustracyjnego (fig. 3, 7 i 10) dostarcza coraz to nowych szczegółów. Oto np. owe dwie pary figurek, które stoją we wnękach filarków, ujmujących z obu stron środkową część baldachimu, nie są umieszczone tak jak pierwotnie, lecz wraz ze swą architekturą wyprostowane dla większej poprawności i symetrii. Tendencja poprawiania domniemych nielogiczności czy niedociągnięć oryginału okazuje się w fałszywym również kroku, że niepotrzebnie wyprostowano kwiatony, które wyrastają przy skrajnych pinaklach; na starych fotografiach dostrzegamy bowiem, że były tam dawniej kwiatony silnie wygięte, jakby zgniecione pod wpływem arkady, która im nie zostawiała dość miejsca. Swobodne wyginanie i łamanie łuków, iglic i t. p. gotyckich motywów architektonicznych napatyka się wówczas w ornamentyce dość często w użyciu<sup>1)</sup>.

Nietrudno rozpoznać inne jeszcze zmiany. Patrzmy na środkowy, dorobiony pinakiel, jak wpycha się aż na ramę wielkiej ołtarzowej arkady, której wnęka wypełniona jest figurkami, stojącymi na postumentach, a nakrytymi baldaszkami. Oto figurki u samego szczytu arkady się znajdujące, nie mają dziś baldaszków, które tam być musiały i były aż do czasu restauracji, jak to widać nie tyle z fotografii, która w tym miejscu jest niewyraźna, ile z rysunków Cerchy i Łepkowskiego. Wprowadzając w to miejsce szczyt pinakla, usunięto baldaszki, które były trochę może zniszczone. Potem zaś wszystkie figurki i baldaszki zostały nieco przesunięte tak, że nie są dziś w tych samych miejscach, gdzie dawniej. Zmiana powstała głównie przez to, że niewiadomo dlaczego, przeinaczono kształt dolnych postumentów u podstaw arkady. Pierwotnie były one znacznie wyższe i smuklejsze; przerobiono je na niższe i bardziej przysadziste. Do ornamentyki ołtarza nie przywiązywano, jak widzimy, tyle wagi, by jakiś bezwzględny wobec niej pietyzm wydawał się wskazany.

Wykończywszy wedle »swego pomysłu«<sup>2)</sup> podniebie, przeszedł Wakulski później do naprawy fryzów w płaskorzeźbach, które uzupełniał w tymże duchu i sposobie. Stan za-

<sup>1)</sup> Natomiast widoczne pokrzywienie się i przechylenie dwóch wyższych kwiatonów, znajdujących się obok filarów z figurkami, powstało w ciągu ostatnich lat kilkunastu. (Na fotografiach zdejmowanych w latach 1870—1890, są one pionowo do góry wyprowadzone).

<sup>2)</sup> Sprawozdanie Komitetu j. w.

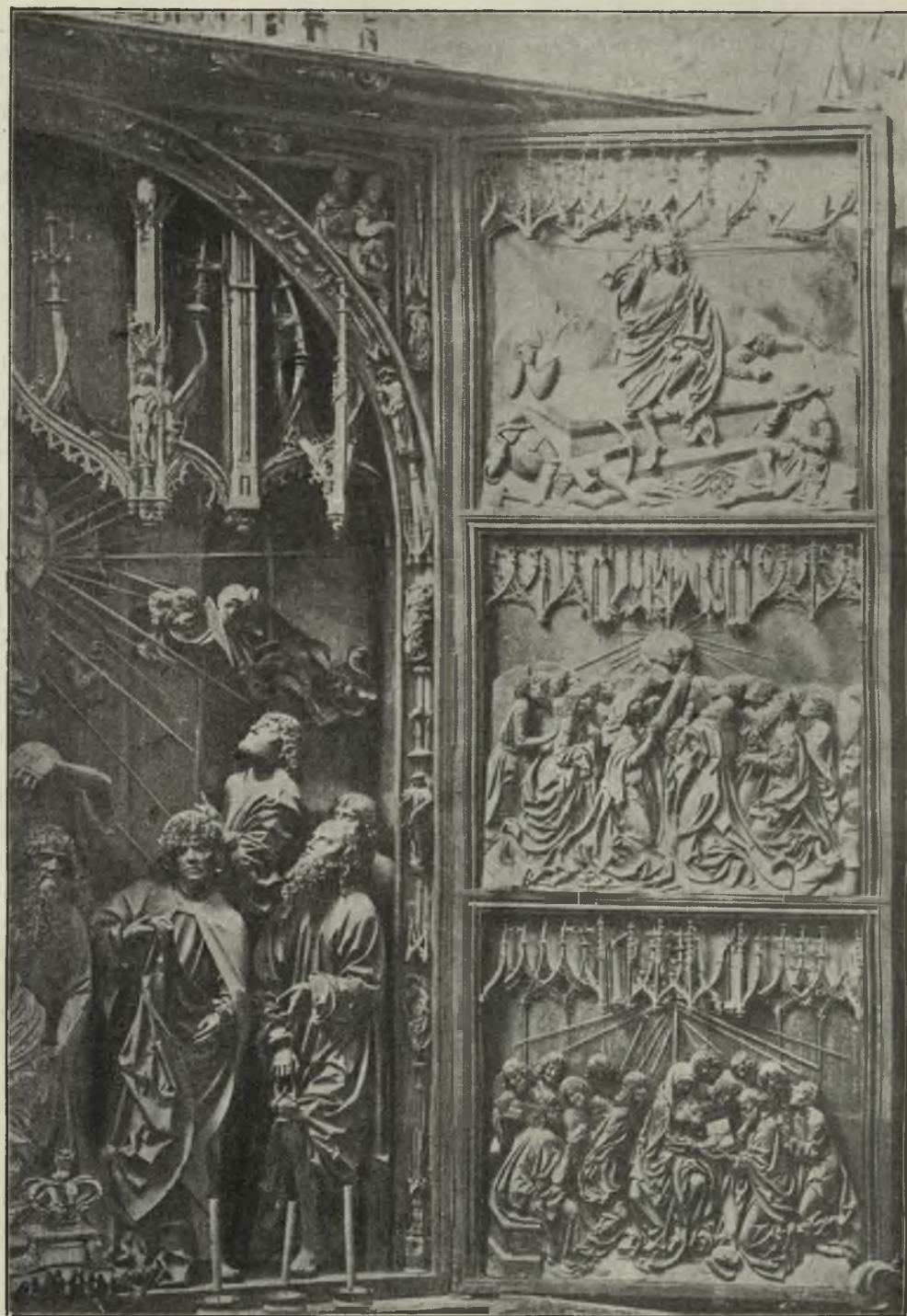


Fig. 7. Fotografia ołtarza z czasu przed restauracją.



chowania owych fryzów przedstawiał później Paweł Popiel<sup>1)</sup> w bardzo złem świetle: »że brakowało tamże jednej trzeciej ornamentyki, zaś drugą trzecią trzeba było dorobić, tak była zniszczona«. Stare fotografie pouczają nas o czym innym. Jest niezawodnie widoczne tu i ówdzie znaczne zniszczenie, przede wszystkim w fryzie »Zmartwychwstania«, lecz większość tych fryzów zupełnie dobrze wygląda. Zapewne, że przy zdejmowaniu rozleciało się wiele, a dorobiono od nowa znacznie więcej, niżli było trzeba.

Arkadkowe fryzy, wieńczące każdą płaskorzeźbę, są bardzo misterne i subtelne w robocie. Widać w nich wiele pomysłowości, fantazji i urozmaicenia i choć tak po zewnętrznej jak i wewnętrznej stronie ołtarza napotyka się pary fryzów do siebie zupełnie podobnych, nie są one nigdy identyczne, lecz przedstawiają jednakowe motywy w swobodnych warjantach. Po stronie zewnętrznej są fryzy bardziej płaskie, utworzone z wijących się łodyg i liści, oraz gdzieś tam z maswerku. Zachowane całkiem dobrze, nie wymagały one prawie żadnych uzupełnień. Na wewnętrznych płaskorzeźbach występują fryzy pełniejsze, a składają się z motywów architektonicznych, z arkadek i łuków najfantastyczniej wygiętych, wyrastających z pinakli, zbiegających się w kwiatony. Każdy łuk ozdobiony jest górą żabkami, dołem żąbkowaną koronką.

Dorabianie tej wytwornej, gotyckiej ornamentyki musiało przedstawiać wiele trudności nowoczesnemu snycerzowi i przy najszczerzych jego usiłowaniach nigdy naśladownictwo nie mogło dorównać oryginałowi. A jeśliby nawet kopista zdołał dojść do tak precyzyjnej roboty, nie osiągnąłby swobody, z jaką dawny średniowieczny twórca pannał nad swym zadaniem. To też prędko zrezygnował Wakulski z wiernego odrabiania dawnej ornamentyki, które wymagałoby niesłychanie wiele mozołu i czasu i np. w »Zmartwychwstaniu« dał tylko nagie łuki w miejsce dawniej brakujących, zaniechawszy dorabiania wszystkich drobnych szczegółów. Po tych opuszczeniach i niedokładnościach można nieraz już na pierwszy rzut oka rozróżnić, co w tej ornamentyce jest nowe, a co stare. Uzupełniono ją tylko w głównych zarysach i nie dodano bynajmniej dwóch trzecich części nowych, jak pisał Popiel, lecz najwyżej jedną trzecią. A wogóle ornamentyka nie była tak znów bardzo zniszczona, by się bez tych dorabianń nie było obeszło. Obecnie po latach kilkudziesięciu powstały w tem wszystkim nowe braki, tu i ówdzie odłamał się jakiś kwiaton, odpadł łuk, skruszyła się koronka; jednak nie psuje to wcale wrażenia całości.

Tendencję restaurowania, która usiłuje przywracać wygląd pierwotny zabytku, uznajemy dziś za szkodliwą. Pragniemy utrzymania dzieła sztuki w stanie jak najbardziej niezmiennym, autentycznym. Tylko wtedy ma ono dla nas wartość naukową, jako dokument przeszłości. To też z żalem musimy stwierdzić, że dokonana przed 50 laty restauracja ornamentacyjnej dekoracji ołtarza, odebrała jej w znacznej mierze charakter starości i piętno autentyczności uszczupliła. Gdy zaś niszczycielskie działanie czasu pozbawiło ołtarz wierzchnich szczytów i koronek gzymsu, niema on niestety w swej kosztownej oprawie architektoniczno-ornamentacyjnej pełnego uroku artystycznej świeżości i szczerzej prawdy.

<sup>1)</sup> »Odpowiedź na artykuł o restauracjach krakowskich«, »Czas« 1870, Nr. 28

## III.

## SCENA GŁÓWNA.

Ujęcie tematu. — Rozbieżność kompozycji. — Brak głębi i prawdy w układzie. — Niewłaściwe zestawienie w czasie restauracji. — Styl rzeźby. — Dorobione szczegóły. — Polichromja figur i jej odnowienie.

Stojąc przed ołtarzem, zwracamy oczywiście najpierw uwagę nie na architekturę i ornamentykę, lecz na rzeźby, a przede wszystkim na wielką figuralną grupę pośrodku szafy (fig. 4). Przykuwają wzrok główne postaci, pełne powagi i majestatu, hieratycznie sztywne, wyprostowane i nieruchome. Przy znajomości średniowiecznej ikonografii domyślamy się treści: że jest tu przedstawiona śmierć, względnie zaśnięcie Matki Boskiej, koło której zgromadzili się w owej chwili wszyscy apostołowie. Natomiast dorozumieć się znaczenia kompozycji tylko z bezpośredniego wpatrzenia się w nią, byłoby trudno. Moment śmierci NPMarji nie tłumaczy się od razu tak jasno i wyraźnie, nie jest też motywem tak znany, jak np. Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Ukrzyżowanie i t. p., i znacznie rzadziej od tych wszystkich scen się pojawia.

Naogół zaś częstszy jest w sztuce późnośredniowiecznej inny sposób zobrazowania owego momentu śmierci, bardziej zrozumiały i realistyczny, a mianowicie: że MBoska spoczywa na łożu z bezwładnie złożonymi rękoma, zaś obok niej stoją, klęczą lub siedzą apostołowie. Występuje przytem niekiedy tło izby, w której się scena odbywa i szereg szczegółów urządzenia. Tak przedstawiają śmierć MBoskiej prawie zawsze artyści flamandzcy, u których dążność do realizmu zwykle bardzo silnie się uwydatnia.

Sztuka snycerska dochodzi tam w czasie swego bujnego rozkwitu pod koniec XV wieku do dużej zręczności w układaniu scen tłumnych, do dobitności w charakterystyce ruchów, gestów i do wymownych efektów prawdy w przeprowadzeniu szczegółów. Jednak sztuka ta obraca się w granicach plastyki o stosunkowo niewielkich rozmiarach. Szafa ołtarzowa dzielona bywa na kilka wnęk, jedne nad drugimi, w których występują rzeźbione obrazy. Niema zaś wielkich figur okrągło rzeźbionych i wolno stojących, ani też wielkich grup w pełnej rzeźbie, jakie się pojawiają zazwyczaj w ówczesnych ołtarzach południowo-niemieckich. W tych ostatnich napotykamy scenę śmierci NPMarji zwykle tylko w płaskorzeźbach, a nie znamy przykładu, żeby czy ta scena, czy jakakolwiek inna, występowały w tak wielkiej i śmiałej skali kompozycyjnej, jak to ma miejsce w ołtarzu Marjackim.

Stwosz umieścił w środku ołtarza grupę posągów wielkości nadnaturalnej, (o wysokości około 2,50 m.). By zyskać dla tej grupy jak najwięcej przestrzeni, obrał dla szafy ołtarzowej rozmiary jak najszerze, byle się w apsydzie prezbiterjum zmieścić mogła wraz ze skrzydłami, które zająć musiały połowę szerokości. Usunął zupełnie ze sceny wszelkie szczegóły wnętrza, akcesorja i sprzęty, więc łóżko, czy klęcznik, by nie przeszkadzały rozwinięciu grupy plastycznej i stworzeniu kompozycji na wielką miarę. Cel ten osiągnięty został w znacznym stopniu, oczywiście w stosunku do poziomu i charakteru sztuki ówczesnej.

W pierwszoplanowych, wyrzeźbionych w całości postaciach apostołów, odczuwa się niekłamana wielkość i siłę. Mają one w sobie coś z posągowości figur, wrosniętych w załomy portalów gotyckich katedr, zdają się być echem arcydzieł bujnej plastyki wczes-



snogotyckiej, zostającej w związku z architekturą. Dostrzega się analogję w surowym i poniekąd prymitywnym układzie kompozycji, która przypomina grupy świętych w gotyckim portalu, gdzie figury oddzielnie we wnękach stojące, mają niekiedy tworzyć jedną całość ikonograficzną, przedstawiać jakąś wspólną scenę i jedno zdarzenie, lecz ów zamiar artystyczny daleki jest jeszcze od urzeczywistnienia. Także postaci Stwosza nie są związane w jednolitą grupę w ścisłym znaczeniu, nie są dość silnie skupione około jednej wspólnej akcji, względnie poruszone jednym afektem. Osoba umierającej MBoskiej powinna odgrywać pierwszą rolę, łączyć i koncentrować wszystkich koło siebie, tymczasem w ołtarzu Marjackim apostołowie wybijają się na plan pierwszy i nietylko ku Marji nie są dosyć zwrócieni, lecz i między sobą, prócz wzajemnego sąsiedztwa, nieobjawiają właściwej łączności, a raczej każdy dla siebie tworzy całość zamkniętą i wyodrębnioną. Zwrócieni po większej części frontem do widza, wydają się zbyt spokojni i zaścigli, zbyt mało wzruszeni w stosunku do dramatyczności momentu.

Oto ów apostoł, który trzyma oburącz gasnącą Marję, by ją uchronić od runięcia na ziemię, nie jest ku niej dosyć pochylony i przegięty, nawet głowy ku niej nie zwraca, lecz patrzy gdzieś w bok, a dwaj apostołowie z lewej strony ołtarza są jakby całkiem obojętni. Św. Piotr stoi prawie nieruchomo, zatopiony w odczytywaniu modlitwy z książki, którą trzyma, drugi patrzy gdzieś w dal, mając w ręku naczynie na wodę święconą. Wsunęta między nich postać oddaje się zupełnie swej własnej czynności, jedynie w półfigurze o rękach załamanych (nad grupą środkowego apostoła i klęczącej Marji) widać dążenie do jakiegoś organicznego i dramatycznego związku. Lecz już stojący obok św. Jan, — jakkolwiek wydaje się dosyć poruszony, o czym świadczy ruch przegięcia korpusu i uniesienie ręką płaszczu ku twarzy, zapewne dla otarcia łez, — jest całkiem luźno związany z główną grupą. Apostoł, stojący z kraja z prawej i wykazujący stosunkowo najwięcej ożywienia i prawdy w budowie i ruchu ciała, ma głowę zwróconą nie w dół ku Marji Pannie, lecz ku górze w niebo. Także dwaj sąsiedni apostołowie wzrok ku górze kierują. Odwracając się od głównego momentu, wykraczają te postaci poza zasadnicze ramy danej sceny, przez co jednolitość kompozycyjna całej grupy jeszcze bardziej się rozpada.

Okazuje się, że Stwosz trzyma się jeszcze wiernie tradycyjnego średniowiecznego schematu, w którym łączyły się w jedno dwa różne plastyczne motywy i dwa oddzielne momenty. Śmierć NPMarji przedstawiano wówczas zwykle w ten sposób, że ponad grupą apostołów, którzy według Legendy złotej<sup>1)</sup> z różnych miejsc pobytu cudem znaleźli się wszyscy razem obok umierającej, widać było wizję Chrystusa, jak otoczony chórem aniołów unosił w niebiosa duszę Marji, wyobrażoną w postaci małej dziewczynki<sup>2)</sup>. Dostrzegali to niektórzy z apostołów, podczas gdy reszta wpatrywała się w scenę ziemską. Wizja ta nie przedstawiała jednak właściwego Wniebowzięcia, które według Złotej legendy miało miejsce w trzy dni później. Tylko duszę swej Matki zabierał Chrystus w momencie śmierci, ciało Jej zanosili potem apostołowie do grobu i dopiero trzeciego dnia dusza NPMarji wracała po ciało, które dla swej świętości nie było poddane rozkładowi.

<sup>1)</sup> Patrz: Le Bienheureux Jacques de Voragine »La legende dorée«, wydana przez Teodora Wyzewę, Paryż 1902.

<sup>2)</sup> Tak widzimy np. wyrzeźbioną tę scenę na tympanonie bocznego portalu katedry strasburskiej (pocz. XIII w.), lub u Hansa Multschera w ołtarzach, malowanych dla Wurzach w r. 1437, dla Sterzingu w r. 1456.

Ożywiona postać Marji, wśród chórów anielskich i u boku Chrystusa, ulatywała wtedy istotnie wniebowzięta. Pozostawał pusty grób, a obok niego olśnieni i osłupieni apostołowie. Sceny takiej mamy rozliczne przykłady: u Stwosza w rysunku do ołtarza bamberskiego<sup>1)</sup>, u Riemenschneidera w znanym ołtarzu w Creglingen, a w Polsce np. na malowanym tryptyku w Szydłowcu<sup>2)</sup>. Ten właśnie motyw znalazł klasyczne ujęcie w Assuncie Tycjana.

Owe dwa odrębne momenty wniebowzięcia przedstawiano niejednokrotnie obok siebie, a przedzielano także sceną pogrzebu, w której trumnę z ciałem Marji niosą apostołowie do grobu<sup>3)</sup>. Z czasem jednak weszło w zwyczaj, że również w pierwszej scenie Zaśnięcia Marji przedstawiano jej duszę w całej postaci, jak to było regułą przy Wniebowzięciu. Tak właśnie postąpił Stwosz w naszym ołtarzu, a pod jego wpływem przeszedł ten sposób do szeregu późniejszych kompozycji, u nas np. do tryptyku w Książnicach wielkich<sup>4)</sup> lub do ołtarza w Bodzentynie<sup>5)</sup>. Wziąwszy jednak pod uwagę, że mamy przed sobą główny ołtarz kościoła, który jest pod wezwaniem Wniebowzięcia NPMarji, dojszć musimy do wniosku, iż raczej właściwe wniebowzięcie musieli tu mieć tak zamawiający, jak i artysta na myśli. Były więc może wypadki, w których nie przestrzegano tak ściśle owej dość subtelnej różnicy między dwoma wspomnianymi motywami i chwilę wniebowzięcia łączono dla uproszczenia bezpośrednio ze śmiercią Matki Boskiej. Bądź co bądź nie wniebowzięcie, lecz zaśnięcie jest tym motywem, który w rzeźbie Stwosza dochodzi do pełnego znaczenia.

Wizja, unosząca się nad główną sceną, została trafnie ujęta w znacznie mniejszej skali figur, nadto zaś usunięta w głąb i jakby w dal, przez co jej zjawiskowy charakter lepiej się uwydatnia. Możliwy przypuszczać, że artysta wprowadził tu świadomie mniejsze rozmiary w tym celu, by wyodrębnić i zaakcentować silniej scenę główną. Obydwa zaś motywy powiązane zostały razem w sposób, jak to zwykle podówczas czyniono, że oto dwaj apostołowie dostrzegają nadziejskie zjawisko i ku górze głowy podnoszą, z drugiej zaś strony jeden z aniołków, otaczających Chrystusa, zwraca się ku apostołom i ruchem ręki wskazuje im Chrystusa i Marję. Takie łączenie w jedną całość dwóch, dla plastyki zupełnie rozbieżnych i różnych momentów, z których każdy może być osią całej kompozycji, świadczy, że Stwosz nie wyzwolił się jeszcze ze zwyczajów i więzów sztuki średniowiecznej, nie stanął dotąd na gruncie renesansu, który umie już skupić wszystkie czynniki artystyczne w jedno ognisko.

Wogóle temat śmierci czy wniebowzięcia NPMarji mało się nadawał do obrobienia w wielkiej i pełnej rzeźbie, a był stosowny tylko dla płaskorzeźby, albo raczej dla malarstwa. W tej też formie jedynie ujmowano go w sztuce renesansu. Charakteryzuje to właśnie bardzo dobitnie epokę Stwosza, że pokusiła się o rozwiązywanie takich problemów w rzeźbie i uwydatnia silny wpływ malarstwa na ołtarzową rzeźbę średniowieczną. Wprowadzenie owej konwencjonalnej i liturgicznie wymaganej sceny dodatkowej przesądzało już charakter kompozycji w tym bowiem duchu, że dolna scena nie mogła być grupą wielkich, pełnych figur w sensie czysto plastycznym, ale że całość stawała się raczej plastycznym obrazem, płaskorzeźbą. W tym również kierunku pchały

<sup>1)</sup> Patrz Sprawozdania Komisji historii sztuki t. VIII, str. 380.      <sup>2)</sup> Tamże, t. VI, str. 351.

<sup>3)</sup> Np. ołtarz w kościele NPMarji w Lubece por.: Münzenberger i Beissel: »Die mittelalterlichen Altäre Deutschlands«, Frankfurt 1885—1906.

<sup>4)</sup> Sprawozdania Komisji historii sztuki t. VII, str. 187.      <sup>5)</sup> Tamże, t. IX, str. 97.



rzeźbę ogólne warunki, jakie jej nadawała forma ołtarza szafiastego. Ściany szafy ołtarzowej tworzą tu naturalną oprawę i tło, pełniąc do pewnego stopnia podobną rolę jak tympanon dla rzeźby greckiej. Figury, ściśnięte w zwartych ramach architektonicznych, choć prawie okrągło rzeźbione, składają się na całość, dla patrzącego z odległości, reliefową. Do zatarcia pełnoplastycznego wrażenia przyczynia się nadto polichromja.

Głębokość szafy pozwalała wprowadzić na wprowadzenie kilku planów i przejście od pełnych figur ku reliefowi coraz mniej wypukłemu, wymagało to jednak bardzo rozwiniętej i dojrzałej techniki artystycznej. Umieć osiągnąć takie efekty snycerze flamandzcy, lecz tylko przy stosunkowo niewielkich rozmiarach kompozycji. Stwosz użył zaś wyłącznie pełnej, prawie okrągłej rzeźby, i apostołów, których nie mógł umieścić na przodzie w całych figurach, dodał w formie półfigur i głów nieco w głębi, nie zmieniając skali rzeźby. Jego drugi plan mało się wyodrębnia i efekt głębi dosyć jest słaby i niewyraźny. Figury, które na drugim planie mają się znajdować, umieszczone są raczej ponad i pomiędzy pierwszoplanowymi. Niektóre zdają się stać wyżej na jakimś wzniesieniu i wyglądają na doczepione do całości, jakby tylko dla wymogów obranego tematu, t. j. dopełnienia konwencjonalnej liczby osób. Uderzająco niezręcznie wypadło umieszczenie postaci z rękoma załamanymi nad głową apostoła, podtrzymującego NPMarję. Powstała tam sztucznie do góry piętrząca się piramida głów, miast swobodnego, horyzontalnego i perspektywicznego ugrupowania.

Układem grupy u Stwosza nie kieruje chęć wydobywania ułudy prawdy i przedstawienia ruchliwej akcji w duchu realistycznym, lecz odgrywa tu rolę wzgląd na symetrię. Środkiem stojący apostołowie zwrócenie są ku frontowi, skrajni ku środkowi. Podobnie z drugoplanowych półpostaci była postać środkowa, jak się później przekonamy, ustawiona wyraźnie frontalnie, dwie inne znów bokiem, a ku środkowi obrócone. Z układem tym zostaje w związku owa dostrzeżona na wstępie cecha monumentalności, oraz posągowości hieratycznej. Tak zestawione razem figury mało z sobą się łączą, przeciwnie uderza nawet pewna dysharmonja, widoczna np. we wzajemnym stosunku dwóch figur z lewej, które odwrócone są od siebie jakby plecami i odsunięte. Przypatrzwszy się zaś bliżej postaci św. Jana dostrzega się, że jest on nieco większy i wyższy od innych i wrywa się przez to niejako z całości.

Wnikając głębiej w techniczną stronę pracy artystycznej, domyślamy się, że wywierał tu swój wpływ sam tryb tej pracy, który był mozolny, ciężki i długotrwały. Zapewne były figury kolejno po sobie wykonywane i kończone. Nie pracował zaś Stwosz na podstawie projektu, ściśle przemyślanego w szczegółach, lecz chyba tylko według rysunkowego szkicu, w którym widoczna była ogólna koncepcja, zaś szczegóły pobieżnie, ogólnikowo zaznaczone i dopiero w ciągu roboty dochodził do wyraźnego ich sprecyzowania. Długie lata pracy nad całym szeregiem figur, z której żadnej po wykończeniu nie można już było przerabiać, zmuszały artystę, jeśliby nawet czuł chęć jakiegoś doskonalenia całości, do liczenia się z dziełem dokonanem.

Nasuwa się jednak uwaga, czy pewnych dostrzeganych rozdźwięków w układzie, nie należałoby położyć na karb restauracji, w czasie której cała grupa, złożona z oddzielnie w drzewie wyciętych figur, półfigur i głów, była rozebrana na części składowe, które po odnowieniu wkładano i zestawiono z powrotem. Skoro okazały się tak znaczne zmiany w rekonstrukcji ornamentyki ołtarza, to nie jest wykluczone, że i strona figu-

ralna mogła doznać pewnych przeistoczeń. Zestawiając szczegółowo wygląd szafy ołtarzowej na fotografiach z czasów przed restauracją i po restauracji, dostrzegamy istotnie znaczne różnice w kompozycji głównej grupy. Można by zrazu przypuszczać, że są to różnice pozorne, wywołane przypadkowym ustawieniem aparatu fotograficznego, że zdjęć dokonywano z nieco innych punktów, raz może z podwyższenia, na równej wysokości z podłogą szafy, a innym razem niżej, ze samej kościelnej posadzki. Jednakże uważne porównanie fotografii, wykonanych przed restauracją, wraz ze znanymi nam, współczesnymi rysunkami (fig. 8 i 9) przekonywa, iż mamy tu do czynienia z różnicami, powstałymi istotnie wskutek restauracji, która spowodowała dowolnie i nieopatrnie szereg odchyżeń od pierwotnego, autentycznego wyglądu dzieła Stwosza.

Najbardziej rzuca się w oczy zmiana pozy u tej figury, która nad MBoską i podtrzymującym ją apostołem załamuje ręce. Dawniej była owa postać zwrócona frontalnie do widza, nie zaś profilowo, jak obecnie. Załamane ręce unosiły się mniej więcej tuż ponad głową niższego apostoła i prawa ręka, względnie rękaw, były znacznie więcej widoczne. Stare fotografie i rysunki świadczą wyraźnie, że profilowe odwrócenie figury w lewo jest nowością, wprowadzoną w czasie restauracji. Powstała stąd zupełnie inna sylweta postaci, inny układ mas, inna gra fałdów. Zmienił się wzajemny stosunek figur, zepsuła się kompozycyjna całość, jaką dawniej ze sobą tworzyły. Również ze względu na treść okazuje się dawniejszy układ postaci znacznie właściwszy; ów apostoł bardziej był pochylony nad Matką Boską, dziś jest od niej raczej odwrócony nieco w bok.

Także ten apostoł, który podtrzymuje MBoską, nie zupełnie wiernie w stosunku do niej został napowrót umieszczony. Dawniej był odwrócony nieco ku prawej stronie, dziś stojąc frontem, stał się znacznie sztywniejszy w ruchu. Podobnie postać MBoskiej wydaje się na starej fotografii jakby mniej pochylona i mająca piękniejszą sylwetę głowy, a nadto lepiej tam występują subtelnie rzeźbione, zwisające dłonie. Dalej wstawione zostały odmiennie dwie głowy, znajdujące się między trzema środkowymi figurami; głowa z lewej, dawniej przedstawiona prawie *en face*, jest przechylona w trzech czwartych, głowa z prawej, dawniej ledwo widoczna i patrząca w bok ku prawej stronie, jest dziś bardziej wydobyta i przekręcona w stronę przeciwną. Apostoł, dmuchający w kadzielnicę, przechylił się przedtem bardziej do tyłu, co było właściwsze ze względu na jego czynność. Skrajny apostoł z lewej stał trochę więcej profilem. Z prawej zaś strony doznała również pewnej zmiany położenia półfigura apostoła, zwróconego ku górze tak, że jego ręka jest dziś mniej widoczna. Przy nowem zestawieniu całej grupy powstały więc znaczne zmiany i odchylenia, które sfalszowały do pewnego stopnia pierwotny układ kompozycji.

Czy przy wyjmowaniu figur z szafy nie poznaczono dosyć dokładnie ich sytuacji, czy nie posługiwano się fotografiami, które przecież istniały, czy wogóle w całą czynność nie włożono tyle trudu i pietyzmu, ile tak ważnej sprawie się należało? Wszystkie te powody odegrały zapewne jakąś swą rolę, lecz zdaje się najważniejszą była dążność poprawienia i udoskonalenia pierwotnego układu. Analizując w dalszym ciągu różnice w umieszczeniu figuralnych części ołtarzowego wnętrza, możemy poprzeć taki wniosek spostrzeżeniem, że grupa Chrystusa i Marji wniebowstępujących była dawniej nieco wyżej umieszczona, bardziej podsunęta pod strop baldachimu, a girlanda aniołków u ich stóp więcej wzniesiona ponad głowę i ręce najwyższego apostoła. Otóż całą tę grupę obniżono, niezawodnie dla uwidocznienia jej, podobnie jak w tym celu poprzesuвано pozycje aniołków i powysuwano głowy niektórych apostołów. Jest tu widoczna estety-



czna dążność nowoczesna, która pragnie, by każdy szczegół dostatecznie się uwydatniał i dochodził do pełnego znaczenia, podczas gdy artysta średniowieczny bynajmniej się o to nie troszczył, nie dbał wcale, by każdy drobiazg z łatwością odrazu dostrzegano i w mniej czy więcej widoczne partje dzieła wkładał tę samą sumę pracy, staranności i wykończenia. Tak też Stwosz nie umiał jeszcze i nie chciał dosyć wysunąć a pokazać swej w każdym calu mistrzowskiej roboty i pod tym względem usiłowano mu podczas restauracji jego dzieła jakoś dopomóc przez bardziej jasne i przejrzyste zrekonstruowanie całości kompozycji!

Czego już jednak w ten sposób tłumaczyć nie można, to bardzo poważnego i wprost karygodnego zaniedbania, jakiego się dopuszczono w układzie aniołków, których jest po dwóch z obu stron górnej grupy. Mianowicie po prawej stronie przemieniono te figurki między sobą. Pierwotnie były one umieszczone w odwrotnym porządku, jak to widać na starych fotografiach czy rysunkach; aniołek z gitarą u dołu, nad nim zaś wyżej aniołek z ręką wskazującą. Ten ostatni był w ten sposób zwrócony ku jednemu z apostołów, pokazywał mu zjawisko i ruch jego miał dzięki temu wyraźny cel i znaczenie, gdy dziś zwraca się raczej w próżnię. Tak na każdym kroku dają się dostrzec pewne większe lub mniejsze zmiany i niedokładności. Zauważyć je można w ustawieniu małych figurek tak w arkadowej ramie, jak i wśród baldachimu. Że zaś w kompozycji rzeźbiarskiej ważne są najdrobniejsze nawet różnice w ustawieniu, bo wpływają na sylwetę całości, wywołują inną grę linii i mas, więc dzisiejszy układ całego obrazu, zmieniony w tyłu szczegółach, nie oddaje nam w zupełności intencji artysty i nie jest niestety autentyczny.

Mogłoby jeszcze przyjść na myśl pytanie, czy już za poprzednich restauracji nie wprowadzono jakichś zmian tego rodzaju? Jest to mało prawdopodobne. Dawniejsze restauracje ołtarza ograniczały się do odświeżenia malowań i odczyszczenia z kurzu; wydobywanie wszystkich figur z szafy nie było przy tem konieczne i z pewnością nie było podejmowane, jako zbyt kłopotliwe. Przy rozbiorze i badaniu ołtarza w ciągu ostatniej restauracji nie zauważono bynajmniej podobnej możliwości, przeciwnie zaznaczono, że poprzednie odnawiania odbywały się po drabinach i wykonane były tylko z grubsza. Nie są oczywiście wykluczone pewne dawniejsze poprzesuwanie wielkich figur apostołów, lecz wszelkie większe zmiany powstały dopiero podczas ostatniej restauracji i były naturalnem następstwem całkowitego rozebrania ołtarza. Ten krok ryzykowny odebrał mu, jak widzimy, ów urok tajemniczy, jaki jest w dziele, nietykanem niczyją ręką, prócz ręki jego twórcy. Zostaje wrażenie, że pewną misterną całość i mechanizm kunsztowny nieopatrznie rozebrano, a nie złożono już tak samo napowrót i że już niema tego, co dawniej pulsowało w nim, życia.

Przytem wszystkim nie należy jednak przypuszczać, by charakter kompozycji Stwosza był przed temi zmianami jakiś zasadniczo odmienny, a przedewszystkiem bardziej jednolity. Na tym stopniu rozwoju, na jakim się znajdowała ówczesna sztuka na północy, nie było jeszcze do osiągnięcia zwarte i spoiste ukształtowanie całości jakby z jednego odlewu, stworzenie silnego, organicznego związku, zespalającego wszystkie części w jeden rytm i podporządkowującego je jednej idei głównej. Z drugiej zaś strony nie była jeszcze możliwa owa techniczna doskonałość, objawiająca się w umiejętnem rozłożeniu całej kompozycji na szereg warstw plastycznych czyli planów, oraz w har-

monijnem ustosunkowaniu wszystkich linii i mas, słowem ta cała logika i harmonja konstrukcji artystycznej, jakie wyrobiła rzeźba włoskiego renesansu.

Nie możemy oczywiście brać miary z włoskiej sztuki quattrocenta i brak tego pojęcia kompozycji, jakie ona rozwinęła i wykształciła, uważać za niedostatek Stwosza. W ocenie dzieła sztuki chodzi bowiem o przyłożenie doń tej właśnie skali, jakiej wymaga dana epoka, o postawienie go na właściwym poziomie i we właściwym środowisku. Na tem polega umiejętność naukowego patrzenia na objawy sztuki przeszłości, że się ich nie sądzi według żadnych norm estetycznych, nie ubolewa nad tem, czy i w ja-

kim stopniu doszły do pewnego, za idealny uważanego, poziomu, lecz stara się wniknąć we właściwy charakter, w artyzm każdej epoki, umie się odczuć jego cechy istotne, jego walory najsilniejsze i dąży do określenia jego charakterystycznego piękna.

Zdawać więc sobie musimy z tego przedewszystkiem sprawę, że dzieło nasze powstaje pod koniec XV w. na północy, gdzie ewolucja sztuki odbywa się w bardzo wolnem tempie, gdzie jednak sztuka nie jest pozbawiona swej wielkości. Zestawiając Stwosza z jego otoczeniem, poznając niemieckie dzieła snycerskie, powstałe przed ołtarzem Marjackim, (o krakowskich nie można tu mówić, gdyż mamy tylko jeden wcześniejszy i bardzo prymitywny tryptyk snycerski w kaplicy świętokrzyskiej na Wawelu), utwierdzamy się w przeświadczeniu, że Stwosz wznosi się na znaczną wyżynę ponad przeciętną współczesną produkcję, że porywa się na bardzo śmiałe zadanie wielofiguralnej kompozycji, — podczas gdy w sztuce południowo-niemieckiej pojawiają się do-  
tąd w szafie ołtarzowej tylko luźne posągi



Fig. 8. Środkowa część ołtarza według rys. M. Cerchy.

świętych, lub co najwyżej grupy dwóch, trzech figur, — a jeśli nie umie wpoić w nią dość tej jednolitości, jakiej jeszcze nie odczuwali jego rówieśni, to dzięki sile talentu nadaje swemu dziełu pewne cechy monumentalne i osiąga wyniki artystyczne, z którymi nie łatwo jakies z dzieł jego epoki może iść w porównanie.

Nie jest zaś Stwosz geniuszem, któryby umiał wyprzedzić swą epokę, — tkwi on głęboko w korzeniach sztuki swego czasu. Trzeba pamiętać, że w chwili rozpoczęcia ołtarza Marjackiego, t. j. w roku 1477, jest już dawno mistrzem dojrzałym i ma lat około 40. Arcydzieło jego rozwija się na gruncie środkowo-europejskiej sztuki z trzeciej ćwierci XV wieku i stamtąd pochodzi i wyrasta styl jego rzeźby. Słabo tu jeszcze przenika naturalizm, tak silnie rozwinięty w malarstwie flandryjskim już w pierwszej połowie XV wieku. Prawda w oddaniu człowieka, perspektywiczne uplastycznienie pejzażu, tła, i wogóle przestrzeni nie znajdują jeszcze dość dobitnego wyrazu. W górnych Niemczech,



Czechach, w Polsce, czy na północnych Węgrzech jest wtedy styl cechowej sztuki uwięziony w płaszczyźnie, tło jest oddawane konwencjonalnie, a postać ludzka nie występuje plastycznie z powodzi bujnych fałdów, które stanowią ówczesną modę i manierę. Przedstawianej sceny nie odczytuje się wzrokowo w całej pełni, lecz odgaduje się ją raczej z pewnych utartych, tradycją ustalonych i umówionych znaków. A choć Stwosz umie w stare, zakrzepłe formy tej sztuki wlać nowe, świeże, wartko pulsujące życie, niemniej związek jego z konserwatywnym kierunkiem otoczenia jest wyraźnie widoczny.

Stwoszowskiego zaśniecia NP Marji nie oglądamy jako sceny, jakby żywcem z natury pochwyconej i ujętej, lecz domyślamy się treści, kombinując dopiero i zestawiając ruchy i pozy poszczególnych osób. Ówczesnemu widzowi wystarczało to najzupełniej; znał dobrze swą plastyczną i malowaną księgę świętą, przywykł do przedstawień, które mu naznaczały niejako prawdę, a nie dawały bynajmniej jej pełnej, wzrokowej złudy. Tak samo w figurach nie pragnął oglądać budowy ciała, wyrazistości ruchów i całej tej naturalistycznej ekspresji, jaką wyrobiły dopiero późniejsze czasy. Postać ludzka w owej sztuce jest szczelnie owita w kłęby i zwoje szat, z pośród których wydobywają się tylko głowy i ręce, a czasem stopy. Także figury Stwosza złożone są nietyle z ciała, kości i mięśni, ile z szat i ich fałdów. Ruchów i kształtów człowieka nie wiele tu znaczą poza splotami szat, których układ i modelunek staje się głównym zadaniem rzeźbiarza. Swobodna gra i ekspresja tych fałdów jest jego głównym usiłowaniem.



Fig. 9. Środkowa część ołtarza według A. Esseweina.

Stwosz osiąga istotnie mistrzostwo w tym kierunku, włada doskonale ciężką i kłopotliwą masą tunik i płaszczów, w które przyobleka swe postacie. Umie je udrapować w sposób bardzo zręczny i urozmaicony i to miał chyba na myśli Torwaldsen, gdy podobno słał »lekkość szat« u figur ołtarza Marjackiego. Lekkości w tym znaczeniu, by szata przylegała do ciała, modelując się i układając według jego kształtów i ruchów, w figurach tych oczywiście niema i drapowanie szat odbywa się raczej jakby na manekinie, niż na żywej postaci, lecz niemniej uznać musimy, że jest zręczne i mistrzowskie.

Z drugiej jednak strony widać u Stwosza wyraźne wysiłki w kierunku wydobycia kształtów i ruchów ciała z pod efektownej plastyki szat, w kierunku wyjścia z poza konwencjonalnego uplastycznienia zgiętych kolan u nóg »spoczywających«, oraz odsłaniania samych tylko dłoni i stóp. Oto np. skrajny apostoł z prawej odziany jest nie w płaszcz i szatę powłóczystą, lecz w rodzaj prostszej tuniki z rękawami, dzięki czemu

uwydatniają się lepiej jego ramiona, a uniesiony spód tej tuniki pozwala obejrzeć nogę po kolano. Podobny strój ma ów apostoł, który podtrzymuje NPMarję i jego ręce są przez to lepiej widoczne. W postaci św. Jana widać pewien zawiązek żywszego ruchu, usiłowanie jakby skręcenia jej w kręgosłupie, lecz jeszcze się to gubi w górujących nad wszystkim kłębach szat.

Chęci uplastycznienia silnych i wyrazistych ruchów daje Stwosz pole w trzech drugoplanowych półfigurach i najdobitniejszy wyraz gwałtownego afektu osiąga w owej postaci, która nad główną grupą załamuje ręce z bólu i rozpaczony i w dół schyla głowę. Można żałować, że to tylko fragment, że poza głową i rękami nie widzimy reszty tej figury. Lecz tu właśnie jest granica sztuki Stwosza, która do konsekwentnej budowy całego ciała w pewnym żywszym ruchu jeszcze nie dochodzi. W każdym razie między sztywnymi, owiniętymi w płaszcze figurami św. Piotra i jego sąsiada z lewej strony, u których ledwo kolana i to nie najtrafniej są oznaczone, a tym świetnym fragmentem postaci w ruchu, a także owym apostołem z prawego kraja szafy, jest znaczny krok naprzód i przyjąć można za pewne, że te ostatnie postaci wykonane zostały później od pierwszej wymienionych.

Realizm, silny i dobitny stopień wyrazistości i prawdy, starał się Stwosz osiągnąć głównie i przede wszystkim w charakterystyce twarzy. Przeprowadzał ją z całą drobiazgowością, posuniętą do oddawania wszelkich zmarszczek, wypukłości i wyłobień, a nawet narośli skóry. Niezmiernie starannie i szczegółowo opracowywał włosy i brody; także na rękach i nogach znaczył mięśnie i żyły, choć na ogół w charakterystyce tych kończyn, mimo drobiazgowego realizmu, nie zawsze osiągał stopień większej subtelności i prawdy natury. Nawet u głównych postaci widzi się ręce uderzająco twarde, drewniane i niezgrabne. Z drugiej zaś strony musimy podziwiać przesliczne ujęcie np. rąk Matki Boskiej. Nasunąć się może jednak wątpliwość, czy wszystkie takie szczegóły są autentyczne, Stwoszowskie? Czy niema tu jakichś dorabian i uzupełnień z czasów restauracji, czy niema też jakichś niedostatków tego rodzaju, jak brak przedmiotów, trzymanych niegdyś w rękach przez apostołów? Z ważnej tej kwestji musimy sobie z kolei zdać jasno sprawę.

Wiemy już z pism Tatarkiewicza i Michałowskiego, że rzeźbom szafy ołtarza niedostawało niektórych części, których dorabianiu Michałowski gwałtownie się sprzeciwiał. Okazuje się jednak na podstawie uważnego przestudjowania starych fotografii, oraz na podstawie tak poważnego w tym względzie źródła, jakim jest notarialnie zawarta umowa Komitetu ze snycerzem Wakulskim, że braki te były niewielkie. W owej umowie żądano bowiem od Wakulskiego, jeśli chodzi o figury sceny głównej, dorobienia tylko sześciu nowych palców u rąk i doklejenia części do pięciu palców, dalej dorobienia jedenastu palców u nóg, kilkunastu kawałków draperji, nadto kilku innych drobiazgów. Wpatrując się w stare fotografie dostrzegamy, że istotnie postaci apostołów i MBoskiej mają na ogół całe ręce, a tylko tu i ówdzie widać palce poobrywane. Lewa ręka św. Jana, oraz lewa ręka apostoła z lewego kraja szafy, którą to ręką trzyma on kociołek, są pierwotne, a te właśnie ręce, z powodu ich pewnej sztywności i niezgrabności, bylibyśmy najłatwiej posądzali o nieautentyczność. Tymczasem mają one dorobione tylko mniejsze palce, co nie wpływa zasadniczo na kształt i sylwetę. W całości starą jest lewa ręka św. Piotra, wśród rąk Stwosza także nie najlepsza. Dorobione zaś u innych palce lub części palców, nie odgrywają większej roli. Tem mniej więc



palce, dodane u wysuniętych stóp św. Jana i jego sąsiada z prawej strony ołtarza, lub niewielkie szczytby w krawędziach szat. Wspomnieć wreszcie warto, że charakterystyczne dla rzeźby w drzewie, kręcone loki włosów, których cząsteczki misterne i delikatne tu i ówdzie się ukruszyły, nie były w czasie restauracji uzupełniane. I dziś więc dostrzega się w tym kierunku pewne braki.

Naogół widzimy jednak, że wielkie figury zachowały się dobrze w całości, chyba że nie mają jakichś przedmiotów, które w scenie śmierci NPMarji były ich atrybutami. Przedstawiano sobie każdego z apostołów, jako gorliwie chcącego się na coś przydać i czemś zajętego w tej scenie, a takie pojmowanie było pod względem artystycznym o tyle korzystne, że przyczyniało się znacznie do ożywienia tak licznych figur i urozmaicenia ich ruchu i postawy. Kładziono więc apostołom w ręce to świece, kropidło, to naczynie z wodą święconą lub turybularz, a najczęściej księgi, z których odczytywali modlitwy. Rola, jaką w scenie śmierci Matki Boskiej odgrywał każdy z apostołów nie była zawsze jednakowo przedstawiana i artysta miał tu pewną swobodę. Gdy więc w tej scenie apostołowie nie posiadają swych zwykłych i stałych atrybutów, trudno ich imiona ustalić i na tej podstawie przypuszczać, czem który z nich mógł być zajęty. Według typów twarzy poznajemy tylko św. Piotra i św. Jana. O postaci, która podtrzymuje Matkę Boską, przypuszczano, że to apostoł Jakób młodszy. (W sztuce średniowiecznej najczęściej św. Jan podtrzymuje umierającą).

Co do niektórych innych postaci wypowiadano dawniej najfantastyczniejsze kombinacje, jak dowiadujemy się z opisów, dokonanych w czasach restauracji. I tak o głowie, która się znajduje się między św. Piotrem, a Matką Boską i trzymającym ją apostołem, domyślano się, że to głowa Bernardyna! Postać zaś, która ma od dmuchania wyduży policzki nazwano św. Magdaleną! Nie spotykamy czegoś podobnego w sztuce średniowiecznej. W scenie śmierci Marji występuje z reguły dwunastu apostołów i tyłuż ich jest w ołtarzu Marjackim. (Są bardzo rzadkie przykłady, że wprowadzano inne osoby prócz apostołów, ale tylko ponad pełną ich liczbę).

Na tak odmienną denominację owych dwóch postaci wpłynął zapewne fakt, że są one odziane w chusty na głowach, podczas gdy apostołowie mają zwykle głowy odkryte. W późnej sztuce średniowiecznej nie jest to już jednakże regułą. Artyści dają częstokroć dwom lub trzem apostołom przykrycia na głowę dla urozmaicenia; także księży typ głowy domniemanego Bernardyna nie powinien w błąd wprowadzać, gdyż takie typy u apostołów częstokroć się napotyka<sup>1)</sup>. Jako dmuchający, występuje stale jeden z apostołów. Nie zdmuchuje on jednakże świecy, jak przypuszczano u nas w czasie restauracji, przy słabej znajomości sztuki średniowiecznej, (a błąd ten wkraść się i do nowszej naukowej literatury<sup>2)</sup>, lecz dmie w kadzielnicę. Zdmuchiwanie świecy przy scenie śmierci Matki Boskiej nie miałyby żadnego liturgicznego sensu, przeciwnie bowiem zapalano wtedy gromnicę<sup>3)</sup>. Ów zaś apostoł podnosił oburącz kadzielnicę do góry, by ją dmuchaniem rozżarzyć. Taka postać występuje prawie stale w ówczesnych kompozycjach. Jako potwierdzenie służyć mogą bliskie ołtarzowi Marjackiemu przykłady,

<sup>1)</sup> N. p. Hansa Multschera ołtarz z Wurzach, dziś w »Kaiser-Friedrich Museum« w Berlinie, lub Hansa Schüchlina ołtarz z Mickhausen, dziś w Budapeszcie.

<sup>2)</sup> Dr. Feliks Kopera, tekst »Pomników Krakowa« i »Wit Stwosz w Krakowie«: (»Półfigura apostoła, zdmuchującego dogasającą świecę«).

<sup>3)</sup> Ob. wspomniany wyżej ołtarz z Mickhausen.

jak nasz ołtarz z Lusiny lub ołtarz w Schwabach. Podobna postać jest także w ołtarzu św. Stanisława w kościele Marjackim przy złożeniu biskupa do grobu, w tryptyku w Książnicach Wielkich, w Żywcu i t. p.<sup>1)</sup> W Niemczech zaś możnaby znaleźć nieskończony szereg przykładów<sup>2)</sup>. Z dawnej kadzielnicy została się w ręku apostoła w ołtarzu Marjackim tylko sama podstawka, której kształt naprowadził w czasie restauracji na przypuszczenie, że to nóżka lichtarza i w tym duchu sprzącik ten uzupełniono, dorabiając górną obsadkę lichtarza i kawałek świecy, co oczywiście jest błędne i niewłaściwe. Jak już zauważyliśmy, dmuchający apostoł trzymał kadzielnicę oburącz i prawie we wszystkich wspomnianych przykładach widoczny on jest także z drugą, wzniesioną do góry ręką, którą unosi wierzch kadzielnicy. Naprowadza to na przypuszczenie, że odpadła może kiedyś nie tylko górna część tego sprzętu, lecz z nią razem także i ręka. Szczęściem jednak, że nie dorabiano na domysł ani owej ręki ani też atrybutów, brakujących prawdopodobnie innym apostołom. I tak zapewne św. Piotr trzymał w ręce lewej gromnicę; apostoł z kociołkiem na wodę święconą w prawej ręce mógł mieć w lewej kropidło, gdyż układ palców zdawałby się na to wskazywać. Św. Jan trzymał może w lewej ręce n. p. typowy dla owych czasów woreczek z książką, jak to zauważył Lossnitzer<sup>3)</sup>. Natomiast inne przypuszczenia tegoż autora co do domniemanego uzupełniania atrybutów ulec muszą pewnemu sprostowaniu. I tak skrajny apostoł z lewej nie miał pierwotnie żadnego »większego naczynia na wodę święconą« gdyż zupełnie podobne naczynie widzimy na starej fotografii. Św. Janowi nie uzupełniono, jak już wiemy, lewej ręki za ostatniej restauracji; że zaś ta ręka jest uderzająco niezgrabna, musiałoby się więc chyba przyjąć, iż została dorobiona w dawnych wiekach. Wreszcie skrajny apostoł z prawej »nie otrzymał fałszywie turybularza i nie miał obu rąk pustych w bezwładnym ruchu zdziwienia«, gdyż na starej fotografii, jak i na dawnych rysunkach trzyma on w ręku tenże sam turybularz. Dorobiono z nowa zdaje się, tylko górne kółeczko, do którego przyłączone są łańcuszki. Natomiast są pewne zmiany w położeniu turybularza. Dawniej łańcuszki inaczej przechodziły przez palce, zaś sam turybularz raczej wolno zwisał, a nie opierał się jak dziś o kolano, przez co układ ów był naturalniejszy.

Drobne te szczegóły nie są bez znaczenia. Braki i zmiany w atrybutach wpływają na osłabienie wrażenia prawdy i życia, jakie cała scena pierwotnie wywoływała. Warto wreszcie wspomnieć nawiasowo, że przed restauracją miała Matka Boska na głowie koronę. Był to jednak dodatek, nałożony dopiero w XVIII wieku, więc w czasie restauracji słusznie tę barokową koronę odjęto<sup>4)</sup>.

Przejszć jeszcze musimy do górnej grupy mniejszych figur, które zachowały się w stanie znacznie gorszym od grupy głównej. Aniołki otaczające Chrystusa i Marię miały szereg poutrącanych palców i skrzydełek; kilku aniołkom brakowało nawet całych rączek. Ręce te i wszelkie oberwane palce dorobiono, podobnie jak przedtem palce apostołom, wbrew powziętej w r. 1866 na komisji rzeczoznawców uchwale »że nie należy sobie pozwolić na żadne dopełniania uszkodzonych części w osobach i szanując dzieło mistrza, zostawić figury nietknięte«. Widocznie przeważał później pogląd, iż uchy-

<sup>1)</sup> Sprawozdania Komisji historii sztuki, tom VII, str. 187 i n.

<sup>2)</sup> Patrz publikacje: Münzenberger i Beissel, Dehio i Bezold, Leisching, i t. p.

<sup>3)</sup> Max Lossnitzer: Veit Stoss, Lipsk 1913, str. 40 i 41.

<sup>4)</sup> Była ta korona najpierw złożona w prawym kącie szafy (v. fotografie Bizanckiego i Kriegera), skąd potem została usunięta.



białoby »pryzwoitości kościelnej« by świętej postaci nie dostawało któregoś palca. W sprawozdaniu dozoru, pisanem w czasie restauracji, czytamy już znacznie swobodniejszą formułę: »W restauracji rzeźby środkowej przyjęto za zasadę, aby wszystko to, czego domyślać się można, dopełnić wedle tego, jak było pierwotnie«. Domyślano się oczywiście więcej, niżli było można i trzeba, a snycerz Wakulski — najpewniej głęboko przekonany, że może Stwosza uzupełniać i że mu w robocie dorównać potrafi, — uważał, że przy drobnych figurkach aniołów może sobie tembardziej pozwolić na swobodę w naprawie, i n. p. skrzydła nietylko uzupełniał, lecz niektóre, bardziej pewno nadniszczone, zastąpił zupełnie nowemi. Nadto pozmieniał tu i ówdzie układ skrzydełek i wprowadził inne dowolności, drobne wprawdzie, niemniej psujące niepotrzebnie Stwoszowski charakter.

Jak przedtem przy analizie układu kompozycji, tak teraz badając stan zachowania rzeźb, dochodzimy do przykrego wniosku, że jakkolwiek suma wszystkich dorobień nie jest bardzo znaczna i ogranicza się do palców u rąk i u nóg apostołów, kilku rąk i skrzydełek u aniołków i pewnych dopełnień w krawędziach szat, nadto zaś do szeregu promieni naokół Chrystusa i Marji, oraz listew i gwiazd w tle szafy, to jednak te nowe szczegóły, których niedociągnięcie do mistrzostwa Stwosza subtelniejsze oko musi odróżnić, są przecież uszczupleniem autentyczności arcydzieła.

Przypatrywaliśmy się dotąd dziełu rzeźby, najpierw zasadniczemu kompozycyjnemu szkielecowi, potem stylowi plastycznemu, jednak każdej chwili trzeba sobie zdawać sprawę, że jest to rzeźba polichromowana i że polichromja odgrywa bardzo ważną rolę we wrażeniu całości. Wiemy, że ołtarze snycerskie były przez cały czas rozwoju sztuki ołtarzowej, t. j. od XIV do połowy wieku XVI zwykle w całości polichromowane, a przy olbrzymiej produkcji wyrobiła się doskonała technika, która umiała tę polichromję uczynić bardzo bogatą, efektowną i dekoracyjną, przytem niesłychanie trwałą.

Jakież były zasady i prawa owej polichromji? Używano przedewszystkiem jak najwięcej złota. Złożono tak architekturę i ornamentykę ołtarza, jak rzeźbę, która występowała więc w złotych ramach i w oprawie złotej. Właściwą ideę polichromji stanowiło, by ołtarz, otwarty w dni świąteczne, wyglądał jak najwspanialej i najświetniej, by olśniewał bogactwem, przepychem i blaskiem złota, by działał potęgą swych jaskrawych efektów na oczy i dusze tłumu. Jeśli Stwosz dla głównej sceny ołtarzowej obrał wielkie figury, z pewnością zdawał sobie sprawę i z góry się liczył z wrażeniem, jakie te figury wywierać będą dzięki wspaniałej, drogocennej, połyskującej i migotliwej powłoce złota, na drzewną powierzchnię nałożonego. Blask złota miał dodać posągom jeszcze więcej powagi, dostojęństwa i majestatu. Bujne fałdy szat nabierały przez wyzłoczenie więcej ruchliwości i życia, gra fałdów stawała się bardziej urozmaiconą, zyskiwała na lekkości i polocie.

Szaty głównych figur były prawie w całości złożone, kolorowe nie wydawały się bowiem dość bogate i dostojne; barwę dopuszczano tedy tylko w mierze ograniczonej, dla pewnego ożywienia i przerwania monotonji złotych płaszczyzn. Używano barw silnych, przesyconych i błyszczących. Barwa nie była jednak tak trwałą jak złoto; jej siła i intensywność gasły pręcej w stosunku do niespożytej świeżości złota. Także więc ze względu na trwałość zalecało się złoto przedewszystkiem. Niejednokrotnie nakładano farby lazurowe na złoto, by im nadać tem więcej połysku. Używano także połączeń

ze srebrem. Na złocie wyciskano częstokroć ornamentacyjne desenie lub przeciągnawszy złoto kolorem, wyskrobywano wyrysowane przedtem wzory<sup>1)</sup>.

Proporcja między ilością użycia złota a barw bywała rozmaita. Względy artystyczne nie zawsze odgrywały w tem rozstrzygającej roli. Sztuka ołtarzowa nie wyrobiła jakiejś wyrozumowanej proporcji, któraby normowała wzajemny stosunek tych czynników. Harmonja kształtowała się tu raczej przypadkowo i dowolnie. Nie było jeszcze, jak w sztuce renesansowej, świadomego i celowego układu efektów, lecz pewne nieco barbarzyńskie nagromadzenie bogactwa. Naturalistycznego charakteru przy obfitem użyciu złota mieć polichromja oczywiście nie mogła. Nawet karnacji nie traktowano zbyt naturalistycznie, jak później w sztuce baroku. Włosy głowy oraz brody bywały często złoczone, jak w ołtarzu Marjackim tylko włosy NPMarji i św. Jana.

Złocenie musiało być wykonane w jak najstaranniejszej technice. Pozłotnictwo doszło w w. XV do doskonałości nieprześcignionej. Było procederem bardzo żmudnym, skomplikowanym i wymagającym pierwszorzędnej jakości materiałów. Używano przede wszystkim złota płatkowego, jak najgrubszego. By je położyć, trzeba było wprzód powlec rzeźbę podkładem kredowym lub gipsowym, wygładzającym nierówności drzewne, zalepiającym pory i tworzącym wraz z nałożonym nań pulmentem jednolitą masę, która dopiero przyjmowała złoto. Kładziono listki złota z doskonałym poczuciem formy snycerskiej, raz cienko, raz bardziej grubo, stosownie do zamierzonych efektów. Złoto po wyschnięciu polerowano, aby mu nadać połysk. Polerowane i błyszczące złoto było we wszystkich lepszych i świetniejszych ołtarzach regułą. Złocenia matowego używano rzadko, lub tylko do części podrzędniejszych. Staranne wykonanie z bardzo dobrego materiału zapewniało pozłocie kilkusetletnie trwanie, czego dowodem jest szereg figur średniowiecznych, które swą starą, nieodnawianą pozłotą zachowały do dziś w dobrym stanie.

Figury ołtarza Marjackiego mają pozłotę bardzo silną i świeżą, ale już niezupełnie pierwotną. Cała polichromja ołtarza uległa bowiem przy ostatniej restauracji gruntownej odnowie. Dziś po latach pięćdziesięciu trzyma się złoto wcale dobrze, choć nierównomiernie co do siły i blasku, barwy natomiast przyciemniały, przybrudziły się znacznie, skutkiem tego polichromja czyni wrażenie bardzo niejednolitej. Efekty złoczeń porozrywane są brudnymi plamami barw i w gamie barw nie uzyskują właściwego kontrastu. Rażą także karnacje, t. j. szczególnie koloryt twarzy, który wydaje się robotą dosyć grubą i ordynarną w stosunku do tego, co dostrzegamy, przypatrując się głowom figur z zachowaną polichromją średniowieczną. Chcąc dojść do wniosku, jaki był autentyczny wygląd polichromji ołtarza za czasów Stwosza, musimy sobie zdać sprawę, jak odbyła się restauracja polichromji i co zmieniła w jej wyglądzie.

Pamiętamy, jak Michałowski i Łepkowski sławili ów »mat«, który przypuszył rażącą jaskrawość kolorów, jak się zaś zwolennikom restauracji wydawały te kolory wypęzłe i domagające się koniecznie odświeżenia. Warto zaznaczyć, że taki Essenwein, który ołtarz stosunkowo najdokładniej opisuje, o jego polichromji wogóle słowem nie wspomina. Bliższych szczegółów o stanie polichromji przed restauracją dowiadujemy się jedynie z aktów kościelnych i sprawozdań komitetu. Brzostowski przedstawia w roku 1863 stan polichromji w świetle bardzo ponurem. Twierdzi on, że grunt jest całkiem splekany, że złota została zaledwie dziesiąta część, a »lubo złocenia i malowania na odda-

<sup>1)</sup> Por. Münzenberger i Beissel: »Die mittelalterlichen Altäre Deutschlands«, Frankfurt 1885—1906.



lenie dobrymi się wydają, przy bliższym patrzeniu złoto przedstawia się czerwone, a malowania mają zmieniony kolor«. W chwili, gdy przystępując do restauracji rozebrano ołtarz, przekonano się jednak, że stopień zachowania polichromji nie jest tak zły, »a przede wszystkim złocenie utrzymało się, jak się okazało po odczyszczeniu, bardzo jeszcze świetne, tylko tu i ówdzie przetarte«<sup>1)</sup>.

O restauracji polichromji powzięła komisja znawców w r. 1865 uchwałę następującą: »Co do barwy i pozłoty, jakkolwiek niepodobna w wielu miejscach uszkodzonej barwy i pozłoty niedopełnić, to komisja stanowi jako zasadę: że dawne pozłoty i barwy będą uszanowane, o ile zaś dopełnienia wymagać będą, złotu dana będzie barwa starożytności, a jaskrawe kolory unikane być mają, aby ogół w przyzwoitej harmonji świadczył, że czas szatą starożytności przyoblekł całe dzieło«.

Gdy w czasie roboty przyszło do tej części zadania, oddał najpierw Komitet na wniosek Żebrowskiego jedną z płaskorzeźb, a mianowicie scenę Zesłania Ducha św., Wojciechowi Eljaszowi »tytułem próby odświeżenia malowidła przez odmycie brudu, a zarazem odczyszczenia złocień«. W aktach restauracji przechowało się sprawozdanie o tej robocie, zredagowane przez Łuszczkiewicza, a podpisane także przez Matejkę, (z 30 maja 1867).

Z pisma tego dowiadujemy się ważnych szczegółów o przemalowaniu stwoszowskiej polichromji, — w czasie wspomnianej już w dziejach ołtarza odnowy, dokonanej przez rajcę Paczoskę w XVII w. — i o stanie polichromji przed restauracją: »Po zdjęciu i obmyciu kurzu pokazały się zgubne skutki restauracji XVII w. przez Paczoskę. Wszystkie w ogólności karnacje, niektóre z sukni kolorowych, tła i rama przemalowane były wtedy; złoto tylko pozostało nietknięte. Tu i ówdzie, szczególnie w rzeczach, wymagających więcej staranności i uwagi, zachowały się pierwiastkowe Wita malowania, a choć farby znacznie ściemniały w tych miejscach, lub wybladły, przecież świadczą o tej samej sumiennosci w malowaniu, jaką kierowała się rzeźba. Restauracja, raczej przemalowanie figur ołtarza w XVII wieku, według głębszego zbadania było zbyt pobieżne; malowano spieszenie, nie rozbierając ołtarza, ale spinając się najpewniej po drabinach. Z tego powodu panuje w całym ołtarzu prawie jeden koloryt ciała, jeden koloryt włosów, co niezawodnie pierwotnie miejsca nie miało, o czem jesteśmy przekonani«.

Co do roboty dokonanej przez Eljasza wypowiadają Łuszczkiewicz i Matejko zdanie, że wprawdzie starał się on unikać malowania nowego, »jednak mimo starości jest ono obecnie świeże, jakby dziś malowane. Nie obeszło się bez przemalowania na nowo sukni kilku, zasłony białej Matki Boskiej; złocenia noszą ślady z blizka znacznych łątań złotem«. Reasumując, oświadczają, że nie zgadzają się z tym rodzajem restauracji, a to z powodów następujących: »1) Świetność barw i złocień, choćby z czasów Wita, wyrachowana była, jak wiadomo, na sąsiedztwo z szybami kolorowemi i ich szczególny blask. Szyb kolorowych dziś niema z boku i nie będzie, gusta się zmieniły się dzisiaj i jaskrawość dysharmonizuje i obraża nasz smak. 2) Odczyszczenie z tych malowań XVII wieku nie będzie nam poczytane za zasługę, o dobraniu się do pierwotnego, wypłowiałego, mowy z powodu trudności mechanicznych i kosztów wielkich być nie może. 3) Najstaranniejsze odczyszczenie nie zaradzi temu, by za lat dziesięć lub więcej ołtarz znów nie zakopciał i nie zakurzył się, bo pozwolić na częste okurzanie nie można ze względu

<sup>1)</sup> I. Sprawozdanie Komitetu j. w.

na delikatność rzeźb. 4) Nakoniec, uchwałą Komitetu restauracja ma być konserwatywna tylko i wyraźnie zastrzeżono, aby ołtarzowi zostawić szatę poważną starości.

Doszli tedy Matejko i Łuszczkiewicz do wniosku, że nie jest możliwe przywrócenie barw pierwotnych i że najlepiej byłoby nie kusić się wcale o odnawianie polichromji, a odczyścić ją tylko starannie z brudu i zostawić zresztą, jak się dochowała. Zdanie to nie trafiło jednak do przekonania Komitetu restauracyjnego, gdyż roboty poszły później w kierunku całkiem przeciwnym, a radykalniejszym, niżeli próba Eljasza. Ten ostatni usiłował widocznie sztucznie nadawać pewne pozory starości odmalowanym partjom dla harmonji z pozostałemi, lecz robota jego nie znalazła ogólnie uznania. Konserwator Popiel pisze bowiem później: »Próbowano na jednej z płaskorzeźb restauracji z zachowaniem niby starożytniej barwy; jak każde udawanie wstręt to tylko budziło<sup>1)</sup>. Z tego więc powodu zdecydował się Komitet, któremu rada Łuszczkiewicza wydała się nie do przyjęcia, przeprowadzić wbrew dawniejszym uchwałom odnowę gruntowną. Łuszczkiewicz zaś i Matejko nie upierali się przy swem zdaniu, lecz kierowali nadal robotą w duchu odmiennym, niż ich pierwotne przekonanie. Pisane w rok po cytowanym orzeczeniu, drugie sprawozdanie Komitetu donosi już, że pp. Łuszczkiewicz i Matejko postanowili złocenia dopełniać, oraz nowe polerować i przemalować barwy draperyj<sup>2)</sup>.

Dowiadujemy się, że czyszczono, o ile się tylko dało, złocenia ołtarza, a miejsca przetarte zazłaczano na nowo, jednak o ile można na starym gruncie. Potem polerowano wszystko na nowo, by nowe złoto ze starem się szarmonizowało. Co do rozmiaru nowych złocen sprawozdanie przyznaje, że jest ich przynajmniej jedna czwarta. Nie był z tej roboty zadowolony J. Łepkowski. Wspominając jego obawę, że ołtarz zbyt błysznie złotem, tłumaczy autor sprawozdania, że »na staro, na brudno odnawiać nie można, że musi być świetnem, co odświeżone<sup>3)</sup>.

Czy istotnie było konieczne tak daleko idące odświeżenie pozłoczeń, czy oczyszczenie dobrze utrzymanych części, a delikatne zazłoczenie nadniszczonych nie dało się uskutecznić tembardziej, że stan pozłoczeń był stosunkowo wcale dobry? Nie zastanawiając się dłużej nad tem pytaniem, musimy stwierdzić, że restauracja odebrała pozłoczenie ołtarza starą patynę i urok autentyczności. Porównując np. miły, łagodny blask polichromji środkowej części tryptyku z Lusiny, w krakowskiej Akademji Umiejętności, z błyszczącym złotem Marjackiego ołtarza, dorozumiewamy się, że pewne subtelne wartości artystyczne mogły przy odnowie pójść na ztratę, zwłaszcza, że dzisiejsza technika pozłotnicza stoi daleko w tyle za dawniejszą, średniowieczną.

Rażąca jaskrawość świeżego wyzłocenia złagodniała po latach pięćdziesięciu i dziś znowu obserwujemy szlachetne przytłumienie świecących blasków. Złocenia ołtarza wydają się jednak zbyt silne w stosunku do barw, które przypełzły i zaszły brudem. Lecz u głównych figur nie odgrywają barwy wielkiej roli. Z powłóczystych, złotych fałdów szat wyłania się tylko tu i ówdzie kolorowa podszewka. Owe barwne partje były, jak wiemy, dwukrotnie przemalowywane, raz w XVII w., drugi raz w r. 1795. W czasie naszej restauracji ołtarza starano się zdjąć warstwy brudu i kurzu, a także owych ma-

<sup>1)</sup> »Czas« 1870, Nr. 28, 2.

<sup>2)</sup> Drugie Sprawozdanie j. w.

<sup>3)</sup> Tamże.



lowań późniejszych i położono nowe kolory *a tempera* na draperjach niebieskich, błękitnych i zielonych, olejno na czerwonych<sup>1)</sup>.

Najtrudniejszą okazała się sprawa odnowy karnacji, t. j. przedewszystkiem głów wielkich figur. Twarze apostołów zostały w w. XVII przemalowane grubo i ordynarnie. Przywracanie pierwotnego kolorytu uważano jednak za zbyt ryzykowne. I słusznie. Umiejętność techniczna i istotna znajomość sztuki średniowiecznej nie sięgały wówczas tak daleko, by tego rodzaju usiłowanie nie doprowadziło do gorszych jeszcze rezultatów, niż zostawienie roboty XVII wieku. Gdy więc właściwy, stwosowski, koloryt twarzy zatracony już był bezpowrotnie, zdecydowano się nie naśladować go dowolnie, lecz oczyścić tylko z brudu te barwy, jakimi w XVII wieku głowy apostołów zostały obleczone. Wypunktowano i wyretuszowano najważniejsze braki, a nie tykano wcale źrenic w oczach, ani włosów i bród. Gdy jednak badanie Łuszczkiewicza wykazało, że w czasie dawniejszych restauracyj zamalowano złoczone włosy Matki Boskiej i św. Jana, przywrócono te złoczenia włosów, jak było pierwotnie. Twarz Matki Boskiej wydało się konieczne uwolnić od czerwoności, nadanej w w. XVII, więc zetrzeć do gruntu stare barwy i na nowo pomalować. Ta jedna twarz wyróżnia się dziś szlachetniejszą, bladą cerą wśród szeregu innych, pałających jaskrawymi, czerwonymi rumieńcami, a interesującym jest szczegółem, że pracy tej dokonał sam Jan Matejko.

Wiemy, że głowy drewnianych figur średniowiecznych były malowane jak najstaranniej, tą techniką i z tą subtelnością, jaka jest w obrazach cechowych. W kredowym podkładzie cięto jeszcze i modelowano najdelikatniejsze szczegóły i dopiero przy polichromowaniu otrzymywała charakterystyka twarzy swą pełną wyrazistość. Mamy wszelkie dane do przypuszczenia, że u mistrzowskich posągów Stwosza była strona malarska także jak najświetniejsza i tem większą odczuwamy stratę, gdy dzisiejszy wygląd figur tak daleki jest od pierwotnego, gdy niema w nim ani śladu tej subtelności tonacji, tej delikatności dotknięcia w traktowaniu każdego szczegółu, czy to warg, brwi, zmarszczków, czy skóry i każdego pukla kędzierzawych włosów, jak to wszystko podziwiać zwykliśmy w tak rzadkich, dobrze zachowanych rzeźbach średniowiecznych.



Fig. 10. Lewe skrzydło otwartego ołtarza przed restauracją.

<sup>1)</sup> Akta restauracji.

Pierwotnej karnacji nie mają oczywiście także ręce, co przy bliższym patrzeniu z przykrością daje się zauważyć. Zgrzytliwym wreszcie dysonansem w polichromji środkowej części ołtarza Marjackiego jest tło szafy, powleczone kolorem niebieskim. Rzucają się w oczy rozległe płaszczyzny jaskrawej farbki, wybijając się jako jedyna a krzykliwa barwa obok silnego blasku złota. Nie ulega wątpliwości, że ów kolor niebieski był inny za czasów Stwosza. Znajomość polichromji późnośredniowiecznych uczy nas, że lubowano się szczególnie w tym kolorze i używano bardzo cennych gatunków naturalnego lazuru ultramarinowego. Gdy w czasie restauracji tło szafy przyszło nowe, deliberowano długo nad nowem pomalowaniem. Popiel domagał się prawdziwego lapis lazuli jak za czasów Stwosza, lecz wysoka cena tego gatunku odstraszyła Komitet i zdecydowano się zastąpić go ultramariną sztuczną, bez porównania tańszą. Rezultat jest jednak ten, że niebieskie tło razi swa niemiłą jaskrawością, co jak zobaczymy, jeszcze dotkliwiej da się we znaki przy płaskorzeźbach.

Kwestja polichromji ołtarza i jej zmienionego wyglądu dojdzie tam w całej pełni do znaczenia.

#### IV.

### OŚMNAŚCIE PŁASKORZEŻB NA SKRZYDŁACH.

Płaskorzeźby wewnętrzne. — Domalowane tła. — Plastyka na usługach polichromji. — Brak perspektywy i prymitywność kompozycji. — Spajanie oddzielnych części. — Dekoracyjny charakter rzeźby. — Te same cechy u płaskorzeźb zewnętrznych. — Przedstawienie aktu u Stwosza. — Stan zachowania i restauracja polichromji. — Uzupełnianie rzeźby.

Blask i majestat wielkiej sceny głównej miał tylko w uroczyste dni świąteczne jaśnieć przed oczami wiernych. Forma ołtarza tryptykowego była dzięki temu właśnie dogodna dla kościelnego kultu, że pozwalała na odsłanianie i zasłanianie ołtarzowego sanktuarjum, stosownie do okoliczności i potrzeb religijnego kalendarza<sup>1)</sup>. Ruchome podwoje, czyli skrzydła szafy, które służyły do tego celu, były od wewnątrz bardzo bogate, w harmonji z wnętrzem szafy, od zewnątrz mniej świetne w wyglądzie, jako przeznaczone na widok codzienny.

Przy znacznej wysokości szafy mógł Stwosz podzielić każde ze skrzydeł na trzy wcale duże, równoległe pola, a przeto przy skrzydłach otwartych zyskać miejsce dla sześciu figuralnych kompozycji, otaczających scenę środkową i główną. Wszystkie te sceny musiały tworzyć razem pewną ideową całość w sobie zamkniętą, a przynajmniej zostawać w wyraźnym związku pod względem treści. W ołtarzu Marjackim wybrano jako temat, dopełniający kompozycję główną, poświęconą zaśnięciu i wniebowzięciu Matki Boskiej, najradośniejsze momenty z Jej życia, t. zw. radości Marji: Zwiastowanie, Narodzenie, Pokłon trzech Króli, Zmartwychwstanie i Wniebowstąpienie Chrystusa, wreszcie Zesłanie Ducha Św. Wybór zdarzeń oznaczających siedm radości Marji nie był ściśle ustalony, lecz właśnie wyliczone sceny najczęściej się napotyka, jako odpowiadające głównym świętom roku.

<sup>1)</sup> Dziś rolę tę objęły malowane zasuwki, zapuszczane na główny obraz lub rzeźbę w ołtarzu, a odsłaniające je w momentach uroczystych, najczęściej przy akompaniamencie muzyki licznych dzwoneczków i dzwonek!



Przy zapoznawaniu się ze sztuką średniowieczną trzeba pamiętać, że ówczesny artysta nie miał swobody ani co do wyboru, ani nawet co do ukształtowania tematu. Przez kilkowieczne tradycje sztuki były już wyrobione pewne uświęcone schematy, które określały tak ilość i charakter występujących w każdej scenie osób, jak szczegóły kompozycji i całe niezbędne otoczenie. Tak n. p. w Zwiastowaniu żądano zwykle przedstawienia izby, w której się scena odbywa, w Bożem Narodzeniu miały być ruiny lub stajenka, w głębi wzgórza, pasterze i t. d. Nieraz już w kontrakcie, w zamówieniu było dokładnie ustalone, co artysta miał odtworzyć, a od talentu jego i indywidualności zależało tylko, jak, w jaki sposób umiał tego dokonać. Przy analizie płaskorzeźb będzie naszym zadaniem zwrócić uwagę na tę właśnie stronę dzieła Stwosza i określić jego styl, oraz charakter indywidualny.

Uderza przede wszystkim jako rzecz niezwykła w oczach dzisiejszego widza, że w dwóch z pomiędzy tych sześciu polichromowanych płaskorzeźb występuje także malarstwo w roli odrębnej i samodzielnej. W pierwszej i ostatniej scenie cyklu domalowane są jako tła: wnętrza izb, w których się akcja odbywa. Takie łączenie ze sobą dwu odmiennych rodzajów sztuki napotyka się w XV w. niejednokrotnie, nawet we Włoszech (szkoła wenecka). W snycerskich ołtarzach omawianego okresu na Północy mamy dosyć często do czynienia z tą kombinacją<sup>1)</sup>, pojawiającą się zresztą i później jeszcze, i to nietylko w prymitywniejszej sztuce kościelnej, — w wypadkach, gdzie obok rzeźbionych figur n. p. w Ogrojcach lub Ukrzyżowaniach domalowywane bywają tła pejzażowe, więc mury Jerozolimy, wzgórze Kalwarji i t. p. — lecz nawet wcale ulubioną, szczególnie w dekoracji, za czasów baroku, któryto styl tendencje późnego gotyku w jednym kierunku podejmuje i dalej rozwija.

Sposób łączenia malarstwa i rzeźby ma u Stwosza pewien charakter naiwny. Oto n. p. w »Zwiastowaniu« na domalowane wnętrza izby nałożona jest płaskorzeźbiona oddzielnie postać Boga Ojca w chmurach, otoczona szeregiem promieni. Na jednej zaś z płaskorzeźb zewnętrznych obok okna wyciętego w drzewie występuje tuż obok drugie malowane i t. p. Dostrzega się, jak płynne są tu jeszcze granice między obu rodzajami sztuki, jak swobodnie odbywa się przejście od jednego do drugiego. Wnioskować więc można o bliskiej genetycznej łączności i pokrewieństwie między snycerstwem ołtarzowym a malarstwem, o wyrastaniu z wspólnego pnia obu gałęzi, zanim się znów rozłączą i od siebie oddalą, a artyści dojdą do świadomości i przekonania, że cele i środki działania obu sztuk są różne i że wzajem sobie przeciwdziałają oraz przeszkadzają w wywołaniu jednolitości wrażenia.

Że stwoszowskie płaskorzeźby zostają w ścisłym związku z malarstwem, o tem poucza tak ich styl jak i rodzaj pokrywającej je polichromji. Szybko zdajemy sobie sprawę, że niepodobna patrzeć na nie jak na właściwą rzeźbę. Przeciwdziałają temu blaski złocień i krasne kolory, które rzucają się przede wszystkim w oczy, upajając je silną gamą blasków i barw tak, że wzrok nie jest już skłonny do śledzenia za plastycznością kształtu. Jeśli istotą i głównym celem rzeźby jest oddanie kształtu, to w tych kompozycjach widzimy, że budowa figury ludzkiej mniejszą odgrywa rolę od plasty-

<sup>1)</sup> N. p. ołtarz główny, z r. 1494, w klasztornej kościele w Blaubeuren w Szwabji (J. Baum »Ulmer Plastik um 1500« Stuttgart 1911, str. 85), albo Schnewlin-Altar, z r. 1512, w katedrze w Fryburgu (»Amtl. Berichte der kgl. Preussischen Kunstsammlungen« 1914, Nr. 7).

cznej charakterystyki szat, jakimi ta figura jest odziana. Nie drga w sztuce Stwosza żywa radość z śmiałego wydobywania w reliefie prawdziwie i harmonijnie zbudowanego ciała ludzkiego; postaci jego scen to manekiny w szaty odziane. Już wielkie posągi szafy ołtarzowej były niemi w dużym stopniu; w płaskorzeźbach kształty ciała zanikają

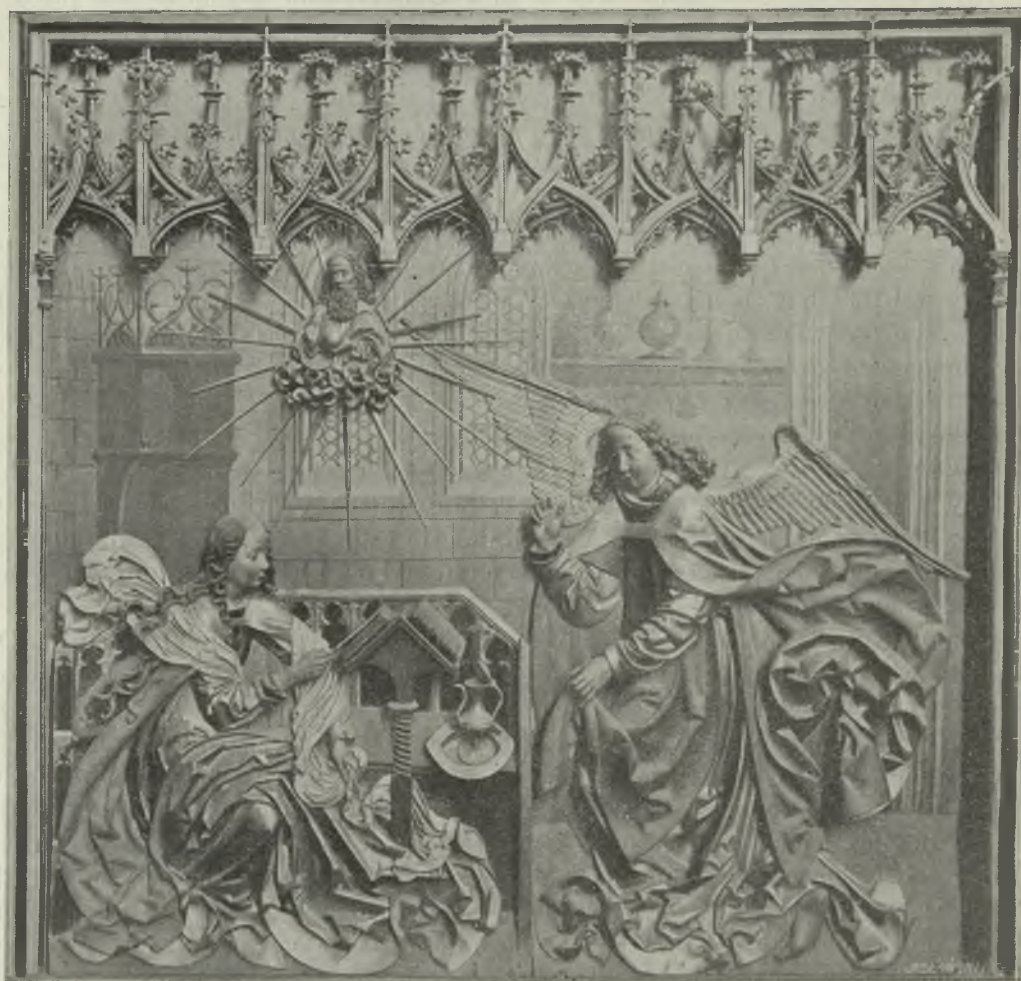


Fig. 11. Płaskorzeźba: Zwiastowanie.

jeszcze bardziej, występują zaś na widownię przedewszystkiem szaty różnorakie, porywa oczy bujna gra splotów, fałdów a skrętów.

Odzwierciedla się w tem bezsprzecznie wpływ epoki, która cielesnego piękna nie odczuwa, kultu ciała nie żywi, a jeszcze w duchu średniowiecza ukrywa je i tłumi. Moda ówczesna nie może natchnąć u rzeźbiarza zamiłowania do okrągłych i pełnych konturów ciała, gdyż więcej je zniekształca, niż uwydatnia i nie odsłania pięknych rzeźbiarskich ruchów ani pozycji. Strój XV wieku pobudzał raczej chęć oddania obfitej bujności fałdów, żywej i jaskrawej barwności i dekoracyjności. A artysta ówczesny nie



przedstawiał w sztuce swej osób z ludu, lecz same dostojne postaci jakby z książęcego rodu, dawał im szaty najbogatsze, szerokie, powłóczyste, gronostajowe płaszcze, brokatowe tuniki. Żołnierzom nakładał wspaniałe zbroje, przyodziewał zbytkownie nawet Judasza. Prawda ruchu i budowy ciała nie wydawała się przytem potrzebna.

Szata zdobywa tu sobie u rzeźbiarza wielką i samodzielną rolę, staje się dlań najwrdzięczniejszym motywem. Bawi się on z rozkoszą fałdami płaszcza, zwija je i mnie, skręca i odwraca; nadając im formy plastyczne, przed kształtami ludzkimi daje im pierwszeństwo, nawet zasłania zupełnie te ostatnie. To też prócz głowy wydobywają się tylko ręce, znacznie już rzadziej nogi i tylko w dolnej części od kolan, a przeważnie tylko stopy.

Weźmy jako przykład figury »Zwiastowania« (fig. 11). Poza głową i rękami, cały korpus anioła ginie w zwojach szat. Ledwo się zarysowuje jedno jego kolano, a u dołu, z pod ciężaru skłębionych fałdów, wykrada się na widok jedna pięta. By widoczne było, że anioł ów przybył z niebios w szybkim locie, zdaje się wiatr zdzierać zeń poły płaszcza i skręcać je z całą gwałtownością. Bujnie rozwinięte i w kolistę kłęby splecione fałdy płaszcza, które się wiją z tyłu postaci, mają więcej pojemności plastycznej, niż kształty ciała. Ów brak cielesności nie wynika bynajmniej z niezmienskości zjawiska, bo i inne realne, ludzkie postaci tak samo są charakteryzowane; więc NPMarja, tak w tej scenie, jak i w następnych, ma wyraźnie plastyczne tylko głowę i ręce, reszty kształtów ciała trudno się domyślać.

Oto zewsząd spływają bujnemi falami sploty fałdów, ścielą się szeroko u stóp, z ramion unoszą się zwoje chusty, igrają zwiewnie u rąk. Ledwo znać jedną nogę, uwydatnioną nieco dla umysłowania, że postać ta siedzi. W »Bożem Narodzeniu« już cała dolna część korpusu NPMarji, jego układ i ruch toną w masie fałdów i ani słaby zarys nóg nie jest widoczny.

Powstaje na tej drodze ruchliwa gra mieniących się drobnych kształtów, zgiełk zbiegających i rozbiegających się linii. Artysta umie je skupić w harmonijne grupy, nadać wdzięczny układ całości. Jest w tem wszystkim duży zmysł dekoracyjny, jest artyzm swego rodzaju, oryginalny i subtelny. Natomiast pięknem kształtów ciała ludzkiego i harmonją ich ruchów, potęgą prawdy przez oddanie ich w sztuce osiągniętą, Stwoszcz się jeszcze cieszyć nie umie; leży to za sferą jego usiłowań. Sztuka jego dąży najwi-



Fig 12. Anioł ze »Zwiastowania« według rysunku A. Dudraka.

doczniej do efektów malarskich. Bo celem właściwym całej tej wytwornej plastyki szat i fałdów może być tylko polichromja, mogą być tylko te efekty złota i barw, które się na nich lśnić będą i ożywią każdą zmarszczkę, każdy załom, każdy kąt i każdą wklęsłość, dodadzą siły kontrastom blasków i cieni.

Wnikając w charakter snycerskiej roboty, trudno się tu oprzeć wrażeniu, że rzeźbiarz pracuje wyraźnie dla malarza, że komponując swe kształty, ma żywo w pamięci barwy i złoto, które na nie mają przyjść i chce tym malarskim walorom dać jak najsporniejsze pole, stworzyć dla nich podkład jak najwłaściwszy. Rzeźbi szaty, które więcej dadzą barwności niż kształty ludzkie i dlatego zestawia różne rodzaje tych szat, niejedną postać aż w trojaki szaty przyodziewa. Odwija, odwraca te stroje w myśli, że polichromja nada rozmaite kolory wierzchom i spodom czyli podszewkom.

Patrzmy n. p. na owego anioła w Zwiastowaniu (fig. 12). Z ramion spływa mu płaszcz, czy ornat, z wierzchu złoty, spodem zielony. Ten zielony kolor widać pod prawą ręką i wśród zwojów płaszcza, skręconych z tyłu. Sam zaś korpus przykrywa komża żółtawa, o bogatym wzorzystym deseniu, a niebieskiej podszewce, którą odchyła anioł, jakby umyślnie unosząc ręką komżę w celu przyklęknięcia. Z pod tych dwóch szat wierzchnich wydobywa się spodnia szata złota, o złotych, na zewnątrz wychodzących rękawach. U prawego rękawa dostrzega się wreszcie czerwony odwinięty mankiet. Że spód owej najbliższej ciała tuniki czy koszuli jest czerwony, okazuje się nadto u samego dołu z prawej. Nie może ulegać wątpliwości, że to już w rzeźbie zaznaczone odwinięcie spodów trzech rodzajów szat, dokonane zostało z góry z myślą o efektach polichromji.

Utwierdzimy się w tem przekonaniu, przypatrując się innym postaciom. NPanna ma płaszcz złoty o niebieskim spodzie, który to spód szeroką fałdą ze skraja z lewej strony się odwija, a tu i ówdzie przeziiera wśród złotych fałdów. Pod płaszczem ma drugą szatę również złotą, o rękawach oznaczonych kolorem, nadto białą chustę, przeruconą przez ręce.

Figury, występujące w płaskorzeźbach wewnętrznych, okryte są przedewszystkiem w szaty złote; dla barwy pozostaje znacznie mniej miejsca, bo tylko dla odznaczenia podszewek lub rękawów. Sute użycie złota wywoływać miało wrażenie olśniewającego bogactwa i wspaniałości u ołtarza, otwartego w dni świąteczne. (Na zewnętrznych skrzydłach, przeznaczonych na dni powszednie, jest tych szat złotych stosunkowo niewiele, barwa zyskuje tam więcej swobodnego pola, całość zaś staje się tembardziej różnorodna). Oczywiście, że polichromja draperyj, podobnie jak ich krój, nie mogą być przy tem wszystkiem naturalistyczne, lecz że rozwija się w sztuce ołtarzowej specjalny styl szat i rodzaj kolorystyki.

Nic dziwnego, że przy tak dużym nakładzie inwencji w powyższym kierunku, zeszło na plan drugi właściwe zadanie plastyki: budowa ciała ludzkiego, i że bujne bogactwo szat wyrosło właśnie jego kosztem. To też figury stwoszowskie właściwej trójwymiarowości plastycznej niewiele posiadają. Robią one wrażenie dosyć płaskich, jakby zgniecionych; kubiczna ich masa nie występuje dość silnie. Nie odgadujemy wzrokiem pojemności ciała i jego istnienia w przestrzeni trójwymiarowej. Ta płaskość figury jest bardzo dobitna n. p. u postaci św. Józefa w »Bożem Narodzeniu« (fig. 13). Kształty poszczególnych członków ciała nie układają się tu swobodnie i jasno w warstwach plastycznych, lecz są gwałtownie stłoczone, skręcone i powyginane. Jak niezgrabnie łączy się z tułow-



wiem wyciągnięta lewa, lub unosząca łaskę prawa ręka! Ileż większą zdają się odgrywać rolę, odwinięte i zamasyżycie udrapowane poły płaszcza!

Jeżeli w głowach i rękach Stwosza jest naogół dużo realizmu i prawdy, a nieraz także niezwykła siła wyrazu, to powiązanie głów z ramionami i tułowiem pozostawia zawsze dużo do życzenia. U wspomnianej postaci św. Józefa niema właściwego związku



Fig. 13. Płaskorzeźba: Boże Narodzenie.

między głową a barkami, zaś u postaci NPMarji w Zwiastowaniu można zauważyć, jak ramiona wyrastają niejako wprost z szyi przy zaniku klatki piersiowej. Kształt i układ lewej ręki ginie pod chustą, której sploty pięknie się potem wiją i układają w bujne fałdy za plecami. Widać, że wysiłek artysty idzie prawie wyłącznie w tym kierunku, by ze splotów wszystkich szat utworzyć całość efektowną i harmonijną, pełną kontrastów, płynnych i łamanych linii, oraz partji wklęsłych i wypukłych. I cel ten osiągnięty jest w pełnej mierze; układ draperji ma swój wdzięk oryginalny i wymowny.

Także w ogólnych sylwetach kształtu i ruchu postaci odczujemy silny i wyrazisty akcent i oryginalną ekspresję, jeśli pogodzimy się z określonymi powyżej założeniami, z jakich wyrosła sztuka Stwosza, a nie będziemy od niej żądali właściwości czysto rzeźbiarskich, które rozwinęła n. p. sztuka włoska już bardzo wcześnie, bo nawet w epoce trecenta. Brać musimy oczywiście płaskorzeźby ołtarza Marjackiego za takie, jakimi



Fig. 14. Płaskorzeźba: Hold trzech Królów.

są, wnikać w ich właściwy charakter, w ich cechy zasadnicze i odczuwać ich właściwe piękno.

Gdy figury Stwosza nie rozprzestrzeniają się w trzech wymiarach, trudno też szukać umiejętnej perspektywy i właściwej rozbudowy głębi w całej kompozycji. Dostrzeżemy to w całej pełni w scenie »Bożego Narodzenia«. Tło dla figur tworzą tu ruiny jakiejś ściany, ponad którą widać wyrzeźbione wzgórza, domki i wieże. Odrazu rzuca się w oczy, że ten pejzaż mieści się nie tyle w głębi, ile u góry sceny. Podobnie przed-



stawia się rzecz z bliższym planem. Jako figury drugoplanowe mają występować w tej scenie pasterze, jednak nie jest to przeprowadzone świadomie i konsekwentnie, a nasuwa się raczej wrażenie, że są tam tylko mniejsze figury, mniejsze wzrostem i skalą. Nie dość proporcjonalne w kształtach, nie rysują się one na właściwym miejscu. Trudno zdać sobie sprawę, gdzie i na czym klęczy pasterz z prawej, lub nie dostrzec, jak niezręcznie skrócone są ręce pasterza lewego i jak naiwnie jedna z tych rąk z kapeluszem przechodzi na plan bliższy, a postać cała zdaje się tłoczyć i przysuwać ową kulisę z architektury, -- co wszystko podkreśla dobitnie brak właściwej przestrzeni i perspektywy.

Wprost karykaturalne muszą się wydać nowoczesnemu widzowi figurki wołu i osiołka. Wół pomyślany jest w głębi, a jednak tułów jego występuje częściowo na fałdach szat



Fig. 15. Kołpak królewski, według rysunku Dudraka, (por. fig. 14).

Matki Boskiej, która jest na pierwszym planie. Korpus wołu zdaje się zwisać ponad Dzieciątkiem i prawie je przygniatać. Z osłem uniknięto kłopotu w ten sposób, że sterczy tylko jego łeb z poza wołu. Widzimy, że o właściwej iluzji perspektywicznej niema tu jeszcze mowy, niema umiejętności technicznej do przeprowadzenia stopniowych przejść między planem pierwszym, a coraz dalszą głębią.

Nie lepiej wypadło perspektywiczne ujęcie nie rzeźbionego, lecz malowanego wnętrza izby w poprzednim Zwiastowaniu. Widać chęć wykreślenia dwóch z ścianą główną stykających się ścian bocznych, jednej z szafką, drugiej zaś z zamkniętymi drzwiami (Porta clausa, symbol czystości Marji). Całość jest jednak płaska i nie imituje naprawdę wnętrza i przestrzeni, w którychby mogły bytować figury. Artyście wystarcza najzupełniej, że to wnętrze zostało naznaczone.

Charakterystyczną dla ówczesnej sztuki prymitywność wykazuje także ogólna kompozycja płaskorzeźb. Przypatrzwszy się uważniej Zwiastowaniu, dostrzegamy, że nie jest to całość jednolita. Osobno dla siebie wyrzeźbiona jest NPMarja z ławką i pulpitem, oddzielnie anioł zwiastujący. Mamy tu przeniesiony w płaskorzeźbę stosunek dwóch luźnych posągów, zestawianych zwykle razem dla przedstawienia tej sceny.

Słaby stopień powiązania figur ze sobą i z otoczeniem, dalej słabe skupienie i ześrodkowanie wszelkich kompozycyjnych elementów, daje poznać przedewszystkiem scena Bożego Narodzenia. Odczuwa się tu bardzo wyraźnie, jak każda z figur jest jakby od-

dzielnie przykładana do tła. Bliższe zapoznanie się z techniczną stroną płaskorzeźb umacnia to spostrzeżenie. Zauważyć musimy od razu złożenie płaskorzeźby z dwóch, pionowo do siebie przylegających części, lewej z NPMarją i Dzieciątkiem, prawej ze św. Józefem. Rzuca się również w oczy, że osobno przyłożone jest u góry tło pejzażowe, osobno wycięte i przyczepione są trzy figurki lecących aniołków. Nie trudno dalej się domyśleć, że dwaj pasterze oddzielnie są wyrzeźbieni i wprawieni w całość. Można wreszcie przypuszczać, że górne partje cienkich kulis architektonicznych są składane z kilku tafelek, bo oto w oknie z lewej strony znać rozejście się prawej framugi, które świadczy o takim składaniu.

Widzimy więc, że całość jest tu zlepiona niejako z szeregu części. Badając rzeźby ołtarzowe, przekonywamy się, że jest to charakterystyczne dla ówczesnego snycerstwa. Najczęściej oddzielnie rzeźbione są figury, oddzielnie sprzęty i pejzaż czy architektura. Tak wyrzeźbione partje przymocowywane bywają do gładkiego tła, zbitego z desek i wpojonego niby tafla lustrzana w ramy skrzydeł. Na to tło przychodzi jeszcze u góry każdej kwatery koronka ornamentu, między którą a płaskorzeźbą zostaje pewne pole gładkie i niewypełnione, a wyłoczone wzorzysto lub wymalowane najczęściej lazurem. Całość, szczególnie po przykryciu polichromją, jest zespolona tak zręcznie, iż tego na zewnątrz zwykle prawie nie znać.

Takie składanie, spajanie całości płaskorzeźby z luźnych części nasuwało się samo przez się przy rodzaju materiału. Technika rzeźby w drzewie dopuszczała bowiem stosowanie tego systemu w bardzo szerokiej mierze. Szereg drobnych części był nieraz *ex post* dorabiany. Wpływało to oczywiście zasadniczo na charakter kompozycji. Wpływać musiało źle na rozwój jednolitości kompozycyjnej w przeciwieństwie do techniki kucia w kamieniu. Wykuwanie płaskorzeźby w jednej jedynej płycie kamiennej zmuszało artystę do dokładnego ustalenia z góry wszystkich szczegółów, pobudzało do ścisłej spójności i trafnego, właściwego wyzyskania każdej przestrzeni. Natomiast snycerz miał pełną swobodę wprowadzenia różnych zmian i dodatków i dowolnego skombinowania części składowych. Opóźniało to rozwój zmysłu organizacyjnego, nie prowadziło do doskonalenia kompozycji w kierunku najlepszej rozbudowy przestrzeni tak wszerz jak i w głąb, w kierunku wydobycia istotnej perspektywy trójwymiarowej. Skutkiem tego zachowuje się w snycerstwie długo pewna pierwotność układu, która jest jego cechą właściwą, niepozbawioną zresztą wdzięku.

Jak Zwiastowanie i Boże Narodzenie, tak również płaskorzeźba z »Pokłonem trzech Królów« składa się z dwóch oddzielnie skomponowanych części, prawej z Matką Boską i dwoma klęczącymi królami i lewej z stojącym królem murzynem, jego koniem i służącym (fig. 14). Ta lewa część ma pod względem kompozycyjnym więcej śmiałości, połotu i wdzięku. Król-murzyn jest wcale efektownie ujęty, zamaszysty w ruchu, choć jeśliby badać strukturę jego ciała, wydać się musi pokraczny, chudy i koślawy. Znać na nim głównie twardy pancerz i długie obwisłe rękawy, zaś n. p. bioder trudno się dopatrzeć. Mimo to ruch szybkiego zbliżania się i energiczny gest powitalny dobrze są wydobyte. W prawej natomiast części dostrzegamy stłoczenie figur, które się wpychają jedna na drugą. Król Melchior, który ma klęczeć w głębi, wyrasta właściwie ponad swym sąsiadem, jakżeby się wychylał tuż nad jego głowę. Nie widać koniecznej różnicy technicznej w traktowaniu reliefu, skutkiem czego drugoplanowe figury, miast być w głębi, wychodzą ponad pierwszorzędne.



U postaci króla Melchjora jest nadto budowa ciała zupełnie zlekceważona i pominięta. Poza głową i ręką trudno się domyśleć korpusu pośród zwojów płaszcza i zdać sobie sprawę na jakiej zasadzie w tem, a nie w innym miejscu wyrasta jedna z jego stóp. Podobnie też budowa i ruch figury NPMarji są bardzo słabo zaznaczone, a dół postaci tonie najzupełniej w masie draperji. Gdzie zaś kształt ciała musi być oddany, jak w małej figurze Dzieciątka, dostrzegamy prymitywność i niewłaściwość budowy, widoczną przedewszystkiem w dziwnym skręceniu nóżki. Dostyc spokojnie i poprawnie występuje postać króla, adorującego Dzieciątka, lecz modelowany jest tam raczej płaszcz, niż kształt korpusu i n. p. gronostajowy kołnierz, niżeli kark. Z przedziwnem natomiast upodobaniem i wytworną precyzją traktowano szczegóły, będące pod plastycznym względem bez znaczenia, a tylko czysto zdobnicze i ornamentacyjne. Widzimy je przedewszystkiem u króla-murzyna. Jego pancerz czy kubrak ujmują rzeźbione listewki, rękawy są u nasady zaplecione plastycznie odznaczonymi sznurami, u pasa zwisa pięknie rzeźbiony łańcuch, plastycznie wyodrębniają się wszelkie szczegóły obuwia, rzemień, ostrogi i t. p. Te ostatnie występują także u kłęczącego króla Kaspra, którego płaszcz spina znów ładna agrafa. Drobiazgowo i z zamiłowaniem wykonana jest trzęła konia, a obok jego pyska i stóp króla Baltazara znajdujemy wyrzeźbionych kilka kwiatów i traw.

Motywy te świadczą o dekoracyjnym charakterze rzeźby i o tem jak bardzo brano tu pod uwagę późniejsze efekty polichromji. Bo każdy taki drobiazg był potem malowany oddzielnie z całą starannością. Malarz pieścił i cyzelował z kolei dzieło snycerskie, uwydatniał barwą plastyczne kształty i dodawał nowe ozdoby i subtelności. Ulubione było przedewszystkiem przybieranie szat w bogate wzorzyste desenie. Ryto najpierw wzór na podkładzie gipsowym, kładziono potem barwę jednolitą lub różne kolory obok siebie jakby w emalji, albo też nakładano barwy lazurowe po wyzłoceniu całej powierzchni.

W Pokłonie trzech Króli napotyka się kilka takich wytwornych ornamentów. Są one dziś ledwo widoczne i można się ich dopatrzeć tylko z bardzo blizka. Lecz w czasie restauracji ołtarza, gdy wszystkie reliefy były wyjęte ze skrzydeł, oglądano te wzory dokładnie i wtedy bardzo słusznie wziął się do ich odrysowania wspomniany już Andrzej Dudrak<sup>1)</sup>. W tece jego rysunków zapoznajemy się z całym szeregiem wytwornych motywów dekoracyjnych, których gołem okiem nie łatwo dostrzec, zwłaszcza po niewłaściwej restauracji polichromji. Dowiadujemy się n. p. jak pięknym deseniem ozdobiony jest ów trójkątny wypustek szaty, wydobywającej się koło karku z poza kubraka, jak również bardzo subtelny wzór pokrywa część czapki króla Melchjora (fig. 15) i przepasujący go pasek, jaką ornamentację mają rękaw i kołnierz Kaspra, jak pięknie rysowane jest siodło i t. p.

Podobny ornamentacyjny sposób w opracowaniu rzeźby widzimy w »Zmartwychwstaniu«. Szczegóły ubiorów pilnujących grobu żołdaków, wydobyte są najpierw bardzo drobiazgowo i precyzyjnie w rzeźbie, a potem w ten sam sposób malowane, przyczem dodane bywają tu i ówdzie specjalne desenie na kaskach żołnierzy (fig. 16). Jak w poprzedniej, tak i w tej scenie rzeźbi artysta z upodobaniem kwiaty czy zioła około grobu, a na rysunku Dudraka dostrzega się, że na plastycznym tle krajobrazowym są jeszcze

<sup>1)</sup> Por. str. 17.

domalowane drzewa. Mniej takich zdobniczych motywów okazuje nam »Wniebowstąpienie« (pasy dwóch apostołów z lewej i guziki tunik, rękojeść miecza św. Pawła), natomiast w »Zesłaniu Ducha św.« pokrywa bardzo piękny ornament, dziś dosyć zniszczony, złote szaty dwóch apostołów, z których jeden siedzi skrają po lewej stronie i modli się z księgi, a drugi się doń zwraca. Reszta apostołów odziana jest w gładkie szaty złote, jak prawie wszystkie figury tych sześciu płaskorzeźb. (Wyjątkowo w Wniebowstąpieniu ma apostoł skrajny z lewej cały strój barwny, bez złotego wierzchniego płaszcza). Ko-

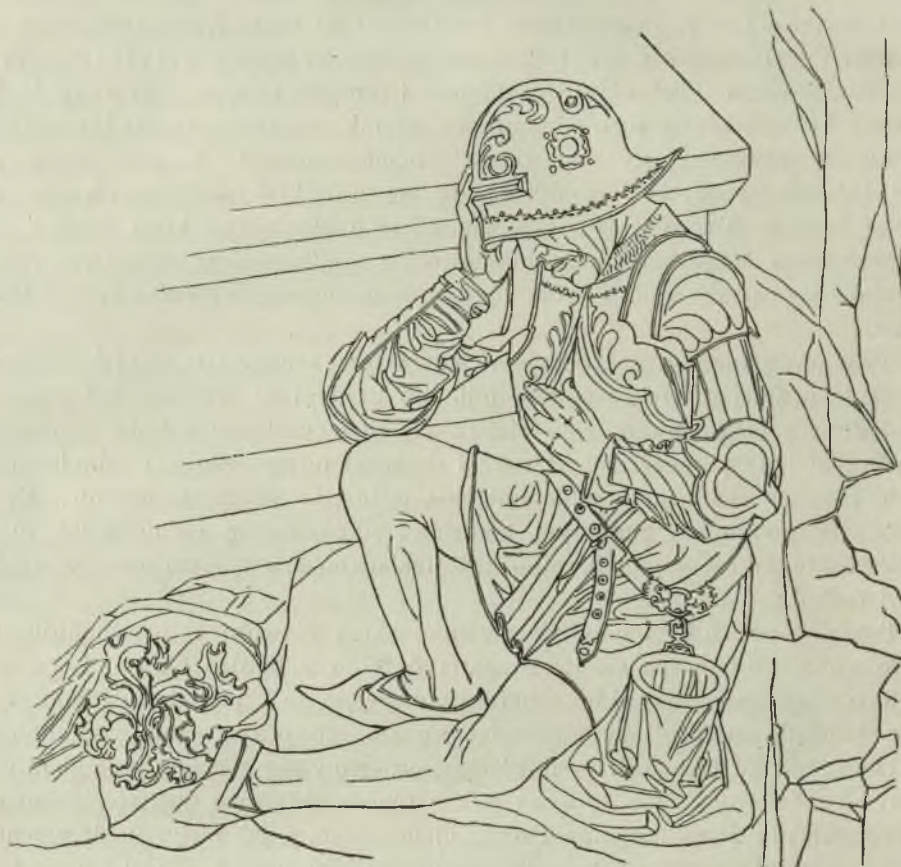


Fig. 16. Żołnierz z płaskorzeźby »Zmartwychwstanie«, według rysunku A. Dudraka.

lory: niebieski, czerwony, zielony występują tam, gdzie te wierzchnie szaty zostaną odwiniete, lub gdzie wydobywają się drugie szaty z pod nich, w postaci n. p. rękawów lub choćby mankietów przy rękawach, wreszcie jako wypustki koszul czy tunik pod szyją, lub tu i ówdzie jakieś guziki, co wszystko jest przedtem starannie podznaczone w rzeźbie. W »Zesłaniu Ducha św.« dopełnia polichromję rzeźby wymalowane w głębi tło, podobnie jak w Zwiastowaniu. Jest to wnętrze jakby świątyni, gdzie całą ścianę tworzą gotyckie okna z maswerkami. Na płaskorzeźbach zewnętrznych nie spotykamy już takich domalowanych izb, lecz często są malowane oddzielnie pewne partje wnętrza, a przedewszystkiem okna.



Przechodząc do analizy czysto rzeźbiarskiej strony trzech ostatnich kompozycji, pogłębiamy dokonane już dotąd spostrzeżenia. Oto grób Chrystusa w »Zmartwychwstaniu« jest mało trójwymiarowy, a jakby siłą zgnieciony, spłaszczony we dwa wymiary; żołdacy, którzy mają być za grobem w głębi, są właściwie na grób i na pierwszy plan wtłoczeni. Najwięcej uderza zaś dziwny układ postaci Chrystusa zmartwychwstającego. Ma tu być uzmysłowiony cud, że Chrystus wyłania się z zamkniętego grobu poprzez ciężką płytę wieka, które przygniatają swym ciężarem dwaj żołdacy. Ręce i nogi Chrystusa są względnie dobrze scharakteryzowane, lecz skonstruować w myśli rzeczywisty układ i ruch całego ciała niepodobną, a zwłaszcza związać n. p. lewą rękę, która tak sztucznie naraz z kłębow szat wyrasta.

Dochodzimy do wniosku, że Stwosz z budową ciała niewiele się liczył, tej budowy nie studjował i nie dążył do oddania jej w plastyce; brał z niej tylko to, co mu było potrzebne do charakterystyki danej postaci, jej ruchu i znaczenia. Wydobywał pewne szczegóły, akcentował je silnie, wyraziście, resztę gubił w fałdach, które układał z największym zamiłowaniem i przedziwną zręcznością. Gdzie, jak n. p. w figurach żołdaków koło grobu, twarde ubiór żołnierski do zastosowania gry fałdów nie dawał pola, wychodziły ruchy i pozycje nienaturalne bardziej na jaw.

Poza trafną obserwacją szczegółów, realizmem w ich oddaniu i charakterystyce i osiągnięciem na tej drodze przybliżonym efektem prawdy, nie dochodzi jeszcze Stwosz ani w budowie ciała, ani w perspektywicznej budowie przestrzeni trójwymiarowej do tego stopnia złudzenia, jakie wywołać umieją wcześniejsi odeń rzeźbiarze włoscy, albo choćby współcześni z nim malarze niemieccy. On jeszcze w pewien prymitywny, średniowieczny sposób charakteryzuje i rzeczby można niejako stylizuje rzeczywistość, oddaje ją tak, by widz dorozumiał się treści, odgadywał ją, przypominał sobie, nie zaś w duchu włoskiego renesansu, który dąży do tego, by widz istotnie widział i poznawał w obrazie, czy rzeźbie, tę rzeczywistość.

Tę zasadniczą różnicę w pojmowaniu artystycznego zadania w charakterze sztuki uprzytomnić sobie możemy dobitnie przy rozpatrywaniu scen Wniebowstąpienia i Zesłania Ducha św. Jeśliby na Wniebowstąpienie patrzeć z punktu widzenia tej kultury wrozkowej, jaką wykształciło już wczesne włoskie quattrocento, dostrzeże się oczywiście brak przestrzeni, stłoczenie figur, które wchodzi jedna na drugą. Z nich sześć, zwróconych po trzy ostro naprzeciw siebie, rysuje się wyraźniej, u reszty widoczne są tylko głowy lub czubki głów, jak zwykle w malarstwie średniowiecznym, gdy przedstawiony ma być tłum osób. Lecz jeśli zapomnimy o tem, jakby taką scenę umiał przedstawić Ghiberti czy Donatello, a poddamy się bezpośredniemu działaniu Stwoszowskiej kompozycji, odczujemy w niej dużą siłę sugestji, dostrzeżemy, że owe postaci są bardzo trafnie skoordynowane we wspólnej akcji, ujęte w jeden rytm ruchu, że całość ma charakter wcale wymowny, że z dużą ekspresją oddany jest wyraz zachwytu i kornego wpatwienia się apostołów ku górze za Chrystusem, znikającym w niebiosach, gdy na ziemi zostały już tylko ślady jego stóp, widoczne na wzgórk, wystającym pośrodku sceny<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Motyw, że Chrystusa ani jego nóg nie widać, jak to zwykle bywa w ówczesnej sztuce, a tylko ślady stóp na wzgórk, nie jest duchową własnością Stwosza, jak przypuszcza Grolman (»Zur Würdigung des Veit Stoss«, Monatshefte für Kunstwissenschaft 1918, str. 304). Napotyamy ten sposób przedstawienia n. p. na sztychu niderlandzkiego Mistrza śmierci Marji przed połową XV w. (p. Lehrs »Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstiches im XV Jahrhundert«. I Tafelband, 33). Szczególnie zaś sztych mógł być łatwo Stwoszowi znany.

W podobny, zwięzły a dobitny sposób ujęta jest scena Zesłania Ducha św., w której występuje ta sama ilość osób. Oczywiście, że o swobodnym wzrokowym odgadywaniu i obejmowaniu całej grupy w danej przestrzeni nie może być mowy. Figury są natłoczone i ściśnięte, z niektórych widoczne są tylko jakby luźnie przylepione głowy. U całych figur na pierwszym planie dostrzega się niezręczność w budowie, n. p. rozstawienie nóg u postaci Matki Boskiej lub wysunięcie i wydłużenie nogi św. Jana. Siła realizmu skupia się, jak w scenie poprzedniej, głównie w twarzach, wcale wyraźnie różniczkowanych pod względem indywidualnego typu. Natomiast więcej konwencjonalnie traktowane są włosy, zawsze pomierzwione, poskręcane w loki, jak to było dla techniki snycerskiej najdogodniejsze. W charakterystyce głów posuwa się artysta do drobiazgowego oddawania wszelkich zmarszczek twarzy. Te subtelniejsze szczegóły są wyczelowane nie w drzewie, lecz na kredowym czy gipsowym podkładzie pod barwę, której rolą jest w dalszym ciągu uwydatniać i dopełniać wygląd całości. Czynniki współdziałania barwy został jednak unicestwiony przez niewłaściwe restauracje, — jak się później przekonamy, — a skutkiem tego straciły głowy wszystkich płaskorzeźb wiele subtelności i wyrazistości.

By pomieścić jak najwięcej scen świętych, a także dla wypełnienia pustych ścian obok ołtarza, w chwili gdy szafa ołtarzowa jest zamknięta, wprowadził Stwosz prócz skrzydeł ruchomych drugie nieruchome i w ten sposób zyskał na zewnątrz miejsce dla pokaznego cyklu płaskorzeźb dwunastu. Przed talentem jego stanęło otworem rozległe pole, dające możliwość ujawnienia w całej pełni wszelkich cech znamienych. Ośmnaście wielkich płaskorzeźb na skrzydłach to ogrom pracy artystycznej i długa droga rozwoju, którą należałoby pochwycić i bliżej określić.

Ułożenie płaskorzeźb w pewien szereg rozwojowy, t. j. według chronologicznego porządku, w jakim prawdopodobnie powstawały, nie łatwo da się jednak urzeczywistnić. W przeciągu kilku czy kilkunastu lat, w których zostały wykonane, nie rozwinęła się w stylu Stwosza tak znaczna i wyraźna ewolucja, by można tu śledzić jej poszczególne ogniwa. Doszłoby się co najwyżej do przypuszczeń, które płaskorzeźby wcześniej, które później w stosunku do innych powstały, przyjmując, że późniejszymi są kompozycje bardziej jednolite, ujęte w całość bardziej organiczną, nie zaś składane z części, w gruncie rzeczy oddzielnie pomyślanych, a tylko mozolnie razem złożonych. Dopatrywaćby się można pewnego postępu w dążeniu do prawdy i pogłębienia kompozycji, do nadania jej zwartości i jednolitości np. w ostatnio rozpatrywanych scenach Wniebowstąpienia i Zesłania Ducha św., któreby były w ten sposób późniejsze, dojrzałe od innych. Możliwe, na podstawie większego lub mniejszego zbliżenia się do wspomnianych celów, próbować oznaczyć wcześniejsze lub późniejsze powstanie innych płaskorzeźb, jednak trudno uzyskać w tym kierunku istotnie ścisłe i pewne wyniki. Jasnej linii rozwojowej niepodobna uchwycić. Przy rysach bardziej dojrzałych występują równocześnie duże naiwności tak, że usiłowanie powyższe okazuje się wątpliwem.

Nie będziemy już przechodzili kolejno wszystkich płaskorzeźb zewnętrznych, a ograniczymy się do ogólnego zsumowania ich zasadniczych właściwości artystycznych. Różnią się płaskorzeźby zewnętrzne od wewnętrznych głównie tylko rodzajem reliefu, który na zamkniętych i nieruchomych skrzydłach jest bardziej niski, płaski, gdy na otwartych jest dosyć wysoki, wypukły. Zresztą, o ile chodzi o technikę i styl rzeźby, występują tu i tam te same cechy. Więc przedewszystkiem kompozycja całości nie jest z jednego rzutu wyrosła, oraz organicznie jednolita, lecz w każdej niemal scenie rozeznac się daje



w większym lub mniejszym stopniu system spajania i doczepiania luźnych części składowych, jaki już dostrzegliśmy przy analizie trzech pierwszych płaskorzeźb otwartego ołtarza. I tak w chronologicznie najwcześniejszym zewnętrznym reliefie, — w którym ujęte są razem dwa różne zdarzenia, a mianowicie pobyt Joachima na pustyni i jego spotkanie z św. Anną po powrocie, — jest miejsce tego spotkania, t. zw. »Brama złota« osobno



Fig. 17. Płaskorzeźba: »Chrystus wstępujący do piekieł«.

wycięta i *ex post* doprawiona, podobnie balkon dwuokienny obok u góry, albo u dołu owa żłobkowana listwa, która według domysłów z czasów restauracji ma oznaczać jakiś liturgiczny sprzęt żydowski. Być może, że oddzielnie był rzeźbiony także anioł, zwiastujący Joachimowi nowinę.

W następnej scenie, przedstawiającej Narodziny NPMarji (fig. 23), rozpoznajemy jako przyprawione: kominek z ogniskiem, dalej baldachim nad łóżkiem, a kto wie czy i poszczególne figury nie są oddzielnie w drzewie cięte i przyklejane do gładkiego tła. W jakim stopniu i jak w każdej płaskorzeźbie jest to składanie całości dokonane, zba-



daćby można dokładnie tylko przy takiej sposobności, jak nowa jakaś i gruntowna restauracja ołtarza. Co jednak zawsze dostrzec się daje, wystarcza do wyrobienia sobie sądu o technicznej stronie dzieła. Z niej zaś zdać sobie sprawę warto z tego względu, że ze sposobem pracy w pewnym materiale zostaje w ścisłym związku charakter kom-



Fig. 18. Płaskorzeźba: »12-letni Chrystus wśród uczonych«.

pozycji i styl rzeźby. Doprawianie luźnych części lub spajanie całej sceny z dwóch zasadniczych połów, jak w scenach Ofiarowania i Oczyszczenia NPMarji, lub w trzech końcowych płaskorzeźbach całego cyklu (np. fig. 17), prowadziło do tego, że każda z nich oddzielnie, sama dla siebie była opracowywana i także oddzielnie i odrębnie był rysowany każdy dodawany szczegół. Więc np. owe trzy figury z otoczenia NPMarji, które w Ofiarowaniu i Oczyszczeniu po lewej stronie występują, są skomponowane jakby same dla siebie, a prawa strona pierwszej z tych płaskorzeźb, gdzie NPMarja wchodzi po stopniach ku ołtarzowi, tworzy zupełnie odrębny dla siebie obrazek.



Z pomiędzy dalszych scen domyślać się można w Ukrzyżowaniu,— sądząc ze szpar w gruncie, na którym stoją figury — że grupa dwóch figur z lewej jest później przyłożona, że osobno rzeźbione są trzy Marje, osobno św. Jan, oczywiście także figura Chrystusa z krzyżem. Kompozycja czyni skutkiem tego wrażenie dosyć prymitywnej i nie-



Fig. 19. Fragment płaskorzeźby »Pojmanie Chrystusa«.



Fig. 20. Ornament czapki arcykapłana według rysunku A. \*Dudraka (por. fig. 18).

rozwiniętej. Do stałego konwencjonalnego schematu dwóch osób pod krzyżem wydają się dodane po dwie inne. Podobnie w Opłakiwaniu<sup>1)</sup> są dwie uboczne figury rozmawiających z sobą mężczyzn, jakby później dostawione do zasadniczej kompozycji, znanej z pięknej ryciny Stwosza. W Złożeniu do grobu skrajna postać niewieścia z lewej czyni wrażenie przyczepionej dodatkowo i nie dość zmyślnie spojonej z resztą. Prócz ta-

<sup>1)</sup> Płaskorzeźba Stwosza nie przedstawia, jak niejednokrotnie mylnie oznaczano, »Zdjęcia z krzyża«, które stanowi temat odrębny.

kich zasadniczych części składowych przykładane bywają oddzielnie rzeźbione drobne szczegóły, n. p. płoty i bramki w niektórych scenach, ramiona krzyża w Opłakiwaniu, świece na ołtarzu w Ofiarowaniu i Oczyszczeniu, kielich w ogroju przy scenie Pojmania. Tu i ówdzie dodane są tylko jakieś listewki, n. p. u baldachimów w scenach Narodzenia NPMarji i Dysputy z uczonymi.

Rzecz oczywista, że takie składanie nie było bezwzględnie konieczne, ani uwarunkowane techniką pracy w drzewnym materiale, i że udogodnienia, jakie nastęrczała możliwość spojenia całej płaskorzeźby z poszczególnych partyj, nie musiały jeszcze powodować rozbieżności kompozycji, że owe techniczne środki mogły nie wychodzić na jaw, zaś całość występowałaby zupełnie jednolicie, jeśliby to było świadomym zamiarem i usiłowaniem artysty. Schodziło się to jednak z poziomem ówczesnej kompozycji, szczególnie w snycerstwie. Malarstwo posunęło się już nieco prędzej w rozwoju. W snycerstwie zaś był konserwatyzm dłużej podtrzymywany niezawodnie przez ów sposób techniczny, przez ową możliwość dokładania, doczepiania dodatkowych części kompozycji, które tak artysta, jak też widz oddzielnie pojmowali i patrzyli w te szczegóły z żywym upodobaniem. Takie właśnie kolejne rozpatrywanie całości, takie lubowanie się w epizodach, odbiegających od głównej sceny, odpowiadało bowiem poziomowi ówczesnych artystycznych wyobrażeń. Możliwość pomyśleć, że artysta starał się na każdym kroku przysposobić swemu widzowi jakieś niespodzianki, pobudzić jego uwagę do odkrywania coraz dalszych szczegółów. Więc n. p. na szczytach skał, służących jako tło i *repoussoir* dla figur w kilku ostatnio omawianych scenach, dorzeźbił malutkie baszty, kościoły i wieże, w płaskorzeźbie z »Chrystusem wstępującym do piekieł« (fig. 17) umieścił miniaturowe drzewka na luźnie u góry doprawionych, krajobrazowych wzgórzach, (a także drzewka domalował nadto na gładkiem tle w głębi). Dodatki te mają charakter zupełnie konwencjonalny: skały o wyglądzie tekturowym wyrastają ponad głowami figur u góry, a nie w głębi i nie budzą żadnego złudzenia prawdy.

Przy tym poziomie kompozycji trudno oczywiście oczekiwać konsekwentnego rozwoju głębi i perspektywicznej budowy w obrazie. Jak w Bożem Narodzeniu lub Hołdzie trzech Króli, podobnie i w płaskorzeźbach zewnętrznych widoczne są to mniejsze, to większe braki w tym kierunku. Najjaskrawiej i najdobitniej występuje interesujące nas w tej chwili zagadnienie w scenie, gdzie Chrystus dwunastoletni naucza w świątyni (fig. 18). Artysta zamierzał pokazać tu grupę ludzi, skupionych dookoła stojącej pośrodku, kopolkowej kazalnicy, w której umieścił Dziecię Jezus. Przy jego sposobie pojmowania wystarczyło zatoczyć krąg na płaszczyźnie, prawie kolisto ku górze tak, że dane osoby usiadły jakby na szczeblach koła, jedne nad drugimi, przyczem niektóre z figur wypadło dać mniejsze w proporcjach. Artystę ani widza nie raziło, że jedne figury siedzą prawie na drugich, lub że niektóre i to właśnie pierwszoplanowe, są karzełkowate i pokraczne, jak ów uczyony, który usiadł w kuczki. Chodziło o silne wydobycie i wyrażenie pewnych ruchów i te są oddane przekonywająco. Więc jeden z uczonych pokazuje palcem jakiś ustęp z książki, drugi wylicza na palcach swoje racje, inny wstaje w uniesieniu i t. p. To już dany temat wyczerpywało najzupełniej, a perspektywa i racjonalna budowa ciała, oraz jego rozmieszczenie w przestrzeni, nie wchodziły tu jeszcze w grę, jako dążenia, podjęte z całą świadomością. Nie można więc sądzić tej kompozycji z punktu widzenia późniejszego rozwoju sztuki i mówić, jakoby pod względem rozwiązania nastęrczających się, trudnych zadań perspektywicznych i odtworzeniu zawiłych ruchów, artyście się nie



powiodła. Rzecz cała stoi bowiem na tamsamym poziomie, co inne płaskorzeźby, w których podobne trudności w tenże sam sposób są pokonywane.

I tak zaraz w następnej scenie Pojmania Chrystusa widzimy niedołążne, dla naszej wzrokowej kultury, rozwiązanie motywu obcinania ucha Malchusowi przez św. Piotra. Św. Piotr prawie przygniata go kolaniem, a Malchus potyka się, czy upada w ruchu dziwnym. Obie figury rozmieszczone są na jednym planie, jedna nad drugą, w sposób rażąco sprzeczny z rzeczywistą możliwością, która tu jeszcze w sztuce nie obowiązywała. Scena Piotra z Malchusem jest tylko epizodem sceny głównej, odznaczającej się dużą żywością, gwałtownością ruchów i ułożeniem tłumnej grupy w całości wcale zręcznym. Dostrzegamy tu po raz pierwszy wyraźne różnice w wysokości reliefu, między figurami na pierwszym a dalszym planie się znajdującymi (fig. 19). Żołdak, który szarpie Chrystusa za włosy jest nieco w głąb wepchnięty, pacholek z pochodnią i Judasz znaleźli się istotnie na drugim planie skutkiem pewnej płaskości reliefu. Wydają się tu jakby przeczuwane właściwe techniczne środki płaskorzeźby, lecz jeszcze nie są stosowane dość umiejętnie. Jeszcze się artysta gmatwa i pląta w szczegółach, które zostają niejasne. Oto n. p. dostrzegamy jakąś nogę między postacią Chrystusa a nogą żołdaka, który się zamierza by Go uderzyć, nogę niewiadomo do kogo należącą; byłoby bowiem rażącą niezręcznością, gdyby to miała być noga Judasza.

W Oplakiwaniu i Złożeniu do grobu (fig. 21 i 22) umieszczone są niektóre figury w głębi i częściowo tylko widoczne. Usiłowane jest więc zastosowanie przecięć i wydobyć pewnej perspektywy. Dążenie to okazuje się jednak w pierwiastkowym jeszcze stadium rozwoju. Ciało Chrystusa, które w Oplakiwaniu pomyśleć należy nieco w głębi, bezwładne, przez Matkę Boską nieco podniesione, zwisa raczej z góry w dół na jednej płaszczyźnie. Widzimy, jak przylega doń postać Matki Boskiej i zdajemy sobie znów sprawę, że scen tych nie można i niema potrzeby realnie w przestrzeni wzrokiem odczytywać.

Podobnie w Złożeniu do grobu nie można postaci drugoplanowych, wskutek przecięcia częściowo tylko widocznych, domyślać się jako całych postaci, istniejących realnie w przestrzeni, gdyż nic nas do odgadywania tej przestrzeni nie pobudza. Zresztą nawet pierwszoplanowe figury mają mało trójwymiarowości, bryłowości, są płaskie, jakby zgniecione; tak szczególnie skrajna postać z lewej. Jej wzniesiona ręka jest jakby przylepiona do tła; postać ta nie obraca się w przestrzeni i między nią a sąsiednią niema właściwego wzajemnego stosunku przestrzennego.

W ostatnio wymienionych scenach zainteresować nas musi sposób ujęcia nagiej figury ludzkiej. Rzadką do tego sposobność nastęrczały sztuce średniowiecznej owe właśnie momenty z Pasji. Jakże więc Stwosz, który z takim upodobaniem i mistrzostwem układa draperje na swych figurach, wywiązuje się z narysowania aktu? Potrafi go pochwycić trafnie w głównych zarysach i w ogólnych proporcjach, oraz dać charakterystykę wcale wyrazistą i dobitną. Oczywiście jednak budowa ciała ludzkiego nie jest jeszcze u niego oparta o poważne studjum natury, a artystyczne ujęcie nie może wykroczyć poza granice tych środków, jakich zresztą używa. Nie będzie więc akt bardziej bryłowy, bardziej plastyczny od postaci odzianej, jego pojemność nie będzie głębsza i układ w przestrzeni logiczniejszy i naturalniejszy.

Przy bliższym badaniu postaci Chrystusa, czy to zdjętego z krzyża, czy wkładanego do grobu, dostrzeżemy, że podnoszona przez niektórych historyków Stwosza »dokładność

anatomiczna« okazuje się powierzchowną, a budowa ciała pozornie tylko prawdziwą. Szczególnie związanie nóg z korpusem uwidocznia wyraźne braki. W Ukrzyżowaniu razi przesadne skręcenie prawej nogi. W dalszej zaś scenie Chrystusa w czyścju (fig 17) uderza nas płaskość figury Chrystusa, jakby jej zgniecenie, zduszenie ku dwuwymiarowości. W układzie ciała, pomyślanego w ruchu, wychodzą na jaw niezgrabności, przy leżących pozycjach poprzednich scen mniej widoczne. Zdajemy sobie sprawę, że te nogi



Fig. 21. Fragment płaskorzeźby: »Oplakiwanie«.

nie stoją, że prawa ręka jest niedołączna, jakby przylepiona. U również nagiej postaci Adama zauważymy pewien uwiąd korpusu i płaskość stopy, jak u Ewy płaskość ręki. Obserwacja Stwosza idzie natomiast w kierunku drobiazgowego opracowania szczegółów; modelowane są mięśnie, żyły i zmarszczki skóry.

Zwracaliśmy dotąd uwagę na te cechy, które współczesnemu widzowi przedewszystkiem wpadają w oczy, jako objawy prymitywne wobec późniejszego rozwoju sztuki i kultury wzrokowej. Po stwierdzeniach, podkreślających z natury rzeczy przeważnie pewne braki, gdy zdaliśmy już sobie sprawę z poziomu, na jakim się sztuka Stwosza znajduje, z tego, jaki ona oznacza szczebel w dziejowym rozwoju, przejść musimy do



wydobycia cech najistotniejszych tej sztuki, t. j. tych pierwiastków, które się składają na jej urok i osobliwe piękno. Pogodziwszy się raz z faktem, że płaskorzeźbom naszym daleko do jakiejś bardziej naturalistycznej prawdziwości obrazu, że one raczej zaznaczają oraz przypominają treść, każdemu ówczesnemu widzowi dobrze już znaną, aniżeli ją realnie unaoczniają i pokazują, zaczniemy głębiej pojmować ich właściwy charakter, odczuwać wdzięk naiwny oraz siłę wyrazu, która w nich tkwi i zmusza nas do podziwu.



Fig. 22. Fragment płaskorzeźby: »Złożenie do grobu«.

Oto n. p. w scenie »Narodzin NPMarji« (fig. 23) jest niewiasta, która odbiera dziecko, tak pięknie ujęta, że choć w budowie ciała i w ruchu brak głębszej prawdy, nie myśli się o tem wobec wysokich zalet plastycznych rysunku. Obok druga kobieta, leżąca wodę do wanienki, tworzy wraz z kominkiem, u którego wisi kociołek z grzejącą się na ogniu wodą, obrazek rodzajowy, tak pełen wdzięku, że zapomina się o brakach perspektywy. Trudniej nie zwrócić uwagi na skośną i stromą perspektywę łóżka, z którego linjami dziwnie się zderzają linje baldachimu. Mimo to odbieramy wrażenie, że św. Anna siedzi na tem łóżku i konieczny stopień prawdy, względnie prawdopodobieństwa całej sceny, jest przecież osiągnięty.

Że dążenie do realistycznego obrazu nie należy jeszcze do celów sztuki Stwosza, świadczy dobitnie następna scena, która przedstawia »Ofiarowanie NPMarji«. Z życia Marji jest to motyw po urodzinach najbliższy. Według legendy jako trzyletnia dziecina wychodzi Marja o swych własnych siłach po kilkunastu stromych schodach, wiodących do świątyni, do której ją prowadzą rodzice, by służyła Bogu i wychowywała się tam aż do zamążpójścia. W sztuce plastycznej wygląda NPMarja na znacznie starszą dziewczynkę. Przedstawiana jest ta scena zwykle w ten sposób, że NPMarję, idącą po schodach świątyni oczekuje u wrót arcykapłan z orszakiem służebnic. Stwoszcz nie kreśli nam długo i szeroko wszystkich szczegółów tego zdarzenia, lecz posługuje się raczej pewnym konwencjonalnym skrótom. Miejsce świątyni zajmuje tu ołtarz, do którego wiodą długie schody, na ołtarzu ukazuje się NPMarji wizja Dzieciątka wśród aniołów. W arkadzie pod schodami umieszcza artysta grupę duszyczek czyścowych, jakby dla tem silniejszego podkreślenia, że sztuka jego oznacza raczej i symbolizuje pewną treść ideową, aniżeli ją podaje wzrokowi do oglądania w całej realnej pełni.

Tak też i trzy figury otoczenia NPMarji nie są pomyślane jako poruszające się tuż za nią w pewnym określonym wyraznie wnętrzu, lecz skomponowane są jakby same dla siebie, zwrócone frontem do widza. Widzowi ówczesnemu wystarczało to najzupełniej. Znał on dokładnie owe sceny i osoby z utartej już w sztuce tradycji i reagował silnie na artystyczną mowę Stwosza, nie miał zaś jeszcze tej późniejszej kultury wzrokowej i artystycznej, któraby mu kazała szukać i żądać prawdziwości obrazu. Stwoszowskie Ofiarowanie mimo swej naiwności, mimo tych schodów, ułożonych jakby kręgi harmonijki i zakończonych niekształtnym ołtarzem, a może właśnie dzięki temu, posiada duży wdzięk prostoty, zaś całość kompozycyjną siłę wyrazu godną Giotta.

Podobnie w scenie »Oczyszczenia«, gdy NPMarja zanosí Dziecię do świątyni, okazuje zwłaszcza grupa trzech osób w lewej arkadzie dużo monumentalnej powagi. Postaci modelowane są głównie fałdami szat, w których rysunku jest płynność i werwa linii, polot i śmiałość. Czy bujne fale fałdów, spływających z postaci Joachima, czy długie i śmiałe linie szat św. Anny (fig. 25), czy esowate załamania fałdów u NPMarji, u każdej postaci ma bieg fałdów swą logikę, zwarty i jasny układ, w którym nic nie jest zostawione przypadkowi. Służy owa mowa stroju do podkreślenia i wydobycia ruchu postaci, u św. Joachima do pokazania, że już z starości powłóczy nogami, u św. Anny, jak oto nieco przegięła się w tył, u Matki Boskiej, że podała się naprzód, by wręczyć Dziecię arcykapłanowi, który przykłęka. Ruchy te są wymowne i wyraziste, mimo że nieprawdziwe jako studjum natury.

Stwoszcz posługuje się bardzo zręcznie draperją dla wywołania wrażenia szybkiego ruchu lub lotu, tak np. w reliefie z historją Joachima i Anny, wysunięta naprzód noga Joachima i odwinęta, powikłana, jakby rozwiana na wietrze poła jego płaszcza, jasno oznaczają, że on właśnie szybko wrócił ze swej wędrówki. W podobny sposób w ostatniej scenie przedstawiona jest postać zjawiającego się Chrystusa. W kilku zaś miejscach wywołuje bardzo trafnie wrażenie lotu lekki i swobodny układ draperji u fruujących aniołków.

Dużo oryginalnego wdzięku przydają płaskorzeźbom efekty polichromji, których blask jest dziś niestety bardzo przyciemniony. Warto przedewszystkiem śledzić, jak dalece rzeźba przygotowuje tu dla malarstwa podłoże, jak w stroju figur wydobyte są plastycznie pewne szczegóły, które potem podkreślane bywają różnemi barwami. Np. w Narodzinach NPMarji ma strój niewiasty, przynoszącej talerz i dzban, szereg takich zna-



miennych szczegółów: to złote galony na kołnierzu, to mankiety na rękawach; a znów tren długiej sukni wierzchniej uniesiony jest przez nią w tym celu, by widoczna była pod spodem druga szata, z szeroką krajką. Malowane są te wszystkie szczegóły z upodobaniem, znać że dla malarstwa przedewszystkiem istnieją. Jeśli inna niewiasta, która ma się zająć kąpielą dziecka, ma podkasaną wierzchnią spódnicę, to malarz wyzyskuje tu okazję, poddaną mu przez rzeźbiarza i zdobi odkrytą drugą spódnicę we wzory z kwiatów, z tulipanów, stokrotek, kąkolów przedstawionych wcale wiernie, potem oddaje się z zamiłowaniem drobiazgowemu opracowaniu misternie wyrzeźbionych rękawów lub bogatego czepca (fig. 24).

Owe przeróżne dekoracyjne pomysły zajmują artystę tak pod względem rzeźbiarskim jak i malarskim. Widać, jak cieszy go wyrzynanie sznurów przy rękawach, różnych taśm, bordur, frendzli u baldachimie, albo n. p. łyżki, noża, kubka na ławce, a potem jak starannie i subtelnie każdy szczegół jest odmalowany i podzłożony, jaka się tu tworzy mistrzowska, precyzyjna robota. Malarstwo współdziała najściślej z rzeźbą, uzupełnia ją i niejedno, co plastycznie dość jasno i silnie nie występuje, przez barwę lepiej się tłumaczy, jakgdyby to już z góry było brane pod uwagę. Tak n. p. dopiero barwy ułatwiają nam rozróżnienie między ubiorem położnicy a kołdrą, która pokrywa jej nogi. Strój jej jest czerwony, kołdra ciemno zielona, pośrodku wyodrębnia się biała chusta. A znów kołdra przez swe złote galony odcina się wyraźnie od ścianek łóżka. Niemalowane, nie byłyby jedne z tych szczegółów dość dobitne, inne nie miałyby właściwego celu i znaczenia.

Niezmiernie charakterystyczny przykład wzajemnego mieszania roli malarstwa i rzeźby przedstawia wnętrze izby, w której się scena odgrywa. Plastycznie występuje ławka, łóżko z baldachimem i kominek z ogniskiem; obok tego ostatniego widać wyciętą framugę okna. Badając bliżej, dostrzega się, że na tej framudze domalowane są żłobkowania. Co więcej, tuż obok dostrzega się drugie okna, tylko malowane. Dołem znać wreszcie malowaną posadzkę z kamiennych płyt w dwóch kolorach. Przekonywamy się, jak swobodnie, jak śmiało wkracza tu malarstwo na pole płaskorzeźby, by wspólnie z nią wypowiedzieć pewną treść, przedstawić jak najdokładniej dany przedmiot. Nie znaczy to bynajmniej, by rzeźba sama dla siebie już nie istniała, by nie miała swego własnego oryginalnego piękna, znaczy tylko, że na charakter tej rzeźby wpływa w wysokim stopniu wzgląd na późniejszą, dopełniającą rolę malarstwa.

I w innych płaskorzeźbach napotyka się dużo motywów, opracowanych w kierunku wybitnie zdobniczym. Więc rzeźbione są najdokładniej frendzle i kutasiki u szat, szamerowania, guziczki, sprzączki, zapinki. n. p. u niewiast w »Ofiarowaniu« (fig. 26) u uczonych w scenie z Chrystusem w świątyni (fig. 18), lub u żołnierzy w Pojmaniu (fig. 19). Drobiazgowo traktowane są czapki i kaski żołnierzy. Daje to wszystko później duże pole dla efektów polichromij, które też występują z całym blaskiem złota i barw. O ile w całości złote są po zewnętrznej stronie ołtarza już tylko główne święte postaci, więc prawie tylko Chrystus i NPMarja, to niektóre szczegóły ubioru, czy to świętych osób, czy żydowskich kapłanów, czy żołdaków bywają złotem malowane, lub choćby tylko podkreślane złotymi linjami. Jaśnieją złote lamy u płaszczów i tunik, mankiety u rękawów i t. p. Tu i ówdzie przyłącza się jeszcze dekoracja czysto malarska. Dowiadujemy się n. p. z rysunków Dudraka, że czapka arcykapłana w scenie w świątyni ma dodany piękny rysunkowy wzór (fig. 20). W teź płaskorzeźbie, podobnie jak w Oczyszczeniu rozpoznać

można domalowane w głębi okna; antependja ołtarzowe w Oczyszczeniu i Ofiarowaniu mają wzory malarskie. Wszystkie te szczegóły, polichromowane niegdyś z dużym artyzmem i starannością, są dziś zabrudzone, szerniałe, ciemne i tylko większe pola barwnych szat wybijają się jaskrawiej.

W dwóch końcowych płaskorzeźbach całego cyklu t. j. w scenie »Trzech Maryj u grobu« i »Spotkaniu Chrystusa z Marją Magdaleną« (fig. 27) malowane są w tłach



Fig. 23. Płaskorzeźba »Narodziny NPMarji«.

łąki kwietne. Dziś je ledwo dostrzec można, lecz wspomniane szkice Dudraka dają o nich pewne pojęcie. Oczywiście nie o blasku barw i subtelności malarskiej roboty, ale jedynie o starannym i delikatnym rysunku wszelakiego kwiecia. Wraz z jaskrawą polichromją strojów grało kiedyś to wszystko silną i bogatą gamą barw, mieniło się od błysków światła, ślizgających się po krawędziach fałdów, przechodziło w cichsze, spokojniejsze partje intensywnych tonów na płaszczyznach. Pojmujemy już jako objaw naturalny, że wobec upragnionego przepychu barw schodziły na plan drugi zagadnienia



kształtu, że plastyka figur ograniczona była niekiedy do *minimum*. Oto trzy Marje, które przychodzą do grobu, są prawie płasko rysowane, jakby tylko linjami i płaszczyznami, u dwóch z nich lekko się tylko uwypukła konwencjonalne jedno kolano. Jakże znamienne dla stwoszowskiego stylu są postaci Chrystusa i Marji Magdaleny w ostatniej scenie. Ciało Chrystusa niknie wśród hałaśliwego zgietku skłębionych, splecionych fałdów płaszcza tak że wydobywa się wyraźniej tylko jedna ręka i noga niżej kolana. Rozłożysta wybujała masa szat czyniłaby wrażenie czegoś ciężkiego, zagmatwanego, gdyby nie polichromja. Ona jest tym czynnikiem, który masę fałdów ożywia, wysubtelnia. Głęboko i zamasyście cięte draperje zyskują przez polichromję swobodną lekkość. W postaci Marji Magdaleny, padającej na klęczki przed Chrystusem, odczuwa się prawie drganie jej szat, które jeszcze nie zdołały jakby zastygnąć po szybkim ruchu. Chusta czepca powiewa jeszcze żywo w powietrzu. Siła piękna, która w tem tkwi, nie pozwala zwracać uwagi na rozdźwięk między frontalnie skręconym torsem, a profilowo rysującym się udem.



Fig. 24. Fragment płaskorzeźby fig. 23, według rysunku A. Dudraka.

Dochodzimy do wniosku, że gdyby w tych płaskorzeźbach przepych polichromji działał w pierwotnej sile, świeżości i bogactwie, zapomniałoby się prawie o stawianiu wymagań czysto rzeźbiarskich, rozkoszując się pełnią oryginalnego artystycznego wrażenia, wywołanego zespołem kształtów i barw. Niestety świetność polichromji jest dziś nietylko stłumiona, lecz zabrudzona, zababrana i zepsuta; z mozołem można się ledwo domyśleć dawnego blasku. Badając bliżej tę kwestję, przekonamy się, że czas i zło odnowy przyłożyły tu wspólną, brutalną rękę do dzieła zagłady.

Znając dotychczasowy przebieg ostatniej restauracji, przystępujemy z góry z pewną obawą do zagadnienia, czy ówczesny Komitet stanął na wysokości tak poważnego zadania, jak właściwa odnowa polichromji, której wybitne i niezwykle wartości artystyczne odgadujemy dziś w całej pełni. Wiemy bowiem, że poważniejsza i głębsza znajomość technicznej strony sztuki średniowiecznej powstała dopiero dzięki badaniom ostatnich lat, powiedzmy, trzydziestu. A i do dziś dnia umiejętność fachowej restauracji cechowego malarstwa jest bardzo rzadka i przeciętne próby, dokonywane w tym kierunku, niewesołe naogół wydają wyniki.

Technika średniowieczna była niesłychanie mozolna i staranna, a opierała się na niedoścignionej jakości używanych materiałów t. j. złota, lazuru, barw i t. p. Im bardziej wnikamy w sztukę owych dawnych wieków, rośnie w nas podziw dla jej roboty mistrzowskiej i precyzyjnej. Tymczasem około 60 lat temu była znajomość owej sztuki w samym zątku. Patrzone jeszcze na nią przez pryzmat wyobraźni epoki, która jak już wiadomo, polichromji rzeźby nie uznawała i nierozumiała. Nie było jeszcze oczu otwartych na subtelności tej polichromji, na harmonję współdziałania złota i barw, na

doniosłą rolę drobnych motywów zdobniczych, rozsianych z rozrzutnością w kompozycji płaskorzeźb. Zwracano uwagę głównie na dosadne efekty złoceń, które postanowiono doprowadzić znów do świeżości i siły, malarską zaś część polichromji uznawano za podrzędną i dosyć obojętną. Świadczy o tem ustęp drugiego sprawozdania, w którym czytamy: »Zastanawiając się nad tą kategorią odnowy, doszedł (komitet) do przekonania, że pomieniona restauracja malowań jest rzeczą mniejszej wagi, główną zaś odczyszczenie złota i zazłocenie nowych rzeźb lub miejsc wytartych«. W tym też kierunku poszła praca, że część pozłotniczą restaurowano z dużą starannością, malarskiej nie poświęcono dosyć umiejętnego trudu.

Zdać sobie musimy przedewszystkiem sprawę z tego, w jakim stanie znajdowała się polichromja płaskorzeźb przed restauracją. Sprawozdawca komitetu wyraża się o tem w sposób następujący: »Sześć płaskorzeźb wewnętrznych, odnoszących się do głównych świąt roku, zastano w stanie tak zabrudzonym, iż w pierwszej chwili nie można było osądzić, czy dadzą się odczyścić; brud i kurze nie sięgały jednak średnich wieków i zaledwie sto lat minąć mogło od ostatniego przemalowania. Ołtarz więc co do malowań nie dotrwał do nas w dawnym stanie«<sup>1)</sup>.

Wiemy o dwóch odnowach ołtarza, jednej z XVII w., drugiej z r. 1795. Dorozumieć się łatwo, że musiały one wyrządzić polichromji niejedną krzywdę. Pamiętamy, co o tem pisali Łuszczkiewicz i Matejko z powodu próby Eljasza odczyszczenia płaskorzeźby: Zesłania Ducha św. Prócz przemalowań uszkodziły tak rzeźbę, jak polichromję, nieszczęsne przybijania gwoździami opon kościelnych, adamaszków i t. p. dekoracji.

Przy takim stanie rzeczy była restauracja polichromji zadaniem bardzo skomplikowanym i trudnym. Trudności tej niestety dosyć nie dostrzegano i pracę nad odnową cennej polichromji powierzono młodemu i zupełnie niedoświadczonemu w dziedzinie restauracji uczniowi Akademji, Antoniemu Gramatyce. O robocie jego, prowadzonej pod kierunkiem Łuszczkiewicza, czytamy w oficjalnych sprawozdaniach bardzo niewiele. O tak ważnej sprawie, jak malowane wnętrza w Zwiastowaniu i Zesłaniu Ducha św. nie znajdujemy ani słowa wzmianki. Dopiero w aktach parafjalnych, wśród rachunków z p. Gramatyką, znaleźć można zaświadczenie Łuszczkiewicza, że Gramatyka ukończył pomalowanie olejną farbą filunku w płaskorzeźbie »Zwiastowanie«, przedstawiającego widok perspektywiczny wnętrza pokoju, wedle starego wzoru, kończy zaś malowanie drugiego tła, wnętrza świątyni w płaskorzeźbie Zesłania Ducha św.<sup>2)</sup>. Dowiadujemy się z tego, że oba wnętrza są zupełnie przemalowane, wprawdzie według dawnego wzoru, ale czy wiernie i ściśle? Czy w tem, co dziś widzimy, jest choćby odblask pierwotnego kolorytu?

Przyjąć można za prawdopodobne, że wnętrza te nie były przemalowywane w czasie dawniejszych odnow ołtarza. Naprowadza to na ustęp cytowanego sprawozdania Łuszczkiewicza i Matejki, w którym podnoszą odnośnie do płaskorzeźby Zesłania Ducha św., »że tu i ówdzie, szczególnie w rzeczach, wymagających więcej staranności i uwagi, zachowały się pierwotkowe malowania«. Odnosi się to najpewniej do owego wnętrza. Bardzo zaś jest możliwe, że w dawniejszych wiekach tych malowanych wnętrz, choć pociemniały, nie tykano, jako według ówczesnych gustów rzeźbie zupełnie zbędnych,

<sup>1)</sup> Trzecie Sprawozdanie komitetu paraf. »Czas« 1870, Nr. 126—8.

<sup>2)</sup> Akta restauracji.



a powtórę dlatego, że odnowy były pobieżnie dokonywane z drabin i że trudniejszą pracą nie chciano sobie przysparzać kłopotu. Barwy, które w tym wypadku zostały więc pierwotne, były tylko wypłazłe i silnie zabrudzone. W każdym razie rysunek i pewne odcienie tonów dawały się wyraźnie rozeznaczyć, jak to widać na starych fotografiach. Przy zastosowaniu właściwej techniki restauracyjnej byłoby zbyteczne to zupełnie przemaalowywanie całego wnętrza, jakiego dokonał Antoni Gramatyka, a autentyczny charakter dawnego malowania byłby choć w części zachowany.

Zdaje się, że przy przemaalowywaniu nie trzymano się dość wiernie oryginału. Naprowadza na to porównanie dzisiejszego wyglądu ze starą fotografią. I tak przed restauracją n. p. dolne parapety obu okien w Zwiastowaniu wyróżniały się jasnością, a dziś znacznie mniej się wybijają. Nie ulega wątpliwości, że pierwotny koloryt izby był silniejszy, wyrazistszy, jaskrawszy, a nie taki szary, bezbarwny, monotony, niezdecydowany jak dzisiaj. Wreszcie, co najważniejsze, pierwotne malowanie było z pewnością wykonane temperą, zaś w czasie restauracji odmalowano je olejno. To samo odnosi się do wnętrza świątyni w Zesłaniu Ducha św., które Gramatyka malował na nowo, gdy odświeżenie, uskutecznione przez Eljasza uznano widocznie za niedostateczne.

Na czterech pozostałych płaskorzeźbach wewnętrznych i na zewnętrznych występują jak wiadomo tła plastyczne, dziś bardzo ciemne w kolorze i przybrudzone, a pierwotnie z pewnością dosyć żywe i barwne, ze względu na jaskrawą polichromję szat. W czasie restauracji były te tła czyszczone najpierw z brudu i kurzu. »Gdy zamalowane tła, malowane widoki, które wychodziły na jaw pod przeciągnięciem wodą, gubiły się do niepoznania po wyschnięciu, uznano, że należy je uwidocznić. Używszy bardzo czystego pokostu w miejsce lakieru i przeciągnąwszy nim te malowania, nie tylko uzyskano uwidocznienie stałe malatur, ale utrwalono zarazem przez to drzewa płaskorzeźb<sup>1)</sup>.

Dokonane tym sposobem utrwalenie malowań nie okazało się niestety »stałe«, gdyż już w kilkanaście lat później subtelniejsze szczegóły były ledwo widoczne<sup>2)</sup>. Tembardziej dziś nie odgrywają przybrudzone i ściemniałe tła w kolorystyce całości właściwej roli, nie tworzą barwnego uzupełnienia dla figur, nie zlewając się z nimi w zespół harmonijny, przeciwnie jaskrawe kolory szat występują i wyodrębniają się zbyt silnie, wyrywają się niejako z całości, nie znajdując w tłach odpowiedniej przeciwwagi.

Koloryt tych wzgórz, skał i wnętrza musiał być taki, jak na współczesnych obrazach cechowych. Nie był zbyt naturalistyczny, ale także nie był monotony, brunatny, jak np. barwa architektonicznych szczegółów w Bożem Narodzeniu. Dostrzec tam można czerwonawe plamy, które tembardziej wskazują na jakąś niewłaściwość dzisiejszego tonu, dostrzec można, że nie obyło się bez lichego przemaalowywania niektórych szczegółów. Tak n. p. fragment muru nad głową św. Józefa ma dziś koloryt jednostajny, skutkiem tego nie rozeznaje się framugi łuku, która była dawniej jaśniejsza, a dzięki temu arkada nie wydawała się tak wąska i ciasna.

Na wzgórzach i skałach innych płaskorzeźb obserwować można przy silnym oświetleniu srebrzące się połyski i dorozumieć się, że pierwotnie były te miejsca powlekane laserunkami na srebrnym gruncie dla uzyskania tem silniejszego blasku. Całość tła dla figur musiała być tak staranna, jak tła w obrazach. Dziś zniknęło bogactwo tej deko-

<sup>1)</sup> Trzecie Sprawozdanie komitetu paraf. »Czas« 1870, Nr. 126—8.

<sup>2)</sup> Świadczą o tem n. p. fotografie J. Mienna, zdjęte około r. 1885.

racji, która nadawała płaskorzeźbom swoisty urok. Wszelkich subtelniejszych szczegółów, ornamentacyjnych kwiatów, drzew, okien i sprzętów we wnętrzach i t. p., ledwo się można domyśleć i z trudem dopatrzeć śladów przy pilnej obserwacji z bliska.

Natomiast barwy draperji występują jeszcze względnie silnie, szczególnie u płaskorzeźb wewnętrznych, lecz są one po większej części przemalowane. W sprawozdaniu



Fig. 25. Fragment płaskorzeźby:  
»Oczyszczenie NPMarji«.

czytamy o tem, co następuje: »Odczyszczono stare barwy szat, a te które się nie dały odczyścić z przemalowań późniejszych, przeciągano na nowo, wyszlifowawszy wpieryw dobrze powierzchnię niedawnej farby«. A dalszy ustęp mówi: »Wszelkie malowania szat dały się, po zeskrobaniu farb nałożonych przy późniejszej restauracji, łatwo naprawić przez polasserowanie przezroczystymi lakierami wypełnionych i mniej równych kolorów. Przywrócono przytłumione w blasku, malowane *al tempera* szaty białe, niebieskie i zielone«<sup>1)</sup>. Czerwone draperje odmalowano olejno. Wzorzystych ozdób kilku szat, jak anioła w Zwiastowaniu, dwóch apostołów w Zesłaniu Ducha św., niewiasty w Narodzinach Marji, a dalej pomniejszych szczegółów ornamentacyjnych tegoż rodzaju, wykonanych z troskliwą pracowitością, nie restaurowano, gdyż wymagałoby to zbyt trudnej, dokładnej i umiejętnej roboty, na którą się szczęściem nie chciano porywać, tembardziej, że prócz specjalnej umiejętności technicznej, konieczny tu byłby większy nawet nakład pracy, niż przy robocie oryginalnej. Umiejętności zaś i staranności artystycznej nie było wówczas zbyt wiele, na co niejednym znajdziemy dowód. N. p. siodło konia w Hołdzie Trzech Króli, które jak każdy inny fragment miało swój subtelny rysunek, zostało grubo zasmarowane jednostajną farbą, że zniknęły linje metalowych obić. A znów w Zmartwychwstaniu odświeżono złoczone szczegóły hełmów i zbroi żołnierzy, a nie odnowiono malowanych szczegółów, stąd nierówności na niejednym kroku są widoczne.

Co do złoczeń, to inaczej postąpiono przy płaskorzeźbach wewnętrznych, inaczej przy zewnętrznych. Pierwsze miały koniecznie występować w świetności i blasku, więc złoceniom przywracano świeżość i siłę. Przy płaskorzeźbach zewnętrznych »przystąpiono do nowego zazłocenia, ale już na mat, aby gruntów prawie wszędzie doskonałych nie zastępować nowemi«<sup>2)</sup>. Pierwotnie były jednak złoczenia po zewnętrznej stronie błyszczące, polerowane. Jest tu więc odstępstwo od autentycznego wyglądu, które w tym wypadku o tyle jednak wychodzi na dobre, że gdy barwy draperji silnie są zabrudzone, jaskrawość złoczeń byłaby w całości bardziej rażąca. Wewnętrzna strona ołtarza, jako tylko niekiedy wystawiona na działanie pyłu, (ołtarz bowiem jedynie przez miesiąc maj, względnie czerwiec, jest częściej otwarty, zresztą tylko w uro-

<sup>1)</sup> Trzecie Sprawozdanie jak wyżej.

<sup>2)</sup> Tamże.



czyste święta), zachowała znacznie lepiej świeżość barw i złoceń, podczas gdy na zewnętrznych płaskorzeźbach leżą dziś całe warstwy brudu, a kolory znacznie wypięły.

Wspomnieć jeszcze trzeba o karnacjach. Tych nie malowano na nowo, lecz je po odczyszczeniu retuszowano, »punktowano«. Koloryt twarzy jest przeważnie z siedemnastego wieku, podobnie jak w środkowej części ołtarza. Tak więc widzimy, że polichromja zatraciła prawie zupełnie swój pierwotny charakter, a przez to i płaskorzeźby właściwy swój wygląd. Co więcej, dzisiejsza polichromja działa w kierunku dla odczucia sztuki Stwosza szkodliwym przez to, że jest bardzo nierównomierna, nierówna, że niektóre części występują silnie, inne słabo. Przykry jeszcze rozdźwięk wprowadza jaskrawy, niebieski ton gładkich pól między płaskorzeźbą a ornamentyką, t. j. tych płyt z desek, do których owe rzeźbione części są przytwierdzone. W niektórych scenach występują owych pustych, silnie niebieskich i złotymi gwiazdkami upstrzonych pól dosyć wiele. Te t. zw. w naszych aktach i sprawozdaniach »filunki« są zupełnie nowe. Dawne deski były podobno tak spróchniałe, że trzeba je było wszystkie wymienić. Nowe tła zostały pomalowane sztuczną ultramariną, której użyto także do wnętrza szafy, a która zachowała się stosunkowo bardzo świeżo i razi dziś swą jaskrawością. Pierwotny ton prawdziwego lapis lazuli był bez porównania łagodniejszy i subtelniejszy i dzięki temu mógł harmonizować z resztą polichromji, podczas gdy dziś jest to zgrzyt niesłychanie krzykliwy. Złoto i ta niebieska farbka zdala rzucają się w oczy, zaś pozostałe barwy ulegają zupełnemu przytłumieniu. Badając uważnie stare fotografie ołtarza, dostrzec można, że owe filunki miały inny ton w miejscach, gdzie tworzyły pola dla płaskorzeźb, inny, mianowicie znacznie jaśniejszy i silniejszy, gdzie stanowiły tło dla fryzów zdobniczych. (Różnica ta zaznaczona jest także na rysunku Cerchy i akwareli Łepkowskiego). Dzięki temu górne, jaśniejsze części tła, wyodrębniały się i odcinały jako osobna całość wraz z jaskrawo-złocną koronką ornamentyki, zaś dolne, ciemniejsze zlewały się lepiej z polichromją płaskorzeźb. Miało to swe subtelne artystyczne znaczenie i znów zostało niedostrzeżone, czy pominięte w czasie restauracji, bo gładkie tafle otrzymały w całości kolor jednostajny. Jest jeszcze inna różnica w tych »filunkach« dzisiejszych, a pierwotnych. Na fotografiach Rzewuskiego nie wpadają wcale w oczy owe gwiazdki, które tła są dziś upstrzone. Dopiero dokładnie wpatrzywszy się, dostrzeżemy w Zmartwychwstaniu, w Wniebowstąpieniu, małe gęsto umieszczone gwiazdki. Przy ostatniej restauracji postąpiono więc także pod tym względem zupełnie dowolnie, dano mniej gwiazd, a znacznie większych. Jest to szczegół zapewne drobny, ale dość znamienity.



Fig. 26. Fragment płaskorzeźby: »Ofiarowanie NPMarji«, według rysunku A. Dudraka.

Gdy polichromja płaskorzeźb w tak nieszczególnym, jak przekonaliśmy się, doszła nas stanie, zdać sobie jeszcze trzeba sprawę, czy i rzeźba sama nie doznała jakichś okaleczeń, czy nie miała jakichś braków, które w czasie restauracji niewczesnie i niezręcznie uzupełniono. I w tym kierunku pokażą się niestety pewne uszczerbki w autentycznym charakterze dzieła Stwosza. Tekst umowy zawartej ze snycerzem Wakulskim poucza nas, że polecono mu dorobić i doprawić u płaskorzeźb wewnętrznych i zewnętrznych: »rąk sztuk cztery, palców u rąk, całych i pół (palców) sztuk pięćdziesiąt dwa, jedno przedramię z ręką, palców u nóg trzy sztuki«; nadto miał poddoprawiać kilka szczerb w krawędziach szat, dorobić jakiś nowy dzbanek, kartkę do książki i kilka innych drobiazgów.

Jak widzimy, przełamano zasady, uchwalone niegdyś przez Komisję znawców, zlekceważono wyrażony dawniej jeszcze przez Michałowskiego ostry protest przeciw temu, by czynić zniewagę dłótu Stwosza przez przyprawianie brakujących części. Komitet restauracji nie zawahał się dać polecenie Wakulskiemu, ten zaś podjął się uzupełniania dzieła średniowiecznego mistrza w mierze, jak się dowiadujemy ze wspomnianego wykazu, dosyć znacznej.

Któreto ręce, palce, i t. d., zostały dorobione, tego akta restauracji ani sprawozdania nie wyszczególniają, lecz stare fotografie i rysunki udzielą nam pod tym względem wskazówek przynajmniej co do płaskorzeźb wewnętrznych. Widzimy na fotografii (fig. 10), że w Zwiastowaniu brak Najśw. Pannie prawej dłoni, którą dziś dotyka kart książki. (Na rysunkach Cerchy i Łepkowskiego jest ta ręka zakończona niejasno i zdala od książki). Szczegół dotykania palcami otwartej karty książki w celu odwrócenia tejże, został przeto dorobiony na domysł, zresztą zapewne trafnie, gdyż taki ruch ręki jest bardzo prawdopodobny. Prawa ręka od kostki, a także, jak na to wskazuje kontrakt, odchylona kartka książki, są więc nowe. Lewa ręka NPMarji wraz z kawałkiem trzymanej draperji była naderwana; tę przymocowano. Dopełniono jeszcze pewne szczerby we włosach i w krawędziach szat. Aniołowi zaś brak było palców zwiastujących, które dorobiono, lecz dziś znowu odpadły. Końce palców u drugiej ręki też były oberwane. U postaci tej przybyło przynajmniej jedno nowe, t. j. lewe skrzydło, oba zaś przymocowano, zmieniając jednak ich dawniejszy kierunek. U postaci Boga Ojca przyprawiono nowe promienie i całą figurkę umieszczono nieco wyżej, niż pierwotnie.

Płaskorzeźba »Bożego Narodzenia« dochowała się w stanie stosunkowo najlichszym wskutek swego złożenia z rozlicznych, oddzielnych części. Poszczerbiły się bardzo kulisy architektoniczne, a plastyczny krajobraz nad nimi nie przetrwał, zdaje się w całości. Mianowicie z prawej strony, nad pastuszkim, klęczącym przy św. Józefie, brakuje zapewne jakiegoś fragmentu, znać bowiem w tem miejscu pustkę. Natomiast na rysunku Dudraka, dostrzegamy tam właśnie owo wzgórze z murami i basztami miasteczka, które jest dziś umieszczone na samym kraju płaskorzeźby, po prawej stronie u góry. Na podstawie owego rysunku doszedł dr. F. Kopera do wniosku, jakoby Dudrak przekazywał pierwotny układ krajobrazu i jakoby restauracja wprowadziła tutaj zmianę dowolną i estetycznie szkodliwą<sup>1)</sup>. Tymczasem tak na starej fotografii, jak na rysunkach Cerchy i akwareli Łepkowskiego widać miasteczko na tem samem miejscu, na którym obecnie się znajduje. Wspomniany wniosek nie wydaje się przeto uzasadniony, zaś zmiana wprowadzona na rysunku Dudraka, wytłumaczyć się da chyba próbą poprawienia dawnej

<sup>1)</sup> F. Kopera, op. cit. str. 46.



kompozycji, do czego chęci spotykamy nieraz u naszych restauratorów, albo też chwilową dezorientacją.

Również nieściśle okazuje się spostrzeżenie, jakoby podczas odnowy zginęły ma-  
lutkie zabudowania, malujące się na horyzoncie środkowego wzgórza, gdyż zostały one  
tylko zasłonięte przez niewłaściwe przesunięcie aniołka, przytwierdzonego pierwotnie  
bardziej na prawo, jak przekonywają fotografie. Rysunek tej części krajobrazu u Du-  
draka jest dla nas o tyle ważny, że uwydatnia niektóre inne szczegóły, których dziś  
brak. Czy jednak szczegóły te zostały zniszczone podczas restauracji, jak chce dr. Ko-  
pera, czy może w jakiś czas później, trudno napewno twierdzić, gdyż rysunki Dudraka  
nie są ściśle wierne; nieraz jest w nich dorysowane i uzupełnione coś, czego nie było,  
a czego domyślamy się i co w duchu ówczesnej restauracji chciano zapewne dorobić.

Znajdziemy zaraz dowód przemawiający dobitnie za słusznością ostatniego spostrze-  
żenia. Na rysunku Dudraka trzyma św. Józef w ręku jakąś koneweczkę. Trudno odgadnąć  
coby miał u niego oznaczać ten atrybut. W sztuce ówczesnej występuje św. Józef w sce-  
nie Bożego Narodzenia jako stała, nieodłączna figura i trzyma prawie zawsze w ręku  
świecę lub latarkę. W ten sposób oznaczano, że akcja odgrywa się w nocy Bożego Na-  
rodzenia. Latarka, którą w tym miejscu napotykamy na obrazach i rzeźbach XV wieku,  
jest najczęściej drewniana, okrągła i ma albo niewielkie drzwiczki otwarte, przez które  
widać świecę, lub też podziurkowaną dla przepuszczania światła zasuwkę, u boku zaś,  
zaopatrzona jest zwykle w rączkę do trzymania<sup>1)</sup>. Z całej pierwotnej latarki w naszej  
płaskorzeźbie przechowała się jedynie ta rączka do czasów restauracji (por. rysunki i fo-  
tografie) i dała asumpt do fałszywego domysłu, że jest rączką koneweczki! W tej też  
myśli cały ten sprzącik niewłaściwie dorobiono. Kontrakt z Wakulskim mówi o braku  
jakiegoś dzbanka. Odnosi się to z pewnością do owej koneweczki, gdyż dzbanki w sce-  
nie Zwiastowania i Narodzin Marji są stare. »Koneweczki« św. Józefa dziś już niema,  
gdyż w czas jakiś po dorobieniu odpadła; widać ją zaś na fotodrukach Beyera.

Fałszywie dorobiona koneweczka naprowadziła również na mylny wniosek, że po-  
stać, która ją trzyma w ręku nie jest św. Józefem, lecz pasterzem, składającym hołd  
Dzieciątku i przynoszącym ową koneweczkę w darze<sup>2)</sup>. Znającemu bliżej ówczesną iko-  
nografię, wydać się to musi odrazu wykluczone. We wszelkich analogicznych kompozy-  
cjach<sup>3)</sup> występuje św. Józef jako główna osoba. Nasza zaś figura nie tylko scharaktery-  
zowana jest na św. Józefa w typie twarzy i w całej postaci, lecz wykazuje także pewne szcze-  
gółki, usuwające wszelkie pod tym względem wątpliwości. I tak, klęcząc opiera się stopą  
o kawałek listwy, co właśnie oznacza rzemiosło stolarskie. A dalej postać ta ma  
na głowie kapelusz, co nie uchodziłoby pasterzowi, który już z daleka szedł z głową  
odkrytą. Wreszcie kij, który św. Józef trzyma w jednej z rąk, jest także zwykłym jego  
attributem, jako znak podróży odbywanej właśnie z NPMarją.

Co do reszty uzupełnień, jakich dokonano w tej płaskorzeźbie, należy wspomnieć,  
że Matka Boska miała znacznie pobrywane palce u prawej ręki, które więc dorobiono.

<sup>1)</sup> Latarka tego rodzaju znajduje się n. p. na płaskorzeźbie z Bożym Narodzeniem w ołtarzu w Schwa-  
bach, na kamiennym reliefie Stwosza w kościele św. Sebalda w Norymberdze, w scenie Pojmania na sztychu  
Schongauera i t. p. Oryginał zaś takiej latarki z XV wieku zachował się w Muzeum Germańskim w Norymberdze.

<sup>2)</sup> F. Kopera op. cit. str. 45.

<sup>3)</sup> Por. dla przykładu choćby »Altdeutsche Malerei« w zbiorze »Kunstgeschichte in Bildern« fig. 30, 34,  
42, 48, 88 i t. d.

O jej lewej ręce możnaby przypuścić, że nie jest pierwotna, lecz niezgrabnie kiedyś może dość dawno dorobiona. Ręka ta jest sztywna, martwa i trochę duża. W drobnych figurkach aniołków okazały się większe lub mniejsze braki u rąk i nóg, oraz w draperjach i skrzydełkach. Jednemu z aniołków niedostawało ręki po łokieć. Wszystko uzupełniono mniej lub więcej szczęśliwie, natomiast wbrew spodziewaniu nie włożono aniołkom do rąk konwencjonalnych wstęg z napisami: »Gloria in excelsis«.

W płaskorzeźbie Hołdu Trzech Króli, wymienić trzeba przede wszystkim u Matki Boskiej brak lewej ręki, w której ona dziś trzyma wieczko czary, będącej darem królewskim. Na starej fotografii ręki ani wieczka niema, a tylko pewien wyraźny ślad tego ostatniego, (jasne kółko z tyłu za Dzieciątkiem, por. fig. 10). Dorobiono rękę Madonny,



Fig. 27. Płaskorzeźba: »Chrystus i Marja Magdalena« według rysunku A. Dudraka.

wieczko i rączki Dzieciątka, jakoteż kilka palców u innych postaci. Naprawiono również pewne uszczerbki w draperjach i dodano koniowi jedno ucho, które mu dziś znowu odpadło.

Trzy następne płaskorzeźby, umieszczone po prawej stronie ołtarza, zachowały się znacznie lepiej. W scenie Zmartwychwstania trzymał zapewne Chrystus stały symbol wielkanocny: krzyż z chorągwią, jak zwykle w ówczesnej sztuce. Układ palców lewej ręki nasuwa tę możliwość. Krzyża tego nie uzupełniono, a tylko dorobiono niektóre utracone palce Chrystusowi i żołnierzom. We Wniebowstąpieniu dano nowe promienie glorii naokół skały. W Zesłaniu Ducha św. odmieniono Matce Boskiej lewą rękę, wychodząc z założenia, że była później dorobiona. Na starej fotografii widzimy istotnie lewą rękę dużą i niezgrabną, lecz jej układ wydaje się bardziej właściwy. W miejsce dawnej ręki, przyłożonej ku piersiom, doprawiono niewiele zgrabniejszą nową, z dłonią odwróconą i wzniesioną ku górze, jakby w ruchu błogosławieństwa, który to ruch iko-



nograficznie mało się tłumaczy i korne przyłożenie ręki ku piersiom odpowiadało lepiej scenie Zesłania Ducha św. pod względem treści. Zresztą kompozycja ta była dobrze zachowana i uzupełniono tylko promienie i gwiazdki. Promienie przeprowadzono niewłaściwie poprzez twarze apostołów, co pierwotnie nie zachodziło<sup>1)</sup>.

Uszkodzenia rzeźby na skrzydłach zewnętrznych okazały się stosunkowo bardzo niewielkie. Rzeźby te, jako bardziej płaskie, były mniej narażone na utracenie wystających części, tembardziej u skrzydeł stałych, nie poruszanych na zawiasach. Przy badaniu zewnętrznych płaskorzeźb nie mamy pomocy w rysunkach i fotografiach, jedynie z opisów Brzostowskiego zaczerpnąć można szczupłych i niebardzo pewnych informacji. Naogół brakowało figurom głównie tylko palców, lub końców palców, tak n. p. w Ukrzyżowaniu jedna Marja, stojąca z kraju z lewej, która w geście rozpaczy przysłania twarz ręką, ma u tej ręki niezgrabnie dorobione palce. W Opłakiwaniu mają doprawione końce palców Nikodem i Józef z Arymatei, a w scenie Trzech Maryj u grobu trzy palce pierwsza z nich.

Niektóre ręce wydają się bardzo niezgrabne, jednak nie pochodzą z czasów ostatniej restauracji, więc jedynie chyba z dawniejszej epoki, a równie możliwe, że są autentyczne; nie wszystko bowiem w ołtarzu Marjackim stoi na jednakowej artystycznej wyżynie.

Prócz palców uzupełniano takie szczegóły, jak np. w Spotkaniu Chrystusa z Magdaleną: daszek nad bramką ogrodu, podobnie jak takiż daszek przy Pojmaniu. W Opłakiwaniu dano nowe poprzeczne ramię krzyża, nie zaznaczywszy jednak na niem widocznych zwykle otworów po gwoździach, wbitych w ręce Chrystusa. W scenie Joachima z Anną dopuszczono się niedbalstwa przez umieszczenie balkonu przy bramie złotej nie na tem samem, co pierwotnie miejscu, lecz tak, że nie schodzi się z linjami, domalowanego pod niem okna. Przy tem wszystkim miała restauracja w dziedzinie samej rzeźby szczęściem dosyć niewiele »pola do popisu«. Pierwotny stan rzeźby zachował się w porównaniu z polichromją dosyć jeszcze dokładnie i dobrze. Głównie więc bezwzględne przemalowanie polichromji odebrało dziełu autentyczny charakter i urok świeżości, nietkniętej obcą ręką, wyrządziło mu krzywdę, której doniosłość odczuwamy w całej pełni, poznawszy ważną i zasadniczą rolę, jaką ta polichromja odgrywała.

## V.

### KONKLUZJE.

Polichromja ołtarza prawdopodobnie dziełem Stwosza. — Podział pracy w warsztatach późnośredniowiecznych. — Figury nasady górnej ołtarza. — Predella. — Rozmiar własnoręcznej roboty Stwosza. — Sąd o restauracji ołtarza w latach 1866—71.

Szkoda, jaką ponosimy przez zatrącenie pierwotnej polichromji ołtarza, okaże się tem większa, jeśli przyjmemy, że ta polichromja wyszła z pod ręki samego Stwosza. Nasuwał się taki wniosek już przy analizie płaskorzeźb. Widzieliśmy, że polichromja nie jest tam konwencjonalną, barwną powłoką, jak przeważnie w ówczesnych ołtarzach, że rzeźba nie jest traktowana jako sztuka samodzielna, sama dla siebie istniejąca, której tylko potem przydaje się złocenia i barwy dla błyskotliwości i jaskrawości efektu, oraz dla

<sup>1)</sup> Wprowadzanie Ducha św. w postaci gołębicę częstokroć pomijano; wystarczały owe promienie.

przyjętego zwyczaju, lecz że polichromji przypada ważne zadanie dopowiadania tego, czego rzeźba nie mówi dość dobitnie. Przekonaliśmy się, jak w tych płaskorzeźbach silniej nieraz dochodził do głosu język kolorów niż form, jak czyste kontury ciała zacierają się najczęściej wśród barwnej powłoki szat. Rzeźba i malarstwo wydały się nam już z góry ściśle ze sobą spojone i zrosłe, dążące razem do pełnego i wyraźnego uzmysłowienia danej sceny i obrazu.

Wybitnie malarski styl płaskorzeźb ołtarza, widoczny tak w kompozycji jak w charakterystyce figur, w ujęciu i przeprowadzeniu szczegółów, w ich wytwornej dekoracyjności, oraz w tej wielkiej i ważnej roli, jaka jest przyznana polichromji, każe się domyślać, że snycerstwo łączy się tu z malarstwem bezpośrednio w osobie jednego artysty, że dwie te czynności, dwa te zakresy pracy chyba nie mogły być rozdzielone. Oryginalne cechy owego dekoracyjno-malarskiego stylu tłumaczą się jasno, jeśli przypuścimy, że powstawały z jednego, równoczesnego impulsu, że rodziły się razem, razem rozwijały i dochodziły do ostatecznego wyrazu.

Przypuszczenie, że Stwosz malował swe płaskorzeźby, że jak już podawał o nim Neudörfer, był »auch des Malens verständig«, można dziś oprzeć na całkiem realnych podstawach. W archiwaljach krakowskich, gruntownie dopiero obecnie przeszukanych dzięki pracy prof. Ptaśnika<sup>1)</sup>, nazywany bywa Stwosz niejednokrotnie nie snycerzem, ale malarzem. Musiał on więc posiadać w całej pełni malarskie rzemiosło, musiał odbyć wymagane lata nauki w malarskim cechu i do tego cechu należeć. Nie każdy zaś snycerz był, jak chce prof. Ptaśnik<sup>2)</sup>, malarzem; wymagano tylko od każdego przy wyzwoleniu, by umiał malować swe figury; nie oznaczało to jednak bynajmniej, by on sam zawsze wykonywał tę czynność, tem mniej zaś, by malował także obrazy. Była już wówczas rozwinięta daleko idąca specjalizacja i jakkolwiek wielu artystów opanowywało w znacznym stopniu różne rzemiosła i techniki, to jeśli chciano mieć jakąś robotę wykonaną jak najlepiej i najdokładniej, zwracano się do specjalisty, który miał w tym kierunku uznanie.

Bardzo pod tym względem zajmujący jest wydobyty niedawno fakt, że tak wybitny snycerz, jak Tillman Riemenschneider, nie polichromował sam swych ołtarzy, że n. p. figury i płaskorzeźby ołtarza, dostarczonego przezeń w r. 1492 miasteczku Münnernstatt (w okolicy Würzburga), były niemalowane i niezłoczone, i że wykończenie pod tym względem ołtarza zamówiono w 10 lat później właśnie u naszego Stwosza, który przebywał podówczas w Norymberdze<sup>3)</sup>. Musiał więc Stwosz mieć w tym kierunku

<sup>1)</sup> Dr. Jan Ptaśnik: »Cracovia artificum«. Kraków 1917.—W publikacji tej wprowadza autor odmienną od dotychczasowej pisownię nazwiska naszego artysty, mieni go mianowicie *Stoszem*, opierając się na swych wywodach, przedstawionych już dawniej w pracy p. t.: »Ze studjów nad Witem Stwoszem i jego rodziną« (Rocznik krakowski t. XIII Kraków 1911). *Stoszem* nazywano u nas mistrza Wita w pierwszej połowie XIX w. (por. T. Szydłowski »Wit Stwosz w świetle badań naukowych i pseudonaukowych«. Kraków 1913) i dopiero w r. 1853 pisze go *Stwoszem* J. Łepkowski w Gazecie warszawskiej, zwróciwszy uwagę na podpis, wykuty na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka. Fakt, że w jedynym oryginalnym, własnoręcznym liście artysty do rady norymberskiej z r. 1506 widnieje podpis: *Stwosz*, ustalił u nas także brzmienie nazwiska. To *v* lub *w* uważa prof. Ptaśnik za maolznączną odmianę pisowni. Zanim kwestję tę rozstrzygną ostatecznie językoznawcy, zostaliśmy przy przyjętej dotąd pisowni.

<sup>2)</sup> Op. cit. str. 14.

<sup>3)</sup> H. Weizsäcker: »Veit Stoss als Maler«. Jahrbuch der K. Pr. Kunstsammlungen XXVIII, 1897 str. 61 i n.



szczególniejszą sławę, jeśli go umyślnie do polichromowania ołtarza z Norymbergi do Münnerstatt sprowadzono.

Ze sprawą tą wiąże się jeszcze ważniejsze odkrycie, że Stwosz nietylko polichromował rzeźby Riemenschneidera, lecz na skrzydłach owego ołtarza sam wymalował cztery obrazy, które w kościele w Münnerstatt dotąd się znajdują. Ze sceny z życia św. Kiliana, które wiszą na południowej ścianie prezbiterjum, są istotnie, jak orzekli niemieccy historycy sztuki, dziełami Stwosza, zdaje się, po bliższej analizie nie ulegać wątpliwości, a w ten sposób przypisywana dotąd artyście tylko gołosłownie umiejętność malarska zyskuje nareszcie podstawę rzeczywistości. Jeśli się porówna owe cztery obrazy Stwosza z jego współczesnymi rzeźbami, dostrzeże się u jednych i drugich toż samo ujęcie postaci ludzkiej, znacznie już spokojniejsze i mniej zagmatwane bujnością fałdów, niżli we wcześniejszym ołtarzu Marjackim, takie same ruchy przesadne, kościste ręce, wydłużone i rozsunięte palce i pokrewne cechy ogólnej kompozycji. Rzuca się w oczy bogactwo zdobniczych szczegółów, tak ulubionych w ołtarzu w Marjackim, wzorzyste desenie szat, przepych futrzanych lam, kosztownych ozdób na nakryciach głowy, drogocennych sprzączek i klejnotów. Całość traktowana jest dekoracyjnie, wewnątrz wypełnione raczej ornamentacyjnymi motywami, niż wydobyte ze swą przestrzennością i perspektywą. Koloryt obrazów z dosyć nieskomplikowaną, a silną i jaskrawą gamą barw, świadczy też więcej o świetnym dekoratorze, niżli o malarzu z profesji. Z płaskorzeźbami ołtarza Marjackiego widocznych jest więc wiele analogij i przypuszczenie, że ich wytworna dekoracyjna szata wyszła z pod ręki samego Stwosza, zyskuje coraz na prawdopodobieństwie.

Przemawiają za niem i malarski charakter rzeźby i wyraźne przygotowywanie rzeźby pod uzupełniającą i do pewnego stopnia górującą rolę malarstwa. Trudno pojąć, by Stwosz oddawał tak wiele pola jakiemuś drugorzędnemu współpracownikowi, by pozwalał mu rywalizować z sobą w wydobyciu głównych efektów, a co zatem idzie, by pozbywał się na rzecz takiego poważnego współpracownika znacznej części zarobku. Wiadomo, że cena polichromji ołtarza przewyższała niejednokrotnie cenę roboty snycerskiej, z drugiej strony ma Stwosz właśnie opinię człowieka chciwego zysku. Wreszcie nie bez znaczenia jest także fakt, że niema nigdzie w aktach wzmianki o malarzu ołtarza, jeśliby zaś polichromja nie przez Stwosza i jego warsztat była przeprowadzona, znalazłoby to prawdopodobnie swój wyraz w wiadomościach, odnoszących się do ołtarza.

Zważywszy wszystko, można przyjąć za pewne, że przynajmniej subtelniejsze partje roboty malarskiej wykonywał Stwosz własnoręcznie, a całość tej roboty musiała być jak najstaranniejsza, jak najdoskonalsza. Tem bardziej rośnie żal, że ów tak ważny, tak istotny, barwny współczynnik artystycznego wrażenia, uległ zatracie, że zostaliśmy pozbawieni możności rozkoszowania się właściwym charakterem sztuki Stwosza, wpatrywania się w jej oryginalne, jej rzetelne oblicze.

Przypisując Stwoszowi udział także w wykonaniu polichromji ołtarza, nie należy jednakże zwać zbyt wielkiego ciężaru na jego barki i domniemywać, jakoby ołtarz był zbyt własnoręcznym jego dziełem. Sztuki średniowiecznej, szczególnie w jej tak złożonych utworach, jak wielkie ołtarze skrzydłowe, nie można mierzyć miarą dzisiejszych czasów, w których dzieło jest indywidualną, duchową własnością twórcy. Po koniec średnich wieków było naogół inaczej. Produkcja artystyczna nie nosiła tak wybitnie indywidualnego piętna i szczególnie ołtarze powstawały jako zbiorowa praca kilku ludzi. Jeżeli się przyjrzymy wszystkim składowym częściom takiego ołtarza, dojść musimy do

wniosku, że wykonywanie przez jednego człowieka tak rozległego i tak mozolnego zakresu pracy byłoby zbyt uciążliwe i nieproduktywne, a przeciągałoby wykończenie każdego dzieła na długie lata. Majster średniowieczny, chcąc wyzyskać swą główną zdolność i umiejętność, przybierał do swej pracy pomocników, uczniów. Pozwalały na to wyraźnie ówczesne przepisy organizacyjne, cechowe, a ograniczały jedynie ilość takich sił pomocniczych, by wartość produkcji warsztatowej nie była obniżana. Własnoręczną pracę



Fig. 28. Część predelli.

mistrza ceniono oczywiście najwięcej i w zamówieniach i ugodach była suma tej pracy wyraźnie wymówiona. Z drugiej zaś strony rozumiało się samo przez się, że podrzędniejsze roboty wykonywali czeladnicy, przyjęci do warsztatu. Zamawiając ołtarz, mogli fundatorzy zwracać się do kilku mistrzów, t. j. do każdego z nich oddzielnie o inną część składową, do stolarza o szafę i ornamentykę, do snycerza o figury, goldszlegiera o pozłotnictwo, malarza o resztę polichromji, mogli także układać się tylko z jednym mistrzem, który stawał się wówczas przedsiębiorcą całego dzieła i wykonywał je już to w zupełności we własnym warsztacie, już to zamawiał według swego projektu n. p. szafę



ołtarzową, względnie także ornamentykę u stolarza, rzeźbę lub obrazy sam opracowywał, a miał znów w swym warsztacie specjalnego czeladnika pozłotniczego <sup>1)</sup>.

Podział pracy bywał bardzo rozmaity, zależnie od okoliczności, a głównie od kwalifikacji współpracowników, jakich udało się pozyskać dla warsztatu. Czeladników i uczniów miewał zwykle majster trzech lub czterech, ale nie zawsze była ta liczba tak przez cech ograniczona, wszędzie zaś pozwalano na wyjątkowe jej rozszerzenie przy większych przedsięwzięciach. Stosunki pod tym względem bywały różnorakie i nie można ich spro-



Fig. 29. Część predelli.

wadzać do jakiegoś jednego schematu <sup>2)</sup>. Cechy pokrewne dopominały się nieraz o swój udział w większym zamówieniu, n. p. stolarze dostarczali ołtarzową szafę ze skrzydłami, także nieraz ornamentykę i architektoniczne zwieńczenie ołtarza. Oni bowiem przyozdabiali zwykle architektoniczno-ornamentacyjnymi motywami sprzęty kościelne, stalle, ławki, ambony, chóry muzyczne. Taki lepszy, wytworniejszy stolarz zwał się w Niem-

<sup>1)</sup> W pracy nad złoceniem ołtarza brali, jak wiadomo, udział »goldsloer« Bernard i jego czeladnik Jakob Bothner, któryto po sprzeniewierzeniu złota przez swego mistrza sam zapewne dokończył roboty.

<sup>2)</sup> Por.: H. Klaiber »Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik«. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910, str. 91 i n. Isphording: »Zur Kölner Plastik des 15 Jahrhunderts«. Bonn 1912, rozdział I. — M. Schuette: »Der schwäbische Schnitzaltar«. Strassburg 1907, str. 72 i n.

czach »Kunstschreiner« i bywał niejednokrotnie przedsiębiorcą całego ołtarza. Zapewne taki wykonał szafę dla ołtarza Marjackiego, a może także ornamentykę według pomysłu i rysunku Stwosza. Stosunkowo niewielkie pole, jakie nasz artysta wyznaczył tej ozdobnej oprawie swych kompozycji, wskazuje, że w tym kierunku nie żywił on szczególnego upodobania i zapewne sam tego nie opracowywał. Jakże inaczej przedstawia się sprawa n. p. w znanym ołtarzu w St. Wolfgang pod Solnogrodem. Tam można na odwrót przypuścić, że sam Pacher, który uchodzi za twórcę ołtarza, komponował i zestawiał swe figury razem z ornamentyką. W ołtarzu Marjackim pracę Stwosza ograniczyć trzeba do części figuralnych i ich polichromji.

Czy jednak cała rzeźba figuralna jest dziełem rąk samego Stwosza? Tak pokaźna liczba figur, figurek i płaskorzeźb ołtarza zniewala do przyjęcia współdziałania rąk pomocniczych. Odmawiano zwykle Stwoszowi przedewszystkiem autorstwa figur, umieszczonych na górze, na szafie ołtarza, jako uderzająco sztywnych i niezgrabnych w porównaniu z resztą rzeźby (fig. 5). Dostrzegamy istotnie odrazu, że środkowa grupa, przedstawiająca koronację Matki Boskiej, nie ma ani w części tych zalet, co główna kompozycja ołtarzowej szafy. Figury są do siebie wzajem podobne, jednego rodzaju, jednego stylu; podobnie traktowana jest charakterystyka głów i rąk, jednakowo układane fałdy szat; jednak różnica jakości występuje bardzo znaczna. W zestawieniu z postaciami apostołów są górne figury znacznie grubsze, surowsze i wydają się raczej słabem echem i naśladownictwem tamtych. Oto Chrystus, koronujący swą Matkę, ma tylko jedną rękę, której długie, kościste, niezgrabne palce przyklepione są raczej do korony, aniżeli ją trzymają. Bóg Ojciec, który też ma brać udział w akcji wkładania korony na głowę Marji, jest straszliwie wydłużoną postacią, o okrągłych, niekształtnych ramionach i tak słabo zaznaczonym i sztywnym ruchu, że trudno zdać sobie sprawę, iż ta postać siedzi. Nie łatwo również domyśleć się o Matce Boskiej, jaka jest jej postawa, jak układają się jej kształty. Gdy u tamtych postaci wydobywa się z pod ciężkich fałdów u każdej przynajmniej jedno kolano, u Marji znać tylko głowę i ręce, a resztę korpusu całkiem przysłaniają bujne fałdy. Niemniej nie ulega chyba wątpliwości, że pozycja Marji jest klęcząca<sup>1)</sup>. Wynika to z ogólnej sylwety i z kompozycji całości, która jest typowa dla sztuki północnej. (We Włoszech zaś spotykamy częściej Madonnę siedzącą). Niejasne i niedokładne określenie kształtu i ruchu pochodzi zapewne także stąd, że figur, przeznaczonych na taką wysokość i odległość od oka, nie uważano za potrzebne opracowywać szczegółowo, lecz wydobyć ogólnego wrażenia wydawało się już wystarczające. Układ grupy z dołu oglądany tłumaczy się znacznie jaśniej, niż na fotografii, zdjętej z umyślnego rusztowania i nasuwa przypuszczenie, że przesadne wydłużenie figur zostało wprowadzone z rozmysłem w tym celu, by przedstawiały się widzowi w odpowiednim skróceniu. Jednak sztuka tego czasu jeszcze nie umiała świadomie i rozumowo obrachowywać takich efektów i dopiero w epoce Odrodzenia zaczęto postaci, umieszczone na znacznej wysokości, odpowiednio ustosunkowywać w proporcjach. Jeśli przy kompozycji górnych figur naszego ołtarza brano coś podobnego poważniej w rachubę, to rzecz była jeszcze bardzo daleka od właściwej realizacji, tembardziej, że autorem nie był tu sam Stwosz, choć z pewnością według jego wskazówek i w jego warsztacie figury wykonano; noszą bowiem wyraźne piętno jego stylu.

<sup>1)</sup> Odmienne zdania jest Dr. F. Kopera, Op. cit. Str. 57.



To samo odnosi się do figur biskupów, stojących po krajach nasady górnej. Są i one niezawodnie robotą warsztatową, rzeźbioną i polichromowaną pod kierunkiem mistrza. Szaty obu biskupów mają wzorzyste ozdoby, już to na brzegach, jak u św. Wojciecha, już to na całej kapie czy ornacie, jak u św. Stanisława. Wzory te nie są autentyczne; polichromja figur górnej nasady jest bowiem nowa do gruntu, który u niektórych figur jeszcze stary pozostał. Stan polichromji tej części ołtarza był bardzo lichy wskutek niedołęznego i nieumiejętnego przemalowania w dawniejszych czasach. Zeskrobano przeto barwy i złoto; dano nowe laserunki na srebrze, jak było pierwotnie, oraz powtórzono stare desenie<sup>1)</sup>, niewiedomo oczywiście czy dość wiernie i delikatnie. Czy w pierwotnej polichromji tych figur użyty był kolor biały w tak znacznej mierze, można wątpić, znając ówczesne upodobanie do silnych barw, a małe zamiłowanie do białego koloru, właściwe dopiero epoce rokoka. Uderza to szczególnie w figurach aniołów, dziś prawie całkiem białych, względnie szarych od brudu, gdy tymczasem w innych częściach ołtarza mają anioły draperje kolorowe lub złote.

Jak figury nasady górnej, podobnie i figurki predelli nie samemu Stwoszowi bywają często przypisywane. W tych ostatnich jest jednak tyle polotu i werwy, tyle śmiałości i fantazji, tyle wreszcie wyraźnego, indywidualnego stwoszowskiego charakteru, że nie można ich uważać za dzieła warsztatu. Uderzająca niezgrabność wielu rąk, sztywność niektórych szczegółów, które na takie przypuszczenie mogą naprowadzić, pochodzą, jak się przekonamy, z czasów restauracji.

Ze wszystkich składowych części Marjackiego ołtarza najgorzej zachowała swój wygląd predella, bo też jest częścią najdelikatniejszą i najbardziej misterną, a przytem znajdując się tuż przy mensie ołtarza, najwięcej narażoną na dotknięcie nieopatrznych rąk ludzkich. Jako predellę dał Stwosz w swym ołtarzu drzewo Jessego, to średniowieczne, genealogiczne drzewo Chrystusa, uzmysławiane zwykle w ten sposób, że najstarszy protoplasta i patryjcha rodu, ów Jesse leży śpiący, a z boku jego wyrasta pień z licznymi gałęziami, wśród których siedzą rzędy antenatów. t. j. królów z rodu Judy. W wieku XIII, gdy ten temat ikonograficzny jest już bardzo częsty, przedstawiano prócz królów, także proroków, którzy wzniesioną dłonią zwiastowali przyjście Mesjasza. Stwosz umieścił po jednej stronie królów, po drugiej stronie proroków i nadał im ruchy niesłychanie żywe i gwałtowne. Mając wyobrazić owe gesty oznajmujące, puścił cugle swemu temperamentowi i fantazji i stworzył szereg figurek o rozbijających szatach, rozrzuconych rękach i odnóżach, co oczywiście wzmogło kruchość tej rzeźby i sprawiło, że dochowała się w stanie bardzo niezupełnym.

Predella ołtarza Marjackiego nie ma więc najczęstszego, typowego kształtu niskiego a podłużnego pudła, zamykanego skrzydłami, lecz jest ażurowa. Między dwoma filarkami, dźwigającymi gzyms, podłożony pod środkową szafę, wiją się gałęzie, na których siedzi czternaście figurek prócz postaci Jessego, który leży pośrodku. Na akwareli Łepkowskiego i rysunku Cerchy nie dostrzegamy dzisiejszych gałęzi z liśćmi, lecz same bądryle, zaś figurki dolnego rzędu zdają się być ułożone wprost na ziemi. Jakoż dowiadujemy się z opisów, dokonywanych przed restauracją, że z latorośli, wyrastającej z piersi Jessego, istniał już wówczas prawie tylko pień; z figurek, niektóre przymocowane były nie do gałęzi, lecz do listew tylnego oszalowania, inne zaś leżały porzucane po kątach. Wszyst-

<sup>1)</sup> Akta restauracji.

kie te figurki wykazywały znaczne uszkodzenia, brakło im rąk, nóg, koron i fałdów draperji.

W czasie restauracji ołtarza panowało przekonanie, że rzeźby predelli nie są własnoręcznym dziełem Stwosza. Restauracji tej części ołtarza nie brano zrazu w rachubę także ze względów materialnych, gdyż skromne środki pieniężne zmuszały Komitet do pewnych ograniczeń. Dopiero w jakiś czas po ukończeniu szafy i skrzydeł, gdy zebrano potrzebną na ten cel kwotę, przystąpiono do dokończenia całego dzieła, jak to już wiemy z rozdziału o dziejach restauracji.

Trzeba było przede wszystkim dać zupełnie nowe drzewo genealogiczne wraz z gałęzmi i liśćmi. Wykonał to snycerz Molinkiewicz, według szkicu i wskazówek Łuszcz-



Fig. 30. Fragment płaskorzeźby: »Wniebowstąpienie«.

kiewicz<sup>1)</sup>. Liście pomyślane zostały na wzór liści w skrętach gzymsu predelli; gałęziom dano tu i ówdzie sęki, zresztą łodygi są gładkie i tylko zaznaczono korę. Całość wypadła dosyć zręcznie, lecz podkreślić należy, że jest zupełnie nową kompozycją.

Prócz tej roboty uzupełnił Molinkiewicz pewne braki w obu gzymsach predelli, górnym i dolnym, oraz w filarkach, między niemi rozpartych. Z gzymsów, szczególnie górny odznacza się wielką wytwornością i wdziękiem, a złożony jest z liści, kwiatów i wijących się łodyg, wśród których ukazuje się tu i ówdzie jakaś małpka, ptak lub motyl. Gzyms ten podpierają po obu krańcach predelli wycinki łuków, w których umieszczone są płaskorzeźbione figury aniołów, dobrze zachowane.

<sup>1)</sup> Akta restauracji.



Dosyć znaczne braki u figur predelli postanowiono usunąć i dorobić wszystko według własnego domysłu. Pracował nad tem tenże Molinkiewicz pod okiem Łuszczkiewicza. Modelował najpierw w glinie brakujące ręce, czy nogi, poczem robił odlewy gipsowe, a następnie dopiero wykonywał w drzewie każdy szczegół. O dokonanej w ten sposób całości wyraził się Łuszczkiewicz z wielkiem uznaniem.

W jakim to stanie znajdowały się owe figurki i które ich części są nowe i przyprawione, sprawdzić musimy na podstawie aktów restauracji, by określić dokładnie, co w tych rzeźbach nie jest autentyczne<sup>1)</sup>.

Więc przedewszystkiem leżący Jesse ma dodaną lewą rękę i część lewej nogi. U pozostałych figur dorobiono wiele rąk, przeważnie tylko od stawów, (tam gdzie reszta ramienia z poza fałdów się nie wysuwała), lecz w kilku wypadkach także ręce od łokcia, lub wyżej. I tak druga figurka, licząc od góry z lewej strony predelli, miała prawą rękę oderwaną po łokieć, podobnie jak pod nią skrajna figurka w dolnym rzędzie. Dorobione ręce rozpoznać można po ich sztywności i niezgrabności, które to cechy przy bliższem badaniu u większości figur rzucają się w oczy, a przez to nasuwają wątpliwość co do przynależności tych rzeźb do samego Stwosza. Nie zdawano zaś sobie sprawy dotąd, że owe ręce, jak również niejedna noga, fałd i inny jakiś szczegół, zostały dotworzone za naszych czasów.

Co do nóg, to pierwsza z tych figur, (licząc od góry z lewej), ma nową prawą nogę, trzecia prawą stopę, szósta prawą nogę od kolana. W dolnym rzędzie, u pierwszej figury z lewej, dorobiono nogę lewą, u drugiej prawą od kostki, u trzeciej zakończenie nogi lewej, po prawej zaś stronie u skrajnych figur, to jedną, to drugą nogę powyżej kostki. Kilka figurek miało utracone nosy, które nadsztukowano, uzupełniono braki i szczyrby w draperjach i włosach, przydano kilku głowom korony (fig. 28—29).

Przy tak licznych uzupełnieniach dano oczywiście figurom predelli całkiem nową polichromję. Pożłotnik Krywult oświadczył, że złocenia są tak »zdezelowane«, iż oczy-



Fig. 31. Fragment płaskorzeźby: »Zesłanie Ducha św.«.

<sup>1)</sup> Pewne usługi odda nam pod tym względem opis figur predelli, sporządzony przez snycerza Molinkiewicza przed podjęciem restauracji, patrz; Dodatek Nr. 3.

ścić się nie dadzą i trzeba je zupełnie na nowo pozłocić, tak samo pomalować na nowo draperje i karnacje. Do malowań nie wzywano już oddzielnie Gramatyki, lecz całą polichromję przeprowadził Krywult. Zazłocił także gzymsy predelli na mat, zaś filarki i drzewo genealogiczne na połysk.

Predella utraciła więc bardzo wiele ze swego pierwotnego wyglądu; wziąć zaś jeszcze trzeba pod uwagę, że układ i rozmieszczenie figur na konarach są zapewne dalekie od pierwotnego. Figurki te leżały bowiem, jak wiemy, porozrzucane, może już w dowolnym porządku. Porównyując dzisiejsze następstwo figurek z akwarelą Łepkowskiego, dostrzega się, że przemieniono co do miejsca dwie figurki w dolnym rzędzie z lewej. Tembardziej układ, względnie usytuowanie, czy upozowanie figurek na danych miejscach, nie mogą być takie, jak pierwotnie. Jak w dorobieniach niepodobna było dorównać stylowi Stwosza, tak i w zestawieniu całości nie dało się ściśle odgadnąć myśli artysty. Skutkiem tego niema dziś w kompozycji predelli dosyć naturalności i prawdy.

Dorabianie rąk i nóg u figur predelli nie było bynajmniej konieczne i nie można tego tłumaczyć i usprawiedliwiać względem na »przyzwoitość« kościelną, iż nie uchodzi, by święte posągi na ołtarzu wyglądały, jak kaleki; predella jest bowiem mało widoczna, zasłonięta zwykle lichtarzami, i jedynie specjaliści miłośnicy sztuki przyglądają się jej zbliska. Dla tych zaś byłby miłszy widok dzieła, nieosłabionego uzupełnieniami i nie zniekształconego, a posiadającego pełną wartość zabytkowo-muzealną, której zachowaniu nie stało w tym wypadku nic na przeszkodzie. Z drugiej strony nie można się dziwić, że gdy restauracja raz już weszła na tory przywracania dziełu Stwosza dawnego blasku, nie chciano nadniszczonej przez czas predelli zostawić jej ubożego, okaleczonego wyglądu, lecz dorobiono gałęzi z bujnemi, gotyckimi liśćmi i usiłowano odtworzyć wszystko, jak miało być pierwotnie.

Figurki predelli zasługują z tego względu na szczególniejszą uwagę, że nie są takie sztywne i hieratyczne, jak większe figury, że jest w nich więcej swobody, ruchliwości, polotu i fantazji. Również *con amore* traktowane są małe figurki we wnęce arkady szafy ołtarzowej i wśród filarek baldachimu, które — nienarażone na dotykanie, jak figury predelli, — zachowały się względnie dobrze i nie były uzupełniane. Drobnie te figurki, zwykle pomijane przy oglądaniu całego ogromu dzieła, dają wiele ciekawego materiału dla charakterystyki artystycznego temperamentu i rzeźbiarskiej indywidualności Stwosza.

Nie należy oczywiście mniemać, by każdą z tych rzeźb Stwosz od początku do końca *propria manu* wykonywał. Opracowanie z grubsza drzewnego kłosa, mozolne dłubanie, struganie i wycinanie podrzędniejszych części, robił pod jego okiem czeladnik lub uczeń, sam majster zaś potem przykładał dłota do subtelniejszego wykończenia i wyczelowania całości. Zależnie od ważności i trudności plastycznego zadania zachowywał sobie większy lub mniejszy udział w pracy. Wielkie postaci środkowej szafy obrobił zapewne prawie sam do najmniejszych szczegółów, mniejsze figurki aniołków, proroków i t. p. zostawiał do opracowania pomocnikom, zaznaczywszy ogólną kompozycję; potem dopiero poprawiał, wydoskonalał, co mu się nie dość dobrze wydawało.

Artysta średniowieczny jeszcze nie odczuwał tej ambicji, by przepoić dzieło wyłącznie własną indywidualnością, by mu dać tylko swe oryginalne piętno. Wtedy było celem samo dzieło, a w pracy nad niem brał udział cały warsztat i cieszył się wspólnym rezultatem. Także w płaskorzeźbach był Stwosz twórcą kompozycji, dawał ogólną



skale, schemat figur, lecz niektórych części własnoręcznie nie wykonywał. Są więc w tych scenach partje słabsze i wytworniejsze nieraz tuż obok siebie, są niektóre szczegóły zagmatwane, niedołączone, zaniedbane w opracowaniu, obok innych, przeprowadzonych śmiało i stanowczo. Różnice, dostrzegalne w stylu i ujęciu, tłumaczy dostatecznie fakt, że praca nad ołtarzem trwała lat dwanaście; dokonała się więc u Stwosza pewna ewolucja. Różnice w jakości przypisywać trzeba współudziałowi czeladników. Lecz charakter wszystkich płaskorzeźb jest w całości jeden i ten sam i znać, że wyszły nietylko z jednej szkoły, ale wyraźnie z jednego artystycznego sposobu i umiejętności i że ręka żadnego innego, samodzielnego artysty w nich się nie ujawnia.

Zastanawiając się nad kwestją własnoręcznej roboty Stwosza dochodzi Lossnitzer<sup>1)</sup> do wniosku, że płaskorzeźby lewego, skrajnego i nieruchomego skrzydła nie pochodzą z ręki Stwosza, ale wniosek ten musimy stanowczo odrzucić, trudno bowiem zgodzić się, by technika tych trzech płaskorzeźb była kategoriycznie różna od reszty i przede wszystkim, by była twardsza, mniej wyrobiona i mniej doskonała. Przeciwnie, w tych właśnie płaskorzeźbach dostrzegamy dużo szczególnego wdzięku.

Gruntowniej przystąpił do tego zagadnienia inny niemiecki historyk sztuki W. Grolman<sup>2)</sup>, w najnowszej rozprawie, poświęconej Stwoszowi, jednakże nie doszedł również do zadawalających wyników. Albowiem oddzielić dokładnie i określić w każdym szczególe, co w ołtarzu Marjackim jest własnoręczną robotą Stwosza, co zaś tylko pomocniczym, drugorzędnym siłom przypisać należy, jest przy przedstawionym powyżej systemie pracy zadaniem prawie nie do rozwiązania.

Na podstawie doskonałych krakowskich fotografii<sup>3)</sup> przeprowadził Grolman dosyć szczegółową analizę płaskorzeźb i trafnie dostrzegł, że są wśród nich znaczne różnice co do jakości wykonania poszczególnych części, że charakterystyka niektórych figur przeprowadzona jest mniej dobitnie i umiejętnie, że w wielu wypadkach mistrza zastępował widać pomocnik. Odkrywając owe objawy, przesadził je autor w dużym stopniu. Dał się unieść swej łatwo pobudliwej, zdaje się, wrażliwości i dostrzegł więcej, niżli obiektywnie rzecz biorąc, należało. Zestawiając n. p. Wniebowstąpienie z Zesłaniem Ducha Św. doszedł do wniosku, że to ostatnie całkiem nie jest dziełem Stwosza, lecz jakiegoś samodzielnego jego współpracownika. Według Grolmana okazuje się bowiem w dwóch tych kompozycjach wybitna różnica artystycznego temperamentu, zupełnie inny styl i różny stopień technicznej umiejętności. W Wniebowstąpieniu występują typy o szlachetnej rasie, pełne wyrazistości i siły, subtelne ich twarze drgają życiem indywidualnym; gdy przeciwnie w Zesłaniu mamy przed sobą typy małowieszczańskie, pozbawione energii, zdegenerowane, ciche, spokojne, a technicznie także dużo słabsze. Włosy u pierwszych rzeźbione z werwą, ułożone ze swobodną zręcznością, u drugich robią wrażenie peruk teatralnych i t. p. (por. fig. 30 i 31).

Przesada w odczuwaniu obu płaskorzeźb przejawia się oczywista. Różnice są niezawodnie, ale czy można na podstawie tylko fotografii dochodzić do ostatecznych wniosków? Czy brał autor pod uwagę ten ważny szczegół, że ostatnie subtelne wykończenie charakterystyki twarzy cyzelowane było w kredowym podkładzie pod polichromję, a da-

<sup>1)</sup> Op. cit. str. 44 i n.

<sup>2)</sup> W. Grolman »Zur Würdigung des Veit Stoss«. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XII 1918, str. 297—309 XIII 1919, str. 14—25.

<sup>3)</sup> Zdjęcia A. Pawlikowskiego, impreza Towarzystwa Miłośników historii i zabytków Krakowa.

lej, że ta właśnie polichromja znaczy bardzo wiele we wrażeniu, jakie czynią twarze, że nieobojętne jest, a na wygląd rzeźby na fotografii także wywiera swój wpływ, czy karnacje są malowane z subtelnością, czy też grubo i ordynarnie. Przekonaliśmy się zaś w ciągu niniejszej rozprawy, że właśnie szczególnie polichromja Zesłania Ducha św. jest bardzo daleka od pierwotnej. Wspomnijmy świadectwo Łuszczkiewicza i Matejki, a potem ów fakt, że w czasie naszej restauracji ta polichromja aż dwukrotnie była naprawiana. Czy niektórych różnic nie dałoby się raczej na tej drodze wytłumaczyć?

Weźmy wreszcie pod uwagę konsekwencje współpracy ze Stwoszem samodzielnego snycerza! Czyżby Stwosz takiego wogóle obok siebie dopuścił? Jeśli by inny snycerz miał Zesłanie wykonać, to mógł nim być tylko artysta już wcale wybitny, albowiem dużych zalet nie podobna tej płaskorzeźbie odmówić. Musiałby on być twórcą szeregu innych płaskorzeźb, w których dostrzegamy rysy wyraźnie pokrewne i byłby się później dał chyba poznać, gdy tak już dobrze zapowiadał się w tej pracy.

Przesadna afektacja Grolmana widoczna jest dalej w porównaniu, jakie czyni między »Opłakiwaniem« a »Złożeniem do grobu«. W pierwszym widzi niezrównane arcydzieło sztuki religijnej, w drugim bezduszną kopję. W postaciach pierwszej sceny rozpoznaje niesłychanie głębokie uduchowanie, u drugich tępą bezdusność, gdy bezsprzecznie figury obu scen mają wiele rysów zupełnie jednakowych (fig. 21, 22). W innych znów płaskorzeźbach dostrzega Grolman główne partje zupełnie niedołążne, nie stwoszkowskie, a szczegóły wyborne, wykonane przez Stwosza. Motywy tych sądów nie są dość silnie określone, a oparte raczej na różnych predylekcjach autora, na powziętem przezeń wyobrażeniu o jedynie istotnym charakterze sztuki Stwosza. Widoczna tu jest owa jeszcze prymitywna i naiwna metoda naukowa, która polega na przysądzaniu i odsądzaniu autorstwa zależnie od tego, czy dane dzieło odpowiada idealnemu wyobrażeniu o artyście, któremu nie śmie się przypisywać żadnego słabszego, gorszego utworu. Tymczasem porównanie z szeregiem pewnych dzieł Stwosza uczy, że jest on dosyć nierówny w swej produkcji. Grolman ołtarza Marjackiego z resztą dzieł Stwosza nie zestawia i swej analizy jego indywidualności nie rozszerza, a przez to jej nie pogłębia i nie uzasadnia. Dopiero zaś na podstawie bardzo gruntownej znajomości całej sztuki Stwosza i wogóle sztuki owej epoki, na zbadaniu warunków i sposobów pracy w ówczesnych warsztatach cechowych, możnaby oprzeć bardziej w tej mierze ścisłe i prawdopodobne wnioski.

Pracy Grolmana, jako ostatniej nowości naukowej w sprawie ołtarza Marjackiego, przytem jako rozprawie o dużych pretensjach do epokowego znaczenia, poświęcić przyszło zbyt może wiele miejsca. Za najważniejszy wynik uważa jej autor stwierdzenie i podkreślenie głębokiego uduchowania u własnoręcznych postaci Stwosza. W przedstawieniu skomplikowanych duchowych objawów wzniósł się Stwosz, zdaniem Grolmana, na zagadkowe dla swej epoki wyżyny. — W płaskorzeźbach ołtarza Marjackiego są rzeczywiście pomysły bardzo piękne, świadczące o wielkiem i szczerem religijnem przejęciu i twórczem odczuwaniu religijnej poezji u naszego artysty. A jednak, jeśli wgłębić się w duchową treść głównej kompozycji, t. j. owego Zaśnięcia Marji Panny, więc części dzieła, która musiała tworzyć jego *standard work*, doznaje się zawodu. Odczuwa się brak prawdy wewnętrznej i potęgi uczucia, któreby przenikały wszystkie postaci, zlewając w jeden wspólny akord wszelkie ich ruchy i gesty. Ileż więcej tej wielkiej poezji znajdujemy n. p. w przepięknej kompozycji na tympanonie portalu strasburskiego u południowej



nawy poprzecznej<sup>1)</sup>. Jakże przejęcie widać tam wśród apostołów, ileż silniejszego doznajemy wzruszenia na widok tego prostotliwego dzieła XIII wieku!

W sztuce XV w. widzimy religijnego entuzjazmu i płynących zeń poetycznych duchowych pierwiastków bez porównania mniej; już to źródło jakby wyczerpało się i osłabło i tylko wyjątkowo umie jakiś twórca ożywić je nowem życiem indywidualnem, n. p. Grünewald w swem arcydziele, ołtarzu dla kościoła w Isenheim. Lecz długie, bujne i bogate krzewienie się religijnej sztuki stworzyło tak wiele motywów, że późniejsi artyści sięgać mogli bez trudu pełną dłońią do tej skarbnicy i rzadko pojawiały się pomysły zupełnie samoistne i indywidualne<sup>2)</sup>. Wybitny nawet artysta dawał swój własny tylko wyraz temu, co skryształizowane było od dziesiątków lat, dawał niejako swą syntezę pokrewnych usiłowań kompozycyjnych.

W Wita Stwosza ołtarzu Marjackim poznajemy pierwszorzędną i niezmiernie charakterystyczną wytwór sztuki późnego średniowiecza. Olbrzymi ten ołtarz szafiasty łączy w sobie szereg sztuk i technik o wysokiej skali doskonałości: snycerstwo, malarstwo, ornamentykę, pozłotnictwo. Ikonograficznie jest również bardzo ciekawy jako jeden z ostatnich encyklopedycznych całości kształtów religijnych, streszczających w sobie całe dzieje święte, całości kształtów, jakie były dawniej nad wejściami katedr, tworząc bogate ramy portali, a z czasem przeniosły się do wnętrza, by nad ołtarzami, w skomplikowanych tryptykach szafiastych, roztworzyć przed oczyma wiernych malowane i rzeźbione, święte historie.

Blaskiem złota i barw jaśnieje rozpostarta księga średniowieczna, »Legenda złota« w przenośnym i dosłownym znaczeniu, i opowiada dzieje NPMarji, zaczynając w pre-delli od genealogji, od przedstawienia szeregu antenatów, w środku szafy pokazuje jej błogą śmierć, która ją łączy z Synem, obok na skrzydłach główne momenty życia obojga, aż wreszcie na szczycie motyw ostateczny: Koronację w niebie. Występują jeszcze prorocy, Ojcowie Kościoła, polscy święci Wojciech i Stanisław, by całość była jak najpełniejsza i w treść liturgiczną jak najbogatsza.

Kto w uroczyste święto patrzy w otwarty ołtarz Marjacki, gdy płoną przed nim szeregi świec i otaczają go kłęby dymów kadzielnich, kto umie poddać się potężnemu działaniu piękna, jakim tchnie wówczas to najpiękniejsze w Polsce kościelne prezbiterjum, umie chłonąć czar sztuki, bijący ze ścian i przepych dekoracyjnej pompy religijnego obrzędu, musi odczuć, że ów w głębi panujący ołtarz, jest sztuki religijnej bardzo silnym wyrazem, że ześrodkowuje i skupia potężnie nastrój uroczystego święta. A gdy blaski i światła pogasną, gdy opustoszeje wnętrze świątyni, nastaje cisza, która pozwala wpatrzeć się uważniej w ołtarz i zdać sobie sprawę z przeżytych wrażeń. Pogłębia się wtedy świadomość, że ołtarz Stwosza wywiera na nas wrażenie nie tyle przez wewnętrzną, duchową treść, ile przez techniczną maestrię rzeźby, ile przez swą dekoracyjną świetność. Olśniewa wspaniałość zdumiewająco wykonanej całości, w której przy bliższym rozbiorze odkrywamy coraz więcej wytwornych szczegółów, dostrzegamy na każdym kroku hojną dłońią rozsiane przepiękne motywy dekoracyjne i zdobnicze. Najpóźniej zaś zdajemy sobie sprawę z pewnych subtelnych pierwiastków duchowej treści.

<sup>1)</sup> »Museum« Spemanna, t. IV, tabl. 113.

<sup>2)</sup> Porów. przypis na str. 84.

Wśród silnych efektów polichromji, nie dochodzą one dobitnie do wyrazu, nikną wśród zewnętrznego blasku i przepychu.

Blask ów przygasł dziś w dużym stopniu. Z żalem przekonaliśmy się, ile niepopolitych walorów piękna zaginęło przez czas i ostatnią restaurację, jak znacznemu osłabieniu i uszczupleniu uległ pierwotny autentyczny wygląd stwoszowskiego ołtarza. Szczegółowa analiza ołtarza pozwoliła bliżej określić zasadnicze rysy sztuki Stwosza, wydo była na jaw jego cechy malarsko dekoracyjne i nasunęła możliwość śledzenia genezy tej sztuki także na podłożu ówczesnego malarstwa, której to dziedziny z dziełami Stwosza dotychczas nie zestawiano.

\* \* \*

Czy współcześni restauracji nie widzieli krzywdy, jaką ona dziełu wyrządza, czy nie dostrzegali szkodliwej przemiany? — Owszem, odzywały się głosy krytyczne, a gdy odsłonięto ołtarz po kilku latach odnowicielskiej roboty, pojawiły się głośnie zarzuty, że »ołtarz wyszedł wymuskany, wyzłocony i odświeżony jak prosto z igły«. Bronił się Komitet w swem »Trzecim Sprawozdaniu«, gdzie przyznając, iż dziś bezsprzecznie razi nasz wzrok jaskrawość kolorów, w jakiej przedstawia się odnowiony ołtarz, wyjaśniał: »Jeśli uznano za niemożliwe oddać ołtarz z uszkodzonymi rzeźbami, z farbami, zmienionymi niedopoznania przez czas i późniejszą nieumiejętną restaurację, do publicznego użytku, jeżeli zarządzono dopełnienie rzeźb i odnowienie barw i złoczeń, to wychodzono z założenia, że inaczej mógłby być tylko w muzeum, a nie w kościele«. Sprawozdanie tłumaczyło wreszcie, że starano się odnowić ołtarz według gustu średniowiecznego<sup>1)</sup>.

Przytoczone powody i argumenty nie zdołały przekonać przeciwników tego rodzaju restauracji zabytków. W ich imieniu wystąpił bardzo ostro feljetonista »Czasu«<sup>2)</sup>, którym był zapewne nie kto inny, jak Lucjan Siemieński. Wychodząc z założenia, »że przedmioty sztuki, noszące na sobie śniedź wieków, wymagają o ile można, żeby im sędziwość ich zostawić, raz, że oko przyzwyczało się do tego, potem, że starożytność ma swoją wymowę, zaś odnowiony antyk przestaje być antykiem, a robi się anachronizmem, pastiszem«, nazwał restauratorów ołtarza: odnowicielami *à tout prix*, odnowicielami bezwzględnyimi, którzy zatarli zamię rzeźby XV wieku. Na skutek ich roboty, »ich archeologii pokostującej i złoczącej, zrobiło się z ołtarza coś krzykliwego, jakaś bogata pospolitość, źle odbijająca od poważnej i posępnej świątyni i znieważająca jej urok«. Przypominał dalej ów krytyk światłe poglądy Michałowskiego i posunął się nawet do złośliwości, że restauratorowie ołtarza, widząc gorący udział publiczności w zbieraniu składek, przedsięwzięli zużytkować znaczny fundusz na złoto, farby, werniksy, dorabianie rzeźb, nie żałując niczego, by ołtarz zajaśniał w całym blasku pozłoty i ultramariny.

Nieszczęsny komitet restauracji, na który za jego kłopoty i trudy spadły tak ciężkie zarzuty, wziął gorąco w obronę konserwator Popiel, wysuwając twierdzenie, iż »była konieczność albo restaurować tak, jak restaurowano, albo nie restaurować wcale. Przy tylu częściach zupełnie i koniecznie nowych nie było innej drogi, jak ta, którą obrano.

<sup>1)</sup> Trzecie Sprawozdanie j. w.

<sup>2)</sup> »Czas« z r. 1870, Nr. 8 i 28.



Czyż należało nowe części nadmuchać popiołem, by im dać niby starą barwę. Ze wszystkich rodzajów restauracji najgorszy jest udawany i t. d. Autor zarzutów odpowiedział w replice, że należało naprawić, odmalować i wyłocić jedynie ornamentykę i ramy, zaś rzeźbę figuralną, która wyszła z pod dłuta samego mistrza, zostawić nietkniętą, jak tego chciał ongi Michałowski.

Jakże wypadnie nasz sąd o tej sprawie dziś po latach pięćdziesięciu? Uznać musimy z wdzięcznością chwalebność wysiłku i pożytek jego bezwzględny, dzięki któremu tak wyjątkowo cenne dzieło sztuki zostało utrwalone i zabezpieczone na długi szereg lat. W przedsięwzięcie całe włożono bardzo wiele trudu, pracy i dobrej woli, mniej umiejętności i wstrzemięźliwości konserwatorskiej. W odnawianiu ołtarza posunięto się stanowczo zbyt daleko. Jeżeli z pewnemi uzupełnieniami ornamentyki możnaby się jeszcze pogodzić, to dorabianie brakujących części rzeźbom figuralnym było zupełnie zbyteczne, jak również odświeżanie całej polichromji. W tym kierunku mniej roboty dałoby bezsprzecznie więcej korzyści i rezultatu. Tembardziej trudno usprawiedliwić dowolności i zmiany, jakie wprowadzone zostały, czy to przy rekonstrukcji baldachimu w środku szafy, czy to przy układzie figur, czy wreszcie pomniejsze odchylenia od pierwotnego wyglądu, dokonane przy restauracji każdej ze składowych części ołtarza. Czy było to niedbalstwo, czy też niestosowna chęć poprawiania oryginału, wywołały one szkody dotkliwe.

Jako bardzo charakterystyczny przyczynek dla oświetlenia ducha i nastroju, jakie panowały za czasów naszej restauracji, podnieść zaś trzeba fakt następujący: Kończąc odnowę skrzydeł, dokończono na płycie grobowej w scenie »Złożenia do grobu« monogram Stwosza! Monogramu tego pierwotnie nie było. Dowodem jest najpierw, że w całej literaturze przed restauracją niema o tem wzmianki, a potem na rysunku tej płaskorzeźby u Dudraka w r. 1869 niema jeszcze żadnego monogramu, wreszcie wśród notatek prof. Łepkowskiego (w Gabinecie archeologicznym Uniw. Jag. w Krakowie) znajduje się kartka, na której Łepkowski stwierdza wyraźnie, że monogram dorobiono w czasie restauracji i że wiadomość podana w 336 Nrze »Kłosów«, a powtórzona przez inne dzienniki, jakoby odkryto ów monogram Stwosza, jest bajką. Drobnym ten szczegół świadczy dobitnie, jako dalece obce było jeszcze naszym restauratorom poczucie bezwzględnego pietyzmu względem autentycznego stanu dzieła, niedopuszczające do żadnych dodatków i dowolności. Fałszywy monogram wprowadził potem nieraz w błąd nawet specjalistów<sup>1)</sup>.

Pominąwszy to wszystko, dojszć musimy po gruntownym rozbiórce całego tak skomplikowanego dzieła do wniosku, że przedsięwzięcie jego restauracji przerastało siły owego pokolenia. Trudno się nawet dziwić, że pięćdziesiąt lat temu nie umiano we właściwy sposób odświeżyć tak subtelnej i wytwornej polichromji ołtarza, skoro dziś po tylu latach doświadczeń w tym kierunku może nie znaleźlibyśmy odpowiednich, dość tęgich sił fachowych dla takiej pracy. To jednak jest pewne, że po kilkudziesięciu latach studiów nad sztuką późnośredniowieczną rozumiemy lepiej jej charakter i cenimy więcej wierne, autentyczne zachowanie jej zabytków, niżli to czuł i rozumiał nawet tak wybitny na owe czasy historyk sztuki i znawca epoki średniowiecznej, jakim był Łuszczkie-

<sup>1)</sup> W książce Dr. Kopyry czytamy o scenie Złożenia do grobu: »Ponieważ scena ze względu na całość środkowej szafy tworzy dolny narożnik, artysta tu, a nie gdzieindziej, umieścił na wieku sarkofagu swój monogram«.

wicz, główny kierownik restauracji. Powtarzane zaś częste zdanie, jakoby Matejko odczuwał głęboko sztukę Stwosza, jest oczywiście frazesem. Matejko był bowiem zbyt silną indywidualnością, by chciał i umiał wnikać obiektywnie w dzieła tak obcych, tak odrębnych czasów. Sprawie restauracji ołtarza nie mógł Matejko poświęcić zbyt wiele czasu. Tłumaczy się niejednokrotnie tem, że wszystkieienne godziny poświęca swej pracy malarskiej. Ani Matejko, ani Łuszczkiewicz, którzy obaj sprawowali artystyczny dozór nad restauracją, nie mogli stać wciąż nad wykonywującymi pracę rzemieślnikami. Musieli się pogodzić z niejednym, co może i wbrew ich myśli wypadło.

Restauracja jest dla dzieła sztuki zawsze szkodliwa; odbiera mu cechę autentyczności i urok starości za cenę świeżości i blichtru. To też winna być jak najbardziej wstrzeżliwa, ograniczać się do kroków, jakie dyktuje wzgląd na trwałość, na dalsze zabezpieczenie istnienia. O tyle jest restauracja złem koniecznym, o ile zaś przekracza granice tego, co nieodzowne, wyrządza niepotrzebną krzywdę dziełu sztuki. Przy robotach około ołtarza Marjackiego nie poprzestano na umocnieniu jego bytu, na umiejętnej konserwacji jego charakterystycznego piękna, lecz do gruntu odnowiono stary ołtarz, czcigodny starością, szacowny patyną wieków. Jednak tylko w tym duchu prowadzona praca mogła liczyć na poklask i zjednać szczodroblivość ogółu, który pojmuję wielkość dzieła sztuki pod warunkiem jego świetności i blasku, a rozumie cel i sens restauracji jedynie wtedy, jeśli ona nadaje dziełu wygląd zupełnie nowy i jaśniejący świeżością.

Dążność ta znalazła swój wyraz w końcowym ustępie napisu na tablicy pamiątkowej, wmurowanej po ukończeniu restauracji w ścianę prezbiterjum, po prawej stronie ołtarza. Napis ten brzmi:

»Ołtarz ten wielki arcydzieło nieśmiertelnej sławy mistrza Wita Stwosza rzeźbiarza polskiego wystawiony składkowym groszem wiernych od r. 1477 do 1489 zniszczony przez wiek i przygody Komitet Parafialny kościoła tego w latach od 1866 do 1871 nakładem publicznym przez Sejm krajowy danym równie jak ofiarami pobożnych i miłośników sztuki nowym opatrzył zrębem a zniszczone rzeźby i barwy dopełniając do pierwotnej przywrócił świetności<sup>1)</sup>.

Zaznaczone we wstępie, patryjotyczne przeświadczenie o polskości i krakowskiem pochodzeniu twórcy ołtarza, odegrało bardzo ważną rolę w dojściu do skutku całego tak kłopotliwego i mozolnego przedsięwzięcia i pokonaniu rozlicznych trudności, jakie się nastęrczały.

Oceniając obiektywnie wynik owej restauracji, widząc jak wiele zmieniła w pierwotnym wyglądzie dzieła, skłonni bylibyśmy dziś umieścić przy samym ołtarzu na widocznym miejscu lapidarny raczej napis: *Erectum annis 1477—1489. Renovatum 1866—1871*. Napis ten ujmowałby historję ołtarza najbardziej zwięzle, a dostatecznie jasno dla świadomego, czem mogła być przed laty pięćdziesięciu restauracja tak niezwykłego dzieła, napis taki zwracałby uwagę, że nie mamy przed sobą zabytku, nietkniętego ręką późniejszych pokoleń.

Wniknięcie w dzieje ołtarza, zbadanie przebiegu jego ostatniej restauracji, pozwoliło nam zbliżyć się do odgadnięcia, jaki mógł być ten ołtarz w chwili, gdy wyszedł z rąk Stwosza, pozwoliło wyobrazić sobie, jakieby czynił wrażenie w swym stanie nie-

<sup>1)</sup> Słowa, uwidocznione rozstrzelonym drukiem, są podkreślone przez autora.



naruszonym, we właściwym blasku złocen i barw. Doszliśmy do wniosku, że przedewszystkiem niszczyielskie działanie czasu strzaskało strzelisty szczyt główny, skruszyło ozdobne, koronkowe zwieńczenie szafy i skrzydeł. W czasie ostatniej restauracji obcięto gzyms górny, przekształcono środek baldachimu szafy, dorobiono wiele nowej ornamentyki, dalekiej w wykonaniu od dawnej sinezji tak, że ta dekoracyjna oprawa rzeźby figuralnej niema już autentycznego piętna. Gorzej, że układ środkowej kompozycji wywołuje tyle zastrzeżeń co do swej ścisłej wierności zachowania, że ubył tam, lub zniekształcone zostały niektóre szczegóły, które tę kompozycję czyniły wymowniejszą, nadawały jej większą bezpośredniość. Cechę bezpośredniości, oryginalności, zatraciła predella, jak się właśnie przekonaliśmy. W płaskorzeźbach skrzydeł nie braki w rzeźbie, które są nieznaczne, lecz zniszczenie polichromji stanowi nieodżałowaną, a bardzo dotkliwą szkodę dla pierwotnej świeżości i czystości dzieła. Wskutek przygaśnięcia właściwego blasku i intensywnej siły polichromji, nie odczuwamy istotnego artystycznego charakteru ołtarza i ledwo z trudem zdołamy się weń wmyśleć, wnikać i odtworzyć sobie pierwotną wytworność i świetność.

W pięćdziesiąt lat po dokonanej restauracji, która, nie doceniając znaczenia polichromji, przeprowadziła jej odnowę pobieżnie i niekonsekwentnie, ta strona dzieła najgorzej właśnie się przedstawia. Wybijają się jaskrawe pola złota i farbki niebieskiej, inne zaś barwy pokrywa brud; grube smugi kurzu ścielą się na twarzach i rękach. Pewne odczyszczenie polichromji wydawałoby się więc bardzo wskazane. Musiałoby jednak być przeprowadzone ostrożnie, w umiarkowanej mierze, inaczej nasuwałyby się obawy, że zbyt wyjdą na jaw fałszywe tony przemalowań. O powrocie do pierwotnej polichromji trudno marzyć. Po tylu odnowach nie byłoby to do osiągnięcia bez licznych zupełnie nowych wkładów; krajobrazy, tła płaskorzeźb nie odzyskałyby swego danego kolorytu, choć być może, że przy zastosowaniu bardzo umiejętnej restauratorskiej techniki zyskałyby nieco więcej, niżli dziś, wyrazu. Nieodzowne byłoby usunięcie tak rażącej jaskrawości owej niebieskiej farbki, która pokryła tła płaskorzeźb i ołtarzowej szafy.

Przedewszystkiem jednak nie należałoby się chyba zawahać przed przywróceniem pierwotnego układu środkowej, głównej sceny ołtarza i usunięciem dowolnych a szkodliwych zmian, wyrządzonych w czasie ostatniej restauracji. Dawne rysunki, fotografie i dokumenty dostarczyły nam pod tym względem zupełnie pewnych wskazówek i pozwolą na odrobienie krzywdy, wyrządzonej stwoszowskiemu dziełu. Bezspornie potrzebna byłaby wogóle dokładna rewizja obecnego stanu ołtarza, zbadanie, czy nie grożą jakie nowe uszkodzenia tej cennej spuściznie. Bo oto widać, że tu i ówdzie ukruszyły się i odpadły delikatniejsze cząstki w ornamentyce; dostrzega się także brak wcale wielu palców, dłoni i stóp u niektórych mniejszych figur, (szczęściem prawie tylko kończyn dorabianych), a zestawiając różne fotografie ołtarza z ostatnich lat, rozpoznać można na każdej późniejszej jakieś, choćby drobne, nowe braki. Najświeższej, zdaje się, daty jest n. p. utracenie wskazującego palca u lewej ręki apostoła, stojącego z lewego kraja środkowej szafy. Czas czyni swoje nieubłagane, zwłaszcza, że częste a nie dość dbałe przetwieranie skrzydeł ołtarza, a także nieuważne odczyszczanie z kurzu, przyczynia się ujemnie i oddziałują szkodliwie na konserwację. Trzeba przeto szczególnie troskliwą i czułą opieką otoczyć ten najcenniejszy artystyczny klejnot Krakowa, by przetrwał dalsze wieki w stanie o ile możności niezmiennym, przekazującym przyszłym pokoleniom wierną postać arcydzieła sztuki późnego średniowiecza.

## DODATKI.

## Nr. 1.

Do Wysokiego Senatu Rządzącego Wolnego Miasta Krakowa i Jego Okręgu.

Stosownie do wezwania od Senatu Rządzącego z d. 1 Lipca r. b., Nr. 2586, w celu dania opinii o zachowanie nadal, grożącej zniszczeniem kosztownej Rzeźby w Ołtarzu Wielkim w kościele P. Maryi, podpisany po dokładnem obejrzeniu tego wszystkiego, co się do mego przedmiotu ściąga, mam zaszczyt zdać sprawę w niniejszej osnowie.

1°) Rzeźba pryncypalna w Wielkim Ołtarzu nie potrzebuje żadnej restauracyi i jest tak jeszcze mocną, iż przy małej pomocy długi czas wytrwać może. Niektóre części uszkodzone łatwo naprawić się dadzą.

2°) Figury stojące na wierzchu Ołtarza, że są wystawione ciągle na działanie powietrza, uległy też więcej zepsuciu, jak powyższa Nr 1. rzeźba, nietylko, że drzewo tu robaki toczą, ale i w próchno już się zmieniają.

3°) Płaskorzeźby, będące w skrzydłach drzwiów Ołtarza, na dosyć cienkiem dnie czyli planie wykonane, są już znacznie słabe i spróchniałe; jednak nie poruszane, mogą jeszcze długi czas wytrwać. Środki zapobieżenia zepsuciu podług mego zdania są następujące:

ad 1) Figury w wypukło-rzeźbie będące, po naprawieniu niektórych części brakujących, kolorem olejnym przeciągnąć w tych miejscach, w których już stary kolor odstał; następnie zaś przeciągnąć wernixem, który wzmocni i bronić będzie przystępu robactwom, toczącym drzewo i zabezpieczy od próchnienia.

ad 2) Co do figur stojących na wierzchu Ołtarza, to wypada naprawić, wewnątrz zaś (ponieważ są wydrążone) wzmocnić prętami żelaznymi i gypsem; po wierzchu przeciągnąć wernixem, który wzmocni i wygubi robactwo toczące drzewo.

ad 3) Co do płaskorzeźb: to jeżeli podług decyzji delegowanych na ten przedmiot WP. Trünera Inspektora Budownictwa i Sapalskiego, będą osadzone w innej nowej ramie, te mają być z jak największą delikatnością przekładane, iżby jako spróchniałe i cienkie zupełnemu uszkodzeniu nie podpadły i to zawsze pod okiem rzeźbiarza; lepiejby zaś było, gdyby PP. Budownicy takim to sposobem uskuteczniłi, aby bez wyjmowania z swych miejsc płaskorzeźby w nowe ramy oprawionemi zostały.

Kraków, dnia 23 Lipca 1833.

*Jakób Tatarakiewicz Rzeźbiarz.*

## Nr. 2.

RADA ADMINISTRACYJNA  
W. KSIĘSTWA KRAKOWSKIEGO  
Kraków, dnia 16. Grudnia 1852 r.

Do Dozoru Kościelnego Parafii Panny Maryi.

Dozór kościoła Parafialnego Panny Maryi, przejęty chwalebą gorliwością o zachowanie tej Świątyni w całej okazałości budowy wieków zamożnych w wiarę i pracę, chwałę Bożą na celu mającą, zwróciwszy troskliwą uwagę ku rzadkiemu pomnikowi sztuki w tym kościele przechowanemu, postępem czasu a może niebaczłą ręką o nie jeden uszczerbek przyprawionemu, uczynił do Rady Administracyjnej pod dniem 23. Września r. b. Nr. 59 wniosek, o upoważnienie do użycia 2300 ZIR. M. C. na odrestaurowanie Ołtarza wielkiego, dłuta sławnego Witta Stosa.

Myśl ta sama przez się zbawienna, mogła, jak się Rada Administracyjna z przedstawionego przez Dozór kościelny kosztorysu przekonywa, w wykonaniu stać się zgubną dla tego pomnika i dla sztuki dotąd w tych



rzeźbach tak pięknie dochowanej, — trafiła bowiem na przedsiębiorców zdaje się mniej pojmujących cel i sposób właściwy restaurowania dzieł sztuki, — i w tej niewiadomości następujących środki zachowania do zeszpecenia dzieła prowadzące!

W kosztorysie podanym i w planie robót przez nich zamierzonych znajdujemy cały poczet przeistoczeń, a raczej zniewag dłutowi Stosa Witta wyrządzić się mających, — dorabianie rąk, nóg, palców Aniołom, Apostołom szczególnież też pozłacanie, lakierowanie, gwaszowanie, wernixowanie figur Ołtarza. A jakkolwiek przyznać trzeba, że malowanie posągów nie odpowiada przyjętemu pojęciu piękności w sztuce, jednak z postępem czasu pełnie rażąca surowość kolorów, a rzeźba przez starość przybiera powłokę pełną uroku i powagi, — co tem pewniej o wyjątkowem i trzy przeszło wieków liczącem dziele Stosa mówić można. Zdaje się, przeto że co czas ochronił, a wieki i zdarzenia gwałtowne oszczędziły, poważną barwą obwlekły i przekazały w kształcie dziś jeszcze dumą polskiej sztuki i zazdrością zagranicznej będącym, tego pod szczotkę, pędzel, lakier, pilniki, dłuto, oddać się nie godzi, zwłaszcza przed dopełnieniem przygotowawczych a niezbędnie potrzebnych planów i abrysów, obecny stan i zamierzone przeistoczenie bliżej wskazujących!

Wszak tu nie idzie o puszczenie w przedsiębiorstwo publiczne prostego oczyszczenia, odnowienia i pozłocenia kaplicy, jak n. p. Matki Boskiej w kościele św. Szczepana aż nadto głośniego z polemiki dwóch majstrów pozłotników i hojnie szafowanych zarzutów o zeszpecenie kaplicy, lecz o zachowanie dzieła, w swoim rodzaju prawie jedynego i na uwielbienie największych artystów zasługującego!

Chcąc przeto przedmiot ten należyście rozważyć, trzeba odróżnić część mistrzowską sztuki rzeźbiarskiej, to jest grupę i płaskorzeźby, od samej budowy architektonicznej Ołtarza gotyckiego, w wspaniałej harmonii z stylem kościoła będącego.

Co do pierwszego. Dzieła sztuki, przez czas ulegają cząstkowemu zniszczeniu i często nieopłakany mutylacyom! Tu żadne przyprawianie odpadłych stawów i cząstek ciała miejsca nie ma. Co jeszcze pozostało z dłuta wielkiego Artysty, to należy zachować nietkniętem i olbrzymi talent Michała Anioła nie zawsze mógł podolać takiemu przedsięwzięciu. Dla tego też po Muzeach chowają posągi bez nosów, bez rąk, chowają posągi i rzeźby okryte grubą powłoką grynszpanu, lub przedstawiające powierzchnię kamienia, niejednostajnie zębami czasu ulegającą (w miarę twardszych lub miększych części składowych), nie przychodzi zaś nikomu na myśl, aby takowe odnawiać, nadstawiać, polerować!

Stosując to prawo do zamierzonego restaurowania Ołtarza Stosa, wypada przeto

a) grupę i rzeźby zostawić nietknięte w tym stanie w jakim nam je czas przekazał, ani farby, ani wernixu do takowych nie zbliżać — sztuki zaś odpadłe jeżeli się jakowe okażą starannie pozbierać i po sprawdzeniu należytem ich pochodzenia, na właściwem miejscu przez wprawnego rzeźbiarza osadzić.

b) drzewo w ogólności dziwnie dotąd zachowane, w tych miejscach gdzieby takowe robactwo toczyło, mastyksem lub sublimatem napuścić, wreszcie

c) figurki małe właściwie do części głównej ołtarza nie należące i pod podstawą Ołtarza zawieszane, pozostałe widocznie z jakiejś całości już przeistoczonej i nie wszystkie mistrzowskiego dłuta Stosa, według ułożyc się mającego projektu grupy, przez jakiego znakomitego rzeźbiarza znów w całość związać, — co wszakże późniejszemu czasowi zostawić należy. Na tem się ograniczyć powinny roboty, jeżeli mieć będą na celu zachowanie harmonii i wartości grupy, mającej zdaje się i nadal jaśnieć blaskiem sztuki, — a nie błękitami, ponsami, pozłotami.

Co do drugiego, to jest do części architektonicznej pomnika, i tej nie można oddać dobrej woli, a bez przewodnika pozostawionemu natchnieniu przedsiębiorców restauracyi ołtarza. Gdy jednak w aktach nie ma rysu tego, co dziś jest i tego, co dorobionem lub przeistoczonem być ma, wypada przedewszystkiem wezwać p. Książarskiego Felixa, do zdjęcia planu całego Ołtarza a następnie do przedstawienia projektu do restauracyi i uzupełnienia tego, co przez to zniszczało.

Architektura Ołtarza bowiem nosi widoczne ślady uszkodzenia i uszczuplenia, tak w ogólnym zarysie swoim, jak w cząstkowych ozdobach. Zadaniem przeto artysty, projekt restauracyi ułożyć mającego, będzie, iść za śladem tego, co ocalało, aby odgadnąć i wskazać kształt, do jakiego Ołtarz na powrót przyprowadzony być powinien, przy zupełnem zachowaniu czystości stylu pierwiastkowego, — a po rozważeniu i przyjęciu planu tej restauracyi, zdaje się, że Dozór kościelny znajdzie w P. Molinkiewiczu, ozdobowym Rzeźbiarzu, od lat kilkunastu w tym zawodzie pracującym, potrzebną zdolność do wykonania ozdób architektonicznych i wszelkich robót około przymocowania i ubezpieczenia od robaków samych rzeźb, obok których pozłocenie dorobionych części będzie podrzędną rzeczą.

O czem Dozór kościelny Parafii P. Maryi i Konsystorz Jlny Dyecezyi Krakowskiej, jako w przedmiocie zachowania jednego z najważniejszych pomników Religijnych Miasta Krakowa, zawiadomienie odbierają.

Sekretarz Jlny *Wasilewski*,

Prezes *P. Michałowski*.

## Nr. 3.

## Opis figur

(predelli, sporządzony przez snycerza Molinkiewicza, przed podjęciem restauracji).

**Figura I-sza.** Głowa, uwieczniona oblamaną koroną, która do szczytu zniszczona. Niektóre partje włosów są w stanie pierwotnym, a reszta tychże poobijana. Ręki prawej i nogi po tejże samej stronie brakuje. Draperya w właściwej całości, oprócz dwóch członków na prawej nodze i od strony tylnej uszkodzona przez dwa gwoździe, na których jak się zdaje była figura umocowana.

**Figura II-ga.** Kobieta z oderwaną ręką prawą po łokieć, u lewej zaś brakuje dwóch palców. Draperya od strony prawej obwisła na łądydze jakoteż i na lewej nodze jest o wiele więcej jak u pierwszej figury zniszczona. Korona w tymże stanie jak i u pierwszej figury zniszczona.

**Figura III-cia.** Głowa uwieczniona koroną, potłuczoną wokoło, nie lepszą jest od poprzednich wżwyż wspomnianych. Twarz oprócz nosa, którego nie widać na swem miejscu, zniszczona jest przez robactwo. Ręki prawej niema, lewa zaś o czterech palcach. Draperya od strony dolnej powyszczerywana w zęby. Zresztą wszystko w całości oprócz prawej nogi, utraconej powyżej kostki.

**Figura IV-ta.** Głowa z włosami jest w pierwotnej całości, lecz korona zniszczona jak poprzednie. brak ręki prawej i zakończenia nogi lewej, — z profilu od lewej ręki brakuje mały ułamek draperyi.

**Figura V-ta.** Ręki prawej brakuje i lewej wraz z prawą nogą. Łuk niepewny, a raczej do łądygi więcej podobny, przechodzący przez lewą pierś z obu stron bez zakończenia domyślnego. Draperya niewiele nadwyrężona kilkoma ułamekami. Włosy od strony lewej zniszczone.

**Figura VI-ta.** Głowa w stanie dosyć dobrym, Ręka prawa na której obwisła draperya jest utracona, obie nogi a szczególnie prawa w kolanie oderwana. Draperya ze wszystkich stron zniszczona.

**Figura VII-ma.** Czapka w rodzaju jakby infuła biskupia, na głowie tejże figury, jest z frontu uszkodzoną. Ręka prawa oderwana, a zaś u lewej palce. Draperya uszkodzona na pięcie prawej nogi i na palcach lewej nogi, gdzie i zakończenie tejże brakuje.

**Figura VIII-ma.** Na czole kilka partyi utraconych. U rąk brakuje palców. Draperya, spadająca z prawego ramienia, poobijana a naprzeciw lewego kolana zdziurawiona gwoździami, mocującemi łądygę do figury.

**Figura IX-ta.** Twarz jest z utraconym nosem, dalej brakuje w ramieniu prawej ręki i nogi lewej. Draperya w dwóch miejscach uszkodzona.

**Figura X-ta.** Korona na głowie zniszczona jeszcze więcej jak u poprzednich, gdyż została tylko obrączka, jako ślad, świadczący o bytności tejże, — na twarzy brakuje końca nosa, ręce obie po kostki oderwane. Noga prawa powyżej kostki utracona, tudzież u lewej brakuje zakończenia. Draperya z lewego ramienia na biodra spadająca odlamana i z frontu u dołu zupełnie poszczerybiona.

**Figura XI-ta.** Korona nadwyrężona tak jak i poprzednie, brak zakończenia nosa i lewej ręki wraz z nogą. Draperya od strony lewej odlamana.

**Figura XII-ta.** U tejże brakuje obu rąk i zakończenia nogi prawej. Draperya z małemi wyjątkami w dosyć dobrym stanie.

**Figura XIII-ta.** Głowa oprócz czapki bez uszkodzenia, brakuje obu rąk i lewej nogi powyżej kostki. Draperya w dwóch miejscach wyszczerybana.

**Figura XIV-ta.** Twarz z utraconym nosem i wyszczerybanym wąsem, na głowie zaś partye włosów po- utracone. Draperya od dołu poszczerybiona przez gwoździe.

Wszystkie części, które tu wymienilem w szczególności, niema ich zupełnie. Potrzeba by dokładnie te części wyrestaurować, najpierw modelować w glinie, następnie odlewać z gipsu i dopiero w drzewie wykonywać każdy szczegół.

INSTYTUT  
BADAŃ LITERACKICH PAN  
BIBLIOTEKA  
00-330 Warszawa, ul. Nowy Świat 77  
Tel. 26-68-63













KH/T 17  
2/18



F  
20732