

**ARCYDZIEŁA  
WITA STWOSZA**

**Biblioteka  
Solna Śląskiego**

Dr. JAN SAS ZUBRZYCKI

INŻYNIER ARCHITEKTURY

PROFESOR POLITECHNIKI LWOWSKIEJ

ARCYDZIEŁA  
**WITA STWOSZA**  
ZARAZEM  
TWÓRCZOŚĆ ICH POLSKA

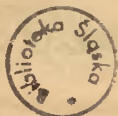


SKŁAD GŁÓWNY „KSIĘGARNIA NAUKOWA“ LWÓW  
LWÓW — 1924

**Biblioteka**  
**Śląskiego**

15888

II.



5.-



x-46123

15888

II

## Uwagi wstępne:

Dla zrozumienia głębszego poglądów, rozprawdzonych w dziele, wypada zaznaczyć, że praca p. t. „Mir-Sława, Znak Krzyżowy“, najczęściej tu powoływana i za podstawę do wywodów licznych brana, stanowi całość z badaniami, które się mieszczą w książkach następujących:

„Wiązania Polskie“,

„Serce“ —

„Styl Polski — Styl Narodowy“.

Ze względu na ważność przedmiotu, musimy przypomnąć także „Utwór Kształtu“ w 3 częściach, oraz „Styl Nadwiślański“, „Styl Zygmunowski“ „Polskie Budownictwo Drewniane“ — wreszcie 400 tablic Skarbu Architektury w Polsce.

Pracy niniejszej nie zaopatrujemy w obrazy, albowiem w piśmiennictwie polskiém istnieją na szczęście tak piękne wzory arcydzieł Stwosza na tablicach rozsiane, że łatwo nam bardzo powoływać się na te wydawnictwa. Na myśli mamy głównie wszystkie dzieła Ludwika Stasiaka, niezmiernie w tym kierunku zasłużonego i na „Rocznik Krakowski“, tom X, który obejmuje pracę Dra Feliksa Kopy z podobiznami najpiękniejszymi.



„Bo światło Boże wraca do źrenicy  
I czuję radość wielkiego wesela.  
Podaj mi, dziecię, ów Krzyż Zbawiciela,  
Com go wziął w darze od Mądrej Dziewicy;  
Bo czuję znowu, jakim Bóg wiódł torem:  
Że się nachyla do wieczora ranek  
I że się składa z róż i z ciernia wianek  
Poczęty jutrznią, skończony nieszporem!”  
(W. Pol. *Wit Stwosz* — koniec).

---



## Wprowadzenie.

Czas to już bardzo wysoki, abyśmy przejrzeni owoce badań nad działalnością Stwosza!...

Mnożą się u nas prace większe i mniejsze — te ostatnie przeważnie — lecz nie widać w nich jednolitości dążeń. Najsmutniejsza — że wskutek zamieszania pojęć urasta mgła coraz bezwładniej widnokreśli zasłaniająca na to, aby zaiste prawdy nikt dojrzeć nie mógł. — Czasy dzisiejsze, zwłaszcza w Polsce, dążą jakby celowo do zagmatwania wszystkiego, co łączy się z życiem narodowym, jakoby w rzeczy samej chodziło wyraźnie o znieczulenie wrażliwości naszój na wartość wszystką osobowości narodowej. Z jednej strony spotęgowanie u nas czujności na wszelkie ruchy myśli ludzkiej w wszechświecie, a z drugiej strony coraz większe przytłumianie roszczeń naszych w zakresie czysto rodzimym — oto obraz czasu dzisiejszego. Na ogół sądząc możnaby przyjść do przeświadczenia, iż naród polski z umysłu unika podstawy własnej dla podwalin bytu swojego i życia przyszłego a gwałtownie chce objawić zależność swoją od wszystkiego, co jest poza granicami jego. Przejawia się w tém ułomność nasza, dawnych czasów sięgająca. Od kiedy Polska zaczęła oglądać się za królami nie polskimi — od wtedy podkopywać się zaczęła rodzimość szczerze narodowa. Co raz większe kręgi zatacza rozumienie obczyzny — co raz mniejsze kręgi stanowią własność naszą swojską, nam tylko właściwą.

Źle się to dzieje — bardzo źle!

Najgorzej z téj przyczyny, że na polu sztuki i zdobyczy w świecie piękna nie dostaje nam nadal wiary. Wiecznie jesteśmy bezduszni i słabi w obec siebie samych. Niewiarę w siłę duchową narodu posuwają u nas niektórzy tak dalece, iż poprostu zabraniają mówić i pisać w duchu poprawy. Zgroza! co za pęta ciasne, z niewoli pochodzące, opasały duszę naszą. I nie sposób próbować podtrzymać ducha narodowego, ponieważ coraz mniej ludzi w Polsce, którzyby myśleli nad zatrzymaniem „dobra starego“. Stanisław Rąba, sługa stary i ślachcic, mówi w Jakobie Jasińskim:

...„Wstyd!.. hańba! mój Boże!  
 Mamże wierzyć mym oczom? Czyliż to być może,  
 Żebyście takich synów mieli wy, ojcowie,  
 Ulubieńcy mych pieśni, wy, bohaterowie!  
 Znałem, znałem niektórych — kto dziś na téj ziemi,  
 Na ziemi opętańców, kto piersiami lwiami,  
 Kto orle mi oczyma zastąpić was zdoła?

Jakże szybko znamiona cnój polskości rzedną!

Oj! niéma już tych orłów, tych tam tórów jarych!  
 Wymarli — i, krom sławy, nic już po nich niéma!“

(A. Mickiewicz.)

Oto! ginie w oczach nasze dobro stare, a na miejsce jego bierzemy liczmany i lichoty. Tak nas łudzą ustawicznie owe przynęty, jak fale o brzegi bijące, że z pokolenia w pokolenie poddajemy się im wręcz na korzyść obczyzny a na szkodę Ojczyzny naszej nieszczęśliwej. Opętały nas hasła sztucznie nam przez wieki niewoli narzucane, że zamiast na synów najwierniejszych Matki kochanej, patrzymy zaprawdę na „ziemię opętańców!“ Gdzież są ci bohaterowie o piersiach lwich, o oczach orlich?... Gdzie są te orły bujające górnolotnie i te tóry przemocne?... Zanikło wszystko, albowiem mądrość książkowa wydarła nas już w połowie ze życia prawdziwego — a co pozostało jeszcze, to w imię prawdy w r z e k o m e j dobro-

wolnie składamy na ołtarzu nawyknienia naszego do wrogów naszych.

Za wiele bronimy przedewszystkiem niemieckości!

\*

\*

\*

Wszystkie zagadnienia i wątpliwości, dotyczące działalności Wita Stwosza, doczekają się tylko wtedy rozwiązania jasnego a pewnego, kiedy przedewszystkiem śmiało będziemy mogli powiedzieć, że stanowisko sztuki i kultury polskiej w ogóle, od czasów najpierwotniejszych, jest już najzupełniej wyświetlone. Jak dotychczas błędy nasze i powiększają się i pomnażają się, gdyż ciągle jeszcze wydaje się nam to koniecznością, jakoby Polska miała jedynie jedną drogę rozwoju życia swojego a mianowicie przez naśladownictwa wszystkich narodów i wszelakich prądów cudzoziemskich. Nie można u nas sobie wyobrazić żadnej dziedziny myśli i pracy, aby w niej nie zaczynano na ślepo od przyczepiania się do Niemiec, Włoch, Francji lub innych krajów. Stało się to już słabością naszą tak rozwiemożnioną, że nie potrafimy ani myśleć ani działać bez wzorów zagranicznych. Wyłączyła taka bezmyślność z wychowania naszego wszelkie uwzględnianie pierwiastków rodzimych, aby tylko z nich nie wykuwać w zarodku samodzielności i wytrwałości czysto narodowej, naszej.

Od dawna, bardzo dawna zaważyła nad nami klątwa przekonania, niestety w świecie już rozpowszechnionego, iż Polska otrzymała sztukę i kulturę od Niemiec, potem od Włochów. Pozory pewne umożliwiły uznanie poglądu takiego za prawdę niewzruszoną, a jednak kto potrafi się oderwać od tej przewagi, pochodzącej głównie ze stanowiska politycznego — w czasach przedwojennych na korzyść Niemców idącego — ten może drogą inną dochodzić prawdy szczerzej, nie łudzącej. Sztuka w Polsce posiada tak wiele pierwiastków samoistnych, że nie potrzeba żąd-



nych wysiłków, aby dopatrzeć się w nich pierwowzoru całkowicie rodzimego.

Dwie przeto mamy drogi do zgłębiania znamion sztuki i kultury polskiej: albo rozpoczynania od sztuki niemieckiej i sledzenia później podobieństwa tejże do sztuki naszej, albo rozpoczynania od sztuki polskiej i szukania okazji ściśle zbliżonych w sztuce dziś teutońskiej. Prawie wszyscy bez wyjątku badacze i uczeni polscy trzymają się dotychczas drogi pierwszej, stąd pochodzi wyrok dla nas złowrogi, zatem znaki ślactwa czyli herby rodowe to naśladownictwo niemieckie, rycerstwo nasze arcybohater-skie to wyuczenie niemieckie — wszystkie obyczaje nasze niemieckie i sztuka cała niemiecka! Kilka jednostek wśród narodu całego w Polsce obrało drogę drugą i dlatego głoszą one zdania wręcz odmienne: nie Polska od Niemców, lecz Niemcy z Polski sztukę wzięli.<sup>1)</sup>

„Gdy zapowiedziano dowody, że za czasów Stwosza, Kraków był twórcą kultury Norymbergi, że Albrecht Dürer był uczniem i naśladowcą Stwosza, to miesięcznik wysoce kulturalny, artystyczny powitał to słowami: „p. Stasiak twierdzi, że kultura artystyczna nie z Niemiec szła do Polski, ale naodwrot... jeśli już trzeba koniecznie skompromitować naukę polską przed obcymi, to niczego więcej pragnąć nie można, jak aby ostatni wynik badań p. Stasiaka przetłómaczono na język francuski.“<sup>2)</sup>

Nie potrzeba zaiste dowodu lepszego na okazanie, jaką jest dzisiaj dusza polska!... Ma ona się rozkoszować coraz silniejszym przyrastaniem do pnia niemieckiego — a gdy padnie słowo niebaczne dla obrony godności narodu, to musi ono spotkać się z ośmieszeniem i szyderstwem!

I to właśnie najboleśniesz, iż ta dusza polska ogółu narodowego niema nic po nadto tylko śmiech!... Obracają u nas od dawna wszystko w pośmiewisko — a są tacy, co pomagają wrogom szczerze i cieszą się z owoców bujnych naigrawania. — Smutnie!

<sup>1)</sup> Styl Nadwiślański str. 162 i dalsze. (Kraków 1910).

<sup>2)</sup> Wit Stwosz — źródłem natchnień A. Dürera. Kraków 1913.

Zapytałby kto, czy ten, który się natrząsa, czyni to po zgłębieniu rzeczy, po zbadaniu najsumienniejszem? O nie! o to nie chodzi nikomu, bo wystarczy przeczytać nagłówek książki lub dowiedzieć się o nazwisku twórcy pracy — a już z góry pod wpływem urojenia obrzuci się zamiar niedowierzaniem, gorzką obmową, pełną jadu.

Mimo wszystko jednostki nieliczne stają przeciw prądowi powszechnemu i trwają w przekonaniach swoich nadal, albowiem za nimi prawda ta bezwzględna, która była, jest i będzie a nie prawda przemocą narzucona i powierzchownie zasilana.

\* \* \*

O! zawołajmy raz jeszcze: „jakże szybko znamię ona cnej polskości rzedną!“. Już tylko do jednostek bardzo nielicznych mówić można o tém, co to jest „dobro dawne“. Ogół nie pojmuje takiego, który chciałby być szczerze polskim w każdym calu. Tysiące objaśnień na uzasadnienie niewłaściwości. Nie należy ubierać się po polsku, bo to razi — nie trzeba używać wyrazów rdzenie polskich, gdyż to trąci starożytnością, a dziś pęd nowoczesności, nie wypada zachowywać obyczajów pełnych cnót narodowych i zwyczajów prastarych, ponieważ wszystko to już przepadło i zamarło — a wreszcie nie godzi się myśleć o stylach dawnych, dziejowych, albowiem sztuka dzisiejsza nie może znieść tego!...

Zatem oddalamy się coraz bardziej od przeszłości naszej i rzecz arcy-dziwna, chcielibyśmy ją mimo to zrozumieć! Zrywamy ogniwa łączące nas dawniej z Ojczyzną, a mielibyśmy roszczenia, że ją mimo to kochamy i dla niej żyjemy!

Skoro mowa o sztuce, z rozpaczą to powiedzieć należy, iż sztuki polskiej nie znamy!...

Widzimy, jak się mnożą książki i pisma dla krzewie-

nia futuryzmu, kubizmu — lecz nie widać starań, aby w pokolenia młode wpajać zamiłowania do naszej sztuki ludowej, może najpiękniejszej w ogóle i do zabytków polskich, pełnych ducha a uczucia. I przeciąga się owa przyczyna nieszczęsna, która powoduje, że nie mówimy o sztuce naszej tylko unosimy się nad Eternizmem, jaki obecnie ma być rozprawieniem wszystkich określeń kierunkowych, kończących się na izm: Idealizm, Realizm, Naturalizm, Symbolizm i t. d. i t. d. Z jednej strony o uszy nasze uderzają wołania „mydlarzy“, którzy chcą tego właśnie, aby pisano „ciemno a zawile“, z drugiej strony ci z brzasku epoki nowej, w walce o sztukę nową, nie zdają sobie sprawy w umyśle Polaka, co nastąpi po zdmuchowaniu koron ze wszystkiego, co było u nas ukoronowaniem! Jeżeli by to prawdą istotną było, że sztuka piękna jest bogactwem narodu największej wartości, bo wiekuistém, to dlaczego artyści mydlarze (wedle Przybyszewskiego) mają koniecznie rozpoczynać od tego, aby przekreślać oświatę i ogładę ojców a lecieć jak ćma po przez ciemność otchłani? Wiekuistość sztuki domaga się nawiązania przeszłości z teraźniejszością — nowoczesność zaś nie może znieść przeszłości.

Z powodu tego, przyznać to musimy, panują u nas wyobrażenia wprost najfałszywsze o sztuce naszej najdawniejszej a ponieważ wcale jej nie znamy i zgłębić jej nie mamy ochoty, dlatego zadowalnimy się właściwie tylko tem, co nam obcy podadzą. Zrozumiemy teraz, dlaczego to u nas w cenie tak wysokie są dzieła niemieckie. Wygoda nasza to sprawia — ale też ponosimy szkody stąd wynikłe, gdyż żyjemy tem, co Niemcy nam narzuca.

Potrzeba gwałtownie to uwydatnić, że poglądy nasze na sztukę naszą nie są takie, jakimi by one być mogły i być powinny, lecz są niewolniczo uzależnione od myśli nakazujących, któremi nas karmią dzieła niemieckie i szkoły wszystkie podług nauczania w duchu obcym a nie polskim. Zaprzepaszczamy z téj przyczyny znamiona, w istocie prawdy łączące nas bądź co bądź ze Wschodem Dalekim, ze Wschodem Azji — a po przez wieki prawidła sztucznie



podtrzymywane, na podobieństwo bicia, nasyciły nas przekonaniem, jakoby nauka i kultura konieczne tylko z zachodu szła na wschód. Jest to nieprawda rażąca!

P. dr. Ptaśnik przyszedł do wniosku, jakoby Stosz było brzmieniem staropolskiem.<sup>1)</sup> Stosz i Stoszko mogą być w staropolszczyźnie, lecz nie zapominajmy, że w Polsce niestety! bardzo wczesnie oddziaływały wpływy nacierających natrętnych i pod ich siłą w mowie polskiej objawiały się już wczesnie skażenia bardzo mnogie. Nikt nie może nie przyznać, iż dźwięk Stwosz jest o wiele rdzeniejszo polskim jak Stósz. Skoro Arcymistrz nasz sam się podpisywał na listach Stwosz i na pomnikach najpiękniejszych położył nazwę Stwosz, musimy już raz bez wahania przyjąć za polskie słowo piękne Stwosz, zbliżone do Stwórz. Zestawienie głosek **Stw** jest czysto rodzime, bo składem takim poszczycić się może jedynie mowa polska w świecie całym. My tego w międzygłoskami nie przeceniamy sztucznie ani wymyślnie, albowiem to właściwość jędrnie nasza, swojska i byłoby grzechem stokroć większym, nie przywiązywać do tego wagi. Stwosz jest nazwą wyłonią z ducha języka polskiego. Stwosz jest nazwiskiem polskim, po którym śmiało sądzić możemy o pochodzeniu nietylko Wita, lecz i rodu całego, ba! nawet rodów całych, że to byli źródłowo z pochodzenia Polacy. Wszelkie odmiany jak Stosso, Stossowicz, Stosewicz, Stosscho, Stoschen, Stoszy, Stossiowa lub Stosche — nic innego nie odznaczają, jak przemiany w pisowni zepsutej niemieckością źródłosłowu jednego i tego samego: Stwosz. Stwosz pochodzi od Stwórz! Stwosz ma być nazwą rodu arcymistrza.

Nietylko nazwisko jego, lecz i imię własne dotyczy polskości. Wit pochodzi od Wida a przecie Światowid jest chyba najlepszym dowodem starodawności wyrazu. Na grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka słowo EIT oznacza w skróceniu FEIT, zamiast dawnego FIT, co bezwątpienia

---

<sup>1)</sup> „Ze studjów nad Witem Stwoszem i jego rodziną“ — Rocznik Krakowski — tom XIII. str. 118, 122, 124 i 128.



przypomina WIT, czyli WID. To brzmienie ostatnie służy za świadectwo, o ile silniej zbliżone są dźwięki nazwy i imienia tego do polskości, jak do niemieckości. Niemcy mają siły dla przywłaszczania, to prawda — tego im nikt odmówić nie może, lecz przywłaszczanie a własność sama, prawowita, to nie jedno. W obec tego musimy przyznać więcej prawdopodobności podaniom żywym, aniżeli sztuczności wysiloniej pod naciskiem samego rozumowania i to rozjątrzonego. Opowieść skromnie młodzieży podana,<sup>1)</sup> umieszczająca rodziców Wita na Kleparzu, gdzie ojciec jego miał mieć pracownię bednarską, jest o wiele bliższą rzeczywistości, aniżeli nawoływania zaciekłych badaczy niemieckich do szukania go koniecznie w Norymberdze, bez podstawy najmniejszej. Witek z Kleparza to postać całkowicie wykrojona z życia ruchliwego Krakowa przy końcu wieku XV. Stosunki jego z kanonikiem Janem Długoszem, za pośrednictwem tego z królewiczami, a nareście z królem samym i z całym dworem jego, bardzo możliwe. Popiera to wszystko przypuszczenia nasze o pobycie Stwosza w Krakowie od młodości. Zanim Kraków powierzył mu wykonanie Ołtarza Marjackiego, musiał się on dać Krakowianom dobrze poznać temi rzeźbami, którei zasypywał kościoły nasze. Jest także to bardzo prawdy bliskiem, że królewicz Władysław Jagiellończyk, obejmując tron czeski na zamku w Pradze, zacieśnił stosunki pomiędzy obydwoma stolicami i popierać musiał arcymistrzowstwo Stwosza. Jest to zgoła łatwém do przypuszczenia, że Wit Stwosz rozwój swój krasoumny zawdzięcza nie Norymberdze, lecz Krakowowi głośnemu w sztuce z wieku XV, skąd go powołać musiano aż do Medjolanu na dwór Sforciów. Działo się to w czasie, kiedy wydobywają się postacie Parlerzów, Henryków i Piotrów, czynnych również w Medjolanie. Jeżeli powieść wspomina wreszcie o stosunku Wita z Bramantem, który budował wówczas w Medjolanie arcydzieło swoje: kościół M. Boskiej Łaskawej (S. Maria della Gra-

---

<sup>1)</sup> Z. Morawska. Witek z Kleparza — Warszawa 1907. Biblioteczka dla młodzieży tom XII.

zie) — to możemy w tém widzieć dowody łączności naszej raczej z Włochami jak Niemcami.

Lossnitzer M. w dziele ostatniém <sup>1)</sup> powiada, jakoby było to niemożliwością, iżby istota sztuki Stwosza zależną była od Wschodu, zwłaszcza, że zowie on ten Wschód Polski krajem „w sztukę ubogim“, chociaż ziemie nasze z pyszalstwem mieni dziedziną kolonizacji niemieckiej(!?) Otóż dla ilu to uczonych polskich zdanie owo przedstawia wartość nieomyślności a co gorsza dla ilu tych krzewicieli myśli niemieckich stało się ono wprost wyrocznią. Niestety! Każde słowo wypowiedziane u nas w języku obcym ma dla Polaka siłę czarowną, jaka go omamia, podczas kiedy słowo polskie bywa lekceważone i pogardzane. — Zdajmy sobie atoli sprawę, czy to jest prawdą?

W poglądzie na arcydzieła Stwosza zachodzi konieczność rozpatrzenia przedewszystkiem zasady, ażali jest to zgodne z rzeczywistością, co Niemcy orzekli i co nauka polska rozkrzewia, że Polska była krajem w sztukę ubogim, tudzież, że cokolwiek ona miała i zdobyła, to chyba to wynikało z ducha niemieckiego, tylko Niemców, jako kolonistów!!

Po dziełach naszych wszystkich staraliśmy się udowodnić błędy w zapatrywaniach nauki polskiej a wszędzie usiłowaliśmy roztaczać wywody na podstawie dowodów, jakby namacalnych, rysunkami popieranych, podczas kiedy twierdzenia niemieckie przeważnie i najczęściej są gołosłowne. Nic to nie pomogło, albowiem nauka polska nie uznaje tego. Wobec tego raz jeszcze musimy tu podjąć się pracy dla obronienia i prawdy i godności narodu polskiego.

Już Strzygowski Józef dobitnie wykazał niesłuszność zapatrywania ogólnego, jakoby Rzym koniecznie i tylko Rzym miał być ogniskiem sztuki dla całej Europy.<sup>2)</sup> Ba-

<sup>1)</sup> D. Max Lossnitzer: *Weit Stoss, Die Herkunft seiner Kunst. seine Werke und sein Leben.*

„Es hiesse das Wesen der Kunst des Veit Stoss vollkommen verkennen, wenn wir sie aus dem deutschen Kolonisationsgebiet im kunstarmen Osten, der noch Jahrhunderte hindurch von den Launen und Moden des Auslandes abhängig war, ableiten wollten...“ (str. 76).

<sup>2)</sup> Strzygowski Józef: *Der Dom zu Aachen* str. 6 (1904) „Das

dacz ten, mało u nas znany, ma zasługę wielką w okazaniu przed światem, że pierwiastki sztuki w Europie wyłoniły się głównie pod wpływem Wschodu, zatem Asyrii i Babilonji, Persji, Egiptu i Syrii.<sup>1)</sup> Orzeczenie owo posiada doniosłość szczególnie ważną dla historii sztuki polskiej — jednakowoż z uczonych naszych nikt jeszcze nie zestawił wyników owych z zapatrywaniem, które bronią rodności i swojskości polskiej. Nawiasowo atoli wypada tu wtrącić życzenie, aby ktoś wojujący przeciw sztuce rdzenia naszej a widzący tylko Niemców, porównał owoce badań dr. Strzygowskiego z twierdzeniami naszymi, jakie mieszczą się po dziełach naszych jak Styl Nadwiślański, Styl Zygmuntowski, Polskie Budownictwo Drewniane, Utwór Kształtu, Serce, Mir-Sława czyli Znak Krzyżowy i t. d.

Jak Strzygowski tak i my na każdym miejscu jak na dłoni odsłaniamy prawdę nagą, że rozwój sztuki polskiej sięga okresu micońskiego i objawia związek nie z Zachodem Europy, ale przeciwnie ze Wschodem Całym, Dalekim.<sup>2)</sup>

Okoliczność, iż sądzą u nas inaczej, dowodzi słabości ze strony naszej, dzięki której nie patrzymy w głąb prawdy, lecz porwać się dajemy każdej sile zewnętrznej, co na nas uderza. A są narody mające dar szczególny do podbijania i zagarniania, do wydzierania rzeczy cudzych i przyswajania ich sobie. Czynią one to tak, jak Modrzewski doskonale określił, że nietylko zdzierczo zasługę sobie przypisują, lecz jeszcze tego, którego obdzierają, napadają czynem i słowem, obelgi nań miotają i do hańby go doprowadzają. Czynią to prawem wilczem, „jako nasi mawiają o tych, co wydzieraniem jakoby wilcy żywią“ (Modrzewski: O Poprawie Rzpp.). Narody takie to wydzieracze, czekający tylko na korzyści ze strony sąsiadów, aby po ich zgwałceniu kazać im wychwalać dobro-

---

passt natürlich durchaus nicht zu den Lehren, in denen wir aufgewachsen sind und wonach ausschliesslich Rom für den Norden als Gabenhorn in Betracht kommt“.

<sup>1)</sup> j. wyżej str. 52 i 53.

<sup>2)</sup> patrz Mir-Sława, cała książka!



dziejstwa wydzieraczów. Rzym niegdyś żył zdobyciami i Europy i świata całego — Rzym stał się wzorem takiego wydzieracza w dziejach ludzkości. Za nauką jego poszły niebawem narody inne, co dążąc do przewagi pięści zapragnęły tego, aby przed mocą prawa narzuconego padło wszystko w proch i na dobytek wyznawało nieustannie nicość swoją przed siłą mięśni zaborczych.

Polska, na nieszczęście, sąsiadując od wieków z wydzieraczami, padła ofiarą, która się mści do dzisiaj. W chwili zmartwychwstania, nie wolno Jej głowy podnieść, ponieważ wrogom to się nie podoba. Łacniej u nas o to, aby krzewiła się nauka niewolnicza, po dawnemu, z czasów kajdan hańbiących, aniżeli o odwagę gwoli zaznaczenia siły własnej, zgodnej z dumą narodową. Nie wolno nikomu odezwać się dla obrony Ojczyzny. Kto na to się porwie, przeciw temu wnet siły się znajdą dla udaremnienia kroku.

Mimo to, jak nawałności wody płynącej nikt nie powstrzyma, tak prawdy żywotnej, w całej pełni silnej, nikt nie przytłumi.

Czas długi myślano u nas, jakoby sztuka Karola W. była wynikiem koniecznie Rzymu lub co najmniej Rawenny, a jednak badania J. Strzygowskiego zbiły to doszczętnie. Od dawna karmią dlatego ci głosiciele potęgi Rzymian i Niemców pokolenia nasze wyrokiem, że cała sztuka w Polsce to rzymska i niemiecka.

W zapisie woli ostatniej króla tego mówią słowa o kaplicy w Akwizgranie, jakby o cudzie jakim, a cud ten powstał nie z innej sztuki, jak tylko greckiej, to znaczy tej wschodniej, która wyobraża nam sztukę Carogrodu, Kijowa, Lęchji i Sarmacji.

*„Pignora Apostolorum, Martyrum, Confessorum et Virginum a diversis terris et regnis, et praecipue Graecorum collegi...”*<sup>1)</sup> Tak powiada sam władca o sobie w opisie tejże świątyni. Kraj Greków to nie Grecja przecie starożytna, lecz to strona Europy wschodniej, gdzie

<sup>1)</sup> Die Mosaiken im Münster zu Aachen. Barb. de Montault. 1872 Köln. str. 70.



mieszkali ci wszyscy, którzy byli wiary greckiej i obrządku greckiego, zanim nie przyjęli chrześcijaństwa katolicko-rzymskiego. Za czasów Karola Wielkiego kraj Greków to najniezawodniej Lęchja i Sarmacja, o których myśmy zapomnieli całkowicie, gdyż kazano nam głosić nieistnienie Państwa polskiego przed Mieczysławem I. i narzucono nam przekonanie, że Sarmaci to dzicz nieokiełzana, o jakiej mówić nawet nie można. Polak dzisiaj nie chce myśleć o Sarmatach, aby nie popaść w podejrzenie, iż do nich się zamierza przyznać. A jednak we wieku VIII. słynęły krusce najlepsze z gór Sarmackich, a na grobowcu Bolesława Szczodrego czyli Śmiałego w Ossochowie (Os-jaku) położono jeszcze napis: „*Sarmatis* Peregrinantibus salus“.

„*Scytharum* nomen usque quaque transit in Sarmatas atque Germanos“ powiada Wojciechowski w Chrobacji na str. 31. za Plinjuszem. Morze Sarmackie to morze Bałtyckie, zwane także Szczytyjskiem czyli Giermańskiem; miało aż cztery nazwy.

Jaką sławą dawniej cieszyli się Sarmaci najlepszy dowód w tém, że w roku 172 cesarz Marek Aureljusz przydał sobie godność „*Sarmaticus*“ albo Germanicus (Lewel).

Zatem ci to Sarmaci w języku dawnym przybierali nazwę u obcych Greków, na co posiadamy dowody bardzo liczne. Nietylko zapis Karola Wielkiego przytacza Greków, bo i Frèdegodus, pisarz wieku X.<sup>1</sup> powiada: *quadris lapidibus, manu gothica*<sup>1)</sup>.

Otóż Dr. Karol Schnaase, przytaczając to zdanie objaśnia, że ten sposób budowania: *quadris lapidibus, manu gothica* był rzymskim, co jest nieprawdą, albowiem ci Goci to nie budowali wedle sztuki rzymskiej klasycznej, lecz podług sztuki greckiej. Ten sam Schnaase w rozdziale o sztukach rzeźby i malarstwa z okresu Karola W. mówi ciągle o Grekach i sztuce greckiej. Kiedy Rotrudis, córka Karola W., wyjść miała za mąż za Konstantyna VI. ce-

<sup>1)</sup> Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter. Erster Band. Düsseldorf 1844 str. 482 — w przypisku.

sarza Carogrodu, wtedy na dworze francuskim utrzymywano Greka, aby ją uczył języka greckiego.<sup>1)</sup> Malowidła Karola W. noszą piętna malarstwa greckiego, a oznacza to kierunek sztuki wschodnio-północnej czyli sarmackiej, gockiej (gotyckiej). Miniatury najpiękniejsze są pochodzenia greckiego<sup>2)</sup>. Powiada dalej tenże uczony, że za Karola W. udzielano błogosławieństwa wedle obrządku greckiego. Zowie on sztukę grecką już zastarzałą: „die gealterte griechische Kunst“.

Grecką czyli wschodnią, zatem sarmacką albo gotycką była cała sztuka Longobardów w Rawennie. Nazwa Longobardów jest zniemczona a jej brzmienie pierwotne to Lęcho-bardowie, wszak wiemy, że ci Ostrogoci przyszli z kraju nadwiślańskiego, gdzie jeszcze za czasów rzymskich mieszkali Ligowie, zatem Lęchowie. Okazuje się, jak potrzebnym jest zachowanie pisowni starzej z zatrzymaniem dźwięku nosowego ę, aby zrozumieć, skąd w łacinie bierze się *on*. Longo pochodzi bezsprzecznie od Lęcho. W sztuce Rawennańskiej niezmierna ilość pierwiastków bezpośrednio związanych ze sztuką najstarszą Nadwiślańską, jak n. p. dwunałęcz, występujące na chrzcielnicy. Jeżeli Vasari mówi o sprowadzeniu mistrzów malarskich z północy, mistrzów greckich, to mieści się tu prawda najdoskonalsza, ponieważ Cimabue stworzył obraz przesławny M. Boskiej do kościoła M. Boskiej Nowej (Novella) we Florencji a za podnózek dał jej dwunałęczne lęchickie, sarmackie. Obraz ten mieści się w dziele naszym „Zwięzła Historia Sztuki“ wydanie II. str. 241<sup>3)</sup>. Nie będzie to rzeczą zbyteczną, gdy wtrącimy, że dwunałęcz na podnóżku M. Boskiej Nowej Cimabue'go jest takie samo, jak dwunałęcz dwukrotnie występujące po bokach graniastosłupa ośmiościennego chrzcielnicy w Rawennie. Dwuna-

<sup>1)</sup> Geschichte der bildende Künste im Mittelalter. Erster Band Düsseldorf 1844 str. 514 — w przypisku.

<sup>2)</sup> Schnaase j. w. str. 518 „ein überwiegender Einfluss römischer und selbst griechischer Vorbilder“.

<sup>3)</sup> Omówiliśmy sprawę tę w dziele: „Styl Polski, Styl Narodowy str. 29 — oraz Mir — Sława — Znak Krzyżowy str. 93.

łącze owo jest również w ścisłym związku z dwunałęczem, jakie widzimy na daszku królewskim po nad głową Salomona na rzeźbie: „Sąd Salomona“ w narożu pałacu Dożów w Wenecji <sup>1)</sup>).

Wszystko to służy na razie za dowód wstępny, o ile sztuka Rzymu i Niemiec podlegała wpływom sztuki wschodniej, greckiej, że zatem oddziaływanie na tle dziejów odbywało się wręcz odmienną drogą, nie z zachodu na wschód, ale ze wschodu na zachód. Rzym zgreczony — „Roma graecisans“ — to Rzym zabierający wpływ sztuki wschodniej. Sztuka ta grecka przejawia się najsilniej w budowlach szkoły akwitańskiej o ustroju kopulastym, całkowicie oddającym piątnicę nie tyle w Carogrodzie, ile właśnie na ziemiach Łęchji czyli Sarmacji wykształconej. Rzecz wysoce pouczająca, iż w rzucie poziomym kościoła Fontevrault w każdym prześle układu sklepiennego występują cztery wnęki na zasadzie podwójnego prawa połowienia ze sztuki nadwiślańskiej od wnętrza, zaś po dwie wnęki na podstawie dwudziału na zewnątrz. Piątnica kopuł w kościele S. Front w Perigueux pochodzi z prądu sztuki wschodniej, greckiej, gdzie najczęściej ta piątnica występowała, a zatem nie w Bizancjum, lecz w krajach nadwiślańskich. Taka sama piątnica była podstawą dla budowli pogańskiej, jaka od czasów niepamiętnych stała w Norymberdze, później żydom odstąpiona, a po ich wypędzeniu z miasta przekształcona na kościół Marjacki, zwany w uściech ludu „Salą Marjacką“. Określenie to ostatnie popiera twierdzenie o budowlu nie kościelnej w pierwotności. W założeniu jestto czwartak (kwadrat) przedzielony na 9 pól za pośrednictwem czterech słupów, w okroju poziomym okrągłych. Przebudowa bóżnicy w wieku XIV. nadała całości znamiona gotyckie, lecz założenie ściśle wschodnie, greckie, o krzyżu greckim, podwójnym, było zaznaczone kopułą środkową największą i 4 kolebkami w osiach głównych, tudzież kopułą

<sup>1)</sup> Białodach czyli Białdach-jan to znak władzy królewskiej z czego powstał pierwiastek w sztuce znany a rozpowszechniony pod nazwą baldakin. Jest to wyraz przekreślony z brzmienia starołęchickiego białodach, dach piękny — białdach-pan czyli białdach-jan!



środkową tą samą i 4 kopułkami mniejszymi po osiach przekątniowych. Przebudowa od przodu z podcieniami piętrami jest pamiętną, albowiem z galerji górnej właśnie cesarz Karol IV. okazywał ludowi kosztowności i klejnoty, jakie z Pragi przywiózł do Norymbergji w dniu urodzin syna jego i ofiarował kościołowi. Mamy tu znowu świadectwo, iż sztuka i budownicza i zdobnicza szła ze wschodu na zachód, a Praga w owym czasie należała przecie całkowicie do sztuki wschodniej, greckiej w ścisłym znaczeniu.

Jeżeli ponadto wszystko uwzględnimy jeszcze to także, co prace Dr. J. Strzygowskiego odkryły i ustaliły, to przyznać musimy, że wpływy ze Syrii i Asyrii płynące po przez Armenję i wschód Europy miały właśnie ognisko swoje w ziemi Łęchji czyli Sarmacji, którą sam Władysław Jagiełło nazywał tam jeszcze Grecją, gdzie kultura pierwotna była nietkniętą i dlatego to mówimy, że na zamek królewski na Wawelu i do Kaplicy Świętokrzyskiej w Katedrze krakowskiej sprowadził takich malarzy greckich, o jakich poucza nas Vasari. Jak Cimabue zdradził się oddaniem dwunależczą półkolistego na podnóżku Matki Boskiej Nowej, tak i ci mistrzowie z Polski na zachód idący roznosili bezwiednie znamiona stylu swojego, nadwiślańskiego. Dlatego to odrzwia główne kościoła Marjackiego w Norymberdze wychodzą z dwunależczą ostrogotyckiego, zwieńczonego gółą jedną ostrołęką większą i dlatego na odrzwiach głównych (bramy rajskej) kościoła Św. Wawrzyńca w Norymberdze, téż w nadprożu, widzimy znanie doskonale dwunależczą nadwiślańskiego, pod polem nadprożem dużego łęku górnego.

I cóż tu mówić o ubóstwie wschodu, jak to zaznacza Lossnitzer?... Kiedy okazuje się całkiem przeciwnie, że ten wschód od dawna, od prapoczątku był właśnie najbogatszym w sztukę. Nie może w to uwierzyć żaden polak, a przecież cesarz Otton III. był zdumiony bogactwem i okazałością dworu króla Bolesława Chrobrego. Jak to sobie wyobrażają ci „wydzieracze“, o których mówiliśmy wyżej, że jest to kłamstwem? czy to wszystko ma być



fałszem dlatego, iż sprzeciwia się ich poglądom zacieśnionym, lub że to uchodzić może za zjawisko nagle ni stąd ni z owąd powstałe!? O nie! Kultura i sztuka przed Mieczysławem I. i przed Bolesławem Chrobrym była w Polsce na wiele wieków przedtém bardzo wysoka, o czém mówi sama piątница polska, przynależąca bezsprzecznie do świata Światowida naszego.

Może ktoś z uczonych polskich nie wierzyć w to co tutaj przytoczyliśmy — na każdy sposób musi przyznać, iż nie jest to całkiem prawda czysta, co głoszą „wydzieracze“, zatém budzi się co najmniej wątpliwość, gwoiłi jakiś nie należy iść na ślepo za tém, do czegośmy przywykli tylko z nałogu. Nie może to być prawdą bezwzględną, aby Polska dopiero od czasu najazdu ziemi naszych przez Niemców miała stać się kulturalną, zatém od wieku XIII Polska na wiele set lat przedtém była już państwem, jakie miało swoje stolice bogate, zgoła wielkie i sławne jeszcze bez Niemców. Zamożność i dobrobyt, potęga i sztuka Polski były wynikiem stosunków jęj ze Wschodem dalekim. Sztuka polska powstała zwolna po przez ciąg wieków i dopiero jako gotowa, oddziaływała ku zachodowi. Sławna ewangelja sławiańska w Reims to przecież utwór sztuki greckiej czyli sarmackiej. A nikt nie zaprzeczy istocie rzeczy, że uczniowie jeszcze Giotto zwali malarstwo tokańskie sposobem greckim: „in griechischer Manier gemalt“<sup>1)</sup>). A wieszcz nasz w Panu Tadeuszu mówi o zamku w stylu gotycko-sarmackim!

Tak styl gotycko-sarmacki wyszedł ze sztuki wczesno-sarmackiej, tój, którą wskutek nieświadomości przezywali długi czas uczeni i mistrzowie sztuką grecką, jako wschodnią.

Tak przeciwstawiwszy szereg dowodów, na razie wystarczających, obalamy twierdzenie Lossnitzera, jakoby Polska była siedzibą kolonizacji niemieckiej i uboga a barbarzyńska poczęła się dopiero za wpływem niemieckim wzmacniać. Od kiedy Niemcy postawili nogę swoją na ziemiach naszych, od czasu tego poczyną się obdzieranie kraju pol-

<sup>1)</sup> Philippo — Florenz str. 56. 1903. (Berühm: Kunstst)

skiego ze wszystkiego, co było wielkiem i bogatem a to na korzyść zaborców i najeźdców.

Jeżeli na obrazach Wolgemuta, przedstawiających Zwiastowanie i św. Łukasza, górą występuje koronka oddająca najwyraźniej dwunałęczne nadwiślańskie z linią przedziału w osi, to nie da się to inaczej wytłómaczyć, jak tylko przy-swojeniem sobie prawidła szczerze polskiego, wedle którego dwudział zawsze się odznacza i to na dziełach najdawniej-szych jak i dziełach przynależących jeszcze do sztuki Sobieskiego. — Dwunałęczne okrągłoluczne, jakie widzimy na grzebyku śpiżowym (Wiązania Polskie str. 41 rys. 31) pochodzić może z okresu na tysiąc lub dwatysiące lat przed Chrystusem. A co ono oznacza? Oddanie za pomocą linii zdobniczych czci bóstwu dwojakiemu, Białbogowi i Czar-nobogowi. Stąd stałe posługiwanie się tym znakiem tajemniczym siłą podania wiekowego przez okres sztuki starochrześcijańskiej, bizantyńskiej, średniowiecznej, a nawet Odrodzenia w Polsce. Bazylika Ś-go Pawła po za murami Rzymu miała przed pożarem nawę krzyżową dwudzielną na téj samej podstawie, z czego wywnioskować można, że budowniczowie Sławianina Konstantyna Wielkiego byli Sławianami, pochodzącymi z krajów, gdzie wiara w dwa bóstwa główne stworzyła dwudział ciągle się przejawiający.

Oto rozproszczenie pobieżne poglądu naszego naj-pierw na zasadę ogólną, wedle której okazuje się, iż nie jest to prawdą, aby Rzym i Niemcy były ośrodkami sztuki, bo przeciwnie całkiem Rzym brał sztukę zewsząd dla próżności swojej, a Niemcy zagarniając kraje sławiańskie od Renu po Odrę zabrali na własność tytułem zaborców wszystkie bogactwa ziemi i sztuki, a przywłaszczyli sobie to tak skrętnie, aby wielkość cała była tylko po ich stro-nie, zaś ludom zabranym pozostała tylko niewola.

„W Reims, mieście koronacyjnem francuzkiem, była ewangelia pisana, na którą przysięgali królowie Francji przy koronacyi“ <sup>1)</sup>. — Była ona pisana językiem starosła-wiańskim cerkiewnym, to znaczy greckim, a zatem językiem

<sup>1)</sup> Bibl. Warszawska 1841 tom. III. str. 603.

najdawniejszym, który należał do obrządku t. zw. sławiańskiego.

Jakże w obec tego wszystkiego można u nas dziś, po rozszerzeniu widnokręgów badań, mówić bez rozwagi o tém, że Polacy byli narodem dzikim, oczekującym przybyszów z zachodu? Jestto o tyle nieprawdą, o ile nie odpowiada wielkości Polski, zajmującej w czasach najdawniejszych stanowisko wprost pierwszorzędne. Dziwić się przeto należy rozsiewaniu takich orzeczeń, jakie czytamy w dziele p. t. „Wit Stwosz w świetle naukowych i pseudo-naukowych badań“. Oczywiście badania pseudo-naukowe w piśmiennictwie polskiem to są obecnie takie, które usiłują wykazać jakąkolwiek polskość, narodowość. Ściśle naukowe są jedynie te wywody, jakie obstają przy przewadze chręštu teutońskiego, aby wszystko pod grozą kary odnosić bez namysłu na podwórko krzyżackie, zniesławione i zhańbione. Oto czytamy:

„Dotychczasowe studia naukowe zgodnie (?) wykazują, że sztuka Stwosza nosi piętno wyraźnie niemieckie, a w każdym razie nie ma tak oryginalnych cech, któreby nieodparcie wskazywały na odrębność jej typu od sztuki niemieckiej i takich rysów charakterystycznych, któreby można określić jako sławiańskie czy polskie“. (?) Na tej samej stronie dalej: „Nie byli Polacy niezdolni do własnej artystycznej twórczości, nie znajdowała ona jednakowoż silniejszej podniety, gdy zastępowały ją przedewszystkiem wyroby niemieckie, jako dojrzalsze i liczniejsze“. (?) <sup>1)</sup>

Słowo każde za słowem można obalić głównie na tój podstawie, że się tu nie zna właśnie sztuki polskiej.

Nie badania ściśle naukowe, lecz badania zaprawione przemocą niemiecką wykazałyby miały, iż na arcydziełach Stwosza są tylko piętna niemieckie. Właśnie dzieła i rozprawy, wolne od tych kajdan niewolniczych, inaczej piętno owo odzwierciadlają. Brak cech oryginalnych w oczach badacza polskiego wytłómaczyć się daje tylko taką zawziętością, jaka znieść nie może przypuszczenia polskości

<sup>1)</sup> Tadeusz Szydlowski. Nakładem Przeglądu Polskiego 1913 str. 107.



i z powodu tego jedno ma on tylko na ustach: uwielbienie dla siły niemieckiej. Mówi się o twórczości niemieckiej dojrzalszej i liczniejszej dlatego, gdyż Niemcy najpiękniejsze dzieła polskie, jak n. p. drzwi gnieźnieńskie każą nazywać niemieckimi a nasi uczeni chętnie się na to godzą. Jednym słowem. w zdaniach przytoczonych powyżej z pracy o Wicie Stwoszu niema ani joty prawdy — wszystko jest wynikiem podkładu sztucznie narzuconego, do którego Ignie się jakoś z nawyczki słabiej.

Ci wszyscy uczeni, którzy o polskości Stwosza pisali przed r. 1880, należą według zdania badaczy późniejszych do okresu romantycznego, nie posiadającego żadnej wartości, albowiem dopiero „inne organizacje umysłowe“ — (str. 29) a także „inne wykształcenia“ przynieść miały owoce błogosławione — ale dla kogo, dla Niemców. Jeżeli chodziło o to, aby na podstawie nowego porządku myślenia i nowego wykształcenia osiągnąć zwycięstwo jeszcze jedno na dobro wrogów naszych, to istotnie okres ten nieromantyczny cieszyć się może powodzeniem na całej linii. Dziś Kraków szczególnie tak już rozstawił niemieckość Stwosza, że obecnie poczuwają się niektórzy jakby do obowiązku wzmocnienia téj sławy niemieckiej, która przecie nie odpowiada prawdzie dziejowej, takiej, jaka jest zakrytą sztucznie.

P Szydłowski, konserwator, nazywa wywodzenia p. Stasiaka krętackimi i radzi, aby dłużej niemi się nie zajmować, bo są to utopje nie zasługujące na branie ich w rachubę. Najwięcej go obraża, gdy p. Stasiak twierdzi, że światło poszło ex Oriente na Zachód „w pełni aureoli“. (str. 85 Dr. T. Szydłowski).

„Do takich odkryć źródłowych“ trudno nie odnosić się z całą zwątpiałością — powiada także p. Szydłowski.

My tymczasem wręcz odmiennie twierdzimy, iż dochodzenia i odczuwania badaczy z epoki romantycznej o wiele więcej mają i wartości i słuszności, jak odkrywania nowoczesne, po prostu dlatego, że rozumowanie wedle rozsądku przyrodzonego a prostego lepszem jest, jak ten zachwalany krytycyzm naukowy, wedle „nowego wy-



kształcenia", ten krytycyzm, który umie tylko wyzyskiwać wszystko na korzyść obczyzny, nietylko co do samego Stwosza, lecz na ogół we wszelakich objawach nauki, sztuki, obyczajów i herbów nawet!

P. Stasiak wykazał jasno, iż cały ród wielki Stwoszów pochodzi po części z Chorwacji, po części ze Śląska. Wydobył na jaw dowody, wedle których „stary śląski ród szlachecki już w wieku XII. wyszedł z Chorwacji do Czech“... Ciekawsze odkrycie dotyczy ich gniazda związanego z miejscowością Olbrachcice. Brzmienie owo o tyle głośnie w Polsce, żeśmy mieli króla Olbrachta, Olbrachcica. Sądzą niektórzy, jakoby to było słowo żywcem wzięte z niemieckiego. Przeciwnie Albrecht oznacza pochodzenie bezpośrednie od Olbracht — a słowa obydwu źródło swoje mają w nazwie starodawniej, jeszcze pogańskiej: Gawłobrachcić, Galobrachcic, Halobracht, Albrecht, Olbracht.

Brach, Brachcic to brać, a Gawel to resztką pojęcia z określeniem bóstwa starołęchickiego, zwanego pierwotnie kórem czyli orłem<sup>1)</sup>.

Otóż ród Stwoszów z wieku XII. wiąże się z osadą o brzmieniu rdzennie starołęchickiem. Był wódz polski Otton Stoss, co oznacza ziemczenie nazwiska, po opowaniu Śląska przez Niemców, a mimo to Śląsk do dzisiaj polski!

To wszystko atoli dla badaczy polskich nie przedstawia wartości najmniejszej, gdyż rzeczą dla nich o wiele ponętniejszą pogłębianie zdań niemieckich, jakby zaprawdę myśl polska musiała szukać ocalenia w niemieckości. Wynik to przyzwyczajenia do niewoli.

Pod r. 1464 czytamy: „Jarosław Stoss (?) ze Szczytyny z Wacławem bratanem“ — czyż pomiędzy temi nazwiskami rdzennie polskimi nie wplątał się błąd Stoss, jako Stwosz pierwotny? Ani łacina, ani niemieccyzna, ani żaden język oddać nie może spółgłoski **stw**. Jest to właściwość jedynie tylko mowy polskiej!...

---

<sup>1)</sup> Obszernie to rozwodzimy w rękopiśmie do druku przygotowanym p. t. „Kór-Orzeł“.

To wyśmianie wszakże p. Stasiaka, o którym mówiliśmy, ma być dowodem pokonania jego i zwycięstwa nad nim, lecz jakież to zwycięstwo, skoro, jak wykazaliśmy, sztuka grecka czyli sarmacka szła rozpędem przemożnym, nie tylko do Niemiec ze wschodu, ale i do Francji, do Włoch i na zachód cały! — Tego nie zbił p. Szydłowski, zatem obalenie twierdzenia p. Stasiaka nie istnieje, choć wielu bardzo poważnie sądzi tak z powierzchowności i z przypadku, że p. Stasiak niema zasług żadnych, zatem Stwosz dalej musi być Niemcem. Siła tak każe, a to wystarczy. Niemcy już się uparli — a co im się wyda słusznym, takim być musi; na to niema rady.

Najważniejszego orzeczenia p. Stasiaka i zarazem naszego, że sztuka z Polski poszła do Niemiec, nie zbił ani p. Szydłowski ani nikt inny w Polsce, zgoła nikt nie chce tknąć tego przedmiotu nader niebezpiecznego. Na ogół odczuwa się dążenie nawet wyteżone, aby o zabytkach polskich nie mówić za dużo. Można n. p. podawać fotografie z ich stanu zrujnowanego, lecz broń Boże nie zaleca się przeprowadzania badań nad duchem zabytków polskich. Lepiej nie budzić tego ducha, a nuż może za silnie by się objawił.

I to jest słaba strona, najsłabsza może ze wszystkich, dla której nauka polska nie może przyznać, aby kto zbliżył się już do słowa ostatniego w przedmiocie arcydzieł Wita Stwosza. Twórczość, promieniująca z tych arcydzieł, musi być ocenioną z punktu patrzenia na sztukę polską koniecznie, albowiem największe prace mistrza tego a zarazem najwcześniejsze są właśnie na ziemi polskiej — prócz tego arcydziełom owem przypisać możemy dwie inne właściwości, podnoszące ich godność, że są one zarazem najliczniejsze a wreszcie najpiękniejsze.

Zatem twory najwcześniejsze w Polsce z pomiędzy wszystkich pomysłów Stwosza, największe, najpiękniejsze i najliczniejsze — to wszystko przymioty, jakie należy sumiennie rozpatrzeć, aby z nich wydobyć, co się tylko pojawi i odstoni.

Skoro weźmiemy pod uwagę, co staje się prawdą

najoczywistszą, iż wedle twierdzenia Niemca Neudörfera „najpiękniejsze pomniki brązowe znajdują się na ziemi polskiej i węgierskiej“, to nie możemy zrozumieć dowodzenia, dlaczego nie należy Polski uważać za ognisko sztuki odlewniczej, lecz koniecznie Niemcy? Przed latami usiłowano w Norymberdze rzeźbę, która wyobraża Judasza w kościele Śgo. Sebalda, uważać za utwór Krafsta i unoszono się nad wzniosłością utworu, a tymczasem Aleksander Lesser odkrył wyraźnie napis i monogram Stwosza z rokiem 1499. Czego to dowodzi? Że przy rozważaniu epoki Stwosza mimowoli zwracać się musimy w stronę Polski, nie tylko nie ubogiej w arcydzieła najwspanialsze, ale najbogatszej pod względem ilości i okazałości sztuki we wszystkich odmianach. Dr. W. Bode określa, że rzeźba na ołtarzu Wita Stwosza jest czysto samodzielna „sehr eigenartig“ a dodajemy, iż Fr. Kugler, badacz i uczony, jeszcze w r. 1859 sam przyznaje, jako Stwosz pochodzi z Krakowa. Tak się wyraża: „Seine Bildung und die blühendste Zeit seiner künstlerischen Thätigkeit dürften seiner Heimath angehören, wo die Pracht-und Kunstliebe der Jagelloniden eine lebendige Theilnahme an den Werken der Kunst zu erwecken wohl im Stande war“. Tak wyrażał się badacz niemiecki przed 65 laty — a prawdę mówił, albowiem o polskości Stwosza do Krakowa przynależącej mówią dowodnie postacie jego uduchowione polsnością i wyrazami sławiańskimi.

Wszystko to z czasem odstawiono na bok — za nauką cudzoziemską poszła nauka nasza i dziś kruszy kopie ta ostatnia o niemieckość arcymistrza dzielniej jak tamta. Przypominają się doskonale słowa mędrca naszego, Józefa Kremera: „Kędy swoi założą bezczynne ręce, obcy ich miejsce zajmą, a spanoszywszy się pochłoną ich, zniszczeniem gospodarzy za gościnność ich płacąc. Odwrócenie ze wstrętem oczów nie jest tego niebezpieczeństwa pokonaniem“.



I.

# WITA STWOSZA

DZIEŁA NAJWCZEŚNIEJSZE.

„PATRZĘ NA OJCZYZNĘ BIEDNĄ,  
JAK SYN NA OJCA WPLECIONEGO W KOŁO“...  
(KONRAD — IMPROWIZACJA)

## 1. Dzieła najwcześniejsze Stwosza.

Jeszcze w r. 1853 pisał Rastawiecki E. o dwóch ołtarzach kaplicy Jagiellońskiej czyli Świętokrzyskiej na Wawelu. Pod wpływem sądu znawcy i gorliwego pracownika na polu sztuki polskiej, Maxymiljana Sobieszczańskiego wypowiedział zdanie, jakie przytaczamy:

„Uczony Sobieszczański zalicza je do tworów Witowi Stwoszowi przypisywanych, a łatwo temu dać wiarę, że król do przyozdobienia swojej budowy, użył miejscowego artysty, już się wielce w Krakowie wtedy odznaczającego“. (Wzory Sztuki Średn.).

To samo Rastawiecki w Słowniku Malarzów Polskich przytoczył raz jeszcze w tomie II na str. 228 a raz trzeci poruszył sprawę w Bibliotece Warszawskiej w tomie I. z r. 1860, omawiając dzieło Józefa Muczkowskiego p. t. „Dwie kaplice Jagiellońskie“. — Oczywiście Muczkowski nie podzielił zdania ani Grabowskiego ani Sobieszczańskiego i nie przyznał ołtarzów Stwoszowi. Rastawiecki słusznie zbija wywody Muczkowskiego, albowiem jest to już dziś całkiem pewne, że Stwosz umarł w r. 1533, a zatem przyszedł na świat w r. 1438. Jeżeli na jednym z tych dwóch ołtarzy, o których mowa, widnieje wyraźnie rok 1467 — zatem jest to całkowicie do prawdy podobne, że Stwosz mając lat 29 wykonał obydwie na zlecenie króla Kaźmirza Jagiellończyka, koronowanego w roku 1447 Rastawiecki bardzo trafnie uwydatnił jednolitość stylową obydwóch arcydzieł, „tożsamość wyrobu i sztuki“, skutkiem czego przychodzi do wniosku, że obydwie ołtarze mniej więcej zwią-

zane będą z r. 1467. — Jeden ołtarz jest Trójcy Przen. zaś drugi M. Boskiój Bolesnej. Na jednym z nich, mianowicie Ś-tej Trójcy, jest rok 1467, na drugim są herby Polski i Litwy i herb Austrii.

Sokołowski Marjan uwypatnia wartość tryptyku pierwszego, jako w Krakowie najstarszego. To prawda. Dla jakiego atoli powodu profesor ten, wiedząc dobrze o stosunku i zażyłości króla z Witem Stwoszem, nie wyprowadził ani założenia ani wniosku, że w kaplicy króla Kaźmirza Jagiellończyka prędzój i słuszniej mógł się odznaczyć Wit Stwosz, aniżeli każdy inny, to jest zagadka niepojęta. Wiadomo, iż uczeni polscy cierpią często bardzo na dalekowidztwo, jak Niemcy przeciwnie słyną z krótkowidztwa. Sokołowski odnalazłszy jakiegoś Wawrzyńca z Maydeburka lub Dziewinoborku, co rychlój bez namysłu przypisał mu ołtarz św. Trójcy jedynie tylko na téj podstawie, że siedm lat przedtém przyjął tenże w Krakowie prawo miejskie<sup>1)</sup>. Oto słowa uczonego: „Układ tego tryptyku jest niezwykle i na tak późne czasy zastanawiający, a właściwszy rzeźbie północnej niż południowej“. Pojęcie Trójcy jest zgodne z rzeźbami i obrazami po Polsce dość rozsianymi (n. p. w Krośnie, we farze). Nie potrzeba szukać zaraz Dürera, wszak o wiele wcześniej grupa ta rozpowszechniła się w kraju naszym. Sokołowski wyraźnie nazywa obraz rzeźby „pieśnią potężną na cześć Bóstwa“. Czyż owój pieśni potężnej, dłótem oddanej, nie należałoby odnieść zaprawdę bez namysłu do Stwosza samego?... Zarzuca p. Szydlowski p. Stasiakowi „niemożliwość i nieprawdopodobieństwo jego wniosków“ — a czemuż różni się wniosek prof. Sokołowskiego od pracy p. Stasiaka? Czyż to jest dowód, że gdy Wawrzyniec w r. 1460 przyjął prawo miejskie, zatem za siedm lat wykonać musiał ołtarz Ś-tój Trójcy do Kaplicy Jagiellońskiej? Zdaniem naszym jest to przypuszczenie luźne, takie, jakiem posługuje się ten profesor, gdy opisuje Wieczerzę pańską ze zbioru

---

<sup>1)</sup> Studja do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku. Sprawozdania tom. VII z r. 1906 str. 131. 134.



p. Strzałeckiego w Warszawie i dodaje: „mamy tutaj utwór jednego z uczniów, który jak się zdaje osiadł w Krakowie i wśród nas pracował, a nawet ulegał wpływowi miejscowym i korzystał zarówno z niemieckich jak i polskich modelów. Można by przypuścić, że był Polakiem, wykształconym pod wpływem tego kierunku i wyszłym z niemieckiej szkoły (?), gdyby duch całości, tudzież inne cechy przeciw temu nie przemawiały“ <sup>1)</sup>).

Byłby Polakiem ze szkoły niemieckiej, gdyby nie cechy przeciwne temu. Więc poco budowanie zdań takich, aby w nich mieściła się skłonność do upatrzenia niemieckości, ale zarazem niemożliwość dowiedzenia tego. Już to szczęście ma ta nasza nauka polska, że piętnem jej uczoności musi być tajemnica nieokreśloności i chętką nawracania zawsze i wszędzie ku jakimś wpływom jakiejś niemieckości. Tak i ołtarz św. Trójcy w kaplicy Jagiellońskiej dlatego był bardziej zbliżony do pracy Wawrzyńca z Dzięwinoboru, że miał być to Niemiec, zatem koniecznie królowi Kaźmirzowi Jagiellończykowi zależało na niemieckości.

Dlatego natomiast zdanie Grabowskiego i Sobieszczańskiego, o przynależności tych arcydzieł do Stwosza, nie zasługiwało na uznanie ze strony uczonych polskich?... oto dla tej przyczyny jednej jedynej, że nikt nic nie wie, co porabiał Stwosz przed rokiem 1477, kiedy porzucił prawo miejskie w Norymberdze. Niemcy wyzyskując tę próżnię orzekają najnieomylniej, jakoby on siedział cicho tam w Norymberdze przez 44 lat i dopiero dowiedziawszy się nagle o zamierzónój budowie ołtarza w Krakowie, porzucił miasto, rzekł się prawa miejskiego w r. 1477 i popędził do Krakowa. Wiemy tymczasem o zawarciu ugody Stwosza w Krakowie już chyba przed rokiem 1477, albowiem w Maju tego roku była robota około ołtarza w toku. Że myśl ołtarza nie powstała nagle, ale wyklówała się powoli, dowód w ofierze Doroty ze Świdnicy, która w r. 1476 dała pas srebrny na krzyż nowy, zapewne tę-

---

<sup>1)</sup> Studja do historii rzeźby Polsce w XV i XVI wieku. Sprawozdania tom VII z r. 1906 str. 129.

czowy. Grabowski dobrze przypuszcza, iż krzyż tęczowy na belce tęczowej stanowić musiał jedność z ołtarzem. A zresztą są dane, które kazałyby już to za pewnik przyjmując, że Stwosz był zajęty około tego krzyża w r. 1473, zatem na 4 lata przed porzuceniem prawa miejskiego w Norymberdze <sup>1)</sup>).

Grabowskiemu zarzuca omyłkę Lossnitzer co do roku 1473, lecz nie podaje zgoła żadnych dowodów, natomiast p. Lepszy stanowczo przyjmuje r. 1473 jako rok pobytu Stwosza w Krakowie. A jeżeli Stwosz był w Krakowie r. 1473, to mógł także tu przebywać i w r. 1467. Za zdaniem Grabowskiego i p. Lepszego mówi ta prawda, która wywodzi się z twierdzenia Neudörfera, że Stwosz jest urodzony w Krakowie. Pobyt Stwosza w Krakowie od dzieciństwa jest o wiele zatem prawdopodobniejszy, jak w Norymberdze, gdzie starał się mistrz o prawo miejskie po prostu dla rozszerzenia koła swoich działalności, a gdy zawarł już umowę co do ołtarza Marjackiego w Krakowie, zawiesił to prawo, albowiem wiedział, że czas dłuższy korzystać z niego nie będzie.

W tém miejscu możnaby postawić pytanie, dla jakiego powodu mieszczanie nie oddali budowy i rzeźby ołtarza marjackiego w Krakowie temu Wawrzyńcowi, którego wyszukał Sokołowski? Jeżeli on dla kaplicy królewskiej na Wawelu wykonał aż dwa ołtarze, czyż nie więcej by się wsławił, aniżeli ten Wit Stwosz, o którym przed rokiem Norymberga zgoła nic nie słyszała? Cóżto by mogło ściągnąć Stwosza aż do Krakowa, jeżeli nikt nie wiedział ani w Krakowie ani w Norymberdze, co on za jeden?

Zdaniem naszym twierdzenie Sobieszczańskiego, Grabowskiego, Rastawieckiego i innych o przynależności dwóch ołtarzy kaplicy Jagiellońskiej czyli Świętokrzyskiej do samego Wita Stwosza ma za sobą o wiele więcej danych, aniżeli orzeczenie Lossnitzera, że Stwosz urodził się w Norymberdze mimo pewności co do tego ze strony Neudörfera. My uważamy, iż wyprowadzenie wywodów p. Sta-

---

<sup>1)</sup> Dr. M. Lossnitzer Veit Stoss: Die Herkunft s. Kunst, 1912 str. 50.

siaka co do miejsca urodzenia Stwosza w Krakowie jest już ustalone. Stwosz pochodzi z Krakowa i najpierwsi babcze nasi mieli wszelkie prawo nazywania go Krakowianinem i rodakiem, dobrze że go tak nazwali a źle, że my z czystym sumieniem zgadzamy się dobrowolnie, aby nam go wydzierano.

Jest to więc okoliczność pierwszorzędnej wagi, że dwa ołtarze na żądanie Króla Kaźmirza Jagiellończyka do kaplicy jego własnej wykonywa Wit Stwosz, jako uczeń młody krakowskiej szkoły średniowiecznej, wstawionej rozlicznymi dziełami wiekopomnymi. Nic to nadzwyczajnego, albowiem Polska miała wiele warunków dla rozwoju i bogactwa i piękna. Nieprawdą to jest, co Lossnitzer z pychą zarzuca, jakoby my byli narodem biednym a kraj nasz stanowił tylko osadę niemiecką. Zwłaszcza okres od Kaźmirza Wielkiego do końca panowania Zygmunta Starego, to czas stosunkowo najświetniejszego rozwoju sztuk u nas najpierw średniowiecznych, potem Odrodzenia, tak wysoce, iż śmiało wówczas właśnie obejść my się mogli bez cudzoziemców.

Kiedy zatem Wit Stwosz ukończył ołtarze obydwu do kaplicy Jagiellońskiej jednej tej Świętokrzyskiej, potem najniezawodniej pracować musiał dalej nad innem wyposażeniem i tej kaplicy jak i kaplicy drugiej, Jagiellońskiej Ś-tej Zofji a gdy rozgłos prac jego stawał się coraz chwalebniejszym i imię jego wzrastało w sławę, wtedy oddano mu do roboty na tej podstawie najpierw krzyż tęczyowy na belce tęczowej w kościele Marjackim, potem wielki ołtarz Marjacki a także Chrystusa Ukrzyżowanego do prawej nawy bocznej! — Nie potrzeba przeto wyszukiwać Bóg wie jakich dróg krętych po krajach naddunajskich i po Niemczech dalszych lub bliższych dla wykazania szkoły Wita Stwosza, bo była ona na miejscu, właśnie w Krakowie, gdzie Wit Stwosz urodził się w r. 1433. — Mamy dowody rozliczne na wykazanie, jak wysoko jaśniała wtedy cała sztuka w Polsce, kiedy budowniczo polscy z Krakowa czynni są we Wiedniu a także i w Pradze gdzie Parlerz (nie Parler z fran-



cuska) pracował z Polski! Kto podziela jeszcze wątpliwości co do pochodzenia tego ostatniego, niech przeczyta sobie dobrze książkę pod tytułem: „Der Dom zu Prag von Dr. Aug. Ambros“ 1858 str. 226.

Zaiście podziwiać można niezwykle przeznaczenie nauki polskiej, w której niewiadawno kto ma prawa większe, czy ten który idzie za zachłannością nauki zagranicznej i jej się poddaje, czy ten, który nie uznaje ustępliwości a trzyma się prawdy bezwzględnej. Niemcy pozarzucali, że ten Parlerz ma być de Colonia a nie de Polonia, zatem po swojemu tu gwałt czynią prawdzie oczywistej — a także ci Niemcy podrobili pergamin, dotyczący ołtarza Marjackiego w Krakowie a my mimo to przyznajemy Niemcom większe prawa jak sobie i więcej wierzymy szalbierstwom, sprytnie obliczonym na ogłupienie Polaków, jak prawdzie prostej, która sama rzuca się w oczy, skoro tylko popatrzeć na nią zechcemy. Wszystkie podejrzywania co do sztuczności wywodów w nauce polskiej dla obrony polskości Stwosza są niczem w porównaniu do tych przekręcań, jakimi posługują się badacze obcy dla wydzierania nam wielkości polskich celem zapełniania niemi Walhalli swojej.

Przy wpatrzeniu się bliższem w ołtarze kaplicy Jagiellońskiej możemy odnaleźć bardzo wiele takich pierwiastków, które stanowczo przynależą do swojskości sztuki polskiej. Między nimi na pierwszym miejscu postawilibyśmy zwieńczenia u góry koronkami i obrazów środkowych i obrazów skrajnych po skrzydłach. Skąd się one wzięły? Co one oznaczają? Są to znamiona boskości w sztuce najdawniejszej rozwinięte, zaś w kształcie oznaczają one koronę czyli dach święty, dach biały.

Wisła dawniej miała nazwę rzeki białej czyli świętej — zatem przymiotnik biały tyle mówi, co wielki, święty. W rzeźbie wczesnoromańskiej były te białdachy bardzo skromne i ciężkie, lecz w sztuce krakowskiej XV. wieku przybrały one kształt koronek, misternie dzierganych, które są rozprowadzeniem istoty pierwotnej w kierunku bogactwa coraz obfitszego. Czasami popadają one nawet w przesadę linji wybujałych i poprzęganych, w ten przesyt i w ten

przepych, które potem dały podłoże do ciekawego określenia baroku gotyckiego. Wit Stwosz nieśmiało pojął i wykonał te białodachy (białdachjan-baldachin-baldakin) na ołtarzu Ś-tej Trójcy, o którym mówiliśmy, jeszcze nie w takim stopniu rozkwitu, który później stanie się właściwością jego — lecz jest tu podstawa widoczna do przyswojenia sobie znamion najdonioślejszych dla jego właśnie baroku t. zw. Stwoszowskiego. Barok ten to przejawia poczucia wrzącego, które poszukiwało zawsze nadmiaru kształtu, wielkości linji i wyrazistości jej z malowniczością. — A wpośród tego baroku Stwoszowego przejawiają się nie rzadko znowu przykłady dwudziału n. p. przepołowienia każdej wnęki laską pionową na dwie części. Jest to mowa kształtu rdzennie polska, staro-lęchicka. Przynależy ona niezależnie od tego, czy kto chce lub nie chce uznać tego, do jednego z najgłówniejszych znamion stylu nadwiślańskiego, sztuki gotycko-sarmackiej wedle Mickiewicza, gotycko polskiej i krakowskiej. Pierwiastki te same rozpowszechnione później po krajach niemieckich dowodzą jasno, że myśl twórcza ogniskowała w Polsce a stąd szła promieniami w kierunkach wielorakich. Tém popieramy twierdzenia, że sztuka szła z Polski.

\*                      \*

\*                      \*

Rzecz w stopniu najwyższym nas uderzająca, to usiłowania uczonych niektórych dla upewnienia świata o niemieckości Stwosza. Lossnitzer w tym celu obala zdanie Neudörfera, najpewniejsze i najjaśniejsze po prostu dla tego, iż mu nie dogadza, zatem nazywa je omyłką. I Lossnitzer i Daun razem opierają się z siłą największą na karcie pergaminowej, którą znaleziono po za ołtarzem Marjackim, a która pochodzić miała dopiero z roku 1533 to jest z roku, w którym właśnie już nie żył Wit Stwosz. Przemawia ta okoliczność najsilniej za przerobieniem pierwowzoru w du-

chu niemieckim wtedy, kiedy nie było już obawy, aby sam Wit Stwosz temu zaprzeczył. Wprowadzenie słów: „Magister Vittus Almanus de Norimberga“ jest celowe i niezgodne z prawdą tak samo, jak kłamstwem jest twierdzenie o usuwaniu się Polaków od dzieła. „Na to żaden Polak nic nie dał“ jest obmyślonem dla zaznaczenia znaniej pychy niemieckiej. Tymczasem na pergaminie tym samym widnieją nazwiska jak: Jan Karnowski, Stanisław Przedbór, Stanisław Zygmuntowicz, Jan Gawron, Jan Turzo (Tursy), Marcin Bełza, Jakób Wilkowski, Kuńcza Zarogowski, Jan Tygiel (Tygil), Jan Borek (Borgk), Jan Wiewiórka, Jan Reguła i t. d. — Nie mówiąc o nazwiskach widocznie zniemczonych o brzmieniu czysto polskiem jak Krzyżtof Rebencz lub Wirsing (Wierzynek), ilość nazw polskich jest większą nawet od ilości nazw niemieckich. I wartości takiej nic nie umniejsza, jakkolwiek wiedzą o podrobieniu pisarze niemieccy, dlatego Daun uspokaja się i mówi „sonst ist die deutsche Abstammung des Veit Stoss erwiesen“. — Wcale nie jest to pochodzenie niemieckie udowodnione, albowiem sam przydomek Szwab, dodawany bratu Stwosza Maciejowi, nie oznacza niemieckości! Określenie szwab nie zapewnia Stwoszowi rodu niemieckiego!

Wedle badań Dr. W. Kętrzyńskiego w dziele o Słowianach Szwabja powstała ze Sławji. Nawet Jakób Grimm powiada: Sueven und Slaven scheinen ganz dasselbe Wort... Der Name Suebi scheint allerdings slavisch“. — Kętrzyński mówi: „Swewów zatem nie wolno brać za Niemców“.

A zatem Mateusz Stwosz z przydomkiem Szwab to Sławianin czystej krwi, jak dawniej Prusak był również Sławianinem, chociaż dzisiaj Prusak oznacza wroga Polski najgorszego.

W zapisie z r. 1499 dotyczącym kupna domu jest mowa wyraźnie: „Maister Veit Stoss von Kracka“.

Wynika z tego pewnośc dla nas coraz silniejsza, że Wit Stwosz był urodzonym w Krakowie, jak Neudörfer orzekł — źródło najlepsze, bo najbliższe. Z uwagi, że Neudörfer był nauczycielem dzieci Wita Stwosza, można sądzić, iż wiedział doskonale o pochodzeniu mistrza. Mylić



się mógł w szczegółach co do opisu dzieł, lecz nie pomylił się podając Kraków za miejsce urodzenia Wita Stwosza, ponieważ to musiało być znanem nie z tajemnicy i nie z poglądu osobistego Neudörfera, lecz z zapewnienia głośnego w całym domu Stwosza.

Ponadewszystko zaś najcenniejszym dla nas dowodem pobytu arcymistrza naszego w Krakowie, to wynik badań p. L. Lepszego, umieszczony w „Zeitschrift für bildende Kunst“ 1889. na str. 92, gdzie badacz ten wykazał pobyt Stwosza w stolicy Polski w roku 1464. Przytacza dalej imię żony Barbary i dodaje, że powiła ona mu w Krakowie pierwszego syna jego Andrzeja i syna drugiego Stanisława. Barbara imię czysto polskie, Stanisław imię czysto polskie. Nawet imię Stwosza da się wyprowadzić całkiem jasno z języka starołęchickiego, o czém już mówiliśmy.

Wit jest przemianą imienia najdawniejszego w Słowiańszczyźnie, Wid, z czego pochodzi: Światowid. Poprzedzane brzmienia pochodzą z języków łacińskiego i niemieckiego, które obydwa nie mogły oddać dźwięków wymowy języka polskiego a zwłaszcza krakowskiego. Wid a Wit wymawiano w Krakowskim Weit z czego urobiono Feit i tak się Stwosz podpisywał. Znamy atoli pisownię imienia tego o brzmieniu „Veytten“ jak to w ten sposób podpisał się arcymistrz na papierze z r. 1503. (Lossnitzer str. XXVI). Otóż znaleźć tu można źródło także czysto polskie, ponieważ wiemy, że pierwotnie miejscowości główniejsze obwarowywano i dlatego „tynem“ zwano. Słowo Veytten pochodzi jasno od „Wito-tyn“ od grodu obwarowanego Wita czyli Wida, Światowida.

Tak mnogie okoliczności popierają nader jasno wszelkie przypuszczenia o pochodzeniu Wita Stwosza z Krakowa, o urodzeniu jego (wedle Neudörfera) w r. 1438 w Krakowie, o narodowości jego czysto polskiej i o przynależności arcymistrza do twórczości czysto polskiej. — Za Władysława Jagiełły głośnym był już malarz Wężyk, który wizerunki króla wykonywał, a jeden z nich otrzymała Jadwiga przed ślubem. Nawet z czasów Kaźmirza W. pochodzi wiadomość o rzeźbiarzu polskim „Mikołaju“! Wie-

dząc, iż w Polsce w czasach średniowiecznych, jak zawsze, ogromne było zamięłowanie do bogactwa kościołów naszych a także wiedząc o tém, iż po niektórych świątyniach polskich było po 20 ołtarzy zamykanych — z pewnością wszelką mówić możemy o przygotowaniu nie gdzieindziej tylko właśnie w Krakowie ogniska artystycznego dla wychowania tak potężnej siły polskiej, jakim był Wit Stwosz, a nie żaden Stoss!

Skądże bowiem wzięło się brzmienie Stoss? Nie stąd, jakoby on był Niemcem, bo na to nie pozwala prawda oczywista, lecz stąd, że Niemcy nie mogąc wymówić ani napisać spółgłoski Stw, opuścili **W** i łatwo po swojemu nazwę zmienili dla języka swojego. Wiemy dobrze, jak niesumiennymi są oni w tym względzie a jak skwapliwymi do wyzyskania pisowni przekreślonej bez namysłu dla języka niemieckiego. Nazwa Strassburg nie oznacza stanowczo grodu na ulicy, lecz jest to pisownią przekreśloną z języka staro-lęchickiego, wedle którego i tu na kresach dawniej Sławiańszczyzny był gród albo borek ze Strażą związany, zatem Strażobork. Helmold wyraźnie podaje, iż brzmienie pierwotne Freiburga to Wrzebork w Brzegowji, co tyle oznacza co Ukraina w ogóle. Starogród nazwali Stargard a potem Altenburg.

Co do pisowni samej Stwosza, wypada podnieść, że zmiany wszelkie w brzmieniu wyrazu pochodzą przeważnie z ducha języka łacińskiego i niemieckiego. Obydwa te języki nie mogły nigdy oddawać dźwięków mowy sławiańskiej w ogóle a języka polskiego w szczególności. Jest rzeczą niezmiernie ważną zrozumienie konieczności, wedle której łacinnik lub niemieć czuł się zmuszonym do kaleczenia nazwisk. Gdyby przeto nazwiskiem rodowem mistrza było słowo Stoss, to ani język polski nie zmieniał by go wcale, ani twórca pomnika Kaźm. Jagiellończyka nie byłby wprowadzał pomiędzy **t** a **o** głoski **v**. Niemcy szczególnie lubieli celowo dla zamiarów politycznych gwałcić nazwiska polskie i dlatego błędne są bardzo sądy nasze, jeżeli wyciągamy wnioski ze słów niemieckich dotyczących miast naszych i pergaminów dawnych.

Niemcy naprzykład piszą Dürer a tymczasem w „łaci- nie polskiej“ nazwisko brzmi Dyrer, a zatem widać, że jak słowo pierwsze, tak i drugie — zatem obydwa wypływają z pisowni sztucznie naciągniętej. — Że ten Dürer, który pracował w katedrze Wawelskiej i na zamku królewskim, być musiał polakiem z pochodzenia, to najlepiej świadczy imię jego Hanusz — co oznacza Janusza. Hans Dürer przeto żywcem przezwany z Janusza Tóror, Tóronia, n. p. jak Durynek to pewnie musiał być Tóronik. Na poparcie domysłów naszych w kierunku polskości wystarczy zwrócić uwagę naszą na określenia, celem dobitności, w duchu języka polskiego z łaciny wieku XVI. Jeżeli łacinnik nie mógł czego oddawać bezpośrednio, to posługiwał się żywcem słowami polskimi, jak: „Thurkussi“ — „delineamentum alias visirungk“ — „lystwy intra cisticulas“ i t. d. <sup>1)</sup>.

Piśmiennictwo niemieckie a nie polskie przeto zmieniało wyrazy polskie. Niemcy bez wahania uczynili Stwoszã Stossem i stąd łatwo im teraz wyprowadzić pochodzenie teutońskie. Wszystko fałszem!...

Nie my Polacy, lecz Niemcy nazwiska przekręcają, raz z konieczności dla trudności językowych, drugi raz z chęci wzmoczenia swoich korzyści politycznych. Polak nie miałby na celu zmieniania nazwiska, bo brzmienie Stoss byłoby mu tak samo łatwem jak Stwosz. Zatem nazwa Stoss jest nazwą zniemczoną słowa czysto polskiego, źródłowego Stwosz. Jeżeli Stwosz podpisywał się wielokrotnie w kamieniu, na pomnikach „Stwosz“ i jeżeli nawet w Norymberdze kładł podpis swój wyraźnie jako Stwosz, to już wystarczy, że oddawał przez to pierwotność nazwiska swojego, zanim duch niemiecki go nie zgwałcił. Śmieszne przypuszczenie, jakoby Stwosz był słowem spolonizowanym: Stoss — nie zasługuje nawet na uwagę!

Wszystko przeto umacnia nas Polaków do nabrania przekonania, iż nazywanie Stwosza Niemcem to wynik tylko niewoli, w której niestety ulega silniejszemu słabszy po

---

<sup>1)</sup> Jan Ptaśnik: „Bonerowie“ — w Roczniku Krakowskim tom VII. 1905 r. str. 113, 128, 130.



prostu z konieczności. Ta przemoc wszakże nie zastępuje prawdy krynicznej. Prawda jest po stronie Polski.

Jeżeli Stwosz był już w r. 1464 w Krakowie wedle odkrycia p. L. Lepszego, w takim razie teraz w tém miejscu, na pewno możemy już wyrokować o arcydziełach jego w kaplicy Jagiellońskiej, nie tylko zatém o dwóch ołtarzach z r. 1467 — ale co więcej i o dawnych pracach jego tam niedyś umieszczonych.

Edward Rastawiecki w omówieniu dzieła Józ. Muczkowskiego pisze:

„W uzupełnieniu opisu kaplicy Jagiellońskiej ruską także zwaną, przydaje autor wielce ciekawą wiadomość, z dawnych wizyt biskupich zaczerpaną, że na jej ścianach było 27 rozwieszonych obrazów, z których dwa: Zdjęcie z Krzyża i Chrystus na Krzyżu, oba roboty snycerskiej, szafiaste, z malowanymi drzwiami, szczególnie cudnym zachwycały wykonaniem. Obrazy te wizyta biskupa Zadzika r. 1635 już jako starożytne przywodzi, a były tu jeszcze roku 1670. Gdzieby się te sztuki dawniej tak zachwalone twory podziały, dziś niewiadomo; wszakże domyślać nam się godzi, że bardzo podobnie były to Wita Stwosza dzieła!“<sup>1)</sup>

Dla nas niezmiernie ważne są to szczegóły i to z powodów rozmaitych. Nasamprzód podnieść należy bogactwo wyposażenia, jakie nie stanowi tu wcale wyjątku żadnego, lecz całkiem przeciwnie przypomina nam majestat wielki, wedle którego miejsca u nas święte były bardzo czczone i uwielbiane. Zatem 27 obrazów, kto wie czy nie wszystkich rzeźbionych, malowanych, złożonych i sztuką piękną wstawionych! Oprócz ołtarzy i pomników w tej małej kaplicy jakże to wiele, bardzo wiele. I powiada Lossnitzer, że kraj nasz był ubogim w dzieła sztuki!! W Polsce była obfitość na tém polu zaprawdę największa, wszak mnogość zabytków starczyła na to, aby rabowali świątynie nasze i Czesi, uwożąc setki wozów napęcznionych,

---

<sup>1)</sup> Biblioteka Warszawska. 1860. Tom I. „Dwie kaplice Jagiellońskie w katedrze krakowskiej“. — (Józef Muczkowski prof. Kraków 1859.)

aby łupami największymi zadowalniali się Tatarzy, Turcy, Rusini i Węgrzy, aby zabierali z kościołów i zamków rzeczy bezcenne Szwedzi raz po raz i aby Niemcy ciągle się wzbogacali klejnotami z Polski pochodzącymi. W czasie wojny ostatniej widziano jak wozy nieprzeliczone ciągnęły z kraju naszego ku Teutonji szczęśliwój, że tam nikt nic nie rabował. I jakże tu wierzyć w to, że Polska była ubogą w zabytki. A mimo to, co jeszcze pozostało po tych pastwieniach nieludzkich i to jeszcze jest świetnością a okazałością!

Oględziny biskupie podają dalej, że obrazy owe były zamykane, a więc były to ołtarzyki szafjaste na kształt dyptyków lub tryptyków, co oznacza ołtarze jednoskrzydłne lub dwuskrzydłne. Dyptyk składał się z obrazu środkowego i ze skrzydła pojedynczego. Tryptyk miał 3 obrazy — jeden główny a dwa na dwóch skrzydłach. Znowu poucza nas ta wiadomość, że w Polsce bardzo silnie rozpowszechnioną była miłość do takich świętości, skoro w tej kaplicy tak małej było ich aż 27, oprócz dwóch ołtarzy. Znaną była w Polsce bardzo dobrze ta sztuka wykonywania ołtarzy i ołtarzyków zamykanych i wcale ona nie stanowiła takiej nowości, aby Polska potrzebowała w tym względzie dopiero nauki od Niemców. Przebija w tém mniemaniu ostatniem charakter zaborczy, który zawsze udaje wielkiego dobrodzieja, choć jest ciemieżcą i gwałcicielem najbardziej nieludzkim. Nic to, że wrogowie wiekami Polaków duszą i gnębią — za to właśnie mają ich uważać za dobroczyńców swoich najukochańszych i błogosławieńców, którym dość wywdzięczyć się nikt nie podoła! Tymczasem nieprawdą to jest, albowiem wcześnięj my mieli piękności własne, zanim one przedostały się za granice Polski.

Oprócz artyzmu objawiały te obrazy najpewnięj szczere zamiłowanie do nabożeństwa wielce serdecznego, tak, iż każdy święty i każda myśl wiary musiała być obleczoną w znaki sztuki.

Nie my tu pierwsi poruszamy pewność pobytu Stwo-sza w Krakowie przed rokiem 1476. Pan Profesor Dr. Jan Ptaśnik jasno wykazał to w pracy swej: „Ze studjów

nad Witem Stwoszem". Na tych dowodach się opierając raz jeszcze światu przypomnimy i w oczy to rzucimy, że syn Wita Stanisław Stwosz urodził się w Krakowie po r. 1460 i miał się za krakowianina, jak w ogóle dzieci mistrza noszą imiona czysto polskie, jeśli nie wyłącznie krakowskie.<sup>1)</sup>

W roku 1474 oddał Stwosz syna Stanisława do złotnika Wojtka, co oznacza, że ani myślał o osiedleniu na stałe w Norymberdze i bynajmniej nie miał ochoty zrywać z Krakowem.

Oto słowa badacza powołanego :

„Gdyby syn w r. 1474 był dziesięcioletnim chłopcem, w takim razie urodziłby się w r. 1461, czyli że po roku 1460 Wit Stwosz już w Krakowie przebywał, może nie stale, bo musiał wyjeżdżać w różne strony w interesie swoich robót, ale tu pozostawała jego rodzina“<sup>2)</sup>.

Listy jego pisane w Norymberdze z podpisem Stwosz i okoliczność, że w Krakowie samym i na Śląsku było i jest jeszcze wiele Stwoszów — wszystko to daje nam pewność daleko większą o pochodzeniu mistrza z Polski i Krakowa, jak z Norymbergji. Niemcy dopiero od lat kilkudziesięciu próbują ukuć sztucznie takie pozory — lecz się im to nie udaje.

Skoro Stwosz przebywał stale w grodzie królewskim Polski i stąd wyjeżdżał w strony dalekie, aby prace swoje tam przenosić, to służy to za dowód niezbity istnienia jego pracowni tu od dawna głośniejszej, gdzie twórczość kwitła i skąd arcydzieła rozchodziły się we wszystkich kierunkach.

Na tej podstawie musimy twierdzić z całą stanowczością, że działalność krasoumnia na polu rzeźby a może i malarstwa musiała wydać owoce w Krakowie przed r. 1476 za króla Kaźmirza Jagiellończyka.

Bujność owa i obfitość poczucia przelewała się po przez arcydzieła, jakie i w tym przypadku całkiem słusznie przypisujemy Witowi Stwoszowi. Jeżeli nie znaczna ich

<sup>1)</sup> Rocznik Krakowski tom XIII str. 122. 123.

<sup>2)</sup> j. w. str. 117 118.



część to przynajmniej dwa obrazy wspomniane musiałyby być dłóta Stwosza. Inne stanowiły okazy może starsze, o tyle cenne, że były wzorami dla szkoły krakowskiej. Kto wie, czy nie były tam ołtarzyki jeszcze z czasów Władysława Jagiełły. Przepadły — bo taka dola wszystkich rzeczy w Polsce najpiękniejszych!

I dwa ołtarze kaplicy Jagiellońskiej i dwa ołtarzyki na ścianie tamże wiszące, to najwcześniejsze prace Wita Stwosza! Chrystus Ukrzyżowany na belce tęczowej w kościele Marjackim w Krakowie oraz Chrystus w ołtarzu nawy bocznej tamże, to są dwa także bardzo wczesne dzieła Wita Stwosza!

Rastawiecki przytacza wprawdzie z oględzin biskupa Zadzika szczególnie wysoką wartość tylko Chrystusa Ukrzyżowanego i Chrystusa z krzyża Zdjętego — a jednak mimo to zdaniem naszym musiały i inne rzeźby być dostrojone odpowiednio. Gdybyśmy zatem stanowczo tylko dwa ołtarze dzisiejsze przypisali Stwoszowi i z tych 27 wiszących tylko dwa „najcudniejsze“ — to pozostałe 25 obrazów na każdy sposób, w kaplicy królewskiej, były najniezawodniej wielce kosztowne i piękne. Zatem o ubóstwie u nas na polu sztuki nie można mówić.

Stwosz, jak widać z tego, wyszedł z uprawy sztuk nadmiernie gorliwej i umiłowanej, bogatej i rozwiniętej. O działalności zatem arcymistrza w Krakowie przed r. 1477 można mówić dużo — a o pracach jego w Norymberdze przed r. 1477 **nic** zgoła nic nie mówi, nikt nic nie wie o nich nawet.

\* \* \*

I zapytajmy sami siebie... dlaczego to u nas w Polsce nic się nie mówi o tych pracach najwcześniejszych Stwosza, związanych z kaplicą Jagiellońską? Oto — dlatego, że dziwnym zrządzeniem przeznaczeń nauka polska,

jak już pisaliśmy, czuje się skłonniejszą do przypisania n. p. ołtarza Ś-tej Trójcy Niemcowi Wawrzyńcowi, aniżeli Stwoszowi, o którym wiemy, iż pozostawał w stosunkach z królem Kaźmirzem Jagiellończykiem i być musiał wtedy w Krakowie, stosownie do wywodów, które już przytoczyliśmy. Nic to nie stanowi, że na arcydziele owém widzimy podobizny królów polskich i króla węgierskiego, z miłością oddane — wszystko musi odnosić się do twórczości niemieckiej, albowiem pożąda tego siła dążności narzuconych. A ostatecznie nie należy i nie można nic mówić o innych zabytkach, stanowiących klejnoty wprost „cudne w wykonaniu“, wedle wyrażenia przytoczonego wyżej, albowiem tych dzieł niéma zgoła. Powtarza się w tém miejscu raz jeszcze to widmo zniszczenia, wiszące nad Polską od czasów najpierwszych, które bądź co bądź oznacza, iż na Polskę napadano ze stron wszystkich głównie w chęci wzbogacenia się jęj wyposażeniem. Opisy nieskończone wiecznie nas zaznajamiają z dostatkami w klejnotach niezmiernymi i dobrobytem wprost bajecznym. Wszystko to jest zaprzeczeniem sądu niesprawiedliwego o wrzekomém ubóstwie naszym na polu krasoumnictwa. I te obrazy w liczbie 27 arcydzieł, rozmieszczonych po ścianach kaplicy Jagiellońskiej na Wawelu przepadły właśnie dlatego, że były wartości niepośledniej pod każdym względem.

Przepadły i nic już ich nie uratuje.

Pamięć wszakże o nich, każe nam, z całą potęgą przekonania przypisać je w większej części przynajmniej, jeżeli nie wszystkie Stwoszowi z lat jego najwcześniejszych!

II.

WITA STWOSZA

DZIEŁO NAJWIĘKSZE.

„DZIŚ NAJSILNIEJ WYTEŻĄ DUSZY MÉJ RAMIONA —  
TO JEST CHWILA SAMSONA“.

(KONRAD — IMROWIZACJA).



## II. Dzieło największe Stwosza.

Przypomnąć się godzi nam wszystkim, że w dziejach świata wszelkie kroki zaborcze narodów silniejszych względem narodów słabszych nie wynikały nigdy z pobudek wyższych lub ślachtetniejszych, ale odwrotnie z celów korzyści najbardziej poziomych.

Wrogowie Polski znali dobrze bogactwo jęj ziemi i dobrobyt gospodarczy, widzieli na każdym kroku same złota i klejnoty i dawali się porywać opisywaniom ich kościołów i zamków. Dachy złocone świątyń naszych i zwieńczenia złocone po basztach grodów polskich nęciły raz w raz oczy sąsiadów naszych, nienasyconych. I rzecz niezmiernie zastanawiająca! Naród polski spokojnie od wieków siedzący, miłujący wolność cudowną, ten naród wzbogacony duszą o wrażliwości największej i pragnący szczęścia ludzkości, nagle doczekał się wyroku, iż jest dzikim, barbarzyńskim, ubogim w kulturę a żyjącym tylko z łaski sąsiadów. Nauki i nasze i obce obdarzyły nas przekonaniem, że to co mamy, to wszystko wzięliśmy raz od Tatarów, Turków, Węgrów, Czechów, potem od Niemców, Szwedów, Włochów i Rzymian nawet. Jednem słowem bylibyśmy niczém unicestwioném, gdyby nie te przezacne dobrodziejstwa tych kochanych sąsiadów naszych. Stroje nasze to dali nam wspaniałomyślni Turcy, choć oni rok rocznie napadali na dwory i zamki, kościoły i pałace, dla zabierania wszystkiego co tylko widzieli. Myśmy z miłości dla nich naśladowali ich ubiory. To nie Turcy od nas, lecz my od Turków wzięliśmy kulturę. To nie Węgrzy surowi, którzy za-

jęli kraje błogostawione cichych Daków, nie oni wzięli sztukę i obyczaje od Sławian, lecz Sławianie od Węgrów. Ten hejnał uroczysty na Wieży Marjackiej w Krakowie to ma być pamiątką rozkoszy naszej względem Węgrów, za to, że nas ciągle łupili i ustawicznie nam we znaki się dawali. To nie Rzymianie od Sławian, ale Sławianie wszystkiego nauczyli się od tych dzikich gnębieli całego świata. To nie Niemcy od Polaków, lecz Polacy z radością brali wszystko od Niemców, chcąc im stokrotnie zawsze dziękować na każdym kroku za dobrodziejstwa od nich pobierane.

Powinniśmy uważać naukę dziejów świata za mistrzynię życia najpierwszą i najważniejszą. Cóż zatem nauka ta nam okazuje? Że mocny gdy gnębi słabszego to nietylko zameczy go i zdławi, ale na dobytek siłą pięści ciężkiej a groźnej każe temu słabszemu opiewać jeszcze hymny uwielbienia dla dusiciela!...

Z Polską stało się to nieskończenie wiele razy nie dlatego, aby była ona słabą lub nawet najsłabszą, lecz z tej przyczyny, że naród nasz zawsze okazywał ludzkość i ślachetność a świat hasał takich nie pojmował i nie rozumie. Była Polska najpotężniejszą w obronie swojej, lecz była najsłabszą w obec chytrności i zachłanności wszystkich sąsiadów swoich.

Za obronę Europy przed Tatarami i za ocalenie Wiednia przed zalewem Mahometanizmu Polska doznaje upokorzenia największego, bo musi godzić się na barbarzyństwo swoje!... ze wstydem przed światem!

Każdy łatwo pojmie, skąd to pochodzi? Między narodami rozstrzyga zawsze niestety ostrze miecza a nie sprawiedliwość. Właśnie tém gwałtowniejszém bywa działanie broni, im mniejsza słuszność zaboru. A gdy zabór dany powiększy potęgę państwa zaborczego, wtedy siła fizyczna przelewa się i na właściwości duchowe, pełne dufności i zuchwalstwa nawet.

Polska jest właśnie obrazem poddania się pod prawa zaborców i dawniej i teraz nawet. Polsce nie wolno myśleć nawet o tém, aby ona mówiła, że miała i ma sztukę

własną, a kto ze synów jój tak postąpi, temu biada, albowiem śmiałość taka musi być srodze ukróconą.

Polska w rzędzie piękności pierwszorzędných posiada Ołtarz Marjacki w Krakowie. Jest to arcydzieło w swoim rodzaju może najwspanialsze i najosobliwsze w Europie, ba! nawet w świecie. Zazdroszczą nam niejedni. Cóż, kiedy nam przyznać się do tego klejnotu nie wolno! Już nie wrogowi nasi, ale rodacy sami, ostrzegają nas przed krokiem nieprawości, skoro twierdzić chcemy, iż ołtarz ten jest polskim. Wysilają się uczeni polscy poniekąd więcej, jak nawet uczeni niemieccy, na to, abyśmy oślepieni miłością prawdy wrzekomój, wielkodusznie objawiali chojność Polski: przyznajemy Wam dzieło i nie mamy doń prawa! . .

Można sądzić, iż to jest główna przyczyna, dla której nauka niemiecka bierze w posiadanie swoje wartość artystyczną tego arcydzieła. Niemcy zaprawdę z początku nie myśleli o tém, dopiero gdy uczeni polscy sami, bez podstawy słusznej, poczęli twierdzić, że Stwosz Niemcem, wtedy skorzystali z położenia i poczęli uprawnienia swoje wraz z większą mocą udowadniać. Naród polski, przypatrujący się obrazowi postępowania takiego, dał się najłatwiej w błąd wprowadzić do tego stopnia, iż dziś prawie ogół cały już się pogodził z myślą o sztuce niemieckiej na ołtarzu Marjackim w Krakowie — tém bardziej, że najwyższa Ostoja Umiejętności Polskiej w Krakowie broni tego z zapamiętaniem i uczeni polscy na świecznikach stojący, raz po raz kopje kruszą o przynależność utworu do Niemców.

Rozegrała się ta sprawa smutna bardzo nieszczęśliwie dla narodu polskiego, chociaż właściwie nie jest jeszcze stanowczo zakończoną.

Daun Berthold orzeka w dziele swojém o Stwoszu (r. 1916): „Mit Vorliebe zog Polen deutsche Künstler ins Land und weil die aus Deutschland kommenden Meister tüchtiger als die einheimischen waren, erhielten sie in Krakau die Oberhand“. (str. 20) Zatem widzimy, jakie o nas przekonanie mają sąsiedzi od zachodu: że my z zamiłowaniem ściągaliśmy mistrzów niemieckich,



bośmy własnych nie mieli, przyczém, że ci niemieccy bieglejsi od innych, brali w rękę przodownictwo w kraju naszym.

Musimy zatrzymać się nieco nad rozebraniem myśli, tu tkwiących. Przedewszystkiem wiedzieć o tém należy, że Niemcy zagarniając kraje od Renu ku Odrze po przez Łabę, brali przecie w niewolę narody żyjące a nie zmarłe. Miasto Dziwinobork przezwali Magdeburg, bo tu była świątynia główna Sławian nadłabskich, jak w Szczecinie były świątynie głośnie Sławian nadodrzańskich. Niemcy zagarniali w posiadanie kraje, wody, dobrobyt i kulturę. Któż stanowił tu majątek — czy ci co szli naprzód z ręką wyciągniętą, czy ci, co pędzili żywot cichy, nie pożądając cudzego? Czy ci co brali gwałcąc — czy ci co dawali?

Sławianie nadreńscy mieli swoją sztukę własną, tak samo nadłabscy, Sławianie Obodrzycki i ci Łużyczanie, jacy do dziś dnia dochowali sztukę wielce spokrewnioną ze sztuką ludową polską. To wszystko objęli we władztwo swoje Niemcy wojowniczy. Dowodem tego najpierw w murach wiązania cegieł: wędyjskie i polskie <sup>1)</sup>. Świadectwem dalszem to objaw co krok, zwłaszcza w czasach średniowiecza, tego dwudziału, który jest duszą stylu Nadwiślańskiego i Zygmunrowskiego.

Jeżeli by to prawdą być miało, że Polska z zamięłwaniem ściągała Niemców do kraju nadwiślańskiego w wiekach szczególnie średnich, to rozumieć potrzeba koniecznie, iż brała ona przedewszystkiem i w pierwszej linii tych rodaków jeszcze swych, którzy zniemczeni powierzchownie (najczęściej od nazwiska poczynając) nie byli Niemcami, lecz Sławianami ujarzmionymi. Tak! tak było, bo tak prawda dziejowa bezwzględnie orzeka! Moguncja, Laach, to miasta szczerze lęchickie o nazwie: Mogęćjan, Lęch! Tak samo wiele nazwisk mistrzów jest tylko przekręceniem nazw czysto sławiańskich. Ta przeto biegłość większa Niemców oznacza po prawdzie sprawność dziedziczną Sławian pod

---

<sup>1)</sup> „Wiązania polskie“ — oraz „Styl polski — Styl Narodowy“.

pięścią niemiecką, która niestety! miała dar nadzwyczajny do wyciągania korzyści z niewoli narodów.

Gdyby zatem, idąc już najdalej, Stwosz miał być Niemcem, to był Niemcem tylko w znaczeniu poddaństwa — w istocie rzeczy Norymbergja żyła w pierwotności swojej czas długi duchem Sławian! A jednak Stwosz nie wyszedł z Niemiec, nie wychował się w Norymbergji. Pierwsza wiadomość w tém mieście dotyczy zrzeczenia się prawa miejskiego, aby z niego Stwosz daremnie nie korzystał, przebywając stale w Krakowie.

Prawo, jakie Stwosz posiadał, wynikało z ducha czasu, wedle którego kto chciał pracować w jakim mieście, musiał otrzymać zezwolenie władzy miejscowej. Musiał Stwosz mieć stosunki z Norymbergją od dawna, wszak wiemy, że w mieście tém były nazwiska: Michał Stwosz (w r. 1415), Heinz Stwosz (1446) i Katarzyna Stossin (w r. 1454). Lossnitzer objaśnia, że mogłoby to oznaczać miejsce pochodzenia Wita Stwosza, atoli takie przypuszczenie nie przedstawia dowodu, wszak na Śląsku o wiele więcej miejsc z nazwiskami Stwoszów. Byli to prawdopodobnie krewni Wita, który mając nadzieję rozwinięcia pracowni w Norymberdze, starał się tam o prawo miejskie. Skoro atoli w r. 1477 przystąpił do roboty ołtarza w Krakowie i pewnym był, iż ta potrwa dłużej, wtedy zrzekł się prawa w Norymbergji. Tak a nie inaczej należy rozumieć postępek jego w r. 1477. Jeżeli uczeni niemieccy a między nimi i Lossnitzer wyprowadzają stąd, że Stwosz przesiadywał aż do r. 1477 w Norymberdze, to bynajmniej nie przekonywują nikogo o tém, aby to oznaczać miało, iż po zawieszeniu prawa miejskiego przeprowadzić się miał ze wszystkim do Krakowa. Mamy przecie ślady, że niejaki Janusz Stwosz (Hanus Stochse) otrzymał w Krakowie jeszcze w r. 1432 krakowskie prawo miejskie. Uważają go niektórzy całkiem pewnie za ojca Wita Stwosza. O wiele więcej prawdopodobieństwa przedstawia przypuszczenie całkiem jasne, że będąc on związany z dworem króla Kaźmirza Jagiellończyka, przed rokiem 1477 pracował nad ołtarzami i ołtarzykami w kaplicy Jagiellońskiej, Świętokrzyskiej, témbar-

dziej, że na zdanie owo słusznie zgodzili się Grabowski i Sobieszczański, oraz że, jak to już podnieśliśmy, są ślady pobytu Stwosza w Krakowie w latach 1464 i 1473. Stwosz Wit jak mieszkał dotąd w Krakowie, do roku 1477, tak nadal, tam pozostawał jeszcze. Miał w roku rozpoczęcia ołtarza Marjackiego 44 lat, a zatem miałby być czas do zaznaczenia swojej działalności w Norymberdze lub Niemczech.

Tymczasem jest to prawdą, że ani w Norymberdze ani w Niemczech zapiski żadne nie uwydatniają działalności Stwosza przed rokiem 1477. Gdyby nawet nie było to zgodne z przypuszczeniem, iż Stwosz pracował dla króla przez lata poprzednie w kaplicy królewskiej na Wawelu, to mimo wszystko łatwiej było Krakowianinom dać wiarę Stwoszowi tu w Krakowie, aniżeli Stwoszowi tak odległemu w Norymberdze, gdzie nikt zgoła nie znał go jako rzeźbiarza czyli śnickerza. Wiedzieć bowiem potrzeba, że ołtarz Marjacki w Krakowie to ołtarz największy w znaczeniu przestrzennym i największy pod względem wartości artystycznej. Zatem, jak arcydzieło takie mogło dostać się nagle tam w Niemczech mieszkającemu a nieznanemu ani w Norymberdze, ani w Niemczech, a tym mniej stamtąd w Krakowie?

Musimy przyjąć jeden pewnik jako założenie, że każde dzieło wielkie, prawdziwie pomnikowe i do ducha narodowego należące, jest wypadkową nie tylko usiłowań człowieka jednego ale i czasu, do którego dzieło należy. A więc, skoro Wit Stwosz z miłości zabrał się do pracy i nie tyle, jako twórca, służył sprawie dla pieniędzy, ile dla sławy i poświęcenia, to zachodzi pytanie, dlaczego by on nie stworzył ani nic większego ani nic równego w ojczyźnie tamtej, w Niemczech? Dla jakiego powodu ani przed rokiem 1477 nie wykonał w całych Niemczech ani nigdzie indziej ołtarza podobnego do ołtarza Marjackiego w Krakowie, ani nawet cokolwiek mniej wartościowego, ani po roku 1489 to znaczy po ukończeniu ołtarza krakowskiego?

Więc właściwie pracował tu w stolicy Polski jako Polak czy Niemiec? Gdyby był Niemcem, zapewne byłby przecie albo przedtem albo potem tam w Niemczech pozostawił coś równego, cośkolwiek przybliżonego.



A jednak... dzieło Stwosza, największe pod względem każdym, jest wyjątkowo największą chwałą i sławą Krakowa i Polski, tak, że arcymistrz nasz z miłości chciał to okazać przed światem i potomnością i urzeczywistnić to w całym tego słowa znaczeniu. Tylko Polak z duszą tak płomienistą, jak Stwosz, krakowianin, mógł zdobyć się na arcydzieło tak olbrzymie, jakim jest ołtarz Marjacki w części kapłańskiej Wierzyńka, aby okazać tę wielkość dla sławy Ojczyzny swojej.

Dobrze woła Lossnitzer: „Der gewaltige Krakauer Altar bleibt eine Überraschung für uns“... (str. 166) „nicht weil die Quellen des Stossischen Stiles rätselhaft sind, sondern weil diese Arbeitskraft, diese überragende Phantasie und raffinierte Technik jedes Vergleiches mit gleichzeitigen Künstlern und ihren Werken spottet“.

I w rzeczy samej, „ołtarz ten olbrzymi jest niespodzianką zwłaszcza dla każdego obcokrajowca, nie tylko dlatego, że występ Stwosza uchodzi co do źródeł twórczości dla każdego obcego za zagadkę, lecz dlatego, że siła pracy i wyobraźnia górnolotna oraz wykonanie przeczuciem natchnione urąga wszelkim porównaniom z mistrzami współczesnymi i ich dziełami“.

Że to prawdą jest, co myśmy przedtém tu (powyżej) orzekli i co Lossnitzer zmieścił w zdaniu dopiero co przytoczonym, potwierdzają jeszcze słowa tego uczonego:

„Veit Stoss dürfte mit den gewaltigsten Mitteln arbeiten, die bis dahin im deutschen Land für ein kirchliches Denkmal in plastischer Form ausgeworfen worden waren“. Miał pracować siłami najpotężniejszymi, jakimi w kraju niemieckim dla pomnika sztuki kościelnej rozporządzano. Tak, lecz w Niemczech nie osiągnięto nic równego ani podobnego. Ołtarz Marjacki w Krakowie jest ponadewszystko iście największym! To orzec się musi!!

A Daun Berthold woła: „Der Plan war so gross angelegt, dass viele an die Vollendung des Altars gar nicht glauben wollten“. (str. 21) A poniżej podaje:

„Tatsächlich ruft der Anblick des geöffneten Altars, obwohl er für den Chorabschluss eigentlich zu gross ist,

einen berausenden Eindruck hervor. In der mächtigen Wirkung übertrifft er wohl alle Altäre deutscher Schnitzkunst,(!) selbst das grosse Jugendwerk des Würzburger Meisters Tilman Riemenschneider, den Creglinger Altar“ ... (str. 24).

To wrażenie czyniące widza, wedle Dauna jest najlepszą miarą wielkości duchowej arcydzieła. Tém oddziaływaniem potężném przewyższa ono wszystko, na co zdobyć się mogły Niemcy. Zatem Daun powtarza prawie to samo, co Lossnitzer ogłosił światu.

Czyż to możliwe, aby praca tak twórcza i uduchowiona wysoce powstała bez szkoły, bez przygotowania, bez wzorów i tradycji na miejscu? Nie! przenigdy! Musiała być w Polsce ta sztuka długo uprawiana, musiało tu być mnogo wzorów rozsianych po każdym miejscu, kiedy na podłożu od wieków przygotowaném wyrósł kwiat Wita Stwosza w kształcie ołtarza Marjackiego. Uчени niemieccy dążą do wpojenia myśli, iż mimo to dzieło powstało za staraniem mieszkańców niemieckich. W pergaminie, o którym mówiliśmy, jest atoli więcej nazwisk czysto polskich i o brzmieniu polskiem zniemczonych, jak czysto niemieckich. A główny opiekun sprawy ołtarza, ten „budujący“ ołtarz toć to przecie Jan Thurso, a wszak wiemy, że brzmienie Tó-rzoń jest czysto lęchickie i polskie. Zatem Thurso jest tylko zepsute słowo polskie w pisowni łacińskiej. Zatem główny duch założyciela to polski, jak Tó-rzoń, lub Tórzyce dziś jeszcze przypominają nam obrządek staro-pogański.

A wielkość duchowa? Jakże pięknie ją w słowach oddał mędrzec nasz Józef Kremer — ale wychowawcy nowój szkoły uważają je za przestarzałe i dlatego nie chcą ich słuchać nawet.

My się nie lękamy tych pocisków nowoczesności i z rozkoszą przypomniemy, jak dobrze oddał to uczony polski w zdaniach głębokich:

„Święte figury... oddychają pobożnością czasów umarłych i jakby pacierzem na kamieniu wyrytym modlą się“...

„Postacie rzeźbione kwitną młodością wiekuistą“...

„Mistrz stary je wystrugał ze suchego drewna, ale

w to drzewo suche tchnął nieskończoności dech i w drzewo to wlał tętno wiary, bijące w sercach milionów“...

„to iście głowy wysokiej ślachtetności“...

„te figury są wizerunkiem braci i przyjaciół“...

„Zaprawdę cudny to być musiał widok, gdy cała ta kompozycja figur, nagle odsłonią ludowi zagrała po raz pierwszy jakby koncertem kształtów, barw i złota“!

„A mistrz, by ulżyć sercu, zamienił uczucia w dzieło sztuki swojej“.

„W dziele rzeźbioném Stwosza, wglądasz w to zacisze domowe (w twierdzę życia domowego), w izby, w tę widownię rodzinnych kolei, w tę historję skromną ścian domowych“!

Oto, jak wzniośle malował tu myśli nasz filozof serdeczny. — Z umysłu przywołaliśmy dla pamięci te zwroty i uniesienia, ażeby wykazać, do jakich polotów wzbudzają rzeźby Stwosza.

„Takim ja orłem byłem, dziecię, z młodu,  
Gdym wśród wielkiego ocknął się narodu,  
I jak ów orzeł, jam z pod świętęj stopy  
Przy łasce Bożej brał w niebo pochopy“.

Temi wierszami mówi starzec do wnuczki swojej ukochanej tam w Norymberdze, w poemacie W. Pola. Tak orłem bywał ten arcymistrz w pochopach, unoszących go w niebo, skąd czerpał natchnienia tak święte, na jakie zdobyć się mógł tylko ten syn takięj Ojczyzny, która była Matką Świętych. Nie mogły takie zapały żyć w takim napięciu świątobliwém w narodzie, jaki był tuż w przededniu Reformacji. Uspokojenie chłodne a wyrachowane Niemców może być dzielnością na polu pracy rozumowej lub przedsiębiorczej — lecz w zakresie sztuki duch niemiecki nie mógł się porwać na takie wzloty idealne, jakie przebijają właśnie z twórczości Wita Stwosza.

Doskonale określił wartość czynników owych sam Daun Berthold w zdaniu: „sztuka Wita Stwosza pochodzi z gorącej wrażliwości i niespokojnej porywczosci usposobienia polskiego“. Za to gniewa się Lossnitzer, albowiem żałuje, że z ust uczonego niemieckiego wyszło takie okre-



ślenie trafne. A wiąże się cno z dodaniem, że w dziełach Stwosza są głowy czysto sławiańskie „echt slawische Kopftypen“ u Dauna (str. 8 rok 1916). Lossnitzer zaś powiada: „Mit grosser Bestimmtheit lassen sich verschiedene Kopftypen als **Slawen** erkennen“ (str. 15).

„Ausgesprochen slawisch scheint der Stoffpanzer mit wattierten Ärmeln und gesteppten Nähten zu sein, wie ihn am Marienaltar zwei Kriegsknechte auf der Auferstehung Christi und ein Predellenfigürchen zeigen“. (Lossnitzer 14).

Ten sam badacz z naciskiem przy końcu wywodów podnosi, że Stwosz w Krakowie wykształcił styl niespokojny i ruchliwy (der unruhige, bewegte Stil), podczas przebywania w Krakowie, tak spokojnym i pełnym sławy. (str. 171).

Oto znamiona téj podniosłości, którą on wlał żywo w dłóto, przedziwnie urocze, ołtarza Marjackiego!...

Dla objaśnienia wartości jego powyciągali uczeni polscy, z oddali Bóg wie jakich, wszelkie czynniki obce, idąc za przykładem cudzoziemców. Tak dajmy na to, Lossnitzer usiłuje coś bardzo mądrego okazać, gdy na samym wstępie mówi o sztuce bór-gundzkiej i twierdzi, że rzeźba bór-gundzka była szkołą dla sztuki Wita Stwosza!... W inném miejscu znaczy się, że tylko sztuka niemiecka miała być dla niego wzorem. Daun (w wydaniu drugim) po przyznaniu pewnych właściwości polskich utworom Stwosza przecie się zastrzega i pisze: „Die eigentliche künstlerische Entwicklung Veits kann trotzdem die deutsche Herkunft nicht verleugnen“. (str. 9. 1916 r.) Odnosimy wrażenie, że w wydaniu nowém książki Daun wtrącił to zdanie pod wpływem wymówek, jakimi go obrzucano za to, że za wiele przypisał polskości Stwoszowi. I znowu Lossnitzer wysuwa na czoło wpływów dla rzeźby dzieła sztuki reńskiéj i bór-gundzkiej (str. 21). Dziwuje się ten badacz, iż uczony polski p. F. Kopera sztukę Stwosza uzależnia znowu od działania Schongauera, podczas kiedy on sam na téj saméj stronie dzieła swojego wyraźnie zaznacza kierunek niderlandzki (bei Veit Stoss niederländische Posen) i o kilka wierszów niżej znowu przytacza wpływy nadreńskie i bór-

gundzkie. (str. 78). Co do Schongauera orzeka: „Sein Schüller ist er nicht“ (str. 78). Szaty po dziełach Stwosza mają rysy bór-gundzkie i południowo-wschodnio-niemieckie. (str. 14) W ołtarzu Marjackim ma być nawet zamię włoskie i bór-gundzkie. (str. 40). Jednem słowem Wit Stwosz wedle Lossnitzera i innych badaczy to wynik wpływów ze Szwabji, Frankonji, Niemiec południowych, Bór-gundji, Belgji, Holandji, krajów nadreńskich i krajów naddunajskich, Włoch i Hiszpanji nawet. A była Bór-gundja nad Wisłą! Ogromnie jest to pouczające (!) i ze zdumieniem czytamy te zdania arcymądre, aby przekonać się naocznie raz jeszcze, że najlepszym sposobem wyjaśnienia to zaciemnienie — aż do ogłupienia!

Można rzeczywiście zaplatać się w tém powikłaniu zdań tak wysztucznionych, iż z zamętów słów właściwie dla wyobraźni i pojęcia nic nie pozostaje. To tylko jasne na razie, że p. Szydlowski na téj podstawie przyszedł do przeświadczenia najzupełniej pewnego „że sztuka Stwosza nosi piętno wyraźnie niemieckie“, ponieważ „fatalna młodość naszego cywilizacyjnego rozwoju... nie pozwoliła nam w życiu sztuki europejskiej wziąć dość wczesnie silnego i wydatnego udziału“. (str. 93, 94 i 107). Sławne i godne pamięci zdania p. Szydlowskiego dopełniają się myślą i taką: „Choćby bowiem Stwosz nie był rodowitym Niemcem, to jednak wyuczywszy się swej sztuki w południowych Niemczech, u nas tę właśnie niemiecką sztukę w dalszym ciągu rozwijał i doskonalił“. (str. 63).

Godzi się przeto to uwydatnić, że gdy pisarze niemieccy chwieją się po największej części w określeniu wpływu, to pisarz polski czuje uspokojenie na podstawie przybicia do przystani i dlatego woła z zachwytem: Stwosz Niemiec — a sztuka jego niemiecka!

Naród pokarmiony taką strawą widzi, jak co dzień prawie powiększają się uniesienia Polaków nad niemieckością arcymistrza, że właściwie w niedługim czasie przyjdzie konieczność przekreślenia wszystkiego, coby nawet dotykało sztuki polskiej lub ją przypominało.

Wszystko obce, wrogie, nienawistne, niemieckie!...

I zaiste miasto zachęty, wszędzie rozgoryczenie, gdzieby powinno być doznawanie rozkoszy i dumy, tam tylko głoślowne okrzyki na cześć gnębieli!

I jak to pogodzić? Ci, którzy przez ciąg wieków są najstraszniejszymi łepielami narodu, mają oznaczać równocześnie najbardziej błogosławionych dobrodziejów tego samego narodu! Co to za nauka!?

Należałoby w tém miejscu postawić pytanie całkiem poważne, czy jest jeszcze naród polski?... Dlaczego? Oto dlatego, że gdy sztuka narodu i kultura, to znaczy oświata a ogłada jego są obce i cudzoziemskie, to nie jest on sobą, ale tłumaczem narodu innego, do którego należy. A wiemy, iż nietylko dotyczy to ołtarza Marjackiego, lecz wszystkich w ogóle arcydzieł, jakie są na ziemi polskiej, wszystkie one mają być włoskie, flamadzkie, niemieckie i greckorzymskie!... Zważmy dalej, że takimi pewnikami nasycają się już od wieków całe pokolenia Polaków, którzy w rzeczy samej nic o sobie nie wiedzą, a żyją w téj pewności, jakby my byli i być mieli rozsądnikami dla krzewienia tylko niemieckości, ręką Opatrzności naznaczeni.

Jest to straszne — okropne!...

No dobrze — to pogódźmy się po części, iż dzisiaj my może niczem — ależ czy to tak było wtedy, kiedy Wit Stwosz żył w Krakowie, tam mieszkał z rodziną, był osobą narodu pełnego potęgi i sławy i pracował pod działaniem ducha, którym oddychał?

O! jak bezdusznie prowadzi nauka dzisiejsza prądy swoje, jak nudném ona staje się prawidełkiem w ręku tych, którzy wyzbyli się serca i sumienia a szukają tylko wątku nagiego w rozumie wysztucznionym. O! jak wielkiem nie-szczęściem Polski dzisiejszój jest to ubóstwo ducha. jakie niczego dojrzeć nie chce i nie może, po za oschłą ramą zdań oklepanych, powtarzanych za wrogami jedynie dlatego, że oni tak chcą, tak nam każą, a my ich się boimy i czynimy wszystko dla nich! Nic dla siebie!

Patrzmy na Kraków w wieku XV.

Stwosz jako Niemiec miałby tu posłuch jedyny i jemu jako Niemcowi danoby przodownictwo sztuki?...



Garstka mieszczan niemieckich, którzy tu dla chleba się ściągęli, miałażby taką przewagę, że życie polskie w Krakowie wtedy niczém inném nie było, jak poddawaniem się biernem pod ich natręctwo?... Polacy Polski i Polacy Krakowa nic nie myśleli, nic nie czuli, nic nie rozumieli, co się dzieje i nic nie widzieli, co się rozgrywało?... Ten Kraków Najdroższy, przepełniony tradycjami odwiecznemi, wzbogacony myślą narodową, ów „*Felix saeculum Cracoviae*“, gdzie Pol powiada „Święci Pańscy chodzili po tém mieście i żyli z ludźmi pospołu“ — nie miałże on żadnej siły życia własnego?... W chwili, kiedy przyszło do wypełnienia wnętrza świątyni, dla miasta najdroższej, ołtarzem Pańskim, nie byłoż zgoła dążności, aby dzieło to odpowiadało narodowi polskiemu?...

Mylnie i błędnie porozsiewano u nas zapatrywania, jakoby kościół Marjacki był tworem budowniczych niemieckich. Całkiem jest to nieprawdą, bo świadczy o tém swojskość rzutu poziomego i zwieńczenie wieży Marjackiej, jedynéj w Europie i w świecie. Do części kapłańskiej wzniesionéj chojnością Wierzyńka, (którego znięmczono na Wirsing) herbu Ładoga, od bogini Łada, przybyć miał „ikon święty“, jak dawniej mówiono, tak od niechcenia za wolą téj garstki przybyszów, którzy próbowali gwałtownością swoją zniemczyć Kraków? Czy woli ludu nie było? czy ci święci jak Jan z Kęt lub Szymon z Lipnicy i wiele, wiele innych nic nie mówią o duchu Krakowa, o sile Narodu Polskiego?...

Kraków, jako stolica Polski, wydał w tym czasie Długosza i Oleśnickiego Zbigniewa — ten Kraków chlubi się królem-rycerzem, który z miłości do Ojczyzny poległ w ofierze pod Warną r. 1444, czyż do tych wielkości objawów narodowych nie należy postać taka, jak Wit Stwosz? Przecież siła sztuki wyłania się ze siły życia. Tak było w Grecji, że okres potęgi politycznéj dał okres sztuki złotéj. — W Polsce wiek XV. przecież zasłynął wszechstronnie. Oto co opiewa Niemcewicz o królu Kaźmirzu Jagiełłończyku (\*1427 †1492).

„Na stopniach tronu w okazałym dworze  
Lenni książęta stanęli,  
Hospodar Wołoch i ci co Pomorze  
I co Mazowsze dzierzeli,  
Za niemi świetne poselstwo przybywa  
I Władysława na tron czeski wzywa.

„W ten czas Jagiełłów rozkrzewione plemię  
Szeroko wszędy słynęło,  
Czechy, Śląsk żyzny i węgierskie ziemie  
Pod berło swoje ujęło.  
Gdy wszystko kwitnie, wszystko wieńczy sława,  
Kopernik światu nowe nadał prawa“.

Polska na szczycie potęgi stojąca, Polska kwitnąca, kiedy do niej dawne ziemie zabrane ręką zdziwców „same wracały“ jak mówi Lelewel, ta Polska przygarniająca Pomorze nawet, nie byłaby tak wielką, aby zdobyła się na Wita Stwosza swojego własnego, jako Polaka?

„W dawniej Pomeranji Gdańskiej, Prusami zwaniej, obywatel zmięli sobie do ostatka pełne niesprawiedliwości panowanie Krzyżaków: poddali się tedy 1454, królowi Kaźmirzowi“.

(Lelewel)

Po wojnie z Krzyżakami „nastąpiły najpomysłniejsze dla Polski czasy“. Dobrobyt był ogólny, w warstwach górnych narodu i dolnych — zamożność niesłychana! Janicki, Kromer, Dantyszek i Ostroróg to gwiazdy, jaśniejące blaskiem na widnokręgu Polski. Panowanie Kaźmirza Jagiellończyka należy do najgłośniejszych w Polsce — do najważniejszych w Europie!... Czyżby wtedy, kiedy nienawiść do Krzyżaków i Niemców tak wzrosła, że aż Pomorze całe powróciło ochotnie i z radością pod berło nasze — czyż wtedy można sobie wyobrazić taką uległość i niezdarność, aby dla wykonania ołtarza ściągać Niemca znienawidzonego? Nie! to niemożliwe! — Czyż to nie jest ta sama przemoc najnieznośniejsza, jaka dawała się we znaki Pomorzanom i jaka kułakiem po dziś dzień jeszcze grozi Polsce, bo chce zabrać jej wszystko, wszystko!?

Wit Stwosz nie dlatego ma być Niemcem, aby to miało wynikać z prawdy istotnej, lecz dlatego, iż tak nakazuje

gwałt gnębieli, dokonywany od wieków nad narodem ujarzmionym. Polska atoli była większą właśnie w znaczeniu duchowém i kulturalném jak Niemcy w wieku XV. To też Wit Stwosz nie pojawia się z nienacka, ni stąd ni z owąd, ale jest związany z wielkością Dworu królewskiego, dla którego pracował jako młodzieniec w kaplicy Jagiellońskiej, Świętokrzyskiej. Ołtarze i ołtarzyki szafjaste, o których mówiliśmy, to prace przygotowawcze Wita Stwosza, to dzieła wychowawcze Wita Stwosza dla objęcia w. r. 1477 ołtarza Marjackiego w Krakowie.

My w ogóle uwierzyć w to nie możemy, albowiem nie chcemy: Karmimy się przeważnie zapatrywaniem nauki zagranicznój a chcemy być Polakami — chyba tylko z nazwiska.

Pamiętajmy o tém, że kiedy cesarz Otton Wielki opanovał Sławian, wtedy nad Łabą założył dla nich miasto, jakie nazwał Magdeburgiem. Czyż przedtém pustki tam były? Nie — było tam miasto starołęchickie *Dziewinoborkiem* zwane, stąd przetłómaczenie żywcem dało Magdeburg. Od czasu zaś już owego rozpoczęła się praca podbojowa, aby wynarodowić doszczętnie Sławian, o czém pisze Helmold dokładnie. Podbój ów na czém polega? Na tém, aby zabrać w posiadanie to wszystko, co było w ręku Sławian a zatém i sztukę i kulturę. Wysiłki wrogów w celu wyrwania Stwosza z Polski, są tylko jedném z ostatnich ich zwycięstw nad nami. I my przyznajemy im słuszność i pieńia pochwalne dla dobrodziejów rozgłaszamy. Tylko naród polski może w warunkach obecnych na to się zdobywać!

Kiedy Wit Stwosz żył w Krakowie, wtedy Kraków był jakby w słońcu wielkości duchowój narodu polskiego. Już nawet Szujski Józef nazywa go jedyną naszą osobistością artystyczną, to też dlatego uważa go za Krakowianina, który uświetnił czasy Kaźmirza Jagiellończyka. Jedynym i my nazwać go możemy, albowiem jako wielki, jako prawdziwy Michał Anioł Krakowski, nie ma sobie równego. Wyszedł on z wyżyn od wieków w Polsce przygotowanych i odpowiada znakomicie całemu obrazowi rozkwitu Kaźmirza Jagiellończyka. Sama wszechnica Jagiellońska, najślawniej-



sza a jedyna na północy Europy, była ogniskiem, skąd promienie strzelały dookoła a więc i do Niemiec. „Dom ślachecki z piętnastego wieku jest zawsze obronnym“, powiada Szujski — a bronił się przed Niemcami przede wszystkim, ponieważ miał swoją własną ogładę i sztukę, która mu stwarzała okazałość niebywałą, w Niemczech zgoła nieznaną. „Orszak panów, towarzyszący królowi polskiemu na zjazdach z innymi monarchami, zaćmiewał bogactwem inne narody“. (Szujski). Skoro zaćmiewał, snąc miał rzecz lepszą i doskonalszą, jak zagranica. Sztuka i przemysł artystyczny w Polsce stanowczo wyżej stały, za niektórych królów polskich, jak w Niemczech!...

Wielkość zatem sztuki Stwosza to wielkość Polski, której my nie znamy i dlatego nie przyznajemy polskości Stwoszowi. Jak odstępujemy ziemie nasze wrogom, jak pozbywamy się języka, obyczajów, zwyczajów i stroju polskiego — tak lgniemy do obczyzny i łatwiej niestety uczonym polskim udowodnić niemieckość Stwosza jak obronić polskość jego. Patrzymy przeto na wyniki nie tyle lepsze lub prawdziwsze, lecz na rozwiązania słabsze i łatwiejsze. Dla udowodnienia polskości trzeba przecie znajomości innych jak dla naśladowania Niemców. Tymczasem przy obracaniu się wiecznie w tém samém kole niewolniczym zdobyto się u nas na takie niedorzeczności, jak wykazanie, że Stwosz miał za nauczyciela Schongauera o kilkanaście lat młodszego! Wtedy zatem, kiedy Stwosz tworzył ołtarze i ołtarzyki do kaplicy Jagiellońskiej, Schongauer mógł być dzieckiem a kiedy przystąpił Stwosz do pracy nad ołtarzem Marjackim, Schongauer mógł być dopiero młodzieńcem rozpoczynającym działanie w sztuce! Taki orzeł jak Stwosz czekał pewnie na Schongauera, jednego i drugiego — ale w tém czekaniu nie mógł zwlekać, bo... praca wołała!...

Skoro weźmiemy szczegół jeden pod uwagę, jak wyobrażenie Chrystusa Nauczającego w Świątyni, to w pierwszej linii zastanawia nas niezmiernie kształt téj świątyni właśnie, wychodzący z założenia dośrodkowego o ustroju kopulastym. Lossnitzer powiada: „Am sonderbarsten ist die Darstellung des im Tempel lehrenden Christus mit dem kan-

zelartigen Kuppelbau von phantastischer Form“. (str. 45).

Obraz ten jest w dziele p. Dr. F. Kopy na str. 35. P. Kopera wyraźnie określa, że to ma być kazalnica, nie świątynia i dodaje: „budowa dośrodkowa o łukach okrągłych, jakby nieudolny oddźwięk konstrukcji dośrodkowych włoskiego odrodzenia“. Jest w tém przykład doskonały, jak błędną drogą kroczą rozumowania nasze. Oto założenia dośrodkowe, występujące we Włoszech w wieku XV. to nie kształt tam wypiełgnowany, lecz to wpływ sztuki wschodniej, sztuki greckiej, właśnie z Polski idącej na zasadzie kopuł. Ruiny na Ostrowiu jeziora Lednicy mają 4 filary, należące do czwartaka czyli kwadratu, po nad którym była kopuła. Kopuły najsilniej i najdawniej były stosowane w Staro-Lęchji czyli Sarmacji, gdzie najczęściej układano je w krzyż na zasadzie t. zw. „piątnicy“<sup>1)</sup>). Wiemy, iż w Kijowie na św. Zofji za czasów Bolesława Chrobrego było kopuł aż 17, a nawet z półkopułami zdaje się aż 21 — a zresztą tu na wschodzie znamy budowlę o 25 kopułach<sup>2)</sup>). Cerkiew w Ostrogu na zamku to piętnica staro-lęchicka.

A więc budowla kopulasta, przedstawiona na skrzydle zewnętrzném ołtarza Marjackiego, (obraz 5-ty licząc od góry, od ręki lewej), to bynajmniej nie oddźwięk Odrodzenia włoskiego, lecz to stara tradycja czysto miejscowa, tętniąca od dawna w sztuce polskiej. Stąd przeszła ona do sztuki lombardzkiej i tokańskiej i stąd pochodzi piętnica, której użył Bramante a potem Michał Anioł do budowy kościoła św. Piotra w Rzymie. W dziełach nowszych stanowi ona pytanie t. zw. „bizantyńskie“<sup>3)</sup>).

Sądziłby ktoś, że to istotnie oddziaływanie sztuki włoskiej na Wita Stwosza, a tymczasem to oddanie osnowy architektonicznej, jednej z najstarszych Sarmacji i Staro-Lęchji. Zatem nie tam prawda, gdzie pozory bardzo łudzące, lecz gdzie istota tkwiąca na dnie a w duszy narodu. Nic dosadniej nie przemawia o Stwosza polskości, jak ta

<sup>1)</sup> Mir Sława — Znak krzyżowy.

<sup>2)</sup> Schnaase Gesch. d. b. Künste 1844. I. str. 299.

<sup>3)</sup> Styl Polski — Styl Narodowy.

budowa kopulasta, wschodnia, której Lossnitzer dobrze nie rozumiał i jakiej żaden Niemiec prawdziwy nie przyjąłby za wyraz sztuki swojej.

Zaraz pod tym obrazem (5-tym) jest obraz 6-ty, to znaczy najniższy na skrzydle ruchomem zewnętrzném lewém, który przedstawia wartość niezmiernie ważną. Treść wyobraża M. Boską, jak oddaje Dziecię Jezus arcykapłanowi Symeonowi — w otoczeniu osób rozmaitych. Najciekawsza przedewszystkiem, iż ujęcie architektoniczne to przykład znakomity dwudziału polskiego, albowiem tu w samej osi głównej wprowadził Wit Stwosz słup, połączony dwoma łękami ze słupami skrajnymi. Jestto szczegół jaki nazwaliśmy dawno „dwunałęczem polskim“, a którego liczba wprost nieprzebrana mieści się w 4 tomach Skarbu Architektury w Polsce i po innych dziełach naszych. Wit Stwosz, jakby na czele arcydzieła go umieścił.

Są jedni całkiem na to obojętni i z goła nie uznający tego pierwiastka. Są drudzy, którzy wprawdzie widzą w tym szczególe pewne znamię, lecz nie zgłębiają istoty i zasłaniają się nierozumieniem rzeczy.

Niebezpieczniejsi są dalej ci, co walczą stanowczo przeciw jakiegokolwiek wartości „dwunałęcza“, bo nie widzą w nim nic godnego a wolą opierać się na zapiskach łacińskich i pergaminach. Najszkodliwszymi atoli dla sztuki polskiej są jawni nieprzyjaciele poglądów, wychodzących z kształtów i z linii. Ścierpieć oni nie mogą uwydatnienia tych właściwości szczerze polskich i miotają raz pośmiewiskiem drugi raz oszczerstwami, aby tylko nie dopuścić ich do znaczenia. Przy łada sposobności natrząsają się z oznak stylowych sztuki polskiej, jakby chcieli dowieść, że dziwactw takich nie mogą przenieść.

A jednak... tu prawda istotna nie zależy od tego, czy kto chce lub nie chce jęj widzieć. Ona jest i żyje, trwa po przez wieki i idzie ku przyszłości. Prawo dwudziału polskiego i znamię dwunałęcza sarmackiego jest świadectwem pracy ręki polskiej i w Ojczyźnie i na obczyźnie.

Dwunałęcz wychodzi z dwudziału.



Pełno śladów, wśród sztuki nawet najstarszój, jak silnie a głęboko zakorzenionym był ów znak kształtowy, mający oznaczać podstawę Białoboga i Czarnoboga. Przypominamy znowu w tém miejscu okaz jeden z najdawniejszych, mianowicie grzebyk śpiżowy, który zamieściliśmy w książce „Wiązania polskie“ (rys. 31 str. 41). Jest to dwunałęczne stwierdzające dwudział dwukrotnie, raz dwoma półkołami, raz drugi ilością czterech ząbków grzebienia samego po stronie lewej od osi jego, tudzież czterech ząbków po stronie prawej. Prawo połowienia znakomite. W sztuce szczytyjskiej, dawnych Szczytów, nazwanych od tarcz, puklerzów, pawęży czyli szczytów, przodkowie Sarmaci niesłusznie uważani są za naród dziki. Wśród wykopalisk znajdujemy miecz z Melgunowa<sup>1)</sup>, mający rękojeść przybraną dwunałęcznem ku dołowi zwróconem. (rys. 42. str. 112). Pomiędzy szczątkami znaleziono 6 słupków złotych i srebrnych, należących do białodachu (baldachinu), zatem były tu słupy w dwa rzędy ustawione po trzy, na zasadzie dwudziału. (str. 53) Widzimy tam piękne zwierciadło śpiżowe o rękojeści, znowu mającej dwa dwunałęczne (jedne dołem, drugie górą), oba przechodzące w ślimacznice jońskie (pierwiastek syryjski). (rys. 71 str. 184). Ostatecznie znaleziono grób drewniany koło Kijowa, przybrany dziewięcioma słupami, z których jeden mieści się w środku czwartaka czyli kwadratu, cztery oznaczają cztery naroża czwartaka a cztery wpadają w oś połowiącą boki każdy. Przykład doskonały dwojenia czyli dwudziału. (rys. 63. str. 157).

A krzesło króla Dagoberta w Paryżu — czyż to nie wyśmienity przykład sztuki, pochodzącej ze wschodu, albowiem na zaplecku mamy tu dwunałęczne doskonałe z czasów kiedy w tych stronach nad rzeką Lech mieszkał Lęchowie. Nazwę króla można wyprowadzić ze słowa „Dacibrat“. (Družbart to Drugibrat!)

<sup>1)</sup> Dzieło najnowsze, nadzwyczajnie dla nas ważne: Südrussland im Altertum — Dr. Max Ebert. Lipsk 1921. Jest tu wiele rysunków ogromnie pouczających.

Nawet na naszych drzwiach gnieźnieńskich, obraz najpierwszy od dołu, po stronie lewej wyobraża w dwóch polach narodziny Ś-go Wojciecha i chrzest jego. Obrazy są przedzielone słupem, zupełnie tak samo w osi założonym, jak na obrazie z ołtarza Wita Stwosza. Są tu zatem trzy słupy (na zasadzie dwudziału) połączone łękami półkolistymi. W polu trzecim wyżej nieco, tego samego skrzydła, znowu dwa obrazy, pod dwunałęczem, oddają chwilę odprowadzenia chłopięcia do szkoły i przyjęcia go przez przełożonych. A więc na drzwiach gnieźnieńskich dwa dwunałęcza nawet. Na polach innych także wzory budowli kopulastych.

Jakże w obec tego doprawdy śmieszném jest twierdzenie, jakoby pierwiastki owe szły ze zachodu! Teraz rozumiemy dobrze, dlaczego ci pienia się ze złości, którym mówi się o dwudziale i o dwunałęczu, albowiem znieść nie mogą dowodu, w obec którego są bezsilni i bezbronni. Przyznać bowiem musi każdy, iż więcej siły i istoty mieści się w tym duchu kształtu i w tej mowie linii architektonicznych i zdobniczych, jak w całej książce luźnych przytaczai słownych, chwiejnych a najczęściej dowolnych. Tu uwzględniając znamię ducha tworzącego, śledzimy sprężyny działające wedle pra-pierwiastków, kiedy człowiek szedł za głosem serca i duszy i oddawał znakami pojęcia o ideach najwznioślejszych. Niedarmo u nas zwano architekturę a r c y b u d o w n i c t w e m, ponieważ w tém zeskładzie linii i brył przebijała głębia myśli najgórnołotniejszych. A r c y b ó ż n i k, a r c y k a p ł a n, a r c y b u d o w n i k i a r c y m i s t r z to wyrazy określające przodowników najlepiej sprawujących rzecz bożą. Architektura będzie żywcem to samo co arcybudownictwo, jako budownictwo nadobne, piękne.

W Polsce a r c y b u d o w n i c t w o żyło mową kształtu!...

Ta mowa kształtu stokroć więcej warta, jak te zaciekania śledziennicze, bardzo odpowiednie duchowi niemieckiemu, lecz stanowczo nie właściwe duchowi polskiemu. I nie można dość się nadziwować, dla czego znawcy polscy, chcący uchodzić za wyrocznie w przedmiocie sztuki Stwosza, pragną gubić się w odmęcie szukań ciemnych,

aby znaleźć koniecznie jednego lub dziesiątego Niemca i jemu przypisać palmę nauczycielstwa dla Stwosza. Nauka ta koniecznie się trzyma jak pjany płotu tej zasady, że Stwosza musiał jakiś Niemiec wyuczyć, że on nie mógł być mistrzem z łaski Bożej, ale z łaski zagranicznej! .. Uczeni nasi wolą Ignąć do płataniny czysto rozumowej, zaprawionéj nakazem politycznym ze strony wrogów Polski, aniżeli pójść za rozumem chłopskim, prostym i rozsądzać jak Bóg przykazał, po swojemu, nie po cudzoziemsku.

Stwosz musiał być przedewszystkiem mistrzem epoki swojej i narodu swojego, zatem wielkość jego i sztuki jego to siła wypadkowa wieków i pokoleń. To brednia, aby tam jeden lub drugi rzeźbiarz od razu stał się nauczycielem takim arcymistrza, iżby on od razu nistąd nizowąd, przyjechawszy jak przybłęda do Krakowa, stworzył tu arcydzieło nad arcydziełami, największe jakie wykonał w życiu swoim. Dlaczegoż ani Stwosz ani nikt z nauczycieli jego wrzekomych nie pozostawili przynajmniej coś podobnego w Niemczech? Czy to jest zdarzenie ślepe a przypadkowe, że to właśnie Kraków otrzymał utwór największy w pośród wszystkich tworów i Stwosza i średniowiecza? Nie — stokroć nie! Jeżeli dusza orla Stwosza obdarzyła stolicę Ojczyzny naszéj ołtarzem Marjackim największéj wartości artystycznój i duchowéj, to wynikło to z głębi i z wyżyn jego miłości przewielkiéj do ziemi rodzinnéj, swojej, własnéj. Jakże nędznie to wygląda, gdy patrzymy jak nożem oględzin bezdusznych kraje się i kawałkuje boskość ideałów, aby okazać po każdym zdaniu zaborczość obcą!

Nigdzie tego stanowiska podniosłego, które odpowiadać ma godności genjusza a wszędzie płaskość dążenia szperającego, aby wszystko zmiatać na jedną kupę i ciągle wrzeszczyć: to cudzoziemiec, bo my niegodni mieć takiego krasoumnika wiekopomnego.

W wielkości ołtarza Marjackiego przebija natchnienie, jakie Pol pięknie oddał:

„Moje to dzieło — jam ten ołtarz pisał,  
Jam Przenajświętsze Dziecię ukołysał,



I jak się działo z Bożego przejrzenia  
 Od świętej Lilji do Lilji uśpienia,  
 Wszystko tam Wielkość Matki Bożej chwali,  
 Wszystko Ją wielbi, albo Jęj się żali“!

(Wit Stwos — *Poemat*).

Do Stwosza w tém miejscu znakomicie to zastosować możemy, co Słowacki najwznioślej określił: „Duszę narodu na skrzydłach pieśni w pięknie Wam okażę“! Co wieszcz odnosił do słowa, to przy pracach Stwosza należy zastosować do r z e ż b y: „Duszę narodu na skrzydłach r z e ż b y w pięknie Wam okażę“!

Tak! tak trzeba przystąpić do przybytku Bożego, gdzie w blasku poświęty niebiańskiej stoi R z e ż b a Stwosza, jako polot ducha narodowego. Komuś dzisiaj może się to wydawać jakoby ten ołtarz stał tam w murach Wierzyńkowski'ch tylko dla tego, aby głosił wszystkim ludziom, iż Stwosz to Niemiec był, Niemiec tworzył, Niemiec zdobył się na dobrodziejstwo dla Polaków, (których wtedy nie było w Krakowie, wedle badaczy niemieckich) i Niemiec tylko ma prawo do wdzięczności od Polski i świata. Kto nie podniesie się w górę idezłów, ten będzie płaszczyć się przed pięścią prawa mocniejszego. Niestety sztuka piękna nie zna przemocy takiej i przeciwnie naród wojowniczy nie może być równocześnie narodem w sztuce najidealniejszym, bo zaborczość to łożo kamieniste dla kwiatów bardzo ślachtetnych. Naród polski, jako broniący Wolności Swojej i Wielkości Swojej o wiele więcej miał w dziejach warunków do pielęgnowania Sztuki Piękna, bo miał najcudniejsze ideały!...

Dla kogo ołtarz Stwosza nie jest tylko zespołem linii technicznych, ale skarbnicą treści duchowych, ten inaczej osądzać pocznie i do innych przyjdzie wyników. Skoro ktoś rozpoczyna koniecznie, jak zła tanecznica tylko od pieca, zawsze od niemieckości, ten musi zachodzić do przekonania, że to wszystko niemieckie. Kto zaś weźmie pod oko szczytność ideałów i boskich i narodowych, ten znowu przyjść musi do przekonania, że wielkość ołtarza Stwosza,

to wielkość idei jego, zgoła wyższych od myśli niemieckich, które się zbliżały do reformacji bezdusznój i bezserdecznój.

Zastanawiać nas musi ta skrzętność uczonych naszych, dzięki której nie szczędzą oni trudów, aby przytaczać całe ustępy dzieł niemieckich — natomiast z obojętności a po-niekąd i niechęci nie mogą zaglądać nawet do książki polskiój. Wiemy dobrze, jak „W i t S t w o s z” Wincentego Pola nisko jest ceniony, jak pogardzanym bywał nawet — bo to coś niezasługującego nawet na rzucenie okiem. Ba-janie i gawędzenie! O ileż przecie wyżej stoi ta nauka nie-miecka, przybijająca wszystko gwoździem pewności, że wszystko niemieckie. Zatem nikt z uczonych naszych nie czytał pewnie, jak W. Pol opisywał ołtarz Stwosza wedle stanu z r. 1853,

„Na samój mniejsze są jasełka umieszczone, odpowiadające zupełnie pełnym prostoty pieśniom, jakie cały lud nasz śpiewa w czasie świąt Bożego Narodzenia“... „Cały zaś ołtarz równo z menzą dźwiga dwóch rycérzy, okutych w żelazie, widocznych już od wielkich drzwi wchodowych, jak gdyby na świadectwo, że wiara rycerstwem tu stoi na tém pograniczu pogan i że rycerstwo w służbie Marii niosąc Jej cześć, obrało Ją za królową swoją“<sup>1)</sup>.

Nie dopatrzyliśmy się żadnej wzmianki o tych jasełkach szczerze polskich i o tych dwóch rycérzach ani w pracach Ambrożego Grabowskiego ani w ostatniem dziele p. T. Szydlowskiego o Stwoszu, wydanego staraniem Akademii Umiejętności w Krakowie 1920 r.

Natomiast w tém ostatniem mieści się zdanie, jakie zasługuje na przytoczenie:

„Ołtarz Marjacki jest dziełem o bardzo wyrazistym typie artystycznym, jest olbrzymim ołtarzem t. zw. szafjastym lub skrzydłowym, czyli tryptykiem snycerskim, który to kształt był pod koniec epoki średniowiecznej we Flandrii i w Niemczech bardzo bujnie rozwinięty“. (str. 18).

„Wśród wielu wspaniałych dzieł snycerskich, drugiej połowy XV. i początku wieku XVI. zajmuje nasz ołtarz

---

<sup>1)</sup> Dzieła Wincentego Pola — tom I-szy Lwów 1874 str. 106.

miejsce pierwszorzędne, należąc do najcharakterystyczniejszych na tém polu przejawów". (str. 18 także).

A zatem przekonujemy się, że najwyższa umiejętność polska sama ogłasza wyrazistość dzieła pierwszorzędną, wartość najbardziej znamioną na polu pomysłów podobnych, wspaniałość nie dającą się przewyższyć żadnym utworem innym, wręście wielkość ołtarza wprost olbrzymią. A pomimo tego pożąda ta sama umiejętność nawiązania gwałtownie twórczości do wpływów Flandrii lub Niemiec, dlaczego?... bez dowodu i bez powodu. Nigdzie niema okazów. jakie dałyby się porównać z naszym ołtarzem a mimo to koniecznie musi być zaznaczony wpływ flandryjski i niemiecki. Czy to wszystko jedno, Flandria lub Niemcy? Już w téj chwiejności poglądu tkwi niejasność a przeto niewłaściwość nawet i bezzasadność. Ani Flandria ani Niemcy nie posiadają niczego, coby było dowodem dla źródła twórczości Stwosza. Gdyby Stwosz naśladował tylko, musiałby znaleźć się wzór co najmniej równy lub większy od ołtarza Marjackiego, ponieważ wiemy, że naśladownictwo nigdy nie może być ani lepszym ani piękniejszym. Niema zaś w Europie ani w świecie arcydzieła ani równego, ani piękniejszego od ołtarza krakowskiego.

Sam Lossnitzer mówi: „Die Flügel des Krakauer Altars und die Steinreliefs in Krakau und Nürnberg gehören zu den glänzendsten Proben malerischer Bildnerei in der deutschen Kunst! (str. 166). Dlaczegoż mają one, te obrazy najwznioślejsze oznaczać sztukę niemiecką, skoro nic równego nie posiada ta sztuka? Nie! Arcydzieła owe, najwspanialsze, są dowodem właśnie ducha całkiem innego, jak ducha niemieckiego.

Dla umiejętności polskiej ważniejszym jest gołosłowne orzeczenie puste: „z Flandrii, z Niemiec“ — aniżeli wgłębienie się w same tajniki ducha, za pośrednictwem mowy kształtów. Przypatrzmy się bliżej tej ostatniej i posłuchajmy głosu serca mistrzowskiego, aby wydobyć ową wartość wyrazistą i te przejawy „najcharakterystyczniejsze“.

Nasamprzód nacisk kładziemy na łaskę iglicy po nad rzeźbą w obrazie środkowym, w saméj osi. Jest ona dla



nas najważniejszą, albowiem od niej rozpoczyna się znamie „dwudziału“ w lewo i w prawo idącego. P. Szydłowski gniewa się na Łuszczkiewicza i innych, że wprowadzili wrzekomo niepotrzebnie tę iglicę osiową (wiz. 3.i4. tudzież str. 30. Kraków 1920). Skoro Essenwein na rysunku swoim dał już tę iglicę osiową, (tabl. XXVIII), mamy dowód, iż był przekonany o jej tu umieszczeniu. Zdaniem naszym dobrze robił Łuszczkiewicz, że ją wprowadził i zlecił umieścić. Poszedł Łuszczkiewicz za duchem tradycji całej sztuki polskiej i całej sztuki Stwoszowskiej. Od iglicy osiowej, jaka i tu występuje i po innych miejscach, jak zaraz wykażemy, uwydatnia się wyraziście i czysto w duchu tylko sztuki nadwiślańskiej dwudział, mający cztery pola zasadnicze po lewej i cztery pola po prawej, w osi których na tle drugiem według zasady połowienia odznaczają się kwiatony po nad łękami. Łaski dwie silniejsze, całkiem pionowe stanowią prawo przepołowienia pierwszego, łaski z posążkami i igliczki podobne do iglicy osiowej przynależą do połowienia drugiego a kwiatony nad łękami czyli „przeginkami“ to połowienie trzecie. Myli się bardzo p. Szydłowski w wyrzutach skierowanych do Łuszczkiewicza, jakoby ten postąpił samowolnie i dorobić kazał iglicę osiową wedle wyobraźni swojej. Jest w tém świadectwo wymowne, jak znawcy nasi (pseudo-znawcy) idą tylko za powierzchownością poglądów utartych wedle nauki obcej a nie mają zrozumienia dla pierwiastków sztuki polskiej. Ci znawcy samozwańcy chcieliby walić pięściami ze złości na zasłyszanie o czémś w sztuce rodzimój, albo broń Boże w stylu nadwiślańskim, gotowiby miotać się i rzucać, byleby nie dopuścić napomknienia o dwudziale. A jednak, ze spokojem i dumą można na to odpowiedzieć, że czy życzy sobie p. Konserwater lub nie życzy, prawda ta w dziełach mistrzów polskich jest i żyje. Jeżeli we „Wzorach Sztuki Śr.“ na obrazku kolorowanym brakuje ta iglica osiowa, to nie może być to dowodem nieistnienia jej przedtem, bo ołtarz wtedy był już bardzo zniszczonym, tak zmienionym, że wcale na podobiznach jego mowy już niema o jasełkach i o dwóch rycérzach całość dźwigających, a je-

dnak W. Pol wspomina o nich pewnie nie z wyobraźni, ale z podań jeszcze żyjących u współczesnych.

Mówiliśmy już o tém, że jest to właściwością uczonych pewnych, aby jak najszerzej opierać się na dziełach niemieckich a równocześnie nie widzieć zgoła utworów rodzimych. Stwierdza się to przedewszystkiem u. p. Szydłowskiego, który omawiając łaskę środkową po nad rzezbami obrazu głównego, jest zdania, że ona całkiem tu niepotrzebna i że należy ją wyrzucić... dlaczego, bo o takim szczególe nic nie mówią książki Lossnitzera i Dauna, a zatem... źle zrobił Łuszczkiewicz, kiedy łaskę ową przy odnawianiu wprowadził... My twierdzimy całkiem stanowczo i wręcz odmiennie. Łuszczkiewicz badał rzecz i sumiennie szedł za wzorami, na jakie patrzył, a więc musiał widzieć szczątki łaski i najniezawodniej razem z rzeźbiarzem mieli przed oczyma ślady osadzenia jej na kwiatonach z tła drugiego. Wprawdzie i Grabowski Ambroży w dziele swoim p. t. „Kraków i jego okolice“ (wydanie piąte z r. 1866). zamieszcza staloryt wedle akwareli L. Łepkowskiego oraz fotografii Rzewuskiego, jako obraz bez łaski osiowej, lecz właśnie ta zgodność rysunku z fotografią świadczy tylko o oddaniu stanu tuż przed odnowieniem, kiedy łaska odleciała całkiem. Rzeźbiarz, o którym wspomina Grabowski, a który przeprowadzał roboty około odnowienia ołtarza, Józef Korwin Brzostowski, był znany w Krakowie z uzdolnienia nadzwyczajnego i wykształcenia, popartego pochodzeniem z rodu niegdyś „na świeczniku“ stojącego. Zналиśmy go osobiście i widzieliśmy u niego kilka szczegółów odpadłych z ołtarza, jakie musiał odmienić z przyczyny, iż drzewo w wielu miejscach było robactwem stoczone<sup>1)</sup>. To samo dotyczyło i łaski osiowej, o której Brzostowski nawet wspominał wyraźnie, jako o rzeźbie jego własnej ściśle odtworzonej na podstawie szczątków ocalonych. Niema przeto wątpliwości najmniejszej co do jej istnienia przed odnowieniem!

<sup>1)</sup> Brzostowski przed śmiercią ofiarował piszącemu niektóre iglice i kwiatony, chcąc zabezpieczyć je przed zaronieniem. Są one w zbiorach przy ul. Nabelaka l. 29. we Lwowie.

Wit Stwosz musiał łaskę osiową wprowadzić po nad obrazem środkowym tak samo, jak jest ona w osi po wszystkich prawie obrazach na skrzydłach tego ołtarza, zewnętrznych i wewnętrznych. Zdradza to niechybnie przynależność mistrza naszego do sztuki polskiej, w której właśnie pierwiastek ten u nas jest najpowszechniej stosowany, nawet w całej sztuce ludowej żyje on po dziś dzień w całej Polsce i jest znakiem, po którym przychodzić możemy do pewności istnienia wpływu tego nawet po za granicami Polski. Na poparcie wywodu w tém miejscu powołujemy się na arcydzieło złotnictwa polskiego i krakowskiego, jakim jest oprawa szczerolota głowy św. Stanisława w skarbcu katedry na Wawelu. Wytwór ręki czysto polskiej z. r. 1504, zatem nie o wiele późniejszy jak ołtarz Marjacki i grobowiec Kaźmirza Jagiellończyka. Na dnie wewnętrzzném podpis, nazwisko z imieniem p. dający: „Marcin Marcinek“. Gdyby p. Szydlowski choć pobieżnie był rzucił okiem na ten zabytek polski, pouczający, nabrałby przekonanie, iż łaska osiowa w utworze kształtu polskiego należy do znamion głównych a zasadniczych. I tu na każdym boku występują dwie łaski węglowe (po krawędziach), łaska osiowa w połowie długości na zasadzie przepołowienia pierwszego i łaski dwie boczne na podstawie połowienia drugiego. Zaznaczamy, że nauka polska tego nie uznaje, bo nie chce widzieć tego — a jednak objaw tej prawdy żyje na pomnikach całej Polski. Na każdym boku przeto pięć łasek stwarza cztery pola i dwie pary dwunałęczy u dołu łasek, jako igliczek. Pięć igliczek, jako pięć słupków to także piątница. A dodać można prawdę jeszcze jedną. Oto na dole pod obrazami na wszystkich ośmiu bokach, rąbek stanowią kamienie owalne większe, przybrane kółeczkami czterema na przypomnienie piątnicy takiej saméj, o jakiej poniżej mówić będziemy. Związek twórczy jeden i ten sam pomiędzy tym relikwiarzem a ołtarzem Marjackim i pomnikiem Kaźmirza Jagiellończyka — jedność widoczna!

Zatem podniebie, zaznaczone białodachem po nad obrazem środkowym ołtarza Stwosza, odpowiada podzia-



łowi wedle sztuki polskiej, nadwiślańskiej. Podział ten na podstawie dwudziału znakomicie jest upamiętniony w podniebiach dwóch obrazów najwyższych skrzydeł stałych, skrajnych. Na obrazie najpierwszym jest prócz tego ze strony lewej oddany wykusz mały, mający dwa pola główne, z węgiem w osi i z laską u dołu doskonale mówiącą o dwudziale. Dwudział uwzględnił Stwosz na obrazie „Ofiarowanie N. P. Marji“. (Kopera wiz. 19 str. 33). Dwudział jest zachowany w sklepieniu połowy lewej na obrazie ze słupem, o którym mówiliśmy (Kopera wiz. 20 str. 34). Z dwudziału powstają układy przeginek na obrazach Chrystusa w Ogroju i Ukrzyżowania (Kopera wiz. 22 i 23 str. 36. 37). Najdoskonalej prawidłowość ową uchwycą koronka białodaszku czyli podniebia na pierwszym obrazie skrzydła ruchomego, wewnętrznego po stronie lewej i na pierwszym obrazie takim samym po stronie prawej, (Kopera wiz. 30 str. 44 oraz wiz. 34 str. 48). Mamy tu najpiękniejszy układ ośmiopolowy, spokrewniony z układem takim samym nad obrazem środkowym, przyczem dla spętowania bogactwa wprowadził Stwosz tu jeszcze czwarte przepełnienie z kwiatonów po nad przeginkami. W głębi przeto widzimy aż 16 pól, pochodzących z ośmiu, te z czterech, te z dwóch od iglicy osiowej działając w prawo i w lewo Oto sztuka polska.

Na całym ołtarzu Stwosza niema dowodów lepszych, wyrokujących bezsprzecznie o polskości Stwosza, jak te właśnie szczegóły, spokrewnione wszystkie pomiędzy sobą zasadą najważniejszą w sztuce nadwiślańskiej, mianowicie prawem połowienia dwukrotnego lub wielokrotnego. Zdaniem naszym znamiona owe wyraziste daleko więcej mówią, jak całe książki, wypełniane wywodami, które błądzą po Flandrii, Niemczech, Włoszech i krajach naddunajskich. Ta mowa kształtu głębięj trafia do przekonania duszy polskiej, jak wszystkie poglądy arcy-mądre, wysztucznione, ze suszenia mózgu pochodzące. Ale potrzeba duszy polskiej widza i badacza, dla zrozumienia duszy polskiej mistrza Wita Stwosza!...

Na zakończenie poglądów naszych na wartość twórczą Wita Stwosza, odnośnie do ołtarza Marjackiego, musimy raz jeszcze wyrazić przekonanie nasze, iż jest on w rzeczy samej wynikiem sił rodzimych, od wieków w Polsce zakorzenionych, jest wypadkową miłości i gorliwości narodu całego, zogniskowaną na tém arcydziele w sposób przedziwnie serdeczny. Jeżeli wiemy, że ołtarz Zaśnięcia M. Boskiej w Krakowie jest jednym z największych utworów Wita Stwosza a może i średniowiecza, to nie należy podnosić tu tylko ową wielkość rozmiarową, ponieważ razem z nią bije nam w oczy wielkość duchowa, to znaczy krausounna w całym tego słowa znaczeniu.

Jesteśmy niestety narodem upośledzonym na polu sztuki nie dlatego, jakoby w istocie dzieje nasze nie mogły się poszczycić niczém samodzielném i twórczém, lecz głównie z téj przyczyny, że nauka pewna zamyka się koniecznie a niewolniczo w kole ciasném uprzedzeń swoich co do warunków życia artystycznego całej Polski po wszystkie wieki. Słyszymy i czytamy aż do znudzenia o tém, jak wrzekomo Polska zawsze i wszędzie musiała niby podlegać nieubłaganie mnogim wpływom z zachodu i z południa i twórczość wszystkich mistrzów polskich nieodwołalnie musiała mieć niby źródła obce. Czas by był już wysoki, aby ogólnik taki, stanowiący założenie podstawowe wszystkich niemal prac nauki polskiej, uległ przestrodze, że nie wolno na ślepo wyciągać wniosków ze samych zapisków. ponieważ sztuki same wielokrotnie zgoła inaczej mówią. Tak co do Stwosza z radością zaznaczyć należy zapatrywanie prof. P. Ptaśnika, który przyszedł bardzo słusznie do wniosku „że talent Wita Stwosza nie mógł wyrósć i rozwinać się wśród zwykłych rzemieślników, pozbawionych zdolności artystycznych, przypuścić raczej należy, że całe otoczenie Stwosza było dostrojone do poziomu sztuki tego mistrza“ <sup>1)</sup>.

Kto ma dążenia czysto sprawiedliwe, ten nie może z oka spuszczać jednej prawdy wielkiej, téj mianowicie,

---

<sup>1)</sup> Rocznik krakowski tom XIX z r. 1923. prof. Wł. Podlacha str. 159.

o której mówiliśmy już wielokrotnie, że na ziemiach przez Niemców w średniowieczu po Karolu W. zajętych i opanowanych, żyli przedtem Sławianie aż po Ren ku zachodowi i po Wenecję na południu i poniżej. Zaborcy objęli we władztwo nietylko kraje ale i zdobycze duchowe, zatem i sztukę, czego dowodem najlepszym budowlę o wiązaniu cegieł wędyckiem czyli sławiańskim. Ci Niemcy, którzy do Polski dążyli, byli przeważnie Sławianie zniemczeni, wychowani w kulturze pozostałej po Sławianach. Tego atoli nauka polska nie chce do dziś dnia widzieć ani uznać, albowiem składni jej trwać w tych wyobrażeniach. jakie od dawna się zakorzeniły, aniżeli dobijać się światła prawdziwego. Do wyroków zdrowych o sztuce polskiej może pokolenie przyjść jedynie drogą miłości najczystszej i rozumienia poczucia zawsze w twórczości żywego. A jakże możliwe dziś i nadal jest krzewienie zapału narodowego, skoro dzieła polskie umieją tylko ziębić i niszczyć zamiast rozgrzewać i budować. Dowodem najdosadniejszym książka jedna z najnowszych, wydana w łonie Akademii Umiejętności w Krakowie pod tytułem: „O Wita Stwosza Ołtarzu Marjackim”. (1920 r.)

Z wysokości nauki polskiej, jakby z wyżyn niebotycznych, padają słowa i zdania pełne niechęci i zimna wstrząsającego, jakby z umysłu przygotowane na obalenie już nietylko Stwosza, ale i Matejki, który poważił się zbliżyć przy odnowieniu ołtarza do arcydzieła sztuki niemieckiej. To straszne. Słusznie powiedział p. Leonard Lepszy: „Dr. Szydlowski maluje nam przeszłość samymi cieniami”.

Zaiste! jak długo usiłowania nauki polskiej, nawet przez grono wybrańców uwieńczonych poświatą Umiejętności Polskiej, karmić nas będą taką gorczyczą i taką stęchlizną z pod ławy sądu, niemieckością zarażonego, tak długo Polska nie doczeka się promyka ożywczego dla umilenia i rozweselenia naszego życia narodowego, polskiego.

Tak atoli zapatrując się na główne sprężyny, budzące twórczość mistrzów polskich, jak to przedstawiliśmy powyżej, możemy a nawet musimy pogodzić się z prawdą oczywistą, dawno już wypowiedzianą w dziełach na-



szych, że całkiem przeciwnie prawda okazuje istotę rzeczy: nie my Polacy wzięliśmy sztukę od Niemców, lecz Niemcy od Polaków. Dowodem w tém miejscu najlepší i najwłaściwiej przystosowanym to podniebia takie same na sławnym ołtarzu kolońskim, Szczepana Lochnera. Mamy tu skrzydło mniejsze złożone u góry na podniebiu z czterech pól o przeginkach, zaś pole nadobrazowe środkowe przybrane ośmioma ostrołęczkami, tak, iż w jednym przypadku i drugim przedział rozpoczyna się od węzła w osi głównej, raz na prawie połowienia dwukrotnego, drugi raz na zasadzie połowienia trzykrotnego. (Patrz wiz. 494 i 495 na str. 438 i 439 dzieła: „Die Kunst des Mittelalters v. W. Lübke — Dr. M. Semrau, Esslingen 1910).

Nie możemy z tem się pogodzić?...

Mimo to prawda tak mówi i tak głosi!

Zamykamy rozdział niniejszy twierdzeniem bardzo stanowczóm, że w pomysłach Wita Stwosza na ołtarzu Marjackim w Krakowie tętnią pierwiastki czysto rodzime, zaczerpnięte ze sztuki polskiej, sarmackiej, zwanój na południu grecką albo bizantyńską! Rzecz ciekawa, że budowla kopulasta na ołtarzu W. Stwosza w Krakowie, mająca obrazowo przypominać Jerozolimę, to duch wschodni o 10 lat tu wcześniój szukający obsłony w założeniu dośrodkowém, aniżeli w sposób ściśle podobny Perugino oddał podobną budowlę kopulastą w kaplicy Sykstyńskiej na fresku: Wręczenie kluczów św. Piotrowi. Symetria ścisła na tym ostatnim i układ dośrodkowy świątyni u góry to echa jeszcze całkiem wschodnie, bizantyńskie. Rafael w r. 1504 oddaje budowlę kopulastą przybliżoną na obrazie wyobrażającym Zaślubiny P. Marji. Widać z tego, iż co Stwosz wprowadził przed rokiem 1480 w Krakowie, to znalazło oddźwięk w dziele Perugina późniój, a w dwadzieścia lat potém w utworze Rafaela. Nie możemy nie zwrócić uwagi, że upodobanie do krzyża równoramiennego, wschodniego u Perugina łączy się nawet z prawem połowienia podwójnego, albowiem świątynia kopulasta ma na bokach po cztery okna w dwóch wysokościach i po cztery pola u dołu pomiędzy pięcioma słupami, wskutek czego i u Perugina słup wpada w oś

główną, jak na relikwiarzu Marcina Marcinka, o którym wyżej mówiliśmy. Zanim potem i Rafael szkic swój do obrazu Zwiastowania oparł także na słupie architektonicznym z dwoma łękami w środku obrazu (dziś w Luwrze Paryskim), o 20 lat wcześniej Wit Stwosz słupy takie oddawał w rzeźbie na ołtarzu Marjackim w Krakowie.

Te pierwiastki uważamy wszakże za wyniki idące z ogólnych zasad kształtowania w całej sztuce polskiej, zatem o polskości w pracy twórczej Wita Stwosza nic tak jawno a dobitnie nie mówi, jak prawo połowienia i umiłowanie do kopuły, jakie z północy, ze sztuką wrzekomo bizantyńską, poszły potem na południe.



III.

WITA STWOSZA

DZIEŁO NAJPIĘKNIEJSZE.

„JAM SIĘ TWÓRCĄ URODZIŁ!  
STAMTĄD PRZYSZŁY SIŁY MOJE“!  
(KONRAD — IMPROWIZACJA).



### III. Dzieło najpiękniejsze Stwosza.

W nowym rozdziale pragniemy przeprowadzić dalsze spojrzenia nasze na działalność Stwosza z punktu widzenia znowu odmiennego, przezco wszakże nie dajemy powodu do mniemania, jakoby ołtarz krakowski naszego arcy-mistrza tu nie wchodził i tu nie należał. Jest on także piękny i najpiękniejszy — ale przy dziele najpierwszém rozpatrzyliśmy piękno jego głównie pod kątem widzenia w stronę jego właściwości czysto rodzimych, z nawiązaniem się do pojęcia dzieła zaprawdę największego i duchowo i zmysłowo.

Obecnie mamy zamiar wydobyć na jaw czynniki dalsze i głębsze jeszcze, czynniki samego piękna poczucia i myśli przez piękno kształtu i linii.

Grobowiec Kaźmirza Jagiellończyka można nazwać najpiękniejszym tworem Wita Stwosza głównie z téj przyczyny, iż jest on uwiarogodnionym owocem własnej siły duchowej jego i własnej ręki jego. Dwa są powody dla przyjęcia tych okoliczności za pewniki wprost nieomylne i niewątpliwe a to: po pierwsze dlatego, że grobowiec był wykonany jeszcze za życia króla pod okiem monarchy, zatem jest dziełem pochodzącém z przed roku 1492 — powtóre, iż na pomniku położył sam twórca swój znak herbowy taki, jaki uwidoczniliśmy na str. 80, oraz swoje imię z nazwiskiem szczerze polskiém.

Jakże to boleśnie przychodzi wspomnąć nam w tém miejscu o dziwnych a szkodliwych wyboeczeniach nauki, która zdobyłaby się chciała na odkrycie prawdy światogłośnej, wedle której twórcą dłóta i wykonawcą dzieła byłby nie Wit Stwosz, lecz jakiś Jörg Huber, którego nazwisko wyczytano na jednej z głowic nad słupkami.

I o dziwo nad dziwami! Z pojęcia, zbyt przesadzonego, o zamięłowaniu do prawdy wyrastają płody samowolnie krzewione, aby tylko pójść za kierunkiem poczętym przez szperaczów i Stwosza zaofiarować im z dumą wspaniałą. Napis mały i co najważniejsza nawet niezrozumiały, stworzył pochoch do spotęgowania wywodów, dzięki którym wynikałoby dzisiaj, że nie ten Wit Stwosz, ale nieznany Huber miałby być arcymistrzem pomnika. Więc jakto? podpis Stwosza, taki wyraźny, w nogach królewskich umieszczony z r. 1492, to tylko przyczepkę niewłaściwie tu wprowadzony? Nie Stwosz miałby być przecie mistrzem grobowca, gdyż podpis jego tu niezgodnie z prawdą wtrącony?.. Choć w r. 1492 nie było jeszcze w Krakowie Hubera, mimo to **on** miał to arcydzieło wykonać, zatem musi się teraz wszystko do tego stosować i naginać. Wiemy już na pewno, iż Jörg Huber przyszedł do Krakowa dopiero w r. 1494, w którym to roku uzyskał tu prawo miejskie i wszedł do cechu. Aby to załagodzić, Daun powiada, że przecie to jest całkiem możliwe, iż Jörg Huber pracował już przedtém w Krakowie. Możliwem że to by było aby to on był rzeźbiarzem najślawniejszym a nie Stwosz?.. Stwoszowi z łaskawości pozwalają niektórzy badacze wybaczyć to, że podpis swój i znak swój położył na płycie grobowej. Profesor Sokołowski zdobywa się na wywód olbrzymi: Jörg Huber wykonał cały grobowiec, nawet płytę grobową z postacią króla a podpis Wita Stwosza ze znakiem rodowym i z r. 1492 odnosi się tylko do pomysłu tego arcymistrza. Tak Wit Stwosz rzuciłby miał tylko myśl — chwała wykonania przypaść miałyby niepodzielnie temu jakiemuś Jörgowi Huberowi.

Zgroza! co się to dzieje na téj niwie nauki naszéj! Nie pomogą żadne dowody ani pisane ani wykuwane, bo wedle widzenia rozumu, wyszkolonego w zapatrywaniach niemieckich, musi tak być jak być ma dla celów z góry przewidzianych, a nie jak istota prawdy okazuje. Lepiej uczynić ze Stwosza nędznika, co się podszywa pod cudze pióra, jakby tu szczególnie z umiłowaniem tak postąpił; zatem dla ustąpienia miejsca Niemcowi całkiem już pewnemu, o nazwisku szczerze niesławiańskiem, temu Huberowi,

przypisuje się Stwoszowi postępowanie wprost bezecne, że wcisnął się tu niepotrzebnie, aby mięszać szyki zwłaszcza uczonym polskim. Sokołowski Marjan, profesor wszechnicy krakowskiéj, sądził widocznie, że ściąga chwałę nieznaną na ziemię, ogłaszając Hubera wykonawcą całego grobowca Kaźmirza Jagiellończyka. Profesor Sokołowski poszedł za głosami dwóch Niemców, mianowicie Bode'go i Bergau'a a swoją drogą ośmielił ich tém więcej i zachęcił wielu innych do rozszerzania tej saméj pogłoski fałszywéj. Daun wyraźnie przeczy temu, albowiem dla sumienia badacza tego jest wystarczającém, że rok 1492, na płycie wyryty, nie da się pogodzić z r. 1494, w którym Huber przybył dopiero do Krakowa. (Daun str. 30 wydanie drugie). Lossnitzer orzeka ztanowczo: „Die Grabplatte ist ein eigenhändiges Werk des Veit Stoss, nicht, wie Bode, Bergau und Sokołowski glaubten, ein Werk des Jörg Huber, zu dem Veit Stoss nur das Modell geliefert hatte“. (str. 56. r. 1912). Skoro tacy badacze jak Daun i Lossnitzer zbijają poglądy Sokołowskiego, wystarczy to już najzupełniej, aby uważać za pewnik powstanie dzieła tylko z ręki Wita Stwosza. Musimy bowiem sądzić poprostu, nie tak sposobem kręconym. Trzymać się nam potrzeba koniecznie roku 1492, jako roku ustawienia pomnika już przygotowanego, a gotowego zaraz po śmierci króla w r. 1492. Strykowski dosadnie popiera przypuszczenia, mówiąc, iż król pochowany „w grobie marmurowym, który był sam zbudował na zamku u św. Stanisława“. Miechowita i Strykowski zgodnie twierdzą, iż król. umarł 7 czerwca 1492 w Grodnie, a już dnia 11 lipca 1492 zwłoki jego złożone były w grobie. Mogło to nastąpić tylko na podstawie roboty dobrze przygotowanéj, zgodnie zresztą z duchem czasu, kiedy ogólnie prawie tak postępowano. Stwosz pracujący na dworze nie tylko w rzeźbie kamiennéj, ale i w śnickerstwie (t. j. w drzewie), także i w malarstwie, o czém mówi jasno „Fuessle“, musiał przygotować cały pomnik z grobem jeszcze za życia króla i z powodu tego zasadniczo trzymamy się r. 1492 a nieżadnego innego, dowolnie tu przytaczanego. Stosownie do zwyczaju owoczesnego, gdyby pomnik



miał być postawionym i ukończonym aż po r. 1494 lub czekał dopiero na przyjęcie Hubera do cechu i aż w roku 1495 lub 1496 był do końca doprowadzony — w takim razie nastąpiłoby tu było zestawienie osobno roku śmierci króla a osobno wykończenia grobowca. Po cóż atoli wprowadzać zamieszanie i czynić zawiłém, to co jest prostém?, kiedy wielki a poważny napis Wita Stwosza z rokiem 1492 najściślej mówi o czasie powstania arcydzieła.

Jeżeli zatem rok 1492 przyjąć musimy za niewzruszony co do czasu ukończenia grobowca, zaraz po śmierci Kaźm. Jagiellończyka, to mimowoli nasuwa się pytanie, co oznacza przyczepienie do twórczości Wita Stwosza Hubera z r. 1494 lub później? Budzi to w nas poważne zachwiania powagi tych badań. Przedewszystkiém czcionki wykute na głowicy małej zajmują tak nikłe miejsce, iż podziwiać można, skądby wywodziła się myśl uznania jakiegoś Hubera za twórcę pomnika całego lub tylko górnej części jego? Skąd to powstało?

Podają uczeni wszyscy rzecz tak pewnie, jakby ona była najpotężniej udowodnioną, tymczasem mało kto wie o tém, że napis ledwie dający się odczytać nic nie mówi dobitnie. Ściśle biorąc składa się on z liter następujących: „IOREG HUEBER VON IV“. Zatem słowo najpierwsze wyraża brzmienie czysto lęchickie, po dziś dzień żyjące, a jest niém Jórek, z czego dowolnie urobiono Jörg i nawiązawszy do nazwiska z Passawy postawiono dowód granitowy na podstawach glinianych. Co może oznaczać Hwebek von IV?... Zgoła nic. Niewyraźność daje pole do przypuszczeń, iż to nie R, lecz K., jak Rastawiecki przytacza we Wzorach Sztuki Średniowiecznej. Zatem nazwa ta „Hwebek von IV“ to chyba dodatek najzupełniej świadczący o jakimś dowcipie czysto niegodnym uwagi. Znane przysłowie nasze: „Na każdym słupie, nazwisko głupie“ — poparte myślą głęboką, głośną jeszcze w starożytności: „Nomina stultorum, sunt ubique locorum“, doskonale określa wartość rzeczywistą słów, przypominających nam tysiące nazwisk po różnych miejscach z pychą kreślonych, nawet na ścianach galerji Watykańskich pod

freskami Rafaela. Ludzie najmniej godni jakże chętnie przypieją nazwiska swoje do arcydzieł ludzkości! Stało się to niechybnie i tutaj przy grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka, co tém jest pewniejszém, że brzmienie imienia czysto polskiego nie zgadza się ani z nazwiskiem, ani zakończeniem „von“. Jest to poprostu, grzecznie mówiąc, głupstwo i omyłka, podniesienie do godności kilku wyrazów tak w ukryciu wyrytych, że, poważnie sądząc, nie można przypisać im znaczenia podpisu artystycznego. Dowcip żakowski zaigrał tu w całą siłę swojej powagą uczonych a najsmutniej godnością nauki polskiej. Jak można z niedorzeczności, która ciemnością swoją tylko dlatego się zaleca, że daje pole otwarte domysłom, jak można z mglistości takiej układać wyroki, skazujące Stwosza na miejsce drugie w obec przybysza, który ściąga się do Krakowa o 2 lata później, już po ustawieniu grobowca? W rzeczy samej, tylko w nauce polskiej możliwe takie skoki na złamanie karku przeznaczone. Tylko u nas, w tej Polsce nie-szczęśliwej, dzać się mogą podobne wywroty dowolne, głównie tém dające się uzasadnić, że zawsze i wszędzie chodzi z góry o umniejszenie wartości narodowych a spotęgowanie i wyniesienie pod niebiosa wątpliwości cudzoziemskich. Gdyby ktokolwiek postępowanie takie samo połączył z nazwiskiem jakiegoś mistrza polskiego, w takim razie śmiałka tak bezczelnego u nas by ukamienowano i wyszydzono. Lecz, jeżeli tu chodzi o to, aby umniejszyć wartość twórczości Stwosza,—nie całkiem pewnego w obec świata, czy to Polak lub Niemiec,—w takim razie lepiej oprzeć się na drobnostce nic nie mówiącej a podnieść ją do znaczenia największego, ponieważ nazwisko Huber ma już najbardziej stanowczo głosić niemieckość utworu! Otóż stąd pochodzą dociekania niezmiernie bystre prof. Sokołowskiego, wedle którego Huber z Passawy miałby być twórcą nie tylko pomnika Kaźmirza Jagiellończyka, ale nawet i Jana Olbrachta<sup>1)</sup>. I mimo tego,

---

<sup>1)</sup> Studja do historii rzeźby w Polsce w XV i XVI wieku. Sprawy do bad. hist. szt. w Polsce tom VII. 1902–1906 str. 135 do 138.

że Daun Berthold nie może w to wierzyć, albowiem przybycie jakiegoś rzeźbiarza nieznanego do Krakowa w r. 1494 nie może dawać rękoi mi przypuszczeniom powyższym, mimo to orzeczenia trwają i wątpliwości, niegodne nawet wzmianki, nazywa się wyrokami nauki najwyższej! Czyż to bowiem podobne do prawdy, aby cechy krakowskie pozwoliły obcemu przybłądzie podejmować się wykonania arcydzieła pod bokiemi takiej sławy, jak Wit Stwosz?.. aby obok nazwiska tak wielkiego, jak Wit Stwosz, stanął nie na równi, ale wyżej nawet jakiś Jórek, który dla dogodzenia próżności swojej, ukrywając się pokątnie, zadrwił sobie porządnie z powagi badań polskich. Czyż jest to możliwe, aby ten Jörg Huber z Passawy przed uzyskaniem prawa miejskiego, na 2 lata przed rokiem 1494 wykonywał rzeczy najpiękniejsze i najsławniejsze, aby potem zniknąć z widowni i niczem się już nie objawić?.. wtedy właśnie, kiedy miałby możność i prawo jawne w ręku? Nie! urobienie „Jörga Hubera von IV“ nazwać musimy niedorzecznością, przedziwnie wrzeszczącą po dziełach należących do utworów Stwosza.

Głównie dlaczego?

Oto dlatego właśnie, że pomnik króla Kaźmirza Jagiellończyka jest arcydziełem o piękności najwyższej i najszczytniejszej, a do wyżyny takiej nie godzi się nawet wprowadzać mierności, tak sobie najpowszechniejsze.

W ogólności podziwiać można śmiałość, z jaką nauka polska podaje orzeczenia swoje odnośnie do wpływów zagranicznych na sztukę polską, zwłaszcza ze strony Niemiec. Oto czytamy: „Trzeciem autentycznym dziełem Stwosza, bo oznaczonem jego monogramem i podpisem, jest pomnik króla Kaźmirza Jagiellończyka“... „Według modelu Stwosza wykonał go w r. 1492 Jörg Huber z Passawy, kamieniarz zajęty w jego warsztacie“<sup>1)</sup>. ??..

Zaiste odwaga to przekraczająca miarę! Bez dowodów żadnych, jedynie na przypuszczeniu budować wyrok taki,

<sup>1)</sup> Rocznik Krakowski. Tom VI 1904. „Kraków — jego kultura sztuka“. str. 169.



aby go podać światu, to rzecz doprawdy niesłychana. A jednak... nauka polska bardziej była skora do brania téj rzeczy arcy poważnie, aniżeli do obrony samego Stwosza. To téż nic nas już nie dziwuje, że w krótkim czasie po tém M. Lossnitzer w dziele swojém podał to już za prawdę nieomylną, co nauka polska mu jako wyrób gotowy przygotowała i podsunęła.

Mimo to arcydzieło owo ma być prawdziwém Stwosza (autentyczném!). A ten Huber to kamieniarz! I temu kamieniarzowi ma się przypisywać sławę jeżeli nie większą, to równą, jak Stwoszowi, wszak ten Stwosz podał tylko wzór, ale wykonał arcydzieło Niemiec, który się podpisał na zaplecku głowicy pod białodachem (baldachem)! — Czy to nie podpis głupca, jakich wiele?...

Widzimy, jak mało u nas potrzeba, aby rozdmuchać iskierkę, nawet błędną, do blasku słonecznego, jeżeli chodzi o sztukę niemiecką!... Na wykazanie sztuki polskiej potrzeba by góry dowodów — zaś na wyniesienie Niemca i to podejrzanego, bardzo wątpliwego, wystarczy nabazgranie przygodne, schowane po za okiem ludzkim. I ten podpis ma być równoznacznym z podpisem Stwosza!?...

Najsmutniejsze, że to wystarczy, aby błąd taki zakorzenił w umysłach Polaków, tudzież, aby nakazać rozpowszechnienie jego. To też nie dziwujmy się wcale, gdy słyszemy co krok, jak wszyscy prawie bronią niemieckości Stwosza, a kto tylko cokolwiek inaczej myśli, ten jest (znowu bez dowodów) poczytywany za krzykacza, bo to w walce sposób najłatwiejszy!

Musimy znowu przypomnąć tym wielbicielom niemieckości, że sztuka gotycka w Niemczech to pozostałość po Sławianach czyli Wędach ujarzmionych, za czém przemawiają wiązania cegieł po zabytkach w Niemczech najstarszych: mianowicie wiązanie sławiańskie czyli wędyckie (der wendische Verband) oraz wiązanie polskie (der polnische Verband). Zatem ten Jörg czyli Jórek Huber to pewnie potomek Sławian po dawnéj Dacji, jak Pasawa to miasto całkiem niegdyś sławiańskie, a więc, gdyby chodziło o narodowość, to nie można go do Niemców zaliczać. Niestety!

za wiele dowolności panuje w tym kierunku, ponieważ nie liczymy się z t $\acute{e}$ m, że gdzie tylko ręka zaborcza się zbliżyła, tam wnet wszystko ona gwałtem a przemocą na korzyść swą jawnie tłómaczyła. Dla przykładu przypomniemy tylko rzecz jedną. Oto nauka polska podaje nam, iż według zapisków najstarszych, oczywiście niemieckich (bo Niemcy umieją opanowywać), rynek krakowski, największy w Europie, dzielił się na dwie połowy, z których południowa miała nazwę targu węglowego.<sup>1)</sup> Jak to? Węgiel kamienny sprzedawano już za Bolesława Wstydliwego lub Leszka Czarnego? Tak być musi, bo tak głoszą zapiski niemieckie. A tymczasem targ węglowy, a może targ jarzynowy, jest przetłómaczeniem biern $\acute{e}$ m słowa Kohlmarkt, jaki mamy i we Wiedniu. Kohlmarkt Niemcy urobili z nazwy staropolski $\acute{e}$ j Kołomir, jaką przeinaczyli na Colmar. Oto porządek: Kołomir, Colmar, Kohlmarkt i targ węglowy! Tak powstają dowody niemieckości<sup>1)</sup>.

Słusznie i pięknie orzekł o pomniku p. Kopera: „Pod względem kompozycji i siły dramatyczn $\acute{e}$ j, zarówno jak pod względem techniki, utwór ten może stanąć obok arcydzieł, które stworzył umysł ludzki“<sup>2)</sup>.

Rozumieć to należy w ten sposób, iż pomnik króla Kaźmirza Jagiellończyka syna Władysława Jagiełły i Zofji księżniczki kijowski $\acute{e}$ j, należy do utworów ludzkości, w których przebija wartość nadzwyczajna, jako z arcydzieł świata. Najszczytniejsza doskonałość to taka, która wedle zasad mądrości najwyższ $\acute{e}$ j w dziedzinie piękna przynależy do ducha czasu swojego i narodu swojego.

Dlaczegoż my Polacy przedewszystki $\acute{e}$ m powinniśmy wiedzieć o t $\acute{e}$ m na pewno, że grobowiec króla z ręki Stwosza stworzony, to arcydzieło jedno z najpiękniejszych w Krakowie, w Polsce, w Europie i na kuli ziemski $\acute{e}$ j? Dla jakich powodów? Oto dla takich, iż arcydzieło owo jest w najściślejsz $\acute{e}$ j zgodzie z duchem czasu, do którego przynależy i z duchem narodu, który zdobył się na objaw tak

<sup>1)</sup> Roczn. Krak. VI str. 7. do tego: Zubrzycki: Znak Krzyżowy — Mir — Stawa.

<sup>2)</sup> Wit Stwosz. Wyd. Towarzystwa Miłośników Krakowa tom X. str. 84.

wspaniały a potężny, za pośrednictwem piękna o artyście i o Polsce mówiący, a o czasie powstania i ukończenia świadczący. Tak mówić możemy o twórczości Fidjasza, o sile przebijającej się po przez prądy za pośrednictwem pomysłów Donatella, o wielkości olbrzymiej Michała Anioła i wdzięku niezrównanym Rafaela. Wszystkie te postacie najdobitniej głoszą wyniki pocucia swego i zamiłowania z ducha wieków, do jakich należą i z ducha narodu, który dał im warunki tworzenia.

Grobowiec Kaźmirza Jagiellończyka dłota Wita Stwosza, postawiony i ukończony w r. 1492, to arcydzieło najdoskonalsze pod. względem związku z duchem wieku XV i pod względem wyrazu najbardziej narodowego. Dlatego my szczególnie mamy prawo nazywać ten pomnik najpiękniejszym, gdyż przejawia kształtów jest tu rzeczywiście posunięta do ostatnich, najwyższych granic wzniosłości.

Mówić przeto tak gołosłownie, że na takie dzieło tej miary, co piękno rzeźby grobowca królewskiego, Wita Stwosza, składać się może pierwszy lepszy przybysz, przygodnie do Krakowa zaglądający i to dopiero po naukę tu idący — to brednia, jaka nie zasługuje na uwagę nawet. Nie można się dość nadziwować, o ile łatwowierność może prędkiej u nas przyjść do siły, jak sama pewność wedle porządku myślenia przyrodzonego. Więc jak to, ten jakiś rzeźbiarz, niewiedomo gdzie wykształcony, prawdopodobnie chleba na ziemi naszej szukający, miałby więcej warunków do objawienia doskonałości arcydzieła, jak sam Wit Stwosz, o którym wiemy już, że był rzeźbiarzem na dworze królewskim i który za życia wykonywał grobowiec i dokonał go na pewno!? Więc do podsłuchania głosów wieku swojego i myśli narodu swojego nie byłby Wit Stwosz stworzony, tylko ten jakiś Jörg Huber, o którym pisze Grabowski dopiero pod rokiem 1494, za którego list urodzenia musieli dopiero dawać rękojmię Marcin malarz i Stanisław śklarz. Nie wiadomo, co tu jest godniejsze zastanowienia, czy to przypadkowe odkrycie, bardzo nieznaczne, tego Hubera lub Hwebeka na głowicy słupka trzeciego z gro-



bowca, czy śmiałość wprost zacierzewiona w wyciąganiu wniosków nawet niepodobnych do prawdy!?

Raz jeszcze wyrażamy niewiarę naszą w to, aby Jorg Huber był to samo co Joreg Hwebek von IV, a da-léj, żeby ten wędrowiec do stolicy Polski przybyły w r. 1494 i w tym roku dopiero prawo miejskie okupujący, mógł być twórcą rzeczy najpiękniejszej i najdoskonalszej w Polsce i dla Polaka. W sądzie takim tkwi błąd podstawowy, albowiem dzieło prawdziwie piękne i wielkie, to dzieło nie z przypadku nieokreślonego, lecz z warunków oświaty i ogłady wiekowej pochodzące. Trzeba być ogniwem łańcucha, spajającego mistrza z duchem czasu i ze sercem narodu, aby z miłości tak zadzierzgniętej wyniknąć mogło piękno najszczytniejsze.

Piękno pomnika Kaźmirza Jagiellończyka uchodzi za objaw właśnie tego zespolenia mistrza tworzącego z wielkością Ojczyzny, z którego to połączenia wypadła moc arcydzieła najwznioślejszego.

Co do głowic na słupkach, przedstawiających obrazy rzeźbione z Pisma św. starego zakonu i nowego, to nie są one bynajmniej oddaniem sztuki niderlandzkiej (jak chce Lossnitzer) lub bór Gundzkiej wedle innych. Nie! jest to tradycja stara, płynąca ze sztuki wschodniej, która lubowała się w kształtach głowic, przybieranych w obrazy ideowe Wenecja stara podaje mnogo wzorów z okresu bardzo wcześniej średniowiecznego. Skoro Wit Stwosz stworzył pomysły takie, to nie oddawał bynajmniej ducha obcego, lecz przeciwnie siłą bezwiedną na zasadzie poczucia szedł za upodobaniem wieków poprzednich tu właśnie w Polsce. Przypomnijmy sobie głowice stare w Katedrze gnieźnieńskiej i żebra sklepienne tamże, zasiane postaciami ludzi i zwierząt. Najciekawsza, że i Lossnitzer i Daun nie mogą nie przyznać w rzeźbie głowic owych wpływu Stwoszowego. Jeżeli jest pokrewieństwo z pracami, to dlaczegoż ono nie świadczy o pracy samego Stwosza, lecz o pomocy czeladnika, który ma być jedynie dlatego wielkim, że miałby nazwisko niemieckie!...

Lossnitzer mówi: „ich glaube den Gesamtentwurf, die Gruppierung und die Bewegung der Figuren auf seine Hand (Stoss) zurückführen zu müssen; die Geburt Christi, die Verkündigung erinnern an seine Typen und die Stellungen der Söhne Noahs oder der Engel in ihrer eckigen Gespreiztheit entsprechen völlig den Tumbenreliefs oder den Predellenfigürchen“, (str. 59).

Daun twierdzi: „Freilich erinnern die Kapitäle mit der Geburt, der Verkündigung oder der Beweinung an Veits Typen“. (str. 33 rok 1916).

Na Miły Bóg bądźmyż zatem sprawiedliwi i rozsądni!

Skoro dwaj tacy uczeni, jak Daun i Lossnitzer, mimo wszystko nie mogą nie przyznać, iż głowice na słupkach są dziełami Stwosza, to jakaż droga sądu i wyciągania wniosków widzi tu gwałtem Hubera, na przekór istocie rzeczy w oczy kłójącój!?

Zatem nie ten szukający chleba tu się popisał, lecz jak zaczął tak i skończył arcydzieło sam arcymistrz Stwosz, ponieważ postacie parami na skrzyni grobowej wyrzeźbione i postacie na głowicach, to ręka jedna i ta sama!

Przypomnijmy treść tych głowic: pierwsza od przodu, (od nóg królewskich poczynając), wyobraża Stworzenie świata, Dźwiganie krzyża i walka archanioła Michała ze szatanem. Druga przedstawia aniołów; trzecia Samsona z Lwem, Dawida z arfą i rycerza w tarczę uzbrojonego. Czwarta podaje Noego ze synami — z winnicą i koźlicą. Pierwsza głowica od strony ściany to św. Józef śpiący, nad nim anioł. Druga Zwiastowanie i Poczęcie N. P. Marji. Trzecia mieści Narodziny Jezusa Chrystusa i Opłakiwanie Jego. Na czwartęj, ostatniej Sąd Ostateczny z Chrystusem siedzącym na tęczy.

Co tu za bogactwo myśli i potęga poczucia, któremu właśnie najlepiej odpowiada gorącość usposobienia Polaka, zatem Wita Stwosza. Nietylko pomysł ale i wykonanie całe, to ręka własna tego mistrza, któremu odejmujemy zasługę i pracę, aby bezpodstawnie drogą mglistą a błędną przyznać te zalety cudzoziemcowi urojonemu, zresztą nieznanemu.

Cała praca wyszukania sposobu dla usprawiedliwienia Hubera to wysiłek daremny, nic nie mówiący i szkoda wielka, że w piśmiennictwie naszym, polskiém, sprawy takie wysuwają się naprzód kosztem rzeczy prawdziwie wielkich i całkiem jasnych!...

Huber nic niema wspólnego z pracą Stwosza!

Wiedząc na pewno, że pomnik dla króla jest arcydziełem, musimy przyznać mu przymioty z najwyższą wartością, piękna powiązane, a zatem musimy uznać tu zgodność twórczości z duchem całego okresu sztuki, do której on należy i musimy określić powstanie téjże twórczości przez osobnika, który jest przedstawicielem najznakomitszym wszystkich usiłowań zbiorowych ducha narodowego. Tylko tą drogą można zrozumieć wartość dzieła pomnikowego i powiedzieć jasno, dla czego to dzieło nazwać możemy najpiękniejszém w rzedzie wielu innych dzieł mu podobnych i z nim spokrewnionych? Dla każdego badacza i miłośnika sztuki staje się to bardzo jasné a zrozumiałém. A jednak... mimo tego wydawać sąd o tém dziele wskutek nawiązania go całkiem przypadkowego do jakiegoś mistrza, którego wtenczas nie było jeszcze w Krakowie — znaczy to zapoznawać istotę i duszę twórczości prawdziwój, aby ją poniżyć do pracy czysto rzemieślniczój. Tak przeto, ani Stwosza wrzekomego Niemca, nie możnaby poczytywać za arcymistrza lub genjusza, jeżeliby on nie zrosł się najpierw z ideałami dziejów polskich i z duchem narodu polskiego, ani tém mniej nie podobna jakiegoś Hubera Niemca nazywać twórcą grobowca Kaźmirza Jagiełłończyka. Tak ni stąd ni zowąd nie można z mistrzostwa, wedle bożej łaski, czynić rzemiosło na zamówienie. Poniżyć utwór, jaki możnaby postawić obok Fidjasza lub Michała Anioła, do zagadki, jaką rozwikłać chce ten lub ów tylko na podstawie przypuszczenia, to uwłóczenie godności i mistrza i dzieła.

Tak się nie godzi targować z darem bożym.

Trzeba najpierw dobrze zrozumieć warunki powstania arcydzieła, a potem orzekać. Nie odwrotnie!



Przedewszystkiem podnieść się godzi myśl podstawową pomników polskich, nagrobnych, w ogóle. Nie wynikły one wcale ze szukania po całym świecie wzorów, lecz z ducha bardzo starożytnego, czysto lęchickiego, wedle którego do niedawna jeszcze przechował się zwyczaj kładzenia umarłego „na desce”. Przysłowie „do deski grobowej” rzecz doskonale objaśnia. Jeszcze Rej przytacza: „Człowiek, gdy się nie nadziewa, wpadnie w wieczór na deszczkę, choć poranu śpiewa”. Piosnka ludowa głosi:  
 „Umarł Maciek umarł —  
 Oj! leży na desce“...

W tém określeniu przechowuje się stara bardzo tradycja, szczerze narodowa, wedle której zwłoki kładziono na deskę o potem deską ową, z początku malowaną, później rzeźbioną, grób nakrywano. Deska, na jakiej śmierć człowieka kładnie, dla pamięci jest potem wiekiem skrzyni grobowej. Oto pierwowzór grobowców polskich! Sztuka owa wykształciła się w czasach niezmiernie odległych, kiedy grobowiec Bolesława Chrobrego był już przykładem upiększenia myśli i wysłachetnienia kształtów. Było po Polsce bardzo wiele grobowców takich, lecz wojny i pożary wszystko poniszczyły. Grobowce, dziś w Krakowie najstarsze, jak Władysława Łokietka i Kaźmirza Wielkiego to wyniki sztuki głęboko w narodzie zakorzenionej. Nieprawdą jest, aby Polska za pomnikiem dla Kaźmirza Wielkiego miała dopiero uganiać po Europie i miała go otrzymać aż z Bórgundji! Jest to fałsz naciągnięty wskutek choroby naszej latania po świecie dla odnalezienia wątku byle jakiego. Sam dwudział podwójny u dołu grobowca doskonale mówi o przynależności dzieła do stylu nadwiślańskiego. Po zniszczeniu wielkiem tego zabytku odbudowano w duchu nowym część białodachu czyli baldachinu i stąd sprzeczność pomiędzy dwudziałem u dołu a trójdziałem u góry. Grobowiec musiał mieć pierwotnie po trzy słupy górne!

Nie do zrozumienia ani do przebaczenia to przykucie się niewolnicze myśli polskiej do cudzoziemczyzny. Nam się zdaje, jakoby naród nasz zawsze był tak biedny i nie-dołężny jak teraz i zawsze żył z okrucichów obczyzny

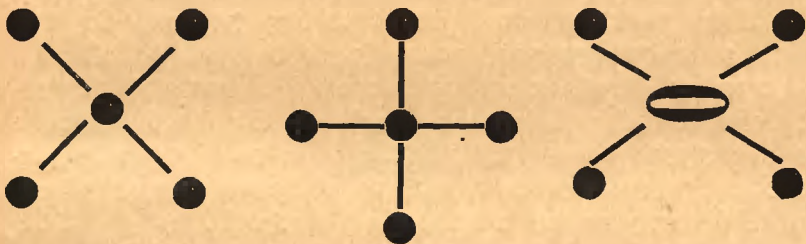
świata całego. Kiedy król Kaźmirz Jagiellończyk umarł, nie rychło było dopięro szukać mistrza i czekać aż się pojawi jeden Niemiec lub drugi. Jak można było myśleć, aby ten cudzoziemiec nagle mógł odpowiedzieć wymaganiom ducha i czasu?

Najsilniejszym dowodem przynależności pomnika w mo-  
wie będącego do narodu polskiego to właśnie ta głębia  
myśli i poczucia, której on jest odbiciem najdoskonalszém.  
Wprowadzenie lwów toć to siła podaniowa z wieków  
przedawnych idąca. W żadnej sztuce lew nie znalazł zasto-  
sowania tak przeogromnego jak w sztuce polskiej, gdzie  
na każdym kroku się przypomina, a tu na pomniku kró-  
lewskim szczególnie pięknie jest wprowadzony. Opłakiwanie  
śmierci, wyrażone w rzeźbie po bokach skrzyni grobowej,  
to również oddanie ducha iście naszego, albowiem u ludu  
do dziś dnia żyje obyczaj objawiania na zewnątrz żalu za po-  
mocą płaczków. A więc i tutaj znowu osnowa wiernie ro-  
dzima. Przepęlnienie rzeźb postaciami, czy to po głowicach,  
czy to u góry w samém zwieńczeniu, to objaw poczucia  
wprost kipiącego i wrącego, co stanowi określenie sztuki  
polskiej. Wiemy napewno, iż u góry, w miejscu kwiatonów  
dzisiejszych były rzesze postaci ludzkich, w drzewie rzeź-  
bione i malowane nawet jaskrawo. Czyż to nie świadectwo  
skłonności naszych, prawdziwie swojskich? Ponadewszystko  
postać królewska i jój oblicze przepięknie odrzeźbione. Mógł  
tego dokonać tylko mistrz długo oswojony z duszą narodu  
i szczepu nawet a nie rzemieślnik zabłąkany, nie znający  
ani ludzi ani usposobienia narodu, do którego zaglądnął.  
Sam Daun orzeka: „Das individuelle Antlitz, die Feinheit  
der Hände, die sorgfältig durchgeführten Rankenornamente  
weisen deutlich auf Veit Stoss selbst hin“. (str. 34.) Aby  
ręce obce współpracowały z arcymistrzem, tego poznać  
nie można mówi Daun! — („ist nicht mehr erkenbar“).  
„Lossnitzers Annahme der Beihilfe Hubers entbehrt jeder  
Begründung (str. 35).

Nie widzieć łączności pomiędzy twórczością mistrza  
a duchem czasu i właściwości rodzimych, to chyba ska

zywanie dzieła na rolę podrzędną. Z tém pogodzić się nie podobna przy grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka!

Przedewszystkiē atoli najpotężniē do badacza przemawiać powinien szczegōł jeden, na który nikt zgoła oczōw nie kierował. Jest to pierwiastek stanowiący mowę ideową części zdobniczej, bogato rozsianej po całym grobowcu. W rzędie najpierwszym uderza nas niesłychanie silnie układ kōtek lub kołeczków czterorożnych w sposób taki, że tworzą krzyż wyraźny i to krzyż grecki czyli wschodni,



Trzy krzyże sarmackie.

równoramienny a także krzyż sarmacki, znany nam zabytków okresu najdawniejszego. Układ jego przedstawia się dwojako: albo w krzyż przekątniowy czyli ukośny, wedle szkicu pierwszego i trzeciego lub w krzyż prosty czyli główny, wedle szkicu drugiego. Wszystkie krzyże zastosowywał Wit Stwosz dość obficie, nasamprzód na paljuszu, to jest na płaszczu królewskim cesarzów wschodnich, odwiniętym w pasy ozdobne, naszywane perłami i kamieniami drogimi. Te kamienie właśnie są układane w sposób krzyżów dopiero co określonych.

Z góry trzeba oznajmić, iż jest to wątek w zdobnictwie polskiē odgrywający rolę pierwszorzędną. Szeroko i głęboko rozwinęliśmy znaczenie jego w dziele p. t. „Mir — Sława, Znak Krzyżowy“. Dla zrozumienia treści jego odwołujemy się tu w tém miejscu do pracy tej, jako zasadniczo najdonioślejszej dla ocenienia wielu stron sztuki polskiej. Tu przypomniemy, iż jest to piątница sarmacka czyli starołęchicka. Nazwa jedynie u Sławian znana! Oznacza ona znak



święty krzyża, oddającego cztery strony świata z ogniskiem Światowida, stąd układ pięciu kółek lub czwartaków. Nie jest to krzyż chrześcijański, ale krzyż Światowida.

Przyznać się do tego musimy tutaj, że dla celowości prac naszych było to koniecznem, abyśmy najpierw w dziele osobnem naukowo a poglądowo rozprowadzili cały obraz dotyczący „piątnicy“, a teraz dopiero po wyjaśnieniu zagadnienia ogólnego nawiązali wywody te do szczegółów Wita Stwosza. Piątnica sarmacka stała się prawzorem dla układów w stylu bizantyńskim a potem w sztuce arabskiej, która jest tylko odmianą nieznaczną bizantynizmu. Ta piątnica sarmacka stanowi początek zdobnictwa po okazach najstarszych, bądź z wykopalisk odwiecznych, bądź z zabytków przechowanych po skarbach Europy. Niechętnie o tém słyszą ci wszyscy, którzy wychowali się w poglądach biegunowo przeciwnych, zatem pożądanym nieodwołalnie wpływu ze zachodu na wschód. Jest to na tle prawdy dziejowej kłamstwo wierutne. Żadna okoliczność nie popiera tak silnie wywodów naszych, jak właśnie „piątnica“, która naocznie świadczy, iż właśnie ze wschodu szła sztuka cała na zachód Europy. Nic dalej nie udowadnia doskonałej przynależności Stwosza do sztuki polskiej, wpływającej ze sztuki sarmackiej, jak to znowu, że Stwosz jakby znakami tymi pomnikowymi o wiele potężniej mówił o polskości swojej, aniżeli podpisami: Stwosz.

Przypatrując się ściślej grobowcowi Kaźmirza Jagiełłończyka, zauważymy, że piątnice owe występują pięciokrotnie na stule czyli paljusz, w pośród tła perlami odznaczonego. Piątnice wedle krzyża prostego rozsiane po wieńcu korony króla, piątnice takie same, chociaż mniejsze, na wieńcach koron po nad szyszakami lwów obydwóch, wreszcie na koronie w herbie ziemi Dobrzyńskiej i na tej samej tarczy na kołnierzu pod szyją. W obec tego piątnice większe mamy pięciokrotnie na paljusz a piątnice mniejsze pięciokrotnie po koronach czterech i na kołnierzu. (Dr. F. Kopera wiz. 70, 71 i 74 str. 88, 89 i 92).

Piątnicę sarmacką nie poraz pierwszy objawił tu przecuciowo Stwosz, bo na najpierwszém dziele jego, na

największym ołtarzu Marjackim, jest ona również uwidocz-nioną. Oto w tym obrazie, jaki już omawialiśmy, (a który przedstawia M. Boską, oddającą P. Jezusa arcykapłanowi Symeonowi), jaki jest na skrzydle zewnętrzném, ruchomém u dołu po ręce lewój i jaki wychodzi z dwudziału i z dwu-nałęcza, w tym obrazie, po stronie jego prawój jest stół, a na nim Stwosz dał cztery świece po rogach, zaś w środku umieścił tablicę przykazań z księgą. Jest to wyraźna piąt-nica wedle krzyża przekątniowego. (Dr. F. Kopera wiz. 20 str. 34). Nawet Zmartwychwstanie, na skrzydle ruchomém prawém, od wnętrza, (obraz 1-szy od góry) jest zesta-wione w ten sposób, że Chrystus ze skrzynią grobową zajmuje środek, a po czterech narożach tejsze są cztery żołnierze rzymscy. To znowu piątница.

Jest dziś na ziemi niemieckiej wioska zwana Gross-Leppin, co pochodzi z nazwy sławiańskiej Lubin Wielki. Nazwa ta łączy się z Lubinem Małym (Klein Lüben). Zestawienie owo przynależy ściśle do ducha staro-lęchic-kiego, albowiem na ziemi polskiej, całej, wszędzie wystę-pują nazwiska parami jak Wielko Polska i Mało Polska. W kościółku Lubina Wielkiego, z kamieni polnych, granitowych, zbudowanego, są dwa grobowce z piaskowca, wyobrażające płyty rzeźbione Jakóba Żołdaniego (Saldern) i żony jego, z postaciami zmarłych stojących<sup>1)</sup>. Obydwa pomniki są tak pojęte, iż po narożach prostokątów umiesz-czono po cztery tarcze herbowe, pięknie wykonane. Jak u nas zwyczajnie, każdy znawca sztuki na pierwsze spoj-zenie swoje orzeknie niechybnie, iż to dzieło niemieckie lub włoskie. A jednak wszystko to nieprawda! Pomysł pomników o wprowadzeniu postaci głównej w środku i w tle prostokąta a czterech tarcz rodowych po narożach, to utwór kształtowy także oparty o piątnicę starolęchicką, staro-sarmacką!... Przemawia to za ręką swojską, rodzimą, która tu działała w tradycji pierwiastków starych, prze-szczepionych do sztuki rzeźbiarskiej, pomimo niewoli gnio-

---

<sup>1)</sup> Die Kunstdenk: d. Prow. Brandenburg-Westprignitz 1909. str. 177, 178 i 179.

taćej od wieków stare szczepy rodowe. Na osnowie téj piątnicy, w takim wyrazie tu do nas przemawiającój, śmiało mówić nam wolno o duchu lęchickim czyli sarmackim nawet tu w ziemi Gawlickiej (Havel) żyjącym, chociaż zgniecionym ręką przemocy.

Jeszcze w czasie powstania r. 1830 nócono:

*pieśń:* „Dalej Bracia do Bułata (Białotyńa)  
Wszak nam dzisiaj tylko żyć —  
Pokażemy, że Sarmata  
Jeszcze wolnym umie być!“

A zatém piątnica jest właściwością ducha polskiego, który się mienił Sarmatą jeszcze i w powstaniu 1863 r.

Że piątnica omawiana jest własnością szczerze polską, a zatem sarmacką, gdyż o Sarmatach głoszą jeszcze pienia narodowe z r. 1863 — dowodem najlepszym występowanie téj ozdoby po strzechach naszych, na których środkiem od przodu dawano pięć wcięć wedle układu, jaki podaliśmy. Chata taka stoi po dziś dzień nad Wisłą, we wsi Radowąż, naprzeciw Tarnobrzega.

Skoro zatém pomniki dziś w Niemczech będące zdradzają układ posągu razem z 4-ma tarczami herbownymi, jak w Lubinie Wielkim, to w sztuce téj widoczny jest wpływ, kroczący ze wschodu na zachód, a nie przeciwnie. Zatém prawdą to oczywistą, iż Niemcy wzięli sztukę od Sławian (Łużyczan) ujarzmionych. Nie były to przypadki oderwane, albowiem w sposób zupełnie podobny wykonany pomnik Kwleciowa (Quitow) z r. 1552, w tém samym dziele wyobrażony na tablicy 37 przy stronie 275.

W sposób ściśle podobny pojęte są pomniki i w Zgorzelcu, w tómie, dziś Brandenburg, gdzie dochowały się dwa okazy bardzo ważne, a mianowicie po czterech narożach płyt występują herby parami, zatém cztery tarcze parzyste (to znaczy ośm tarcz razem) i posąg w pośrodku; to znowu podwójna piątnica staro-lęchicka, sarmacka<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Die Kunstdenkmäler von Stadt und Dom Brandenburg. Berlin 1912 (Th. Goecke). tabl. 61 i 63 przy str. 303.



Co więc, w skarbcu tegoż tomu okazują okładkę t. zw. Lekcjonarium, przystrojoną w obwódce prostokątnej samými piątnicami o kołach dużych i 4 kółkach małych i czwartakach także <sup>1)</sup>. Jest to najoczywistszy dowód sztuki czysto wschodniej, jakiej przykładów najwięcej w Polsce. Nawet liść winogrodu, wijący się środkiem, to przynależność najsilniejsza do sztuki wschodniej. Niemcy poczytują dzieło za utwór wieku XIV, aby uzasadnić znaczenie w tym czasie oddziaływania niemieckiego, co nie może być prawdą żadną miarą. Sztuka średniowieczna miała ognisko swoje w ręce Lęchitów i Sarmatów północnych. Tak!

W sposób zadziwiająco szeroko rozpowszechniony występują te piątnice, po pomnikach innych, n. p. dziś Nennhausen grobowiec z 4 tarczami herbowými — albo w Ketzür grobowiec nawet dziecka także z 4 tarczami, które z postacią tworzą piątnicę <sup>2)</sup>.

Płyty nagrobne po za ołtarzem W. kościoła „Drehna“, na ścianach apsydy wewnątrz również mają herby tak w piątnicę rozmieszczone. Widać, że była ta myśl podstawowo jedna i ta sama — uwydatniania krzyża sarmackiego <sup>3)</sup>.

Piątnica, jako układ zasadniczo wyłoniony z krzyża równoramiennego, jak z jednej strony stanowczo a pewnie sięga czasów aż sztuki Miceńskiej — co udowodniliśmy dokładnie w pracy p. t. „Znak Krzyżowy“ — tak z drugiej strony przeszła w istotę sztuki polskiej niesłychanie jędrnie. Mówimy to w tém miejscu dlatego, ażeby nas coraz głębiej przekonać o wartości pomysłu czysto rodzimego, wedle którego Wit Stwosz działając a tworząc, zdradzał przynależność swoją bez wątpienia do sztuki rdzennej naszej, narodowej. Piątnica na grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka nie mogła powstać z pojęć Jörge Hubera, jakiegoś Niemca przybłądy, gdyż ten nie znał jęj wcale i nie pojmował jęj znaczenia. Skoro Wit Stwosz stosował znak

<sup>1)</sup> j. w. na stronie 100 obraz l. 227. str. 319.

<sup>2)</sup> Die Kunstdenkmäler des Kreises Westhavelland — (1913) str. 108 i 76.

<sup>3)</sup> Die Kunstd. des Kreises Luckau. str. 104.

piątnicy i na grobowcu króla tu w Krakowie i potem po innych dziełach w Norymberdze, to daje to nam świadectwo niezachwiane o związku krasoumnictwa jego ze środowiskiem całkowicie polskiem, wśród którego zespół w „piątnicę“ idzie po przez wieki, poczynawszy od bizantynizmu ścisłego a skończywszy na sztuce Zygmuntofskiej, nawet z barokiem już graniczącę. Pełno przykładów w tym kierunku. Przedewszystkiem układ posągów wpośród czterech tarcz herbowych, o których dopiero co wspomnieliśmy, jest związany nierozzerwalnie z łańcuchem nieskończenie długim arcydzieł polskich, występujących po całym obszarze dawnęj Rzeczpospolitej. Te pomniki wspomniane, z ziemi zajętej od dawna przez Niemców, dowodzą, iż i tam pomimo niewoli przecie duch wolności w sztuce wiernie się ujawniał. Zabytki owe przynależą do sztuki naszej całkowicie, niepodzielnie.

Rzeźba posagu stojącego w połączeniu z czterema tarczami herbowymi, jest to taka sama piętnica, jaką znamy z kaplicy Zygmuntofskiej przy katedrze na Wawelu. Przypatrzmy się bliżej. Oto po bokach pomników Zygmunta Staroego i Zygmunta Augusta stoją dwa płaskosłupy, których trzony we wnękach mają po pięć aniołków ze skrzydełkami. Nie jest to liczba przypadkowa. Pod tymi płaskosłupami stoją podslupia a na nich tarcze ozdobne i ukoronowane, w środku krzyżem rozdzielone na 4 pola, z dodaniem piątego w samym środku na skrzyżowaniu. Co więc, na przystawkach po bokach trumien przez wysokość podslupia pięć kółek z pasa krakowskiego po lewój i prawej. Oto, jak rzeźba kaplicy Zygmuntofskiej mimo wszystko jednoczy się z duchem sztuki polskiej.

Ażebyśmy nie myśleli, że to wynik dowolności, przypomniemy jeszcze kilka zabytków nader cennych. Oto w zakrystji Ś-tęj Katarzyny (dawniej kaplicy Ś-go Tomasza), na Kaźmirzu w Krakowie, jest sklepienie jednofilarowe, po żebrach którego 4 zworniki oddają Ka-zy-mir-us, a cztery te tarcze z filarem w rzucie, toć to piętnica najoczywistsza. Taka sama piętnica to zespół 4 tarcz sklepienia toruńskiego, każdego. Taką samą piętnicą to płyta

nagrobna Luny Podlodowskiego, stolnika Sędomirskiego z r. 1550 w kościele w Przytyku, wyobrażająca koło duże w pośrodku i 4 herby po narożach: Leliwa, Janina, Herbórt i Oksza. W ołtarzu św. Antoniego w Bogorji na obrazie są dwa herby: jeden Jastrzębiec, drugi Gozdawa, a dookoła obydwóch litery, A. B. Z. B. tudzież B. Z. O. B. I tutaj dwie piątnice!

Widzimy zatem, że piątnica, jako utwór kształtowy, była w Polsce przed Stwoszem i była potem po Stwoszu. Nie jest to ani wpływ sztuki niemieckiej, ani włoskiej — bo to pierwiastek czysto swojski, rodzimo polski!

Że Piątnica należy do pierwiastków czysto rodzimych na to znaleźćby można bardzo a bardzo wiele dowodów. Idzie ona z wieków dawnych drogą podania żywego czyli jak dawniej mawiano sposobem wieści dziedicznej. To też po dziełach Stwosza Wita pierwiastek ów, w zdobnictwie się pojawiający, wiąże się siłą tego podania czyli wieści narodowej z okazami przed nim występującymi i po nim długo jeszcze tętniącymi tą samą myślą twórczą. Przedewszystkiém na myśli tu mamy przepiękne dzieło średniowieczne z wieku XIV, zupełnie błędnie uważane za wytwór czeski, a jest niém obrazek Matki Boskiej, na drzewie malowany i oprawny w ramach srebrnych, razem z kamieniami, jakie od razu tu wprowadzono, a nie później. Pojęcie w duchu bizantyńskim oznacza sztukę czysto polską, jaką nazywano pierwotnie bizantyńską. Na ramie występują czworoboczki skośne w połączeniu z kółeczkami, jakie tu oddają układ czysto „piątnicowy”. Nawet krzyż równoramienny u góry w środku występuje razem z czterema znowu kółkami jako piątnica<sup>1)</sup>.

Tak przed Stwoszem była już znana i rozpowszechniona w zdobnictwie polskiem piątnica — a po nim syn jego Stanisław Stwosz w taki sam sposób przystraja szaty w płaskorzeźbie ołtarza w kościele Marjackim<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Rocznik krakowski tom VI str. 205 i 206.

<sup>2)</sup> To samo str. 168.



Wątek ów zanadto głębokie miał przeznaczenie, aby nie wniknął w istotę całej sztuki polskiej. Oto gmach Sukiennic, sięgający bezsprzecznie wieku XIII, w układzie swoim zdradza piątnicę zaznaczoną halą środkową i czterema wieżyczkami narożnemi, z których dwie do dziś dnia od strony wschodniej gmachu ocalały. To zespolenie brył architektonicznych w piątnicę znalazło zastosowanie swoje w budowie zamków średniowiecznych, stawianych nie przez Krzyżaków, lecz przez Polaków, bo i w tej budowie zrąb środkowy wyobraża pole czworoboczne, przybrane po narożach czterema wieżami albo czworobocznemi lub okrągłemi. Każde dworzyszce polskie dawne składało się z budowli środkowej, do której przystawiano cztery bokówki (alkowy) o kształcie baszt węglowych.

Na oprawie księgi kapitulnej z r. 1501 w Krakowie, w pośrodku widzimy cztery herby, mieszczące się w czterech czworobokach skośnych, przynależących do czworoboku piętego, środkowego, kółkiem przybranego.

Nawet przód ławy Montelupich w kościele Marjackim ma ozdoby złożone z kół dużych w marmurze wyłożonych, które po osiach przekątniowych tychże mają cztery kółka małe.

Na ostatek powiedzmy otwarcie, że pomnik Mickiewicza w Krakowie posiada tę wartość dla nas znaczną, iż założony jest na zasadzie znowu piątnicy polskiej, przy której Wieszczyk zajmuje środek najpotężniej uwydatniony.

Zatém, piątnica w zdobnictwie na arcydziełach Stwosza siłą wieści dziejowej zachowana i przeniesiona z poczucia wieków starych, na to, aby jeszcze żyła i w sztuce Odrodzenia, a nawet w pomnikach czasów najnowszych — jest to szczególnie jeden z najważniejszych, mówiący stanowczo o przynależności Wita Stwosza nie do żadnej innej sztuki, tylko do sztuki polskiej!

Jeszcze dowód jeden na uprzytomnienie, że piątnica w zdobnictwie to pierwiastek sarmacki, polski. Nietylko tu na ziemi dawnych Łużyc, czysto polskich, była ona stosowaną do pomysłów na płytach grobowcowych, bo znamy i w Styrii kamień nagrobny księcia „Żelaznego“, który

miał za żonę Cymbarkę, księżniczkę mazowiecką. Książę ten „Korytańskie a styrskie” (wedle Paprockiego w Ogrodzie królewskim) miał za żonę pierwszą Małgorzatę, córkę księcia szczecińskiego. — Cymbarka jako żona druga, była matką cesarza Fryderyka III. Wiedząc o tém łatwo wytłómaczyć wpływ sztuki polskiej na zewnątrz i związek grobowca tegoż księcia z piątnicą naszą, wedle której rzeźba ma cztery tarcze po narożach, co z postawą środkową jest wzorem takim samym, jakim posługiwał się Stwosz na szacie królewskiej na grobowcu Kazimierza Jagiellończyka. Nawet i tam w Styrii<sup>1)</sup> są u nóg dwa lwy, o tyle odmienne, iż leżące, podczas kiedy w Krakowie są dwa lwy stojące z godłami królewskimi.

Na obrazie, przedstawiającym Elżbietę królowę czeską, żonę Fryderyka V-go, króla „zimowego”<sup>2)</sup>, widzimy łańcuch, na którym zawieszenie bogate wyobraża serce, otoczone czterema kamieniami. Te ostatnie razem z kamieniem piątym wewnątrz serca, to także piątnica, ściśle taka sama, jaką posługiwał się Wit Stwosz. Zawieszeniem zwano u nas do czasów ostatnich podarek ślubny — stanowiący część „obsypin” staroświeckich.

Jednem słowem piątnica owa, o której mówimy, a którą wprowadzał Stwosz do sztuki zbobnictwa czyli rozdobry po dziełach swoich, to świadectwo najważniejsze przynależności jego do ducha iście polskiego. Jest w Krakowie przedmieście zwane dziś w języku zniekształconym Pędzichów, a wiedzieć trzeba, że to jest Pięcichów, gdzie czczono i przestrzegano piątnicy, zatem, gdzie była budowa pogańska w pięć kopuł wzniesiona, opodal kościoła Ś-go Krzyża w obrządku sławiańskim. Nawet pątnictwo stare jest to piątnictwo na określenie drogi ofiarnej po piątnicach, których w samym Krakowie być musiało wiele, wszak świątynia czterownękowa na Wawelu to także piątnica, złożona z czterech półkół w otoku koła środkowego. Napróżno wysilają się uczeni polscy, szukający

<sup>1)</sup> Die österr. ungar. Monarchie in Wort u. Bild. Steiermark 1890 str. 113.

<sup>2)</sup> Das Kupferstichkabinet tom IV miedzioryt W. J. Delffa.

w téj ostatniej pochodzenia włoskiego lub jakiegokolwiek innego — to wszystko przesada, wynikającą z gorączki naszej szukania w p ł y w ó w! Piątnica jest założeniem rdzennie sarmackim, starołęchickim. Żyje ona po dziś dzień bezwiednie wśród twórczości powtarzanéj za przykładami starymi. Podniebie, podniebienie zwierchnie, o którym mówi już Pismo św. „królowéj Zofji“, nie jest co innego, jak wyniesienie w górę czterech słupków narożnych i piątego słupka nasadzonego środkiem po nad półkulą najwyższą. Jestto białodach z którego powstał baldach, baldachim. Do dziś dnia po wszystkich prawie ziemiach Polski, a szczególnie na Podolu i na Wołyniu, widzieć można krzyże przydrożne z Bożomęką, która się składa z Chrystusa Ukrzyżowanego, u stóp którego stoi Matka Boska i Ś-ty Jan, górą zaś unoszą się dwa aniołki. I to widocznie jest piątnica stara. Nawet obraz przepiękny Matki Boskiej Bolesnej w Staniątkach jest w pojęciu zasadniczym piątnicą, złożoną z głównéj postaci środkowéj, stojąc j i z czterech aniołków, t. j. dwóch u dołu a dwóch u góry, co jest nawiązaniem twórczości do Bożomęki, dopiero co wspomnianéj. Cóż tu posługiwać się słowami próżnemi, aby koniecznie w nas wmawiać nieudolność i niskość oświecenia? Jakże tu wiecznie podtrzymywać w niewolnictwie uprzedzenie, wed e którego Polska miałaby być niepłodną w sztuce i niewydatną w twórczości?

Uczeni i badacze niemieccy, najgłośniejsi nawet, przypisują posąg króla Artura w kościele nadwornym w Insbruku Piotrowi Vischerowi, Niemcowi, rękodzielnikowi, jakkolwiek on na takie dzieło genialne nie mógł się wcale zdobyć. Nie chcą oni uwierzyć, aby p. Stasiak miał słuszość i to słuszość bardzo wielką, w przypisaniu utworu Stwoszowi, z którym cesarz Maksymiljan miał silne związki — a jednak! na zbroi króla Artura spostrzegamy takie same piątnice, jakie dopiero co zauważyliśmy na szatach koronacyjnych króla Kazimierza Jagiellończyka. A na tę piątnicę żaden język w Europie nie ma wyrazu, jedynie właściwie język polski i język małoruski (piatnycia). Czy więc oddać mógł



piątnicę Piotr Vischer, nie rozumiejący słowa polskiego a co gorsze nie pojmujący ducha sławiańskiego?...

A ten Stwosz, udawszy się później do Norymbergii, stworzył tam obraz, będący dziś w muzeum germańskiem a wyobrażający Ukoronowanie M. Boskiej. I tutaj wielce znamienne uderzają w oczy piętnice rozsiane po stule Boga Ojca, po wieńcach koron i na naszyjniku Matki Boskiej, przy czém znowu zauważyć należy, że Bóg Ojciec, Chrystus, Matka Boska i dwaj aniołowie, to także piątnica. Nie podobna nawet wyliczyć wszystkich okazów z piątnicami, bo byłyby to rzecz wprost nużąca. Nawet na malowidłach w Rychnowie (Reichenau) są przykłady piątnicy i to nadzwyczaj jasno uwydatnionej, bo złożonej z 5 kół jednakowych, w których są obrazy Świętych <sup>1)</sup>. Znamy nawet posąg Świętego w katedrze w Chartres, który ma koronę złożoną z pól a na każdym polu „piątnica” <sup>2)</sup>. Na koronie Kaźmirza Wielkiego z grobowca jego występuje ona także, na płaszczu św Leopolda w kościele nadwornym w Insbruku, na stroju Marji Bórgundzkiej tamże, Cymbarki Mazowieckiej tamże i t. d. i t. d.

Zawołajmyż z wieszczem naszym:

„Sławianinie! Biédny Sławianinie!  
Biédny narodzie! żal mi twójój doli:  
Jeden znasz tylko heroizm: niewoli!”

O! tak! bohaterstwo niewoli kazało nam na ślepo i na głucho powtarzać ciągle tylko jedno i to samo, że dobroczyńcą Sławianina to Niemiec i tak my w tém wzrosli, że o niczém inném myśleć nie zdołamy! A jakże to owa piątnica może być wyjaśnioną w dłoni niemca? czy nie tak, że niemiec nauczył się jój od Polaka, od Sarmaty, a wzmocniwszy się nim i posiliwszy, kopnął go nogą i psem go nazwał i niedźwiedziem!

<sup>1)</sup> Die Wandgemaelde der S. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau — Franz Baer — Dr. Fr. Kraus. (Freiburg im Breisgau 1884. tabl. XII.

<sup>2)</sup> Lübke Dr. W. Geschichte der Plastik Leipzig 1863 str. 316 fig. 122. (Z wystawy katedry Chartres).

Nie chcą uczeni polscy uznawać dowodów naszych własnych a rodzimych, albowiem wolą posługiwać się wywodami wrogów naszych, którzy oczywiście czynią nas barbarzyńcami, aby sobie i to wyłącznie s o b i e wszystko przypisać. Tak rozpowszechniło się przekonanie, jakoby sztuka pogańska w Polsce nie znała ani budownictwa, ani rzeźby, ani malarstwa. Jest to kłamstwo, które zbił już Lelewel dosadnie, wszak istnieją opisy bożnic z wieżami i kopułami, w nich posągi „z zielonego chrysolitu, czerwonego rubinu, żółtego krwawnika i białego krzyżała“<sup>1)</sup>.

Lelewel też podaje wyraźnie, że bóg Porewit a raczej B ó r o w i d (od boru!) w Karzącej (czyli dziś Karentz) miał cztery głowy a piątą na piersiach. Jest to okaz piątnicy stanowczo najstarszej, dającej nam pewność, na podstawie której twierdzić nam wolno z całą śmiałością o pochodzeniu piątnicy z ducha sarmackiego czyli starołęchickiego, a nie dopiero z Carogrodu, gdzie właściwie stosunkowo najślabiej ona występowała. Wedle tego piątnica podwójna, wprowadzona do kościoła Ś-go Marka w Wenecji, miałaby swoją przynależność o wiele silniejszą do sztuki Sarmacji i Staro-Lęchji, jako Polski, aniżeli do Bizantium, gdzie kościół Ś-tój Zofji odbiegł bardzo od układu krzyżowego. Rzeźba Porewita albo B o r o w i d a z pięcioma głowami służy za dowód zakorzenienia w wierze naszej piątnicy jeszcze w czasach pogańskich; na wiele wiele stóleci przed Konstantynem W. i przed Justynianem W piątnicy przeto pierwiastek starszy jak bizantyński. Jeżeli piątnica stosowana w zdobnictwie sztuki polskiej jeszcze za Stwosza była znakiem tradycji naszej, to odnieść ją należy aż do prapoczątków sztuki bałwochwalczej w Polsce.

Doskonale powiedział Rzewuski w „Listopadzie“: „Narody niczém inném nie umierają, tylko p o g a r d z e n i e m wierzeń i obyczajów ojczystych“.

---

<sup>1)</sup> Narody na ziemiach sławiańskich przed powstaniem Polski. Tom do Polski wieków średnich wstępny 1853. str. 755 i 78.

Całą siłą Polski dzisiejszej to pogarda dla przeszłości i dla wierzeń ducha wszystkich!...

Siła tej nienawiści pożera nas i gubi od stolic i miast począwszy, bo z mocy tępienia i niszczenia powstaje pustka kamienista, na której kiedyś nawet burzan się nie przyjmie. Tymczasem po wsiach i to zapadłych, deskami zabitych od świata, tam żyje ta siła nadal, która była jeszcze za Światowida. Na Podolu w okolicy Myszkowa i Bilcza Żłotego nad Seretem, po za Tłustém, do dziś dnia lud wiejski stroi się w rozdobę, całkowicie do piątnicy należące. Chłopcy noszą wysokie kapelusze słomkowe, na denku których od góry przytwierdzone są kulki z włóczek kolorowych, ściśle wedle krzyżów sarmackich, jakie nakreśliliśmy. Dziewczęta zaś ubierają się w naczółki, należące niegdyś do strojów dziewcz polskich, a po naczółkach tych zjawiają się przepiękne okazy piątnic z paciorek naszywanych.

We wnętrzu starego kościołka drewnianego nad Dunajcem, w Wietrzychowich (koło Tarnowa), znaleźliśmy ciekawe drzwi dębowe, złożone z klepek na ukos, „w okłos“, w tak zwaną jedlinkę polską. Wszystkie deszczułeczki są poprzybijane mocnymi gwoździami żelaznymi, lecz najsilniej przykuwa uwagę naszą sam środek skrzydeł drzwiowych, który tutaj podajemy w rysunku poniższym. Mamy na przykładzie owym zaznaczoną najwyraźniej piątnicę polską, złożoną z pięciu czwartaków (kwadratów), a każdy z tych czwartaków składa się z czterech gwoździ. Czwartak środkowy ustawiony na ukos. Na każdym gwoździu dłótem wyciśnięty krzyż sześciopromienny, znany dobrze w ciesiołce polskiej. Otóż zabytek ten może nam w tej chwili posłużyć za dowód arcyważny dla wykazania jak rozlegle stosowanym był w Staro-Słowiańszczyźnie pierwiastek zaczerpnięty z piątnicy a wprowadzony do zdobnictwa. Nawet przy okuciu drzwi do stodoły widzieliśmy taki sam układ gwoździ. Także i wśród kołkowania po odrzwiach w sztuce Zakopańskiej i Huculskiej uderza nas zbyt często wątek ściśle podobny. (Rysunki na str. 110 i 112).

Co to za moc ducha bije z tych przykładów! Żyją dotychczas po ziemiach Ojczyzny naszej, oddalonych od



miast i miasteczek, zgoła przeżartych już „cywilizacją“ osławioną, takie tradycje, jakich nawet nie rozumiemy. A jednak są one wiekopomnemi świadectwami czasów bardzo odległych, kiedy lud i naród żyły wierzeniami w ideje głębokie a wzniosłe. Ta myśl szczytna piątnicy przetrwała aż do Stwosza. Duch sztuki idącej z Kijowa, źródłowo polskiego, duch unoszący się nad dworem królewskim, gdzie przebywała żona Zofja, królowa córka księcia kijowskiego, matka Kaźmirza Jagiellończyka — oto środowisko, do którego należy twórczość Stwosza, polaka i krakowianina.

Co pomogą dzieła olbrzymie, naładowane dążnościami do wmówienia w świat cały, że Stwosz Niemcem, kiedy jedna rozdoba piątnicy wszystko to unicestwia!



Stwosz jest zatem wychowankiem tej sztuki, która wyszła ze Wschodu dalekiego, jeszcze ze Syrii, gdzie układ pięciokopulasty wytworzył okazy najstarsze założenia dośrodkowego. O tę piątnicę oparła się tradycja Polski i Sarmacji całej, skąd założenie piątnicy w Haliczu i w Ostrogu. To jest szkołą Stwosza a nie Niemcy!... Próżne wysiłki w szukaniu źródeł dla Stwosza w Niemczech samych, w szukaniu pierwiastków należących do Niemców, chyba że trafimy i tam na ślady wpływów bijących ze wschodu na zachód, jak przy budowie świątyni w Trzewirze i dawniej bóżnicy w Norymberdze, przekształconej potem na kościół Marjacki.

Wsluchiwał się nasz arcy mistrz w głębie ducha narodowego do kultury wschodniej należące i raczej my Polacy mamy prawo do nazywania Stwosza *Donatellem polskim*, jak Niemcy, którzy chcą go mienić *Donatellem niemieckim* (Rée). Nie umiemy szanować własności naszych, pogardzamy wierzeniami wieków dawnych, to też nie liczą

się z nami sąsiedzi nasi, ale przeciwnie wydierają nam z dłoni, czego nie dobrze trzymamy, albowiem właśnie z téj przyczyny twierdzą oni, że gdy my się nie przyznajemy do polskości Stwosza, to oni ogłaszają niemieckość jego. Zarzucają Stwoszowi, jakoby nie zatęsknił w Norymberdze do Ojczyzny — a przecież wiemy, że wrogowie zabraniali mu opuszczenia miasta.

Tymczasem dla p. Szydłowskiego mimo wszystko, cośmy tu poruszyli i na jaw wydobyli, Wit Stwosz stanowczo Niemcem, ten „*Almanus de Norinberga*“, bo dla niego pergamin, choć sfałszowany, jest pewnością największą. A jednak piątnica w rozdobie dłota Stwosza to głos najczystszy polskości jego, jako orzeczenie podstawowo najdonioślejsze.

Jeszcze słowo. Tygodnik ilustrowany z r. 1913 dnia 31 maja, w nr. 22 na str. 425 i 426 umieścił uwagi p. tytułem: „*Prawda o książkach Stasiaka*“. Na samym wstępie czytamy, jakoby nie udowodniły one jeszcze polskości Stwosza, a to dlatego, ponieważ p. Stasiak posługuje się raz wolnością dowodzenia, jak n. p. przy wyprowadzeniu Harów od Karów, a potem, iż nie uznaje on przecie wyższości Dürera, koniecznie już tak wyniesionego, jakoby pod niebiosa.

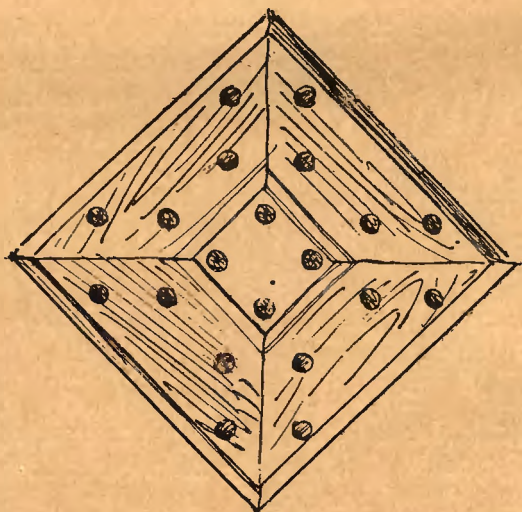
O Karach wspomniemy później, co zaś do Dürera to napomkniemy szczegół, o którym nikt nie myśli, który wszakże w świecie artystycznym jest wagi pierwszorzędnej. Albrecht Dürer urodzony w r. 1471 był o 33 lat młodszy od Stwosza, zatem gdy ołtarz Marjacki powstawał, to Stwosz 39 letni niemógł się uważać za rówieśnika Dürera, który wtedy dopiero rozpoczynał rok 6-ty! Tygodnik ilustrowany zestawia podobizny Wierzy Pańskiej, Wjazdu do Jerozolimy i Wypędzenia z Raju, aby poprzeć przed czytelnikiem dowodzenia naśladownictwa ze strony Stwosza wedle Dürera. Wiemy atoli dobrze, iż mistrzostwo Dürera właściwie rozpoczyna się dopiero w r. 1507, czyż to jest możliwém, aby na Stwosza w roku 69 życia jego podziałał tak potężnie kierunek Dürera, iżby on dopiero stał się nauczycielem arcymistrza?

Zastanówmy się atoli, czy Dürer, syn złotnika węgierskiego nie był raczej z pochodzenia Sławjaninem jak Niemcem, wszak gorąca wyobraźnia jego, mieniąca się bogato, czyż to nie taka sama wrażliwość nadzwyczajna i nie taka sama obfitość pomysłów, jaką odznacza się właśnie sam Wit Stwosz i cała szkoła jego?

Powtórzmy cośmy już orzekli, że nazwisko Dürera mogło być zniemczeniem Tórronia, lub Tórocza i że mógł on raczej należeć do wpływów z Polski idących, jak do sztuki czysto niemieckiej.

Nie Stwosz zatem od Dürera, lecz Dürer uczył się od Stwosza, który był wykładnikiem ducha czasu swojego i narodu swojego!

Wit Stwosz jest Polakiem, Krakowianinem.





IV.

WITA STWOSZA

DZIEŁA NAJWAŻNIEJSZE.

„CHCĘ CZUCIEM RZĄDZIĆ, KTÓRE JEST WE MNIE!  
NIECH LUDZIE BĘDĄ DLA MNIE, JAK MYŚLI I SŁOWA“.

(KONRAD — IMPROWIZACJA)

#### IV. Dzieła najważniejsze Stwosza.

Na samym wstępie rozdziału niniejszego wypada objaśnić zarzuty, którymi najczęściej, ci najmniej ze sprawą obeznani, obarczają prace p. Ludwika Stasiaka, zawsze źle widziane. Twierdzą oni, jakoby poglądy p. Stasiaka miały tę stronę najslabszą, iż za wiele, na ogół biorąc, jest prac Stwosza i niepodobieństwem to jest, aby z ręki artysty jednego tyle dzieł powstało. Zarzuty przeto chcą ośmieszyć nawet zapatrywania podstawowe, dlatego głoszą przeciwnicy z pogardą pewną te słowa: „gdzie tylko rzeźba XV wieku tam zaraz musi być Wit Stwosz“. Wygląda to tak, jakby w Polsce nie było nikogo, coby wytrawnie tém kierował, jak to Niemcy czynią. Oni mają posiadać wyższość, my tém konieczniej niższość.

Zarzuty powyższe bywają zawsze wypowiedane z przekonaniem, jakoby w istocie z tego już się nie obronił ani p. Stasiak, ani żaden zwolennik jego. My wszakże uwydatniamy tutaj całą bezpodstawność napadów podobnych, gdyż siła zarzutu nie idzie na ich korzyść, ale odwrotnie na osłabienie tychże. Wysuwają ci zwolennicy niemieckości Stwosza na czoło dowodów przeciwnych to właśnie nadmierne rozpowszechnienie dzieł do siebie bardzo podobnych i ową mnogość prac, nakazujących się ogromnie łatwo przypisać Stwoszowi. Takie atoli wytykanie zła stanowi całkiem przeciwnie najznacniejszą wartość dowodu ściśle dodatniego. Obfitość arcydzieł tak skończonych i tak pięknych, iż je wszystkie można poczytywać za owoce Stwosza — toż to dowód walny na podniesienie okoliczności dla

rozkwitu najniezbędniejszej, wedle której każdy wielki arcy mistrz narodowy przynależy do wielkiej rodziny mistrzów i krasoumników z nim spokrewnionych. Nie jest on sam, samotny, lecz jest owocem współpracy grona ludzi, do jednego poczucia wprzagniętych i jednym duchem ożywionych. Ogniem łączącym dawniej miłośników piękna to wiara i uczucie, siły dziś ludzkości nie znane. I ta wiara i to poczucie przemawiały głoskami za pośrednictwem linji i rozdobry, a mowa ta przeciągała się w okresy długie, czasem po przez dziesiątki stuleci.

A zatem uderzające powinowactwa między arcydziełami jakby istotnie samego Stwosza, to tylko siła wypadkowa twórczości o znamionach wspólnych dlatego, że opartych o idee jedne i te same. A Polska miała dawniej bogactwo tych idei niewyczerpane, dlatego krzewienie wyroku o młodszości kultury i cywilizacji naszej, to jedna z mrzonek polityki nowoczesnej o zamiarze pogrzebania narodu polskiego aż do zagłady, aż do unicestwienia.

Służymy zaraz dowodami.

Popatrzmy na ołtarz skrzydłowy, który pierwotnie był w kaplicy Olbrachtowej, potem zdobił kościół w Rudawie a dziś jest w kaplicy Czartoryskich przy katedrze Wawelskiej. Zdaniem prof. Sokołowskiego jest to dzieło Stanisława Stwosza, syna Wita. Na niém zachwyca nas dwudział podniebi małych po skrzydłach oraz „d w u n a ł ę c z e“, symbolicznie pod wpływem tradycji umieszczone, tuż nad krzyżem a raczéj nad Chrystusem Ukrzyżowanym. Oznacza to znakomicie zachowanie mowy kształtu sposobem dziedzictwa i po ojcu i po całej sztuce starolechickiej. (Studja do hist. rzeźby — Sprawozd. VII str. 163). Nie wierzy kto, niech raczy popatrzeć, jak Wit Stwosz zapamiętał to „d w u n a ł ę c z e“ w oddali od Ojczyzny i najpewniej pod wpływem zatęsknienia odtworzył je na rzeźbie Różańca<sup>1)</sup>, w obrazie czwartym, posiadającym u dołu ustolu pomiędzy słupkami szczegół, ściśle podobny do takiego samego

<sup>1)</sup> L. Stasiak. Wit Stwosz źródłem natchnień Dürera l. 4. oraz Dr. Zubrzycki: Związa Hist. Szt. Wyd. II. str. 241. (patrz wyżej str. 19).



dwunałęczna na podnóżku M. Boskiej Cimabue'go. Zdawałoby się niejednemu, iż o tém myśleć nie można a przecie mowa tego kształtu dziwnie wpaja się w wyobraźnię naszą, dzięki upodobaniu rodzimemu. W szkole nadreńskiej znamy rzeźbę w drzewie, jedną z najstarszych. Jest ona dzisiaj w Kolonji, w zbiorze prywatnym a pochodzi z Trzewiru. Wyobraża Zbawiciela Błogosławiącego. Chrystus stoi na podnóżku przybranym od dołu w cztery nałęczy, a zatém w dwunałęczne podwójne, jeszcze raz nam się przypominające, wedle dwunałęczna ołtarza Stanisława Stwosza<sup>1)</sup>. Skąd ten pierwiastek miał się tu pojawić, czy ręką Niemca, nieznającego zgoła tego kształtu? Nie! okazuje się stąd jawno, że dzieło wykonane było ręką tego Staro-Lęchity, który w Trzewirze (Trier) pracował wedle szkoły staro-lęchickiej i stylu jednego, nadwiślańskiego. A kościół w Kolonji t. zwany Gross St. Martin czyli Ś-go Marcina Większego, co on mówi? Jeżeli był Ś-ty Marcin Większy, musiał być i Ś-ty Marcin Mniejszy. Zatém znowu dwojennie wedle ducha starolęchickiego, sarmackiego. To też na architekturze zabytku tego widzimy także okna z dwunałęczami. Po nadto układ chełmu, jako iglicy głównej, razem z czterema wieżyczkami narożnemi, to piątnica pochodząca z Sarmacji. Nawet na płaszczu królewskim w Babinoborku, dziś Bambergu, widzimy piątnicę, złożoną z pół wielobocznych większych i czterech różyc, jako gwiazd lub kół wedle krzyża przekątniowego<sup>2)</sup>, albo na oprawie srebrnej tamże mamy zestawione koła znowu w piątnicę<sup>3)</sup>. Piątnicę doskonałą widzimy na rzeźbie w tómie Kolońskim, wyobrażającej Ś-go Jana z r. 1322, na obrąbku płaszcza, to samo na rzeźbie Św. Jakóba<sup>4)</sup>. Wszystko to utwierdza nas w przekonaniach, iż wpływ ideowy sztuki nie szedł ze zachodu na wschód, lecz przeciwnie. Czy komu się to podoba lub nie, czy kto gniewa się o to lub nie, to nic rze-

<sup>1)</sup> Eugen Luthgen. „Gotische Plastik in den Rheinlanden. Bonn 1921 tablica 1-sza.

<sup>4)</sup> To samo tabl. 22 i 23.

<sup>2)</sup> Leitschuh Fr. Bamberg. (Lipsk 1914). Wiz. 3 na str. 13.

<sup>3)</sup> To samo wiz. 8 str. 33.

czy nie zmienia i prawda naga tak świadczy. Zatem była szkoła tu w Sarmacji!

Nie uznaje tego za prawdę nauka polska. Nawet nie chce zbliżyć się do jęj poznania po prostu dlatego, że obiera ona drogę najłatwiejszą, nie szukając trudu najmniejszego. Iść bez oporu, to najprzyjemniej! Poddawać się prądowi silnemu, to nie zasługa, lecz przeciwnie słabość, ponieważ prąd taki porywa, a porwany nie objawia nic czynnego, ale jest stroną bierną. W sztuce polskiej przecie szukać trzeba dowodów takich, jakie mogą słusznie okazać jęj pierwiastki odmienne a nie podobne. Podobni do siebie są wszyscy ludzie na świecie, a przecie każdy człowiek wyróżnia się od drugiego i setnego tém właśnie, co wydatnia osobowość jego. Tak i w dziejach zabytków polskich należy myśleć o tych szczegółach, które nie są znane ani Niemcom, ani innym obcym, tém uważniej, ile one jedynie, a nie co innego, mogą odśłaniać właściwości czysto rodzime. Mówią niektórzy, że nawał przybyszów niemieckich w okresie ostrołuku do Polski był powodem nazwania ich „Germani polonicati“ jakby to uchodzić miało już za dowód niechybny niemieckości tychże. Tymczasem dobrze są nam znane wywody nawet uczonych polskich, że Germani ściśle biorąc nie byli Teutonami, tylko Sławianami zniemczonymi. Ci garnęli się zawsze do Polski, bo Ignęli więcęj do Sławiańszczyzny, aniżeli do niemieckości. Tak i Stwosz, choćby to pozornie prawdą być miało, iż pochodził z Norymbergji, kiedy się zjawił w roku 1463 w Krakowie, jak to Leonard Lepszy przytacza. to przyszedł jako Sławianin od dawna tam w Norymberdze z duchem sławiańskim spokrewniony, jako German szukający i kochający Polski. Tém wytłómaczyć możnaby w najgorszym razie, (gdyby to nie miało być prawdą, że się w Krakowie urodził i był Polakiem), to najlepsze rozumienie jego twórczości sarmackiej i polskiej. Dlatego dziwować się możemy, jak łatwo a bezpodstawnie p. L. Lepszy<sup>1)</sup> zdobył się na orzeczenie, iż pomnik króla Kaźmirza Jagiellończyka to ar-

<sup>1)</sup> Berühmte Kunststättten. Krakau 1906 str. 74.

cydzieło Jörga Hubera, a tylko model był Wita Stwosza. I ten nasz arcy mistrz miałby nie na swoim dziele postawić podpis ze znakiem swoim rodowym? A skądże w tych drobiazgach wzięłaby się ta „piątnica“, o której Niemiec z obczyzny nie miał wyobrażenia? Wyłómaczyliśmy szczegółowo w rozdziale poprzednim nieuzasadnienie takiego rozwiązania z krzywdą wielką dla prawdy najbardziej oczywiście, wedle której Stwosz wykonał sam pomnik jeszcze za życia króla, a zatem na wiele lat przed przybyciem Hubera do Polski. Dzieło było gotowem przed r. 1492. To pewnik!

Dla tém skuteczniejszego obalenia pozoru, niestety przez powagi naukowe polskie nieszczęśliwie rozpowszechnionego, jakoby Huber a nie Stwosz miał być wykonawcą grobowca Kaźmirza Jagiellończyka, przytaczamy dalej wywody bardzo silne w związku z grobowcem drugim, a mianowicie Ś-go Wojciecha w Gnieźnie.

Jak tam w Krakowie, tak i tu w Gnieźnie widzimy po bokach infuły dwie piętnice, złożone z koła środkowego większego i z pięciu kółek mniejszych. Jest to prawie ta sama ręka Stwosza, bo ta sama myśl w rozdobie i tu się pojawia. O ile wszakże z mniejszą rolą sama zasada dwudziału występuje na grobowcu króla w Krakowie, o tyle silniej i majestatyczniej była ona pomyślaną dla grobowca Ś-go Wojciecha w Gnieźnie. W Krakowie na płycie grobowej Stwosz silniej zaznaczył wielokrotne piętnice sarmackie — a tu w Gnieźnie skromniejsze one zajęły miejsce. Grobowiec przeszedł losy okrótnego pastwienia się przez Szwedów, którzy dla chciwości wywracali i kruszyli wszystko, byle się upewnić, że zabrali gorliwie, co zabrać chcieli. Zatem to nie resztką niedokończonego pomnika, nie samo wieko, lecz szczątek zabytku zgruchotanego. Ocalała tylko płyta wierzchnia skrzyni grobowej.

Lossnitzer w pracy swojej pierwszej: „Die Frühwerke des Veit Stoss“ (z r. 1912) podaje wyraźnie, że po rogach wieka grobowego i po środku każdego boku dłuższego tegoż są wgłębienia dla osady sześciu słupów, przygotowanych dla dźwigania podniebia czyli białodachu (t. j. baldachimu). „Die Ansatzstellen des Baldachins in den Ecken



und in der Mitte des Randes zeigen die vornehme Bestimmung der Grabplatte an". (str. 61).

Sokołowski profesor oraz Daun utrzymują słusznie, iż tu mamy do czynienia z arcydziełem Wita Stwosza. Lossnitzer atoli tak pisze: „Sokołowski und Daun haben ganz recht, wenn sie den Realismus in den Köpfen des Marienaltars mit dem Gnesener Grab vergleichen, aber ihr Schluss auf Veit Stoss, als der Schöpfer beider Werke, ist irrig". (str. 62 j. w.)

Ciekawe rozwiązanie sprawy: bo porównanie arcydzieł wykazuje tożsamość właściwości, a mimo to Lossnitzer nie godzi się na osobę Stwosza. Oczywiście idąc przez pole domysłów wolnych, raczej skłonny jest do podstawienia tu jakiegoś Hansa Branda, jak do podniesienia Stwosza. Lossnitzer najzupełniej swobodnie rozporządza dowodami i gdyby tak postąpił jaki uczony polski, ciężkich by doznał się obwinień. Nie pozostawiamy naszego twierdzenia bez poparcia go za pośrednictwem szczegółów dalszych: oto na płycie św. Wojciecha widzimy u nóg d w a l w y (mylnie za psy poczytywane), znowu w zgodzie będące z pracą naszego mistrza polskiego jak wielu innych, a tych lwów rzeźbiarz niemiecki wcaleby nie wprowadzał, bo ich nie rozumie i nimi się nie posługuje<sup>1)</sup>. Na płycie Ś-go Wojciecha widzimy po nadto jeszcze nadzwyczajnie piękne a bogate ufałdowania alby u dołu, ściśle wedle upodobania i zdolności Stwosza. Razem przeto na tym zabytku cztery są znamiona szczerze polskie:

- 1) Dwudział najważniejszy, w ustawieniu trzech słupów na każdym boku wzdłużnym;
- 2) Piątnice na infule;
- 3) Lwy pod stopami nóg Świętego i
- 4) Ufałdowania arcymistrzowsko odkute.

Na podstawie téj możemy śmiało zdobyć się na odwagę, aby wielkie dzieło powyższe przypisać największemu rzeźbiarzowi średniowiecza, naszemu Witowi Stwoszowi,

<sup>1)</sup> W rękopiśmie mamy przygotowaną pracę bardzo wyczerpującą o znaczeniu lwa w sztuce Wschodu dalekiego i także w całej sztuce sarmackiej oraz polskiej.

gdyż jest to nie do pomyślenia, aby z ręki jakiegoś rzeźbiarza upośledzonego, którego ścigano i który podejmował się budowy kościoła Marjackiego w Gdańsku, pochodzić mogło dzieło jedno z najważniejszych dla określenia i sztuki Stwosza i sztuki polskiej.

Wiemy dobrze, że Korytkowski w dziele p. t. „Arcybiskupi Gnieźnieńscy“ wyraźnie mówi o tym grobowcu, jako o Mauzoleum, w którym aż do roku 1656 były szczątki Opiekuna Ziemi Polskiej. Lossnitzer określa zabytek, jako oznaczony dumnie nazwą mauzoleum („stolz als Mausoleum — also wohl Hochgrab mit Baldachin — bezeichnet“). (str. 74 z r. 1912).

Z tego wywnioskować by wypadało, iż praca budownika Hanusza Branda dotyczyła umowy pewnie o postawienie nagrobka, nie o wykonanie, bo trudno przypuścić, iżby ten co był przedsiębiorcą kościoła Marjackiego w Gdańsku, był zarazem rzeźbiarzem tak wzniosłym.

Ostatecznie, gdyby tu w grę wchodził jakiś rzeźbiarz polski, śmielejby można pogodzić się z myślą prowadzenia dalej dzieła rozpoczętego przez Stwosza, lecz aby rzeźbiarz niemiec tak pojął pomnik, jak my go dopiero co opisaliśmy w znamionach głównych, jest to całkiem niepodobne do prawdy. Lossnitzer widocznie z lubością pragnie wykazać zdolność Branda w dokończeniu dzieła, ale jakże on mógłby tak doskonale i najzupełniej odpowiedzieć warunkom sztuki polskiej? Mniejsza o te ufałdowania, mniejsza o lwy, już nie patrząc na te piątnice przecie najpoważniej zastanowić nas może wprowadzenie tu d w u d z i a łu za pośrednictwem trzech słupów po każdym boku wzdłużnym. Tego nie wykonałby rzeźbiarz niemiecki w żaden sposób, bo jest to właściwość czysto sławiańska, wędycka, wenecka, sarmacka. Powtarzamy, że prędzej inny rzeźbiarz polski podtrzymałby tę myśl Stwosza, gdyby miało się rozumieć, że Stwosz dzieło tylko rozpoczął i wykonałby d w u d z i a łu pomiędzy trzema słupami. Lossnitzer wszakże wyraźnie podstawia tu Hansa Branda, Niemca. D w u d z i a łu naszego, rozpowszechnionego w całej Polsce, od sztuki ludowej poczynawszy a skończywszy na budowlach pomnikowych, nie

rozumie żaden artysta niemiecki. Dwudział ów uważamy za najpierwszorzędniesze znanie stylów polskich Średniowiecza i Odrodzenia. Z przyczyny téj musimy nazwać grobowiec Ś-go Wojciecha, dłóta Wita Stwosza, najważniejszém arcydziełém polskiém dla twórczości mistrza naszego, ponieważ d w u d z i a ł ó w przypomina dwudział z ołtarza Marjackiego i z innych jego tworów a był tu najdoskonalej rozwiniętym z głębią myśli.

W tém miejscu napomkniemy raz jeszcze, że i pomnik Kaźmirza Wielkiego początkowo musiał mieć po trzy słupy z każdego boku, gdyż u dołu, w wysokości skrzyni grobowej, istnieją cztery pola, jako cztery wnęki, zatem dwudział niższy jest podwójnym a dwudział górny był pojedynczym. Słup środkowy musiał pierwotnie wpadać w słupek osiowy dolny. Dzisiejszy sposób, wynikający z trójdziału, jest w rozdziwku bardzo niemiłym względem dwudziału dolnego. Przypuścić w obec tego można, iż góra po zniszczeniu była przerobioną, kto wie czy nie przez rzeźbiarza francuskiego i oto narodziła się bajka, że pomnik Kaźmirza Wielkiego owocem sztuki francuskiej. Niezgodne to przecie z duchem wieku króla chłopków, kiedy styl u nas Nadwiślański był w rozkwicie i opierał się wybitnie na dwudziale pojedynczym lub podwójnym. Dowodem cztery wnęki skrzyni grobowej, zatem tu właściwość czysto lęchicka i czysto sarmacka.

Postawić ktoś może pytanie, dla jakiego powodu Stwosz nie zatrzymał dwudziału przy pomniku Kaźmirza Jagiellończyka? Rozwiązanie łatwe. Grobowiec Ś-go Wojciecha musiał być wcześniéj rozpoczęty, wszak wiemy, że Brand miał go ustawić w latach 1480 lub 1486 — zatem tutaj Wit Stwosz posłusznym był jeszcze w rozstawieniu słupów zasadzie dwudziału. Grobowiec Kaźmirza Jagiellończyka, ukończony przed r. 1492, już się zbliżał coraz więcéj ku epoce Odrodzenia i tu Wit Stwosz pod działaniem jakichś okoliczności, może ze strony królowej Elżbiety Austriackiej, odstąpił w téj części pomysłu od dwudziału.

O ile jednak grobowiec Kaźmirza Jagiellończyka mniéj mówi „d w u d z i a ł e m” — chociaż rzeźby wyobrażające



opłakiwania są dwudzielne — za to więcéj przemawia piątnicami, pięciokrotnie tam wprowadzonemi, o przynależności pomysłu i wykonania wyłącznie do ducha polskiego a nie niemieckiego, o tyle przeciwnie pomnik św. Wojciecha w Gnieźnie mniejszym wyrazem objawia znaczenie piątnicy a natomiast z przewagą nadmiernie potężną oddaje kształt „dwudziału”. Zasada owa, stanowiąca duszę sztuki polskiéj w całym stylu średniowiecznym i przez cały okres Odrodzenia, jako stylu Zygmunto-wskiego, jest stanowczo za silnie związana z pojęciem polskości w sztuce, abyśmy tak ni stąd ni zowąd wykonanie grobowca Ś-go Wojciecha przypisywali Hansowi Brandowi, budownikowi i to Niemcowi.

Władysław Łoziński chce gwałtem zrobić Piotra Barbona, twórcę wieży przy cerkwi Uśpienia M. Boskiej włochem, chociaż Włochami nazywano u nas wszystkich rzeźbiarzy. Jakże można udowodnić przybycie tego Włocha wrzekomego do Lwowa, kiedy on był właśnie Lwowianinem i jako Polak najdzielniej zaznaczył się dwudzi-  
łem na wieży Korniaktowskiéj?

Wedle Łozińskiego wieża ta jest najpiękniejszą na ziemiach polskich i dlatego miałaby wnet posłużyć za przykład naśladowania wieży San Spirito w Rzymie? Nie może być to prawdą, ponieważ w Rzymie panował i panuje trójdział a u nas dwudział, zatem nie ze Rzymu do Polski, lecz przeciwnie z Polski do Rzymu, za pośrednictwem któregoś z budowników, przeniósł się ów podział osobliwy. Nie zechce w to uwierzyć żaden uczony polski, lecz przypomnijmy sobie wieże z kielichów Dąbrówki, oraz wieże jako stołpy z białodachu, nad grobem św. Wojciecha, na drzwiach gnieźnieńskich, (obraz ostatni u dołu), a wnet stanie się rzecz całkiem jasna. Nie potrzebował Piotr Barbon jeździć aż do Rzymu po wzór dla wieży lwowskiéj, albowiem jako polak miał on w duszy odziedziczone zamiłowanie do dwudziału takiego samego, jakie jest na rzeźbach drzwi gnieźnieńskich. Obraz ostatni przedstawia grób Ś-go Wojciecha, zmarłego w r. 999, po nad którym zaznaczony jest przód podniebia czyli białodachu (baldachinu),

a słupce tegoż białodachu to dwa stołpienie, o dwudziale na każdym z nich wielce znamiennym. Wieżycy te oddaliśmy w rysunku l. 702 na str. 199. Części III „Utworu Kształtu“, gdzie również zamieściliśmy wizerunki wież z kielichów Dąbrówki na str. 193 i 194 jako rys. 695, 696 i 697.

Otóż, szczegółły owe nie tylko że uchodzą za pewniki, ale są rzeczywiście najważniejszymi dowodami dla poparcia wywodów naszych i to w dwóch kierunkach: dla przekonania nas, że pomysł podniebienia jako białodachu to rzecz arcydawna, odziedziczona po sztuce pogańskiej, lęchickiej, jako sarmackiej, tudzież, że tu taki sam *d w u d z i a ł* budzi ciekawość naszą, jak dwudział z obrazu ostatniego drzwi gnieźnieńskich, o którym już mówiliśmy. Nic nowego, nic naniesionego to z Włoch to z Niemiec, jak się wszystkim w Polsce wydaje — ale przeciwnie wszystko swojskie, rodzime, sięgające przeszłości wiekowej a stanowiące własność *s p u ś c i z n y* o wartości najwyższej. Tu także przykład, jak sztuka polska nie rozkwitała na podstawie nowości, za któremi czasy dzisiejsze gonią w bezmyślności swojej, dla zabicia wiary i narodowości, ale wręcz przeciwnie rozwijała się dzięki tradycjom umiłowanym, których się oburącz trzymała. To szkoła nasza — to bogactwo nasze!...

Zatém cerkiew wołoska we Lwowie nie wzorowała się na Rzymie tak bardzo odległym, bo szła za duchem siły podaniowej, o której mówiliśmy wielokrotnie i której znaczenie przypomnieliśmy w „Stylu Polskim“.

Kiedy Wit Stwosz przystępował do pracy nad grobowcem Ś-go Wojciecha, musiał się wczuć w te siły duchowe, jakimi powiązaną była pamięć jego. I nic dziwnego, że w pierwszej chwili zaznaczył sobie pomysł *p o d n i e b i a*, opartego o sześć słupów, po trzy z każdego boku, ponieważ na drzwiach gnieźnieńskich zachwycał go widok podobny. Jako twórca wielki, największy, spełnił obowiązek najdonioślejszy, który polegał na tém, aby zespolić się z duchem narodowym siłą węzła ojczystego i macierzystego, a to ułatwiało mu oswojenie się z tradycją

rodzimą, czyli ze siłą podania żywego, które przelewało się z pokolenia na pokolenie.

O ile „piątница” jako wyraz sztuki zdobniczej, na grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka przypominała mu tę siłę, wedle której pojęto rozdobę na przykład na koronie królowej Jadwigi, gdzie z kamieni złożone powtarzają się one pięciokrotnie (4 razy po tarczach na obłakach głównych a 5-ty raz u góry<sup>1)</sup>) — o tyle podniebie, (jako białodach, czyli w zmianie brzmienia za pośrednictwem łaciny baldachin lub baldakin), stawało się tu osnową raczej architektoniczną aniżeli rzeźbiarską w ścisłym słowa znaczeniu.

Szło to wszystko torem uprawy artystycznej, głęboko zakorzenionej jeszcze za Lęcha i Piasta. To też największa radość nasza w tém się objawia, iż w Stwoszu poznajemy rodaka z krwi i z kości czysto naszego, zatém krasomurnika pełnego zrozumienia dla idei wiekowych, dla poczucia kształtu, dla wyrazu rodzimego i dla mowy artystycznej, całkiem swojskiej.

To jest wartość najwyższa dzieł Stwosza!

Nawiązemy się w tém miejscu do tego, cośmy już mówili na stronie 111 a co dotyczy miejsca rodzinnego Stwosza: Karów czyli Harów.

Co do nazwy bowiem K a r ó w uwydatnić raz jeszcze w tém miejscu możemy nieskończoną mnogość błędów w pisowni łacińskiej i niemieckiej stąd pochodzącą, że oba języki siły się sztucznie na oddanie brzmień sławiańskich, nie dających się wyrazić zgoła żadną pisownią obcą. Właśnie te różnice w oddaniu nazw albo polskich albo sławiańskich to dowody narzucania ducha obcego pierwiastkom nieznym w Europie. Stąd Harro, Harów, i t. d. — a źródło pewnie Karów, co oznacza niezawodnie Czarnów, gdyż wiemy, że K a r y to C z a r n y. Mickiewicz udowodnił jasno, iż K a r i a czyli C a r i a była ziemią dawniej Azji Mniejszej. „Kary u Sławian wychodzi na jedno co c z a r n y”.

---

<sup>1)</sup> Sprawozdania kom. d. b. h. sztuki w Polsce — tom VII str. LIII jako wiz. 18 rok 1913.



Skoro przyjmiemy w tém miejscu za pewnik, że nazwa Harro, Harów, zgoła nic nie oznacza i nic nie mówi ani w języku polskim, ani w języku sławiańskim, ani w żadnym języku europejskim — to okazuje się koniecznością objaśnienia go przecie dźwiękiem zbliżonym, od którego pochodzić może i który ma coś określać. I my podzielimy przekonanie, że w ziemi téj, skąd pochodził Maciej Stwosz, mieszkali przed wiekami Sławianie, zatem Maciej Stwosz, z przezwiskiem Szwab, nie oznacza bynajmniej Niemca wedle pojęć dzisiejszych, lecz odnosi się do Sławianina, Szwewa, o wołaniu: S z w a b. Zatem nie Harów lecz Karów czyli Czarnów (Czerniejów) był miejscem pochodzenia Macieja — a wszystko razem utwierdza w nas pewność sądu o sławiańskości i polskości Karowa.

Na każdy sposób, Harów czy Karów to brzmienie należące ze względu na końcówkę ów do języka polskiego, a więc Stwosza ród pochodził z ziemi czysto lęchickiej i to uzasadnia polskość arcymistrza.

A jest jeszcze jeden wzgląd, który domaga się uwypatnienia. Trzeba bowiem wiedzieć o tém, iż sztuka starosławiańska, wszystko co wprowadzała do mowy kształtu, to osłaniała głębią myślową, a co tylko przyjmowała, to wnet ożywiała znakiem, przeznaczonym dla głoszenia ducha. Tak i słupy i słupki, podcienia i galeryjki to nie od razu pierwiastki czysto zdobnicze, architektoniczne. Zanim przeszły na własność całej sztuki pięknej, początkowo były znamionami zaprawdę boskości i świętości. Wyobrażnia narodowa przedstawiała sobie pobyt bóstw głównych, jak Białoboga i Czarnoboga, w krainie rajskiej, gdzie unoszą się łęki rozsklepiane w szerz i wzdłuż, przy użyciu słupów i słupków. Stąd to pochodzą owe sobótki nasze po kościółkach modrzewiowych, okalające całość przybytku, albowiem myśli głębokiej czasów pierwotnych chodziło o uwypatnienie, na zewnątrz mową kształtu, świętości miejsca i boskości zakonu.

Ujęcie pierwiastka zasadniczego w dwa łuki, oparte o trzy słupy, to znak widomy dla okazania w czasach Światowida podniebia Białoboga i Czarnoboga. Siłą tracycji przedo-

stała się ta myśl ogólna i do sztuki późniejszej tak po-  
tężnie, że stała się ona siłą jej wyrazu. Oto dwudział —  
oto dwunałęczce!

Na poparcie tego ostatniego przytoczyć się godzi rów-  
nocześnie znak krzyża, wedle którego z piątnicy krzyża  
głównego wydobywa się oś główna w środku i dwa końce  
jego po bokach.

Dla sztuki chrześcijańskiej trzy węzły z krzyża równo-  
ramiennego to także dwudział i dwunałęczce!

Z założenia „w k r z y ż” właściwie pochodzi piątnica  
podstawowa, dajmy na to piątnica kopuła na kościele Ś-go  
Marka w Wenecji. Patrząc od przodu z oddala na archi-  
tekturę, widzimy uwydatnione trzy osie, zatem d w u d z i a ł.

Myliłby się zatem każdy, ktoby sądził, że zasada  
dwudziału, wyłaniająca się ze sztuki Światowida, to pogań-  
ska na wskrós i nie dająca się przystosować do sztuki  
chrześcijańskiej. Nieprawda. W sztuce bowiem pogańskiej  
w Lęchji czyli Sarmacji był rozpowszechniony krzyż równo-  
ramienny a ten łatwo dał się wprowadzić do krzyża ła-  
cińskiego. Na każdy sposób d w u d z i a ł polski to układ  
wychodzący z krzyża, a więc dwunałęczce znamieniem bar-  
dzo odpowiedniem dla sztuki chrześcijańskiej.

Grobowiec św. Jadwigi, jaki znamy z r. 1353, ściśle  
biorąc, jest o wiele bardziej zbliżony do założenia chrześ-  
cijańskiego, aniżeli na przykład sama bazylika rzymska.  
Jakkolwiek podcień podniebia, wychodzący z dwudziału  
i stwarzający dwunałęczce, bezsprzecznie źródłem swoim  
tkwi w wierzeniach pogańskich, odnośnie do Białoboga  
i do Czarnoboga, mimo tego założenie owych trzech wę-  
złów a dwóch pól to część układu w k r z y ż, właśnie  
z piątnicy starolęchickiej czyli sarmackiej.

Jestto przecie Q u i n c u n x, jaki szeroko rozpro-  
wadziliśmy w dziele: „Mir-Sława, Znak Krzyżowy“, do któ-  
rego odwołujemy czytelnika naszego.

Nawet te portale średniowieczne, bądź w sztuce romań-  
skiej, bądź w ostrołuku, zawsze budowane o dwóch polach,  
o dwóch bramach ze słupem czyli filarem w pośrodku — (słup  
ten w języku polskim miał swoją nazwę odrębną: p a w r ó t,

co pochodzi od „półwrót“) — to także kształt wywodzący się z dwudziału polskiego i z dwunałęczą. Należy bowiem pamiętać o tém, iż zanim one otrzymały nazwę architektoniczną: portale lub oddrzwia, miały w pierw określenie swoje zgodne z myślą głęboką, iż to wyobrażenie prawdziwych wrót Rajs k i c h czyli b r a m N i e b i o s.

Jeszcze napomkniemy o sławnéj szkatułce srebrnéj, która stanowi największą ozdobę skarbcza katedry Wawelskiéj. Podaliśmy rysunek jéj w dziele p. t. „Polskie Budownictwo Drewniane“, jako rys. 68 na stronie 48, dla udowodnienia, jak szeroko był rozpowszechniony pierwiastek d w u d z i a ł u. Objawia się on tutaj w złotnictwie, sięgającym prawdopodobnie aż VI wieku po Chrystusie. Próżne są dociekania uczonych naszych, aby rzecz ową nawiązać do sztuki téj lub owéj — najwybitniéj polskim pierwiastkiem to d w u n a ł ę c z e z trzech słupów wypływające. Szkatułka ta była drogą dla Polaka, gdyż w nióć przechowywano glebę Ś-go Stanisława, nasyconą krwią męczeńską tego Opiekuna Polski.

Szkatułka owa, odkuta misternie, uchodzi za dowód jeden z najsilniejszych, stosowania dwudziału razem z dwunałęczem po całej ziemi Polskiej, gdyż pierwiastek, jaki tu zauważyliśmy, wszedł także do obrazu, przedstawiającego grób św. Jadwigi, jako łoże uświęcone podniebiem czyli białodachem. Rysunek ten umieściliśmy pod l. 616 na str. 80 w Części III „U t w o r u K s z t a ł t u“ a pochodzi on ze sławnéj legendy z wieku XIV<sup>1)</sup>. Sam badacz niemiecki podaje, iż twórcą obrazów malowanych i rysowanych w téj legendzie to Sławianin, co najoczywiściej zgadza się z prawdą, gdyż jest tam pośród szczegółów mnóstwo pierwiastków, należących wyłącznie do sztuki polskiej. W rzędzie wszystkich okazów najpierwsze miejsce zajmuje właśnie ten grób św. Jadwigi, ponieważ służy on za pewnik niezmiernie dawny, że dla godności dzieła i wy-

<sup>1)</sup> Die Bilder der Hedwigslegende — Adolf Ritter von Wolskron. Leipzig Wien 1846. tabl. 52 tudzież str. 127.



różnienia go od innych był tu białodach wprowadzony i to na dwudziale z dwunałęczem.

Bez wątpliwości żadnej znamię owo to właściwość sztuki czysto polskiej, wszak u nas najliczniej ona się pojawia i trwa najdłużej. Można przytoczyć dla skorzystania sposobności, iż w sztuce polskiej względ ów na dwudział i na dwunałęcz prowadzi do wniosków bardzo daleko idących, wedle których dzieła nasze w Polsce bynajmniej nie powinniśmy tak rychło i tak snadno przypisywać Włochom. Włoch szczerzy jest od urodzenia i z przekonania klasykiem wzwyczajonym do trójdziału, nie pojmującym dwudziału polskiego. A zatem pomniki Sieniawskich w Brzeżanach nie przynależą wcale do Pfistera jako Niemca, bo to jest wprost niemożliwe. Jeżeliby ten Pfister, istotnie miał być twórcą i wykonawcą grobowców w Brzeżanach, to chyba po przez duszę jego i dłoto przed światem okazało się pochodzenie ze Śląska, z Wrocławia, tak czysto polskie siłą tradycji, jakby to był najlepszy syn ducha polskiego, ze sercem na wskrós lęchickiem. I tutaj lwy i tutaj trzy słupy dla stworzenia d w u d z i a ł u, wysoce znamienego w sztuce naszej.

Idąc w tym kierunku wypada słusznie przypomnąć nam wszystkim, że na dworze Jana Galeazzo Visconti pracował Henryk Parler z (nie Parler, bo na pergaminach wyrażenie zaznaczono „dictus Parlerz“), zatem nazwisko z końcówką rz jako polskie a nie francuskie. Lękają się wywody naukowe zbliżać do téj sprawy, albowiem ma to w sobie coś bardzo nieokreślonego, nawet zagadkowego, a zatem lepiej nie przywiązywać wagi do wzmianki i bezpiecniej pokrywać ją milczeniem. Tak też się dzieje!

Wynik wszakże kończy się bardzo smutnie dla Polski, ponieważ z braku sumienności bezwzględnej urósł w przewagę kierunek opierania wszystkich zdobyczy sztuki o wpływy koniecznie idące z zewnątrz do Polski. Tém wytłómaczyć możemy wyrok prof. Sokołowskiego, jakoby u nas była najpierw tylko kultura niemiecka a potem nagle kultura włoska. P. Szydlowski zaś bije ustawicznie w „młodość naszego rozwoju cywilizacyjnego“ — przez co chce po-

przec dążenia swoje dla wykazania niemieckości Stwosza. Zarzuca p. T. Szydłowski innym niedostatki w wiadomościach z zakresu dziejów sztuki, lecz sam, naszydziwszy się natrzęsając z dążności narodowych nie waha się orzec, jakby ta młodość nasza „nie pozwoliła nam w życiu sztuki europejskiej wziąć dość wcześnie silnego i wydatnego udziału“. (str. 93).

Czy to p. Szydłowski wypowiedział na podstawie głębokiego zaznajomienia się ze sztuką polską?

Otóż nie!... bo zna on jedynie najdokładniej dzieła niemieckie i z téj przyczyny wypowiada przekonanie, że „u nas niema materiału dla wyjaśnienia genezy“ n. p. Stwosza. W tém samém miejscu podaje p. Szydłowski: „Natomiast w Niemczech łatwo dostrzedz i tło ogólne i wybrać szereg dzieł dla porównania i zestawienia“. (str. 108)

Drogę taką uważamy w całej pełni za niebezpieczną, gdyż z jakiego stanowiska przypatrywać się objawom sztuki będziemy, z takiego stanowiska będzie ona zawsze jednostronną. To też nasycając się tylko poglądami niemieckimi, przychodzimy do orzeczeń zawsze na korzyść Niemców.

Mając wypowiedzieć zdanie o wartości rzeźby Ś-go Wojciecha w Gnieźnie, nie wolno nam nieuwzględnić i innych dzieł tego czasu, aby sąd rozszerzyć i uczynić go wszechstronnym.

Wracajmy przeto do postaci Jana Galeazzo Visconti, o którym dopiero co wspomnieliśmy. Kościół jego przepiękny związany jest z nazwiskiem Henryka Parlerza — (jeszcze raz przypominamy „dictus Parlerz“ — patrz: Der Dom zu Prag, Dr. A. Ambros r. 1858 str. 227 — a o tém mówiliśmy w Części III „Utworu Kształtu“ str. 172 i 174). Nam Polakom tak trudno w to uwierzyć i raczej obrócić wszystko możemy w śmiech pogardliwy, aniżeli z powagą zastanowić się nad prawdą!... Przypatrzmy się atoli grobowcowi tego Jana Galeazzo Visconti. Zbudowany zaledwie o kilka lat później, jak grobowiec Ś-go Wojciecha w Gnieźnie, wychodzi również jak ten ostatni z dwudziału i z dwunależcza. (Lübke-Semrau, Esslingen 1912, tom III, str. 145 wiz. 153). Dwa pola o trzech filarach to powtór-

rzenie wierne układu takiego samego po bokach Su-kiennic Krakowskich i takiego uwydatnienia prawa położenia w katedrze na Wawelu, po za ołtarzem W., jak w katedrze Wrocławskiej i u św. Jakóba w Sandomirzu.

Mistrz „Cristoforo Romano“, który dzieło to postawił w latach 1494 do 1497, czyż nie stwierdza tu w Certozie powinowactwa najsilniejszego właśnie ze sztuką polską, a nie ze sztuką klasyczną? A zatem, gdzie jest ta młodszość sztuki i całej ogłady naszej, uprawy ducha ku oświacie?... Patrzymy, jak niedostateczne są wyroki nasze, skoro sądzić będziemy, iż tylko w Niemczech są źródła dla objaśnienia spraw, dotyczących sztuki w Polsce. Prace p. Stasiaka dały tylko jeden pochop rodakom, a mianowicie do rozdmuchania iskier dowcipu i żartobliwości — nic powagi ani godności! A jednak poglądy jego są o wiele bliższe prawdy, aniżeli wywody badaczy bardzo głęboko uczonych!... Nie tam prawda, gdzie szkiełko zimne a ukośnie ustawione, lecz gdzie rozsądek zdrowy i serce. Z tego zaś serca wyśmiać się, to zdolność u nas wysoka!

Po zgłębieniu rzeczy przekonujemy się natomiast, że to nie tylko sztuka piękna, ale i zwyczaje i obyczaje silnie na dworze włoskim jednym i drugim były zakorzenione wedle ducha naszego, polskiego. Oto, co pisze H. Taine: „Par exemple, Galeazzo Sforza, duc de Milan, vient visiter Florence en 1471; il est accompagné de cinq cents hommes d'armes, de cinq cents hommes d'infanterie, de cinquante laquais à pied vêtus de soie et de velours, de deux mille gentilshommes et domestiques de suite, de cinq cents couples de chiens, et d'un nombre infini de faucons. Cette excursion lui coûte 200.000 ducats d'or“ <sup>1)</sup>. Czytając to nie przypominają się nam owe w j a z d y u r o c z y s t e, o których pisaliśmy w książce naszej p. t. „Obsypiny“, aby wedle ducha czasów bardzo odległych zaznaczyć wspaniałość tego, który brał w rękę władzę „z łaski Bożej“ i który obsypywał ludność dukatami złotymi a nawet gubłą kazał podkowsy złote i srebrne?

<sup>1)</sup> Philosophie de l'art. — Paris 1890 str. 175 Tome I.



Rzymianie odbywali wjazdy tryumfalne, naśladować je od Sławian. A tu we Florencji książę Medjolański, w czasie Stwosza, posługiwał się ilością 500 ludzi, pięć setek, dla uprzytomnienia piątnicy nie tylko w sztuce z marmuru, ale i w obyczajach życia narodowego.

Zatém, nie wolno nam zanadto się upokarzać, abyśmy nie popadli w słabostkę płaszczenia się u nóg obcych. Wiadać z tego, że Vasari prawdę powiedział, o sprowadzaniu mistrzów greckich z północy do Florencji i do Włoch północnych. Ci mistrzowie greccy to Sarmaci północni, niosący tam mowę kształtu bardziej wyraźną, jak pergaminy, wedle której **d w u d z i a ł i d w u n a ł ę c z e** to znamiona nie innej sztuki tylko naszej **n a d w i ś l a ń s k i é j**.

Tak wykazawszy rozpowszechnienie zasady połowienia, wedle najstarszej sztuki polskiej, usiłujemy w sposób wyczerpujący rozstrzygnąć przed światem wartość twórczości Stwosza, szczególnie w związku z grobowcem jego Ś-go Wojciecha w Gnieźnie. Okazuje się z przytoczeń powyższych, że część górna pomnika tego była najwymowniejszą wskutek wprowadzenia po bokach dłuższych z każdej strony po trzy słupy. Przykładamy do tego sposobu pojmowania architektoniki na tém dziele miarę niepoślednio wielką, może największą, z powodów znaczniejszych, aniżeli to komuś wydawać się może. Widzieliśmy jak ustępliwość nasza co do grobowca Kaźmirza Jagiellończyka wyszła na korzyść Niemcom. Oni widząc oczywiście, jak my sami biadamy nad tém, iż nie wiemy, komuby na pewno przypisać to arcydzieło, dokładają starań niemało gwoli wyratowania nas z kłopotu. Prof. Sokołowski w Sprawozdaniach komisji do badania historii sztuki w Polsce usiłuje nas rodaków przekonać o nieomyślności wyroku swojego, jakoby Jörg Huber wykonał grobowiec cały wedle pomysłu Stwosza, zaś p. Leonard Lepszy wystąpił przed całym światem stanowczo już z ogłoszeniem, że „Jörg Huber“ wykonał na pewno, bez żadnych przypuszczeń, **cały** pomnik Kaźmirza IV <sup>1)</sup>.

---

<sup>1)</sup> Berühmte Kunststätten. N. 36 Krakau. 1906 str. 74.

Wedle przekonania naszego stała się tu krzywda nader wielka, gdyż przed osiągnięciem pewności ściśle naukowej, podało się za wyrok przypuszczenie tak mylne, jak to wykazaliśmy w rozdziale poprzednim. Podobnie zupełnie rozpowszechniło się mniemanie, jakoby książę Lew założył miasto Lwów, mimo tego, że prawdy takiej nigdzie niema i że jest to niedorzecznością na udowodnienie chętki naszój obdarzania wszystkich na wszystkie strony. Czyż przed Lwem była tu pustka, gdzie dziś stolica Małopolski? Książę Lew, co mordował, dopiero ją ożywił?...

Jak w próżnię, utworzoną sztucznie, wciśnięto Jörga Hubera na to, aby wysadzić polaka Stwosza. tak i przy grobowcu Ś-go Wojciecha objaw myśli twórczej, najważniejszej w sztuce polskiej unicestwiono, aby ułatwić podsadzenie tutaj Hansa Branda, znowu na miejsce Wita Stwosza. Wiedzieć potrzeba, że powiązanie Branda konieczne z grobowcem Ś-go Wojciecha, jest domysłem nic nie znaczącym. W liście rajców Toruńskich z r. 1486 jest tylko mowa o pracy rozpoczętej przy grobie w Gnieźnie. Zatem niewiadomo, czy tu można tak skwapliwie od razu związać z Brandem sam utwór Wita Stwosza, chyba że, jak już wspominaliśmy, Brand miał grobowiec wyrzeźbiony **u s t a w i ć i z b u d o w a ć!**...

Arcybiskup Jakób III ze Sienny, rozpoczął przed rokiem 1480 grobowiec Ś-go Wojciecha. Wit Stwosz był wówczas w Krakowie i pracował przy ołtarzu Marjackim. Do katedry najśławniejszej w Polsce i dla grobowca najgłośniejszego Opiekuna Świętego Polski całej, musiał tenże arcybiskup zaważać Stwosza, od dawna zatrudnionego na dworze królewskim i zaszczyconego oddaniem mu ołtarza Marjackiego. W r. 1486 chodziło niezawodnie o dokończenie **b u d o w y** pomnika, a nie o wykończenie rzeźby, bo jakżeby to można przypuścić, aby po Stwoszu arcybiskup Zbigniew Oleśnicki powierzał roboty jakiemuś rzeźbiarzowi nieznanemu, błakającemu się od miasta do miasta?

Lossnitzer z uniesieniem woła: „wir haben also ein eigenhändiges Werk des Hans Brand gefunden“. (str. 75). Mój Boże! Jak w tej Polsce nieszczęśliwej łatwo Niemcowi

o sławę, podczas kiedy Ojczyzna ta jakby skazaną była na odmawiania uznania synom swoim własnym. Więc to ten obcy, nieznany, którego potrzeba było wyszukiwać po świecie, on nagle ma zdobyć się na utwór, jaki poczytać możnaby za najważniejszy dla samej sztuki polskiej!?

Ten dwudział i to dwunależące z pomnika Ś-go Wojciecha uchodzi dotychczas z pod uwagi uczonych polskich, po prostu dla tego, że odnoszą się oni do rzeczy tych z niedowierzaniem, a nawet pogardzeniem. Brak zmysłu wytrawnie wykształconego budzi u nas ciągle chwiejności, przerzucające się z ostateczności w ostateczność, dzięki której najlepiej było nie tylko Stwosza wyrzucić z pola pracy dla grobowca Ś-go Wojciecha, ale w ogólności cały ten pomnik znieść i w niepamięci zatracić a płytę wierzchnią, jaką omawiamy, dać pamięci arcybiskupa Gruszczyńskiego (gracza i pijaka wedle współczesnych).

My tymczasem podtrzymujemy zdanie najpoważniej, że płyta wierzchnia ze skrzyni grobowej w Gnieźnie, jest częścią, pochodzącą z pomnika samego Ś-go Wojciecha, ukończonego w r. 1482 lub 1481 przez Stwosza, tudzież, iż pomnik ów doczekał się zniszczenia przez Szwedów; tak twierdzić musimy, albowiem nie możemy sobie wyobrazić stanu niedbałości kapituły całej w Gnieźnie, któraby nie postarała się o doprowadzenie grobowca do końca, zwłaszcza, iż tego domagać się musiał najsilniej naród cały.

Grobowiec zaś Ś-go Wojciecha, stojący na środku katedry, na skrzyżowaniu naw, musiał mieć od razu białodach wspaniały czyli podniebie, zgodnie z wyobrażeniem o Wielkim Opiekunie Świętym. A ten białodach (baldach) to utwór Stwosza, wychodzący z dwudziału i z dwunależcza!...

Przypisać go tak bez niczego Hansowi Brandowi to odwaga wielce zdumiewająca — zapytajmyż, skądżeby Niemcowi przyszło do głowy wprowadzenie właściwości czysto polskich do utworu swojego? Czy to Niemcy mają wyobrażenie jakie o tych pierwiastkach!?

Nie! stokroć nie! Wit Stwosz zdobył się na te przymioty, idące z duszy jego szczerze polskiej, z miłości do



Świętego, którego chciał uczcić tradycją najpotężniejszą i dlatego to, co nieśmiało a ubocznie wiązał z obrazami ołtarza Marjackiego, to wydobył tu na jaw w sposób panujący, podniósł w górę i postawił we wnętrzu katedry gnieźnieńskiej, jakby wołał: „oto grób Świętego Wojciecha dla Polski najdroższy i najważniejszy“!

Dwunałęczce i dwudział na pomniku Ś-go Wojciecha z roku około 1482 to prawzór dla pomników, jakimi Europa się przybierała. Andrzej Verrochio stawia pomnik w Wenecji najemnikowi Kolleoni'owi a podstawę doń dorabia Wenecjanin Aleksander Leopardi, powtarzając tutaj dwudział po ścianach wzdłużnych, złożony z 3 słupów korynckich po każdej stronie. W latach prawie tych samych, w których zbudowano grobowiec Ś-go Wojciecha dźwiga się pomnik Jana Galleazzi Visconti'ego w Certozie i staje gotowy roku 1494—1497, prawie równocześnie z pomnikiem Kolleoni'ego. Zaraz z początkiem wieku XVI powstaje pomnik majestatyczny króla Ludwika XII i małżonki jego w St. Denis. Pomnik ten najważniejszy z przyczyny, iż wychodzi po bokach krótszych z dwudziału i dwunałęczca polskiego, pojedynczego, zaś po bokach dłuższych ma dwudział podwójny, zatem cztery pola i dwa „dwunałęczca“. Musi to być prawdą, iż czynny tam był jakiś mistrz wenecki, ale najważniejsza, że tu znać wpływ sztuki polskiej, znamiona stylu nadwiślańskiego i naszego zygmuntońskiego

Grobowiec Ś-go Wojciecha w Gnieźnie nie mógł, jak się okazuje, powstać z ręki Niemca, którego obdarzono tak sobie przygodnie tém arcydziełem, bo taki Brand, po prostu nie dorósł wysokości. Rozprowadziliśmy szeroko i wyczerpująco rzecz o dwudziale i dwunałęczcu dlatego, aby wykazać, iż taki pomysł, jaki jest na pomniku Ś-go Wojciecha, należy wyłącznie do twórczości czysto polskiej, zatem do Stwosza, jako polaka i krakowianina.

Strach kogoś ogarnia przed wyznaniem téj prawdy, bo wszyscy zaraz lękać się poczniemy o powagę nauki polskiej. Usiłują niektórzy ośmieszyć tego rodzaju wyniki — ale... my się z tém nie liczymy. Prawda nie tam, gdzie

my ją mieć chcemy, lecz tam, gdzie ona jest w rzeczywistości. Polska jako taka nie była dawniej żadną młodością! Przeciwnie po przez stolecia rozmaite niosła pochodnie i oświaty i ogłady na podstawie wielkości prawdziwej, którą wyobrażała. Dopiero czasy niewoli nakazały nam obniżenie wszystkiego, a wiadano, że my posłuszni uczynimy chętnie, co nam narzuca. Niestety! i dziś Polska Odradzająca się nie czyni tego, coby miało być z korzyścią ję samęj, lecz spełnia to i wykonuje, co idzie nam na zgubę a wrogom dalej na pożytki.

Grobowiec św. Wojciecha w Gnieźnie, jakkolwiek tylko w szczątkach dochowany, na podstawie śladów umieszczenia na płycie wierzchniej po trzy słupy z każdego boku, to utwór najważniejszy dla arcydzieł Stwosza i dla sztuki polskiej, albowiem stwierdza się tu prawda przeogromna, iż twórczość Stwosza całkowicie polska, a nie żadna inna.

\*            \*            \*

W rozdziale niniejszym poruszamy jeszcze wartości inne z zakresu pracy twórczej Stwosza. Wspomnieliśmy o tém, że pomiędzy utworami jego najpierwszymi zajmuje miejsce niepoślednie sam krzyż tęczowy, na belce tęczowej z kościoła Marjackiego w Krakowie. Sam p. Lepszy przyznaje czas powstania tego już na rok 1473, zatém na kilka lat przed opuszczeniem Norymbergji. Badacz ten podtrzymuje nadal twierdzenie o pobycie Stwosza w Krakowie i w roku 1463, z czego się okazuje, że Stwosz w r. 1477 nie porzucał prawa miejskiego w Norymberdze dla przeniesienia się do Polski, lecz że będąc krakowianinem starał się o stosunki i po innych miastach a kiedy obarczono go pracami licznými w Polsce, wtedy czynności swe na obczyźnie zawiesił, a prawa uzyskanego, nie mogąc go wykorzystać, zrzekł się tymczasowo.

Grabowski zasłużony w „Skarbnicze” na str. 159 podaje, że w r. 1473 Dorota Swesniczka (t. zw. Świdnicka) zapisała pas srebrny na krzyż nowy do kościoła Marjackiego: „czu dem newn creucze, czu unsir libn fraw n.”.

Oдноśnie do tego przyznaje sam Lossnitzer w dziele swoim, iż do prac najwięcej rozpowszechnionych w Polsce i Norymberdze, a odnoszących się do Stwosza, należą krzyże z Bożomęką. (str. 50).

Warto poświęcić im uwagę kilka, ponieważ one mają także związek pierwszorzędny z twórczością Stwosza. Z zapisu dopiero co przytoczonego jasno widzimy, iż Stwosz był już czynnym w Krakowie w r. 1473, kiedy na krzyż nowy składki zbierano, a ten krzyż „nowy” wykonał właśnie Wit Stwosz.

Jak ołtarz skrzydłowy musiał być przed ołtarzem Stwoszowskim w kościele Marjackim, tak i krzyż tęczowy był tam stary, bo zbierano teraz na krzyż nowy. Na wstępie zauważyć się godzi, że krzyż tęczowy w ogóle to właściwość znowu szczerze polska, odziedziczona z wieków dawnych i trwająca aż po dzień dzisiejszy. Znamy małe, ubogie kościółki wiejskie, tak murowane, jak i drewniane, a w nich obok skromności rozrzewniającej zawsze ta belka tęczowa, często rzeźbiona i krzyż tęczowy. W stylu nadwiślańskim tęcza, jako przymierze łączące nawę z częścią kapłańską, jest w związku ze szczytem tęczowym a najwyżej z dzwonnicką tęczową, czyli t. zw. sygnaturką, która również uchodzi za osobliwość polską. W budowie kościołów musiał to być szczególnie bardzo ważny, skoro nazwa zakrystja pochodzi od tego, że jest zawsze „zakrzyżem”, za krzyżem tęczowym. Do znamion stylu polskiego należy tęcza z krzyżem tęczowym. Nie było dawniej kościoła u nas, aby w nim nie panował przepiękny krzyż z Bożomęką. Z kościołów lwowskich powyrzucano wszystkie krzyże tęczowe, chociaż prawdopodobnie krzyż taki w katedrze pochodził także z ręki Wita Stwosza. Sławnym jest krzyż w kościele „Ognisanti” we Florencji z rokiem 1561, wedle czego przypuścić można, że pocho-



dzi ze szkoły Stwoszowskićj. Piękny krzyż tęczowy jest na belce tęczowćj w Kościanie. W Norymberdze są przepiękne okazy tego rodzaju, szczególnie krzyż z Bożomęką, dziś w kościele Ś-go Wawrzyńca, niegdyś w kościele Ś-go Sebalda, oraz krzyż z kościoła szpitalnego, dziś w Muzeum Germańskićm (Daun tabl. L.). Był tam krzyż w kościele Marjackim dziś w kościele św. Sebalda, zwany „Niclas Wickel“ z r. 1520, (Daun tabl. LI). Jednym z najpiękniejszych to właśnie Chrystus Ukrzyżowany w Sch w a b a c h (Daun tabl. LII.) Wszystkie te arcydzieła pochodzą właściwie wedle Bożomęki kościoła Marjackiego w Krakowie, tém ważniejszćj dla sztuki polskićj, że tu występuje przed nami utwór Wita Stwosza wiarogodnie własnoręczny. Rok 1473 nie pomyłony, jak chce Lossnitzer, lecz całkiem pewny. Praca Stwosza, jedna z najwcześniejszych, budzi zachwyt objawćm pocucia i boleści.

Krzyż Marjacki Wita Stwosza z r. 1473 jest arcydziełćm najważniejszćm dla twórczości jego polskićj, ponieważ uwydatnił on tu sposobem najwyższego piękna to, co żyło i żyje w narodzie polskim, co było i jest najpowszechniej stosowanćm po katedrach, kościołach, kościółkach modrzewiowych i kaplicach nawet, mianowicie do wyrazu sztuki najdoskonalszćj podniósł siłę uczucia tkliwego w Bożomćce Świćtćj, w którćj naród nasz szukał otuchy i pociechy zawsze i wszćdzie. Chrystus z kościoła Marjackiego wykonany w drzewie pod tęczą i Chrystus Wita Stwosza z kamienia odkuty, w ołtarzu bocznym tamże, to są arcydzieła skończone, służące za pewność, że Stwosz działał i tworzył w duchu polskim. Tak wczuć się w te rzeźby, aby one odpowiadały potrzebom serca wieków całych, mógł tylko taki arcymistrz, który zrozumiał to najlepiej głćbią duszy, co on ma wyobrazić. Rzeźbiarz niemiecki nie zna przedewszystkićm tęczy, ani belki tęczowćj, bo to właściwość rdzennie polska. Skoro Stwosz wykonał tak wielką ilość krzyżów z B o ż o m ę k ą, to siedł za popćdem skłonnosci usposobienia swego narodowego i dlatego z lubością oddawał wyrazy Mćki Pańskićj, aby pocieszał siebie i pocieszał drugih przykładem cierpienia iście Bos-

kiego! Jakiż to smutny a boleściwy ten Król cierpienia na krzyżu w Bardjowie, gdzie prócz tego widzimy ołtarz Ukrzyżowania, znowu z Bożomęką w obrazie środkowym (Stasiak L. Polska Plastyka średniowieczna tabl. 36 i 51). A ten ołtarz całkiem w duchu ołtarzy skrzydłowych polskich, zwłaszcza, że po tych skrzydłach od wnętrza rozsnuwają się obrazy, jak w kościele Marjackim w Krakowie. Każdy z tych obrazków ma podniebie na podobieństwo koronki misternie dzierganéj, a każda wychodzi z d w u d z i a ł u i z d w u n a ł ę c z a. W osi głównej każdego pola wypada laska na zasadzie prawa połowienia w całej sztuce polskiej, a w dwu polach tak powstałych dwa łęki z ośkami czyli wypustkami. Nic tak silnie nie popiera zapatrywań p. Stasiaka jak ten wzgląd właśnie, który tu podnosimy z dumą, gdyż wartość jego stokroć większa jak dzieła całe drukowane. Krzyże zatém „B o ż o m ę k i“ wysławiające i ten krzyż z Bardjowa i ten krzyż Marjacki w Krakowie na tęczy a także cały Ołtarz Ukrzyżowania to dzieła po prawdzie dla Stwosza i dla sztuki polskiej najważniejsze. Bije z nich siła twórczości ogromnie bujna a niezwykła, wyróżniająca dzieła jego od prac innych potęgą miłości a poczucia.

\*            \*            \*

Grób św. Sebalda w Norymberdze to dzieło także wielką naukę podające. Po książkach niemieckich dawniejszych wszędzie przypisywane ono Stwoszowi.

„Heideloff's Gedankengang ist foldender. Für grössere Erzgüsse verwendete man zu Peter Vischers Zeit stets Modelle von Holz. Vischer selbst war nicht Bildschnitzer. Der bedeutendste Künstler der Art in Nürnberg war damals Veit Stoss...“ „**Stoss** hat daher auch den Entwurf zum Sebaldisgrab gefertigt, welchen Vischer bei der Ausführung dann zum Nachtheil veränderf hat“ <sup>1)</sup>).

<sup>1)</sup> Carl Heideloff's Ornamentik des Mittelaltars. Nürnberg. I. zesz. VI.

Kiedy wczytujemy się ze spokojem największym w dzieła p. L. Stasiaka, nie możemy się dość nadziwować, że wywody tam podane, ze względów czysto przedmiotowych, nie wywarły wpływu najmniejszego na poglądy polskie. Na to tylko p. Szydlowski tak odpowiedział: „Społeczeństwo nasze przyjęło bez żadnego protestu całą tę kampanję przeciwko nauce polskiej i jej rzekomemu upodleniu!” (str. 105). Ależ zapytajmy kto to przedstawia społeczeństwo polskie, jeżeli nikt zgoła nie pojmuje o co tu chodzi a ze wszystkich uczonych polskich, jeden tylko jedyny p. Stasiak głos przeciwny ogłosił? Jak we wszystkich dziedzinach, tak i w tym kierunku społeczeństwo niestety polskie jest zdane na zamęt w wyobrażeniach, z umysłu, ażeby wśród pogmatwania pojęć nie wybrnąć zgoła. Gdzie prawdy nikt nie może odśłonić. tam najlepiej ją obwijać jak mumię, ażeby zatraciła w tych powijakach wszystkie rysy swoje. Tak postąpiono ze Stwoszem co do grobowca Ś-go Sebalda. Daun w dziele swoim ostatniem wymija sprawę, choć dzieło przypisuje nieśmiało Vischerowi, lecz nie podaje żadnych a żadnych dowodów. Lossnitzer twierdzi, iż zachodzi podobieństwo między posążkami wieńczącymi grobowiec Ś-go Sebalda a posążkami z drzewa niegdyś na pomniku Kaźmirza Jagiellończyka spiętrzonymi (str. 58). W innem miejscu wtrąca, że niektórzy mylnie przypuszczali, jakoby Stwosz dawał model na grób Ś-go Sdbalda. (str. 106). Ani jednego dowodu, ani jednego uzasadnienia, dlaczego? bo uczeni niemieccy właśnie tém się odznaczają. Oni są tak pewni nieomylności zdania narzuconego, że nie raczą starać się o poparcie go wywodami.

Największą zasługą p. Stasiaka to właśnie wydobyć na jaw téj sprzeczności, jaka zachodzi pomiędzy rzemieślnikiem Vischerem a twórcą Stwoszem. Zastąpić rolę geniusza do pewnego stopnia wyrobem rękodzielniczym to za prawdę odwaga zadaleko posunięta, może aż uwłaczająca saméj godności piękna. Wyobrazić sobie, że twórczość orła téj miary co Stwosz można wyrównać pracą odlewacza zwyczajnego, to ubliżenie wielkości sztuki. Na krok taki porwać się mogą chyba ci, którzy mają w tém korzyść wi-



doczną, aby wyłączyć wątpliwości co do Stwosza a cieszyć się chwałą takiego Niemca wielkiego, jak rękodzielnik Piotr Vischer.

Można uczynić zarzut wielki p. Szydłowskiemu, że nie zdobył się ani na jeden dowód naukowy dla obalenia wyników p. Stasiaka, jakie bardzo mu się nie podobają a nawet jakie go w gniew wprowadzają. P. Szydłowski atoli wszystkie dowody swoje zamyka w obelgach, z przekąsem uszczypliwym miotanych. Wyrzuca p. Stasiakowi uderzanie w bęben narodowy, czyli jak mówi „w t a m t a m patryjotyczny“, lecz sam zadowolnia się właśnie jedynie strunami narodowości p. Lossnitzer'a i innych Niemców. Jest to objaw bądź co bądź zdrowszy, gdy Polak broni Polaka, aniżeli gdy Polak szuka sławy w obronie Niemca. P. Szydłowski niema czasu na rozprawy naukowe ani ochoty — zbywa książki p. Stasiaka jakby z urąganiem, jeszcze łaskawem o tyle, że w ogóle o nich mówi.

W nauce polskiej nikt nie rozpatrywał sprawy Stwosza tak szczegółowo jak p. Stasiak i z tego powodu należy mu się od narodu wdzięczność. Stosunek Stwosza do grobowca Ś-go Sebalda bezwarunkowo dobrze i słusznie wyczuł p. Stasiak z listów, jakie Wit Stwosz do Rady Miasta Norymberskiej skreślił w r. 1506. W listach owych, głośnych nadzwyczaj w piśmiennictwie, Stwosza dotyczącem, jest mowa ciekawa o dwóch dziełach, a mianowicie „gross werk der prucken“ i „klein prucken werk“. Za to dzieło wielkie przypadała mu należytość 1200 złotych (réńskich), za dzieło małe tylko 34 florenów. Uderza nas zestawienie dwóch pojęć jak „das gross werk“ tudzież „das klain, werk“, albowiem my spostrzegamy tu właściwości tylko ducha polskiego, który bardzo często w ten sposób zestawia określenia rzeczy. Weźmy Wielkopolska i Małopolska, Pieczęć Wielka i Pieczęć Mała, Hetman Wielki i Hetman Mały czyli polny, Marszałek Wielki i Marszałek Mały, jako nadworny. W tych d w ó c h określeniach przejawia się duch polski Stwosza bezwarunkowo. Wedle nas, p. Stasiak najtrafniej postąpił w omówieniu li-

stów Stwosza, gdy odniósł je do grobowca Ś-go Sebalda<sup>1)</sup>. Przyznać również musimy słuszość nazwania przedmiotów: „gross werk der prucken“ wzniesieniem wielkiem a „klein prucken werk“ wzniesieniem małym!“

Gdyby nawet zgola nic więcej nie opracował p. Stasiak tylko ten ustęp, dotyczący listów Stwosza, gdzie mowa o tych wzniesieniach obydwóch, o słupie i o wozie polskim, zapewne z Krakowa przywiezionym, jużby w tém tkwiła zasługa jego wielka. Podziwiać można atoli, jak naród polski daje się łatwo z drogi sprowadzić zawsze i wszędzie. Nienawisć Krakowa do p. Stasiaka stała się przyczyną zapomnienia o wszystkim, co mu winna nauka polska. To smutne!...

My do orzeczeń p. Stasiaka chcielibyśmy dorzucić słów kilka z punktu widzenia naszego. Otóż musimy przypomnąć, że grobowiec Ś-go Sebalda składa się z części dolnej i części górnej, która znowu przypomina podniebia czyli białodachy ze sztuki polskiej. Górę wieńczą baldachiny trzy kopuły misternie ujęte jako szczegóły, które u nas dawniej zwano „Jerolimami“. Kopuły te wyobrażają Jerolimę niebiańską, to znaczy Przybytek wiecznej szczęśliwości, Przybytek odpowiadający Świątemu Sebaldowi<sup>2)</sup>.

Otóż my te kopuły przepiękne określamy temi wzniesieniami, zwłaszcza, iż wzniesienie większe oznacza kopułę środkową, najwyższą, a wzniesienie małe dotyczy słusznie dwóch kopuł mniejszych.

Śmiesznemi są przypuszczenia uczonych niemieckich, jakoby ten Pruckenwerk wielki i mały odnosił się do mostów zbudowanych przez Stwosza. Sam Lossnitzer zaznaczyć, że Stwosz grozi Radzie albo zniszczeniem tych rzeczy, albo odprzedaniem („so sollten beide Werke abge-

<sup>1)</sup> Prawda o Piotrze Vischerze 1910 od str. 82 do str. 129. W nauce polskiej nikt tak wyczerpująco rzeczy tej nie ujął.

<sup>2)</sup> „Das himmlische Jerusalem“ patrz K. Woermann: Geschichte der Kunst 1905 tom II str. 216 i 243, 244.

We francuskiem: „chemins de Jérusalem“.

brochen werden“ — a dalej wtrąca „beim Pfalzgrafen oder anderwärts zu verkaufen“. str. 105).

Jakżeż można tu myśleć o mostach, których przecie ani zniszczyć się nie da za uderzeniem, ani sprzedać z ręki do ręki? Wywody p. Stasiaka są całkowicie dobre — z dodatkiem, że praca Stwosza oznacza wzory na Jerozolimę Większą (środkową) i na Jerozolimę Mniejszą (skrajną) — wszystkie jako kopuły po nad grobem Ś-go Sebalda. Gdy na nim u dołu był położony rok 1488, zatem doskonale to się zgadza, że Stwosz na wynagrodzenie czekał tak wiele lat! Rada Norymbergii, wiedzieć bowiem potrzeba, odnosiła się na każdym kroku do Stwosza tak nieżyczliwie, że nazwać to można stanowczo nienawiścią i zemstą!

Przy sposobności tej nie od rzeczy będzie wstawić tu uwagę, dotyczącą tego tłumaczenia listów, jakie zamieścił Rastawiecki w Bibl. Warsz. (1860 str. 22, 23). Nazywa on „gross werk der prucken“ wielkie dzieło mostu, zaś „kлайн prucken werk“ mniejsze dzieło mostu. Nie dziwujmy się takiemu pojęciu. Rastawiecki żywcem brał to słowo na zasadzie podobieństwa do języka niemieckiego, lecz w tém właśnie tkwią błędy nasze zawsze, że my zapatrujemy się na sprawy tego rodzaju ze stanowiska nie polskiego, lecz obcego. Wyraz, którego w listach używał Stwosz: „P r u c k e n w e r k“ zgoła nie należy do języka niemieckiego. Tak sądzą Niemcy, którym świta w głowie na tej podstawie, iż Stwosz był nawet inżynierem i nad rzeką R z ę d n i c ą budował mosty, (Rednitz-Regnitz). Okropnie to fałszywe wyprowadzenia wniosków, wynikające z nierozumienia słowa. Gdyby to oznaczać miało mosty, w takim razie byłoby tu „p r ü c k e n“ a przecie to wyraźnie prucken, co pochodzi najniezawodniiej od b r u c k e n. I Stwosz musiał znać to słowo i w Norymberdze musiało ono żyć w przechowaniu, jako wyraz odziedziczony po Wędach a teraz przekreślony. Pochodzi to od B r ó g, którym nazywano ogólnie kształt stożkowy. Była kamienica w Krakowie B r ó g zwana, zapewne od zwieńczenia na kształt stożka lub kopuły ostro się kończącej. Bróg to także stos kamieni. Linde podaje „b r ó g d a s z-



ko wy". Bróg gromada broni, kształt wieńczący. Brożek: „kosz od kurcząt kręglasty".

Zatém to nie są wcale mosty żadne, lecz to zwieńczenia górne nad białodachem, brogami pierwotnie zwane, brożkami kopulastymi określane. Stwosz posłużył się wyrazem w przekręceniu używanym i dlatego napisał „pruckenwerk", co jest dziełem brogowém, brożkiem, nawet z brożkiem!

Dzieło „w bróg budowane!"

W sprawie „Prucken" Wita Stwosza wypowiedział także zdanie swoje uczony polski <sup>1)</sup>. Żałujemy bardzo, iż nie możemy podzielić z nim zdania naszego, albowiem nie są to wcale żadne mosty. Jeżeli arcymistrz „geniuszem od Boga otrzymanym" wykonał owe zwieńczenia jako brogi czyli ostrosłupy gotyckie w miejsce kopuł starych, to nie oznacza to nic innego, jak nazwanie w języku niemieckim rzeczy zgoła nieznanój wyrazem zaczerpniętym z języka obcego. Już samo określenie „grosswerk" i „kleinwerk" tłumaczy jasno przynależność utworów do pomnika św. Sebalda, gdzie jest bróg wielki na środku a po bokach są dwa brogi małe. Układ ten pochodzi z piątnicy staro-lęchickiej czyli sarmackiej, wedle której miało być pierwotnie pięć brogów, jeden środkowy wielki i cztery małe po kończynach krzyża. Wit Stwosz podał myśl czysto sarmacką na uwypatnienie brogów w pomniku a Niemcy przezwali je „prucken" (brogi). Pomysł zgoła wschodni!

Wit Stwosz szedł za prądem czasu i za duchem naszej sztuki narodowej, wedle której do dziś dnia w narodzie polskim żyje zamięłowanie do piątnicy, począwszy od wyszywanek harasówką po świtkach ludowych jak n. p, na strojach ludowych ziem polskich i ruskich, oraz od tych guziczków pięciu na kapeluszach słomkowych, (o których już wspominaliśmy) — a skończywszy na wycięciach w takiż sam sposób krzyżów równoramiennych po strze-

<sup>1)</sup> Dr. Jan Ptaśnik: Ze studjów — Rocznic Krakowski tom XIII. — str. 151, 155.

chach naszych (n. p. w Radoważu, naprzeciw Tarnobrzega nad Wisłą, na Wołyniu, na Podolu, w Kałuskiem i t. d.), tak, że pięć znaków stanowią piątnicę znamioną, dotychczas występującą i żyjącą, która ciągle w oczy bije i tysiącolecie głosi!

Przeglądając tablice dzieła niemieckiego o uzbrojeniu średniowieczném, znajdujemy tam ku naszemu zdziwieniu największemu pierwiastki takie same<sup>1)</sup>. Po chełmach występują piątnice, jako znaki tajemnicze, na okuciu armaty nawet i na bębnie, to samo po rządach bogatych na koniach. Są to skutki oddziaływania sztuki sarmackiej na sztukę niemiecką, o czém mówi wzór lancy w kształcie serca, pióro pawie, jak dziś u krakowiaka, na kapeluszu i swiążczyca (czyli swastyka z niemiecka) na wstędze. Nie my od Teutonów, ale ci ostatni od Sławian odziedziczyli sztukę i oświatę, przemysł i ogładę, zabierając w niewolę szczep sławiański. Cośmy orzekli w stylu Nadwiślańskim — stanowczo podtrzymujemy!

A teraz zapytajmy, stojąc na stanowisku wyższém, co tu na grobie Ś-go Sebalda oznaczać mogą te kopuły, te Jerozolimy!? („die drei kunstvoll entwickelten Kuppeln des Gehäuses“ — patrz: P. J. R é e Nürnberg-Berühmte Kunststätten str. 103). Nie są one zastosowane tak bez myśli głębokiej, jakby tu ktoś mógł sądzić o pracy rzemieślnika Vischera, lecz przeciwnie są dowodem ożywienia arcydzieła przeznaczeniem szczytnie wzniosłém, na objawienie za pomocą kształtu „m o w y o z d o b n é j“, jak dawniej powtarzano. Tak! ta m o w a o z d o b n a dotyczy symbolu ukoronowania Świętego szczęśliwością rajska, gdzie jest Jerozolima druga, wieczna, Wielka i Piękna na przypomnienie Jerozolimy Małej tu na ziemi. A założenie całe, to przecie oddanie trzech kopuł z piątnicy lęchickiej, n. p. jakby oddanie trzech kopuł cerkiewek naszych, które są pozostałością założenia w krzyż wschodni. Na to wszystko bezwarunkowo porwać się nie mógł taki odlewacz, taki ko-

<sup>1)</sup> „Röm: Kaiserl. Majestät Kriegsvölker im Zeitalter der Landsknechte“. (Wawra in Wien) tablice 9, 21, 31, 35, Części I. 12, 22, 37, Części II. i tabl. 14 Części III. w zbiorze J. S. Z.

tlarz Piotr Vischer, ponieważ brak mu było znajomości kopuł wschodnich i brak wykształcenia wyższego. W całej osnowie przyklaskujemy twierdzeniom w tym względzie p. Stasiaka i odpieramy z oburzeniem zarzuty wszelkie dla umniejszenia wartości jego dochodzeń.

Najlepiej udowadnia pomysł Stwosza, dotyczący grobowca Ś-go Sebalda, ten właśnie szczegół kopuł, przynależących do sztuki wschodniej a nie do sztuki zachodniej. Ubolewać można, jak płytkie przypuszczenia nie chcą uznać tego, co w tym przypadku najważniejszém! Pomysł grobowca Ś-go Sebalda należy do Stwosza — jako Polaka!!... Świadectwem rysunek jego na pergaminie z r. 1488.

A nie dość na tém, bo na podstawie rozprawień naszych, dotyczących d w u d z i a ł u, musimy uwydatnić jeszcze mowę kształtu w duchu Stwosza za pośrednictwem tych słupków, jakie dzielą każde pole na dwie połowy i zaznaczają osobliwość, która da się zaczerpnąć tylko ze stylu nadwiślańskiego. Skądże Piotr Vischer mógł to osiąść, kiedy on nie znał sztuki polskiej wcale a odlewał rzeczy tylko wedle modeli gotowych. Dwudział przeto, występujący na grobowcu Ś-go Sebalda, mówi o Stwoszu raz jeszcze. Chcą niektórzy twierdzić, jakoby ten ze synów Vischera, który podróżował po Włoszech, miał zdobyć się na takie arcydzieło wielkie. Przypuszczenie takie, więcej jak nieudolne i śmieszne, nie zasługuje nawet na uwagę.

Ostatecznie nie zawadzi uzupełnić poglądy nasze zwróceniem uwagi na znak rodowy, jaki Heideloff umieścił na rysunku w tomie I, w zesz. VI. tabl. 3. z rokiem 1488. Liczby te są rozdzielone tak, że po stronie lewej jest 14, po stronie prawej 88. W pośrodku występuje znak ściśle podobny do znaku Stwoszowego, ale odwrócony, dołem ku górze. Jeżeli popatrzymy na układ kręsek, pergamin obróciwszy górami ku sobie, to przedstawi się nam krzyż i trójkąt, przy którym brakuje małej kręseczki górnej ku prawej ręce, w sposób całkiem taki sam, w jaki Stwosz znać arcydzieła swoje. Zdaniem naszym nie może to być znak cechu kamieniarskiego, bo zaprawdę cóżby tu miał do czynienia kamieniarz,



jeżeli Stwosz wykonał model w drzewie a Vischer odlał w śpiżu? Znak ten jest o wiele podobniejszym do znaku Stwosza, aniżeli do znaku Vichera. Jeszcze i ta okoliczność przemawia za pracą Stwosza a nie Vischera.

\*       \*       \*

Trudności dzisiejsze w druku, celowo zwłaszcza u nas podtrzymywane, aby nie rozpowszechniać myśli polskiej — uniemożliwiają rozszerzenia dzieła. Poczujemy się wszakże do zaokrąglenia pracy niniejszej wzmianką jeszcze o posągach Insbruckich. I w tém miejscu powołać się nam trzeba na prace p. Stasiaka, któremu nie możemy odmówić zasługi. Ustęp cały w książce o Plastyce, pod rozdziałem IV, od str. 174 do 204, naprowadza myśl naszą na rozważania wielce doniosłe, tém bardziej, iż sam Lossnitzer co do posągów tych nie wzdyga się przed wyznaniem pewnych na nich śladów Stwosza.

Lossnitzera zdanie: „mit Bestimmtheit glaube ich in der Maria von Burgund Spuren des Stossischen Stiles vom Ende des zweiten Jahrzentens zu erblicken“ (str. 129) upewnia nas o pracy Stwosza po wielu posągach. Nie wahamy się przyznać im wartości nie tylko pomysłu ale i wykonania czyli odlewu, ponieważ tenże sam uczony pisze: „Veit Stoss war eben ausser Peter Vischer der einzige namhafte Künstler, der immer wieder vom Kaiser mit Aufträgen für sein Grabmal bedacht wurde“. (str. 129). Księgi krakowskie, radzieckie, zowią Stwosza „Seniores mechanorum“ i to w latach 1484, 1489, 1491, a nawet 1495 jeszcze a przypuszczamy na téj podstawie, że ta nazwa dotyczy właśnie zdolności jego na polu śpiżownictwa.

Lossnitzer postać św. Leopolda przypisuje Stwoszowi i całkiem słusznie to czyni, ponieważ zdaniem naszym występuje w zdobnictwie tego arcydzieła znowu ta piątница,

o której tak obszernie już mówiliśmy. Na wieńcu korony tego Świętego, nad czołem i skroniami jest układ kamieni drogich ściśle wedle krzyża przekątniowego, jaki naszkicowaliśmy na str. 97. Pierwiastek ten, głównie przyjęty w budownictwie i w sztuce zdobniczej Polski, najlepiej rozstrzyga spór, pomiędzy odlewaczem niemieckim a arcymistrzem polskim. Wit Stwosz nie tylko modelował, ale i odlew wykonywał. „Sicherlich die Statue nach seinem Modell, wohl auch nach seiner Form gefertigt sein muss“. (Lossnitzer str. 130).

W rzeszy posągów Insbruckich na czoło wysuwa się nasamprzód utwór jeden z najpiękniejszych a także najważniejszych: jest to postać króla Teodoryka (Bożodarek).

Z radością powtarzamy słowa p. Stasiaka: „ani włos niżej od arcydzieł Hellady nie stoi to niesłychane dzieło, ten na zawrotnych szczytach sztuki aureolą geniuszu gorejący król Teodoryk Wita Stwosza!“ (str. 180).

Tak jest! nie wahamy się co do joty podkreślić to wrażenie, przeciwnie spotęgować je chcemy, ponieważ prawo do tego mamy, my Polacy, większe, aniżeli Niemcy. Bezpodstawnie usiłuje Woermann przyznać to dzieło najwyższego artyzmu Piotrowi Vischerowi i łączy je z tworem drugim króla Artura. Na obydwóch posągach zaznacza się głębia myśli w pierwiastkach zdobniczych tak dobitnie, iż nie pozostawia ona zgoła żadnej wątpliwości. Na zbroji szczególnie króla Artura, dołem pancerza, ciągnie się pas zdobniczy złożony z pierwiastków większych, trzykrotnie się odmieniających, raz jako czwartak (t. j. kwadrat), potem owal, wkońcu koło. Wszystkie one są powiązane w tym ślaczku z kółeczkami małymi w sposób taki, że powstaje wszędzie piętnica, której ośrodkiem bywają kamienie większe (albo czworoboczne, owalne lub okrągłe) a ramionami są kamyczki małe. Powtarza się to w wielu miejscach i na zbroi króla Teodoryka. Zdaniem naszym znaki owe są wymowniejsze, jak wszystko. Uczeń niemieccy, bez wysilania się na żadne dowodzenia, rozpowszechnili już po mnogich dziełach swoich przekonania, jakoby to były prace Vischera ojca lub syna. Świat niestety! już w to uwierzył i wszyst-

kim się zdaje, że prawda wydrukowana na czarno musi być bezwzględna.

A jednak., my obalamy te uroszczenia, obliczone duchem zaborczym na to, aby naród polski wycisnąć i odcisnąć do ostatka. Wiemy przecie dobrze, jak życzliwym dla Stwosza był cesarz Maksymilian I, zatem nic prostszego, jak twierdzić, że on osobiście zwracał się do Stwosza, a ten rzeźbiąc przemawiał kształtami i pozostawił w zdobnictwie „m o w ę o z d o b n ą“. Objawia się ona piątnicami rozszaniami wszędzie — a pierwiastka tego nie sposób nie uznać za przynależność i do Stwosza i do Polski. Powołujemy się w tém miejscu na znaczenie piątnicy, panującej na pomniku króla Kaźmirza Jagiellończyka. Jak nie może ona pozwolić tam, abyśmy na miejsce Stwosza podsunęli za wolą Niemców Jörga Hubera, tak tutaj nie sposób nie widzieć Stwosza zamiast Vischera.

Przyznać musimy sprytność nadzwyczajną nauki obcej w wydzieraniu nam zdobyczy najwyższych z dziedziny piękna i sztuki. Prawdą to najgorszą i najbardziej gorzką, że wiele myśli zaborczych podsunęli cudzoziemcom sami uczeni polscy, pragnący tą niezwykłością więcej siebie podnieść, jak Stwosza.

M o w a k s z t a ł t u odkrywa istotę prawdy, wedle której zapatrywania uczonych naszych nie okazują się właściwymi, chociaż tak namiętnie wyszydzą prace p. Stasiaka.

Posągi w kościele nadwornym w Insbruku są chwałą sztuki polskiej. Jeżeli nie wszystkie, to właśnie najcelniejsze i najznakomitsze należą do pomysłu, wykonania, modelów i odlewów samego Wita Stwosza. Do dzieł Stwosza zaliczamy: posąg króla Teodoryka (Bożodarka), posąg króla Artura (Arcytóra), dalej posąg św. Ludwika, Marii Bórgundzkiej i Cymbarki Mazowieckiej.

\*

\*

\*



## Zamknięcie.

Słusznie Rastawiecki w pracy swojej o Stwoszu podniósł jedną okoliczność odnośnie do braku wiadomości o tym mistrzu. Omawiając milczenie dziejów i nawet Długosza, który nie poświęca mu ani słowa, kładzie zdanie następujące: „Zapomnienie to i zupełna nieświadomość nie tylko już wyłącznie Stwosza, lecz i całej sztuk pięknych krajowych z ubiegłej przeszłości dziedziny, o s o b l i w s z y m jest niezapreczenie objawem, w całym paśmie aż do jego końca, dawnego bytu krajowego“, (Bibl. Warsz. 1860 tom I).

Opieramy się na tych słowach głównie w tym celu, aby o s o b l i w o ś ć tę tu omówić i zaznaczyć, że naród polski to przecie dziwnie inny, jak wszystkie ludy obce. Zaprawdę! Tyle tych piękności było dawniej w samym Krakowie, takie tam były okazy i bogactwa i wspaniałości, że obcy ludzie nie mało się dziwowali, a o tém wszystkiém ledwie słowo jedno napomknienia, albo nawet i ani najmniejszej wzmianki. Co to może oznaczać? Po zastanowieniu się przydłuższém nad tą niezwykłością przychodzimy do przeświadczenia, zdaniem naszym zupełnie jasnego, iż chyba nie co innego było tu przyczyną, tylko powszedniość a codzienność. Musiała być taka mnogość dawniej przedmiotów sztuki po kościołach naszych i taka wszędzie ich łączność ze życiem ogólném, czysto narodowém, że uważano to wszystko za ramy porządku najzwyczajszego i najbardziej prawidłowego. Człowiek najczęściej podnosi to i uwydatnia z zapałem, co nań sprawia wrażenie właśnie

niezwykłości i uderza po prostu wyjątkowością nadmierną. Wiemy też, że w Polsce nawet po kościółkach większych bywało po 20 ołtarzy skrzydłowych. Aby na tle takiego mnóstwa wyróżnił się w pierwszej linii sam jeden ołtarz Marjacki na to potrzeba było wiele wieków. Stąd ani o Stwoszu ani o dziełach jego nie mamy wiadomości dawniejszych, zwłaszcza, iż on całą drugą połowę życia swojego przepędził nie w Ojczyźnie, ale w Norymberdze.

Wincenty Pol pięknie uchwycił to w wierszach, co podanie przyniosło a mianowicie przedstawił wahania mistrza i szukanie rad u bliższych i dalszych, aż padły słowa:

„Jedź, mistrzu Wicie! szczęśliwa ci droga,  
A po naszymu pochwal Pana Boga!  
Jedź mistrzu Wicie! wszakto z tego kraja  
W cały świat poszły Norymberskie jaja?  
Niech się też Hanza i nam raz pokłoni,  
Niech pozna smaki téj Sarmackiej woni!“

Pojechał Stwosz przez ziemie Śląskie aż mu drogę zaszła cyganka wróżebna, która zawołała przeraźliwie: „Wracaj do domu, pókiś jeszcze żywym“! Ale mistrz nie usłuchał cyganki, ponieważ droższym dlań był głos wewnętrzny a ten wołał:

„Nie dba o wróżby,  
Kto jest z Bożej służby“.

I pojechał dalej nasz Stwosz, porzucając rodzinę i Ojczyznę Swoją; pewnie sam grobowiec Ś-go Sebalda był tego wyjazdu przyczyną najpierwszą. Już omówiliśmy to niesumienne obejście się Rady Miasta z Mistrzem, przez odmówienie mu zapłaty za wzory bogate z drzewa wyrzeźbione dla odlewów. Było to w roku 1506, zatem w 18 lat po wykonaniu rysunków a w ośm lat po uskutecznieniu rzeźby. Od samego początku poczęły się dla Stwosza niepowodzenia w życiu w Norymberdze, chociaż prace coraz liczniejsze dodawały mu sławy coraz więcej, zaiste do pozazdrosczenia.

Już w r. 1503 w dniu Ś-tej Barbary, to jest dnia 4-go grudnia, napiętnowano go srodze po obu policzkach!

„Z przytoczonych zapisek widzimy szybkość postąpienia sobie rady miejskiej w sprawie Stwosza. Wstawiał się za nim i żądał objaśnienia biskup würtzburski i jakiś szlachcic, może przez tamtego przysłany; rada odłożyła odpowiedź do tygodnia, żeby w sądzie i karze nie mieć przeszkody: tymczasem też wymierzyła karę“. (Bibl. Warsz. 1860 I str. 9).

A wiemy o tém, iż Rada miasta złagodziła wyrok, bo najpierw miał życiem Stwosz przepłacić, potem miano mu oczy wypalić, skończyło się na wypaleniu mu żelazem policzek pod oczami. Przyjmując, że w r. 1496 osiadł mistrz na stałe w Norymberdze i w tym roku złożył opłatę do księgi mieszczan i mistrzów cechowych, wynika, iż stosunkowo w bardzo krótkim czasie, bo w siedm lat potem, już srodze napiętnowano człowieka i to człowieka niewinnego! Zanim mężowie Rady Miasta zmienili mu karę na wypalenie policzek, wprzód wymusili od Stwosza przysięgę i warunek, że nigdy się już z miasta niemieckiego nie wydali, dopóki żyć będzie. (Rastawiecki j. w. str. 10).

O cóż był on oskarżony? o sfałszowanie długu! I dlaczegoż miałyby zdobywać się na krok taki mąż poważny, znany ze stateczności i uczciwości, kiedy to właściwie nie on chciał oszukać, lecz jego oszukano, zatem oszczerstwo rzucone przez Banera było widocznie obliczone na uwolnienie się z całej odpowiedzialności. Rada Miasta wykorzystwała sposobność, aby zemścić się na cudzoziemcu, albowiem postępowała zgodnie z duchem czasu, wedle którego Niemcy tępiłi Polaków wszędzie i zawsze. Do takiej pewności przyszedł sam Rastawiecki, który badał rzecz na miejscu w Norymberdze i orzekł: „w tej niejasnej sprawie było widocznie coś podejrzanego, jakby z a w i s t n i e wyrządzona krzywda, pochopne cudzoziemca potępienie, jawne uchwycenie się środka do zatrzymania sobie na zawsze zdolności niepospolitej i górującej“... Na podstawie pracy Rastawieckiego można już całkiem stanowczo sądzić, że tu nie chodziło o ukaranie za przestępstwo, bądź co bądź nie popełnione, bo też i nie udowodnione, lecz sprawa rozgry-



wała się na tle nienawiści wszystkich małych w obec wielkiego i na podłożu mściwości narodowej.

Jak okropnie mu dokuczano, jak strasznie dręczono tego męczennika, o którym my tak mało wiemy, dowodem list z r. 1506 téj treści: „Jeżeli Witowi Stoss trafi się gdzie w miejscach postronnych robota, o tém zawiadomić może Radę, która mu stosownie do okoliczności i czasu pozwoli lub nie, po za obrębem miasta zarabiać“. Poznajemy w tém całą ohydę niewoli czarnej, w której chciano udusić tego bohatera, cierpliwie znoszącego katusze przez 30 lat, aby dalej z poświęceniem pracować tylko dla sztuki. I tacy ludzie dzisiaj wynoszą go pod niebiosa i ci wrogowie kapłana piękna widzą w nim teraz ozdobę a chwałę! Tylko tak przewrotna dusza, jak gnębicieli, może zdobyć się na podobne zdrady, skierowane dla korzyści własnej.

Trudno w tém miejscu rozwódzić się nad sprawą bardzo brudną i hańbiącą naród niemiecki, ale przecie okoliczności jednej pominąć nam nie wolno. Otóż cesarz Maksymilian I bierze w obronę mistrza, zdejmując z niego niesławę i obdarza go łaską swoją, powierzając mu prace nad posągami do grobowca w Insbruku. Rzecz godna pamięci, że Rada Norymbergji nie pozwoliła mistrzowi ogłosić tego przywrócenia czci na podstawie listu królewskiego!

A więc stawał w obronie Stwosza i biskup würcburski i cesarz Maksymilian I. Nic nie pomogło, bo zawziętość, z braku serca, to główny rys znamieny narodu tego.

W pracy o „Bonerach“ p. Jan Ptaśnik powiada tak: „Pozostawali, również w stosunkach i z największym polskim rzeźbiarzem Witem Stwoszem, którego nawet w Norymberdze nazywano Polakiem. Łączność jednak z Bonerami przyniosła Stwoszowi z własnej jego winy nieszczęście. W r. 1496 powrócił on z Krakowa do Norymbergji“, gdzie wplątał się w sprawy pieniężne z Jakóbem Bonerem (zwanym Panerem). Napiętnowano Wita Stwosza na obydwóch policzkach w r. 1503. P. Jan Ptaśnik dodaje: „Tak więc zetknięcie się z Bonerami przyniosło temu wielkiemu mistrzowi tylko nieszczęście, największe chyba, jakie

człowieka spotkać może. Ten smutny wypadek, to niezatarta ciemna plama na rodzie Bonerów“! <sup>1)</sup>

Po zgłębieniu rzeczy całej przychodzimy do przeświadczenia najmocniejszego, iż mistrz „polski“ w ręku Teutonów paść musiał ofiarą, choćby tylko dla téj przyczyny jednéj właśnie, iż był Polakiem. Oszczyństwo o sfałszowanie papieru jest dowodem przebiegłości wroga Bonera. Współczesność dobrze odczuwała krzywdę popełnioną na mistrzu, a najlepszym dowodem tego to obrona niewinności jego za pośrednictwem i arcybiskupa i cesarza. Zawziętość a nieustępliwość Norymbergii jest zgodną z duchem mściwości i bezwzględności wrogów. Stwosz w obec przyszłości nie miał się już czém inném obronić, jak tylko myślą, zamkniętą w rzeźbie p. t. „Sędzia Niesprawiedliwy“, przechowanej dziś w Germańskiem Muzeum Norymberskiem, oraz w posągu wyobrażającym Bonera, jak przekupuje sędziego <sup>2)</sup>). To przekupstwo ze strony Bonera było tém łatwiejszém, iż w walce chodziło o pogiębienie Polaka przez Niemca. Dziś o tém nauka niemiecka nie chce wspominać, bo uważa Stwosza od razu za Niemca.

Jedném słowem biedny nasz rodak doczekał się końca życia wielce nieszczęśliwego, tém bardziej, gdy wskutek przepalenia nerwów podocznych stracił wzrok potem. Wnuczka prowadząca dziadka stała się znajomą w mieście, ale bez serca byli tam ludzie dla nich, bez szczypty uczucia. Obraz ten pięknie odtworzył na płótnie swoim Jan Matejko. Orzeł nasz, ten malarz genjusz nowoczesny, oddał cudownie chwilę, gdy nieszczęśliwiec w towarzystwie wnuczki, staje we wnętrzu kościoła i ręką dotyka się nóg Chrystusa Ukrzyżowanego, téj Bożomęki, którą z tak wielką miłością, on także orzeł średniowieczny, rzeźbił wzniosłe tyle razy i w Polsce i na obczyźnie. Co się mu dziać musiało w duszy, gdy tylko dotknięciem już śledził kształty, jakie z tych samych palców płynęły pod uderzeniem dłota!

<sup>1)</sup> Bonerowie: Rocznik Krakowski — tom VII 1905. str. 114 115.

<sup>2)</sup> Lud. Stasiak. Polska plastyka średniowieczna 1912 wiz 67 i 68.

Biedny skazaniec, w pokorze wielkości swojej znoszący katusze, przemocą dziką mu narzucane, przeszedł życie pełen chwały i sławy zwłaszcza dla nas, dla Polski!

Oddawajmy mu cześć, jaką mu winni jesteśmy i nie kałajmy pamięci jego tém wyrzeczeniem się, tém zapomnieniem, jakie dziś pod wpływem obalamucania się szerzy. Większym obowiązkiem naszym bronić go do upadłego, aniżeli pod urojoną tarczą wspaniałości płaszczyć się przed pięścią przemocy. Przesadzone wyobrażenia o prawdzie z niewoli każą nam łudzić się, że my musimy tym słuszość przyznawać, którzy dziś są gwałtem najsilniejsi!

Niczym tak nie ujmuje nas ta postać wspaniała, ten nasz Wit Stwosz, Polak i Krakowianin, jak tém cichém męczeństwem, jako wygnaniec zdala od Polski przykuty do obcego prawa zimnego, aby tam cierpieć i tworzyć nadal dla ozdoby miast niemieckich.

Bolesnie czytać, jak niektórzy, nieznający prawdy całej, obwiniają Stwosza, iż nie chciał do Polski powrócić, nie zateknił do niej i stał się Niemcem. A jakżeż on miał wrócić, skoro mu nie pozwolono nawet za mury miasta się wydalić! Jak niesprawiedliwie sądzymy o nim, nie chcąc zrozumieć tragedji, która nań spadła. Po prostu wzięto go w niewolę, aby naprawdę uczynić go już wtedy przemocą Niemcem.

W r. 1533 umarł biedny ślepiec!...

Rzecz w wysokim stopniu uderzająca, że właśnie w tym roku 1533 przepisano pergamin, dotyczący Ołtarza Marjackiego w Krakowie, gdzie wstawiono „Magister Vit-tus Almanus de Norinberga“. Już nie obawiano się tego, aby sam Wit na to nie zezwolił. Leżał już w grobie, rychło potem zapomnianym. Skoro się nie lękano sfałszowania pergaminu, o ileż łatwiej było wrogom już wtedy postarać się o to, aby wtrącono podpis Hubera na głowicy grobowca Kaźmirza Jagiellończyka!

Zdarzenia owe wszystkie, jakie tu przytoczyliśmy, jawnie okazują, jak celowo prowadzoną była praca zniemczenia Stwosza siłą nakazu, bez wiedzy nawet i woli jego.



Po tém wszystkiém jeżeliby ktoś jeszcze nie zdał sobie dotychczas sprawy, czy Stwosz jest Polakiem, temu przypomniemy słowa Neudörfera, wedle których robót jego najwięcej w Polsce. A my dodamy, iż są to arcydzieła w Polsce najwcześniejsze, największe, najpiękniejsze i najważniejsze. P. J. Rée orzeka, iż Stwosza najlepiej poznać można w Krakowie, gdzie już był w r. 1463. Tylko Kraków w zabytkach swoich daje wyobrażenie o jego sztuce wielkiéj! A to wystarczy za dowód, że tu dusza jego czy-  
sto p o l s k a !

Stwosz żyje w Krakowie najsilniéj.

Stwosz Polakiem — Krakowianinem!

Dobrze to rozumiemy, iż poglądy nasze, w tém dziele, posiadać mogą liczne jeszcze braki. Pochodzić one mogą głównie z téj przyczyny, że istnieje tak wielka ilość prac związanych ze Stwoszem samym lub jego sztuką, iż objąć ich na razie sądem wytrawnym a stanowczym to sztuka niemała. Moglibyśmy w obec tego przyznać słusność całkowitą Amb. Grabowskiemu w przypisaniu Stwoszowi dzieła *Ogrojca* w kościele Ś-tój Katarzyny na Kaźmirzu w Krakowie, zwłaszcza, skoro badacz ten widział na nim *V i S* <sup>1)</sup>, moglibyśmy dalej wtrącić tu uwagę o dziełach albo Stwosza samego lub szkoły jego w związku z ołtarzem w kościele Ś-go Florjana <sup>2)</sup>, który pochodzi z resztek po licznych miejscach ocalonych. Należałoby przyłączyć w tém miejscu znaczenie i *Ogrojca* przed kościołem Ś-tój Barbary, a wreszcie przypomnąć jeszcze sławne czasu swojego ławy kapłańskie z kościoła Marjackiego w Krakowie, z. r 1494, albowiem Rada wypłaciła za nie Stwoszowi 1500 złotych w r. 1495. To wszystko byłyby uzupełnienia gwałtownie potrzebne dla określenia szkoły krakowskiej z wieku XV-go, gdyby nie trudności z tém połączone, jak braki szczegółów z ław kapłańskich, lub niepewności, skąd pochodzić mogą szczegóły pojedyncze ołtarza w kościele Ś-go Florjana.

<sup>1)</sup> Kraków i jego okolice. 1866, str. 405.

<sup>2)</sup> j. w. str. 368, 369.

Wedle prawdopodobieństwa wszelkiego, obydwaj Ogrojce dopiero co wspomniane. to najniezawodniej prace Stwosza z lat jego młodzieńczych, zapewne wcześniejsze nawet od krzyża tęczowego w kościele Marjackim w Krakowie i od Chrystusa na górze Oliwniej, rzeźby, dziś wmurowanej w dom przy placu Marjackim l. 8. (U Kopery wiz. 62 str. 77).

Niewątpliwie wielka bardzo u nas ilość arcydzieł Stwosza dałaby się uzasadnić pobylem jego stałym w Krakowie od młodości najwcześniejszej i dlatego nic nas zadziwiać nie powinno bogactwo okazów ogromnie spokrewnionych. Czytamy przecie o utworach Stwosza i działalności jego we Wrocławiu także, w Bardjowie również — zatem dowód w tém niechybny wziętości arcymistrza szerokiej a dalekiej. To też bez wahania przechylamy się na stronę poglądów p. F. Kopery, wedle których brama złota z krużganku piętrowego, dziś księżnicy Jagiellońskiej, to także utwór Wita Stwosza, wychodzący i tutaj z dwudziału, tak serdecznie przez niego umiłowanego. Nawet para zwierzątek na łuku bramy „pod jaszczyrkami” również mogła wypłynąć z ducha sztuki wielkiej, której przedstawicielem najlepszym był nasz Wit Stwosz. Pomnik jego, poświęcony Kallimachowi, Toskańczykowi z pochodzenia, to ciekawy okaz jednoczenia sztuki krakowskiej, nadwiślańskiej, z przebłyskami nowej sztuki zygmunto-wskiej, o której najwymowniej świadczy znak Stwosza umieszczony na wieku od trumny, do jakiej wkładają Chrystusa na obrazie dziewiątym Ołtarza Marjackiego w Krakowie, zamkniętego. Jest tam czwartak, wewnątrz którego arcymistrz umieścił trójkąt niezamknięty i krzyż górą — a na czterech bokach czworoboku umiarowego wykreślone są cztery półlucza czyli półkoła. Układ ten znowu zwany w dziejach sztuki ogólniej pierwiastkiem bizantyńskim, w istocie rzeczy objawia ducha sarmackiego, jaki włosi mienia duchem wschodnio-greckim. Już w latach 1480—1485 Stwosz znak ten położył na ołtarzu Marjackim — a nie zapominajmy, że cała szkoła lombardzka i toskańska wyszła potem z linii założenia takiego, aby później o nie oparł się najpierw Bramante a potem Michał Anioł!

Wit Stwosz zatem to orzeł, uchodzący słusznie za Donatella polskiego i Michała Anioła polskiego. Wyobraża on siłę wypadkową sztuki z w. XV w Polsce i w Krakowie, sztuki Kaźmirza Jagiellończyka! Nic to dziwnego, że z nim wiąże się ogrom dzieł i arcydzieł, albowiem wszystkie one służą za świadectwa nie jednostki twórczej, lecz całej szkoły rozległej, a bardzo silnie zakorzenionej!

Szkoła owa krakowska Kaźmirza Jagiellończyka przeciągała się potem długo we wiek XVI i stąd pochodzi wdzięk sztuki polskiej, łączącej gotyk nadwiślański ze stylem zygmuntońskim.

Skoro Wit Stwosz na obrazie w ołtarzu Marjackim, krakowskim, wyobraził Zmartwychwstanie osobą Chrystusa w środku a 4 żołnierzami po rogach, to w tém oddał piątnicę sarmacką także, o której tak wiele mówiliśmy w rozdziale III. Siłą „wieści podaniej” zachował ją jeszcze i na grobowcu arcybiskupa Zbigniewa Oleśnickiego, zmarłego 1493 r. Postać dostojnika kościoła polskiego przybrana czterema tarczami herbownymi po narożach: Dębno, Topór, Gryf i Kotwicz. Oto znowu piątnica sarmacka, po grobowcach, dziś w Niemczech będących, zdradzająca wiele ducha szczerze polskiego. O tém nie wiedzieć, nie pamiętać, tego nie uznawać i nie głosić, to grzechy narodu polskiego, który od czasu dawnego popada w słabostkę dalekowidztwa na rzecz obcych. Jakkolwiek Stwosz położył nazwisko swoje czcionkami największymi na grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka i rok 1492 — mimo to Sokołowski nie może tego dojrzeć, ale spostrzega Niemca przychodzącę, o którym sztuka nic powiedzieć nie może i który w r. 1492 nie był wcale w Krakowie. To jest właściwość nauki naszej tem się objawiająca, iż łatwiej jej uzasadnić niepodobieństwo i niedorzeczność na koszt wrogów, aniżeli obronić prawdę wedle porządku boskiego i ludzkiego. Tym, którzy wolą przypuszczać niepodobieństwa, aniżeli trzymać się pewności, zwracamy uwagę na niemożliwość wykonania na pomniku Kaźmirza Jagiellończyka słupów i białodachu później osobno a nie jednocześnie razem ze skrzynią grobową. Stwosz



przecie u saméj podstawy rozwiązał układ linji tak, że wiążą się jędrnie z częścią grobowca najniższą a odstając i występując z tła służą od razu za przygotowanie zwieńczenia. Sądzić przeto, jakoby ktoś potem uzupełniał pomnik to niedorzeczność bałamutna. Niepodobna wyobrazić sobie także, aby Stwosz słupy owę przed r. 1492 pozystał niedokończone! Wprawdzie na grobowcu Kaźmirza W. słupy górne dały się później nadstawić osobno — lecz na grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka odmiennie one wprowadzone, musiały być założone koniecznie zaraz przy podstawie cokołu i jako wiązki trzonów strzelały w górę. P. F. Kopera słusznie bardzo udowodnił, iż liście na białodachu są tak samo jak wszędzie u Stwosza wykonane przez rzeźby z pomocą świdra, a zatem jedna ręka tu pracowała! Sokołowski, chcąc lepiej pogląd swój uzasadnić, widzi Hubera i w postaci króla, ale to jest już wynikiem chyba zaślepienia. Bogactwo rzeźb i kwiatonów, kwiatów i liści osetu, dębu i żołądzi, w końcu iglic i posągów na czerwono malowanych to na pewno wszystko objaw ognia, co płonie w sercu krakowiaka, zarazem zamięłowanie do okazałości, która jak puch pawi, błyszczący nad rogatywką tego co wołał: b o m p a n i k r ó l, w ś r ó d n i w i p ó l“.

Słowem jedném obalamy raz jeszcze całkowicie przypisywanie części górnej arcydzieła komu innemu a nie Stwoszowi. Podpis od tyłu na głowicy trzeciej jest fałszem takim samym, jakim był pergamin podrobiony na ołtarzu Marjackim w Krakowie 1533 r.

Kto wie, czy po śmierci Stwosza w r. 1533 myśl chytra nie próbowała od razu, za jedném pociągnięciem zabezpieczyć obydwa arcydzieła duchowi niemieckiemu? a to: ołtarz Marjacki jako utwór najpierwszy i grobowiec Kaźmirza Jagiellończyka, jako arcydzieło najpiękniejsze, stanowczo za życia króla wyrobione, może i gotowe przed rokiem jeszcze 1490. Pamiętajmy, że skoro był grobowiec przygotowanym, dlaczegoż miałby dopiero aż po r. 1494 przybyć obcy nad nim pracować, kiedy Stwosz był wtedy jeszcze ciągle w Krakowie?

Huber z Pasawy, w roku 1494 uzyskujący dopiero prawo cechowe, musiałby chyba najwcześniej w r. 1495 wykańczać dzieło Stwosza. To wszystko brednie, albowiem pewność mamy, że Stwosz przygotował pomnik z a ż y c i a k r ó ł a !

To też stało się podobnie z Chrystusem tęczowym na belce tęczowej katedry we Lwowie. Wedle ducha polskiego panował on we wnętrzu do końca wieku XVIII, kiedy niewiedomość i lekkomyślność połączyły się, aby zagubić ślady wartości.

Od czasu tego wieść zaginęła o Bożomęce S t w o s z a, o arcydziele, którym Lwów chlubić się może. Umieszczone dziś w kącie, w kaplicy prawej, ostatniej, między oknami, nie zwraca uwagi. To też nie wie naród, że to arcydzieło Stwosza z tęczy katedry lwowskiej.

Błędy nasze w niedocenianiu arcymistrza nie tkwią w brakach dowodowych bardzo silnych, lecz w obojętności naszej, w ośpałości karygodnej, celowo n nas podtrzymywanej dla korzyści obcych zawsze, nigdy naszych własnych.

Wyznawajmy prawdę taką, jaka jest, a nie jaką ktoś podsuwa skutkiem rozumowania sztucznego a prawda ta czysta najwierniej obroni p o l s k o ś ć S t w o s z a !



W chwili wykończenia książki niniejszój zaskoczyła nas śmierć Ludwika Stasiaka, którego nazwisko wielokrotnie powyżój przytaczaliśmy. Na miejscu tém poczuwamy się do obowiązku bardzo wielkiego, aby złożyć tu wyrazy czci i wdzięczności dla pracy zmarłego na polu sztuki polskiěj w ogóle, a w szczególności w dziedzinie sztuki Stwoszowskiěj. Naród polski winien objawić uznania gorące wiedzy sumienněj i dążeniom ślachetnym dla obrony polskości tak Stwosza samego, jak i sztuki naszój z doby średniowiecza. Z żalem wyznać trzeba, iż w Polsce dzisiejszėj niéma nic tak niebezpiecznego, jak ta obrona własnie, albowiem pojęcia, z postępu rozwichrzonego się wyłaniające, zwróciły umysły nasze przeważnie w stronę cudziemszczyzny i spowodowały zamącenia nie do przejrzienia. Objawiają się prądy nowoczesne, które całkiem wyraźnie a stanowczo usiłują głosić, że polsność najnowsza polega na niepolskości w każdėj dziedzinie i na każdém polu. Im więcój słów obcych, całkowicie niezrozumiałych, tém nowomodniěj i szczerzój kulturalnie! Im szerszych szukamy dowodów na wykazanie zależności naszój od narodów zagranicznych i ducha obcego, tém lepiój czynimy dla nauki obecněj, szukającěj polityki nawet w pięknie. Im mniej dotykamy polskości, tem więcěj mamy uprawiać narodowość taką, która szuka ocalenia swojego koniecznie we wszystkiém co obce, z ominięciem nawet śladu lub echa swojszczyzny. Otóż z tego to wynika ta niezwykłość wyobrażeń ogółu o Stwoszu, albowiem jak z jednėj strony wyciąganie dowodów w nauce polskiěj za niemieckością jego stało się wielce pochlebném dla wrogów naszych, tak z drugiěj strony usiłowania św. p. Stasiaka ku wykazaniu



polskości Stwosza, to kamień obrazy dla niektórych nie do przebaczenia!

Słyszymy raz po raz, jak nauczyciel pewien przekonuje ucznia o tém, że Stwosz Niemcem, a młodzieniec pragnący się rozmiłować w zachwytach, pod wpływem spojrzeń na arcydzieła, nagle tak ostudzony odwraca się z niechęcią i popada w obojętność. Powiadają, iż nauczycielka pewna w imię prawdy bezwzględnej uznała za stosowne młodzieży szkolnej udzielić wiadomości, jakoby Stwosz urodzony w Norymberdze i w Norymberdze umarły, nie był nigdy Polakiem! I tak u nas szerzy się zamięłowanie do wiedzy, tém głębszj, im koniecznie bardziej od polskości oddalonj, ponieważ pokolenia wskutek wychowania nienarodowego kolejno przygotowują się do prawdy narzuconj im potęgą oddziaływania politycznego.

Odnosnie do Stwosza błędy nasze najpotworniejsze stąd pochodzą, iż uczeni chcą wedle stosunków dzisiejszych sądzić o czasach wieku XV i XVI. Przemoc atoli wieku XIX i XX-go nie może objaśnić okoliczności takich, które były właśnie związane z okresem świetności Polski najbogatszej i największej w czasach Jagiellonów.

Do poglądów wydziwaczonych w tym względzie zaliczyć można zdanie, niekiedy o uszy nasze się odbijające, jakoby Stwosz miał być nawet Czechem, wszak w wieku XV oprócz Niemców było w Krakowie tyle Czechów. Śmieszném nazwać można twierdzenie takie już z tego powodu, że w życiu arcymistrza nie spotykamy ani jednej wzmianki o węzłach jego z Pragą, tak samo, jak nie wiemy zgoła, czy miał on jakie stosunki z Pasawą lub tam bywał, o czém nauka nic nie mówi. Mimo to Lossnitzer usiłuje (str. 70 i dalsze) wykazać oddziaływanie sztuki Pasawy i Wiednia na Stwosza, co oczywiście nie zgadza się z prawdą istotną, wedle której od Oktawjana Wolcnera poczynszy aż do wieku XV całkiem przeciwnie szli mistrze z Krakowa do Wiednia a nie z Wiednia do Polski! — Tak jest!

To też patrzymy, jak upada duch Polski za poniżeniem jej godności własnej. Przyzwolenia na odsępstwa od praw naszych pociągają za sobą skutki takie, że

korzystają z nich w okamgnieniu wrogowie, aby niemi się wzbogaciwszy i wzmocniwszy uderzać tém pewniej w niedołęstwo nasze i niezaradność nowoczesną. Nie chcemy sobie prawdy powiedzieć, że im mniej sami siebie bronimy i cenimy, tém mniej z nami się liczą i nas szanują. Bolesne to głoszenie zdania słowami cierpkimi: „eine minderwärtige Nation“! dlaczego? bo nie umiemy trzymać w dłoni, co praojcowie nasi pozostawili i sami się upadlamy jakoby my czekali zawsze na żebractwo u cudzoziemców. Zasługą św. p. Stasiaka to największą, że poważił się pierwszy odsłonić prawdę, wedle której Stwosz nie Niemiec, lecz Polak — Krakowianin. My stoimy całkowicie po stronie św. p. Stasiaka, gdyż istota prawdy dziejowej tego pożąda. Żle się dzieje w Polsce, gdy tylko jednostki nieliczne mają w niej odwagę bronić polskości, zaś ogół patrzy okiem obojętném na zaborczość w dziedzinie naszego bogactwa duchowego i artystycznego. To też nie dziwujemy się, gdy rozważymy zachłanność bezgraniczną pod tytułem: „Meisterwerke altdeutscher Plastik“, wśród której na czele arcydzieł niemieckich postawiono: Ołtarz Marjacki krakowski<sup>1)</sup>. Profesor Dr. Grolman wyraża się o nim, że to najpyszniejsze dzieło sztuki niemieckiej (?). Dziwić się nie powinniśmy temu, bo skoro nauka polska na tém się zasadza, aby nieodzownie wykazać upośledzenie nasze przy wywyższeniu pozoru choćby najmniejszego wpływu jakiegoś obcego — to wtedy na pole opuszczone wkraczają śmiałkowie i biorą je w posiadanie. Zadowolniamy się tém, że wszystkie objawy cudzoziemszczyzny oblekamy w wyrazy zaledwie nieudolnie spalszczane — zaś uczeni obcy wszechwładnie biorą co nasze na własność niepodzielną. W polskim mianem, dopiero co przytoczonej — ani słowa o przynależności zabytku do sztuki polskiej, bo świat właściwie cały nie uznaje takowej i nie ma pojęcia o jej istnieniu! Profesor Grolman nęczy widocznie do rozsiewaczy téj prawdy wrzekomej, która przyczepiona do polityki

<sup>1)</sup> Illustrierte Zeitung — Leipzig N. 4030, 23. IX. 1920. str. 368 do 370.

każe gwałtem uznawać tylko sztukę niemiecką. Pod godłem: „Meisterwerke altdeutscher Plastik“ podaje światu uczony ten przedewszystkiém ołtarz Marjacki w Krakowie i z niego na czele zamieszcza w szczególności obraz szósty, na skrzydle lewém, u dołu, przy ołtarzu zamkniętym występujący. Czy w ogóle nauka niemiecka usiłuje gdzie wyłómaczyć, dlaczego nazywa ona arcydzieło to niemieckiém? Bynajmniej. Jak już wspomnieliśmy Niemcy nie uważają za potrzebne posługiwać się dowodami, dla nich wystarczy orzec: „Meisterwerke altdeutscher Kunst“ i na tém koniec najpewniejszy. (Kopera wiz. 20. str. 34).

Otóż korzystamy ze sposobności i tu w dziele naszym podnosimy całą niewłaściwość nauki, która stosuje nawet do sztuki i piękna prawo siły. Chodzi przedewszystkiém o prawdę, taką, jaką była ona wtedy, kiedy wiązała się z arcydziełem. Przypuszczają niektórzy, jakoby ołtarz Marjacki krakowski miał być tworem, przyniesionym pod względem pomysłu dopiero z Niemiec, ręką Stwosza. Jest to niedorzeczność! Wiemy przecie, że kapituła krakowska w r. 1550 ofiarowała ołtarz z katedry na Wawelu do kościoła w Mogile w chęci „zachowania dla potomności dzieła przedstawiającego **odwieczną starożytność obrazów**“. A w Mogile także musiał być przedtém ołtarz kto wie czy nie starszy, kiedy niszczał prędkój jak krakowski. Tak i w kościele Marjackim w Krakowie musiał być pierwotnie ołtarz skrzydłowy kto wie czy nie z dobrodziejstwa samego Mikołaja Wierzyńka? Ostatecznie po wszystkich kościołach Polski od praczasów była niezmiernie duża ilość dzieł stanowiących osobną szkołę polską dla ołtarzy skrzydłowych w sztuce bizantyńskiej jeszcze, (później romańską zwaną). A zatem Stwosz nie przynosił nic nowego do Krakowa, gdyż wpływ sztuki wschodniej szedł tu od wschodu na zachód, a nie od zachodu na wschód.

Rzeźba sławna, którą „Illustrierte Zeitung“ na str. 368. zamieściło, to utwór, dający się wyłómaczyć pierwiastkami jedynie w sztuce wschodniej znanymi a nie idącymi z Niemiec do Polski. Brednia to, aby poważnie tak sądzić, jak



chce Grolman, że to arcydzieło sztuki niemieckiej. Jak już wykazaliśmy, sam dwudział świadczy bezwątpienia o poczuciu w duchu szczerze polskim. Skądby Stwosz przyniósł ten wątek tu do Krakowa, gdyby pochodził z Norymbergji? .. Nie z obczyzny dają się wyprowadzić dwa pola o słupie w osi, albowiem w Polsce za Bolesława Krzywoustego była już sławną kaplica Ś-tej Barbary w Strzelnie, j e d n o s ł u p o w a, potem za Kaźmirza W stanął kościół Świętokrzyski w Krakowie również j e d n o s ł u p o w y. O wiele dawniej był taki utwór kształtowy w Polsce rozpowszechniony, skoro na drzwiach gnieźnieńskich powtarza się ściśle podobnie a kilkakrotnie. Stwosz nie Niemiec, ale Stwosz jako Polak działał na rzeźbie, jaka przedstawia Ofiarowanie P. Jezusa w świątyni Jerozolimskiej, której sklepienie widzimy jedno po ręce lewej, drugie po stronie prawej. Sklepienie pierwsze to ściśle nasze polskie, p i a s t o w s k i e, takie jakie mamy z czasów co najmniej Władysława Łokietka w kaplicy królewskiej, na Wawelu i nad ołtarzem wielkim, również w Katedrze krakowskiej. Stwosz nie Niemiec ale Stwosz Polak i Krakowianin mógł odtworzyć tu rozwiązanie podobne, ponieważ w sztuce niemieckiej nikt nie zna sklepienia takiego. Jakże może to być niemieckiem, czego Niemcy zgoła nie posiadają?... Ustawienie zaś czterech świeczników po rogach stołu. (w prawém polu obrazu) razem z księgą w pośrodku, to przecie znowu p i ą t n i c a, wręcz nie znana duchowi zachodniemu — a idąca ze Wschodu. Stwosz nie Niemiec, lecz Stwosz Polak pojął tak stół ofjarny!...

Raz jeszcze najdobitniej podnosimy okoliczność, iż w rzeźbie dopiero co powołanej a nazwanej arcydziełem sztuki niemieckiej (Illustri te Zeitung Lipsk 1920 str. 308) to wynik „d w u d z i ą ł u” stanowiącego właściwość i osobliwość całej sztuki polskiej. Sztuka niemiecka nie zna go wcale, a zatem Stwosz nie mógł przywieść go z Niemiec do Krakowa. gdzie dwudział stosowanym był od czasów najdawniejszych. Stwosza prace zdradzają oswojenie się nadzwyczajne z dwudziałem i przykucie niejako do niego wszechwładne. Kiedy arcymistrz kupił dom w r. 1481 przy

ulicy Poselskiej w Krakowie, to podparł go trzema przyporami. Dlaczego? gdyż była to kamienica, wychodząca z dwudziału, o dwóch oknach — zatem wzmocnienie poprosiło trzech węzłów na zasadzie takiego dwudziału, który oddał w rzeźbie wspomnioną. Rzecz niezmiernie ważna, że nawet Pozdrowienie Anielskie w Norymberdze zasadza się na prawie połowienia, co sam Lossnitzer przyznał: „der englische Gruss verteilt den Tod Mariä und den Empfang ihrer Seele auf zwei Felder“. (str. 39).

Lossnitzer (str. 44) widzi ten dwudział i w innych obrazach, jak Zwiastowanie, Narodzenie i Pokłon Trzech Króli: „sie sind in zwei getrennten Hälften gearbeitet“. Tego wszakże nie umie ten uczony rozwiązać, gdyż nie zna naszej sztuki polskiej, zatem odnosi to tylko do przypadkowości bez znaczenia dla niego.

Ponadewszystko zaś wprowadzenie 12 pól po skrzydłach zamkniętych, to przecie. liczba dająca się uzasadnić czwórką potrójnie tu się objawiającą. Stwosz, jako Polak, (a nie jako Niemiec), oddał tu czwórkę siłą podania wiekowego, gdyż i w budowie kościoła Marjackiego mamy cztery przęsła w nawach i cztery przęsła w części kapłańskiej. W dziejach Polski znamy panowania dwunastu wojewodów. Jeszcze Słowacki w Lilji Wenedy wprowadził dwunastu bardów z harfami złotymi. Liczba przeto obrazów 12 na zewnątrz Ołtarza Marjackiego to nie przypadkowa, lecz głęboko obmyślana i odczuta. Nie Stwosz Niemiec tu tworzył, lecz Stwosz Polak!

Cóż to znaczy, że prof. Grolman gołosłownie nazwie ołtarz nasz arcydziełem sztuki niemieckiej, kiedy on niczem tego udowodnić nie może! My przeciwnie, Polacy, mamy setki dowodów, iż to arcydzieło sztuki polskiej.

Profesor Grolman na str. 370. „Illustrierte Zeitung“ powiada, że już wiersze jego skromne mogą przekonać czytelnika o żarze poczucia Stwosza i o duszy ognistej jego („Schon die wenigen diesen Zeilen... können dem Leser eine ahnende Vorstellung von der Kraft der Anschauung und der Glut der Empfindung vermitteln, die in dieser Feuerseele wohnten“...)

Wypowiedzenie owo zgadza się całkowicie z orzeczeniem Dauna, o czém już mówiliśmy Gorącość, jako żar pocucia i dusza ognista, to właściwości rdzennie przynależące do narodowości polskiej a nie niemieckiej, chłodnej a rozumującej spokojnie. Jeżeli Stwosz doczekał się losu okrótnego w Norymberdze, to głównie dlatego, iż był tam jako Polak gorący o duszy płomienistej nie rozumiany i że go Niemcy ścierpieć nie mogli.

Jeszcze słowo odnośnie do tego w r z ą t k u uczucia artystycznego, aby poprzeć niém twierdzenia nasze co do grobowca króla Kazimirza Jagiellończyka, w całości należącego do Wita Stwosza, bez udziału w nim jakiegoś Hwebeka, o którym chce głosić napis na wstędze od tyłu głowicy trzeciej. pod białodachem. Wiemy dobrze, iż zwieńczenia górne białodachu tego (baldachinu) były zmieniane wielokrotnie, miały najpierw posążki z drzewa rzeźbione i malowane, potem kule, dziś kwiatony. Były sposobności rozmaite, aby w czasie przeróbek ktoś z chętnych położył nazwisko swoje próżne. Wyciągać z tego wnioski, że to Huber z Pasawy, jest to nakręcać wywody wedle dowolności, niczém poprzeć się nie dającój. Cała część górna pomnika królewskiego, w mowie będącego, to obraz właśnie duszy ognistej, która tu bujnie się objawić chciała barokiem Stwosza. Jakżeż można sądzić, aby wynik takiej niespokojności, że ż a r u uczuciowego płynący, dał się zastąpić pracą rzeźbiarza obcego, który przyszedł chleba do Polski szukać i nagle ni stąd ni zowąd odpowiedział tak wzniośle zamiłowaniom Stwosza?.. Wedle przekonania naszego, napis na głowicy zgoła nic nie oznacza, jest zestawieniem czcionek bałamutném, poprzekręcaném, aby mącić tylko czystość prawdy z twórczością Stwosza związaną!...

Przy bardzo ściśłym wpatrzeniu się w owe czcionki, pogłębiono odkute, da się odczytać TOKEG HVEKEK, ale to niejasno, że tylko myśl z góry dążąca, ku celowi, chce to mieć za Jörga Hubera. Nasamprzód litera pierwsza podobna do T ma krótką poziomą u dołu, zatem nie wiedzieć po prawdzie, co ona chce znaczyć? Gdzie uczeni



czytają R — tam wszędzie jest w istocie K — a więc jak to wszystko można przekręcać na Hubera? Ani imię, ani nawisko nie uprawnia nas do wywodów naukowych!

Przyznajemy zatem słuszość wyrażeniom prof. Grolmana o żarze uczucia Stwosza i o duszy ognia pełnej, lecz to właśnie świadectwem najlepszym polskości arcymistrza, do której odnieść wypada nam same sklepienia białodachu, przybrane żebrami w sposób, nie dający się uzasadnić poglądami rzeźbiarza niemieckiego. Sklepienia, opierające się o cztery pary słupów, dzielą się na trzy pola, z których pole środkowe ma żebra wygięte w linjach esownic, wychodzących z oporów a schodzących się w środku sklepienia w kształcie linii kolistych, które tu wytwarzają układ „w piątnicę” w połączeniu ze środkiem między kołami. Wybujałość linii zdobniczych i śmiałość znakomicie odpowiadająca barokowi Stwosza, to cechy upewniające nas o działalności arcymistrza bez posługiwania się niemcem, który nie mógłby się wcale zdobyć na mowę kształtu, kipiącego po prostu poletem gorącym.

Sokołowski Marjan a a za nim niestety uczeni niemieccy zdają się głosić wyroki nieomyłne, jakoby część górna pomnika Kaźmirza Jagiellończyka, to koniecznie dzieło niemieckie Hubera. Nie zgadza się to z prawdą, która bije ze sposobu wykonania tegoż, bo skądżeby ten przybysz dopiero co pozyskujący prawo cechowe w Krakowie w r. 1494 miał takie same właściwości wydoskonalone, jakie uchodzą za przymioty wyłącznie odnoszące się do osobistości tylko Stwosza? Mowa tu o fałdowaniach bardzo silnych i głębokim wcinaniu wgjęć po liściach — co stanowi odrębność kształtów po dziełach Stwosza. Lossnitzer na stronie 71 dzieła swojego przyznaje, że w Norymberdze sposoby te nie są znane, a zatem skądże one pochodzić mogą? — tylko ze szkoły polskiej, a ściśle krakowskiej. P. Kopera z podziwem zaznacza po głowicach i szczegółach baldachu na grobowcu Kaźmirza Jagiellończyka takie same znamiona wycinań przy pomocy świda, o których Lossnitzer mówi odnośnie do ołtarza Marjackiego na str. 51. A więc jedna i ta sama

ręka tu widoczna. Stwosz sam to wykonywał a nie żaden przybysz!

Wszystko to wypowiedzieliśmy tutaj w tém przekonaniu, że zdania uczonych niemieckich jak prof. G r o l m a n a, przy opieraniu sztuki niemieckiej o arcydzieła polskie, bez dowodów żadnych, to chętki zaborcze nie znajdujące zgoła żadnej wartości wśród nauki prawdziwej.

Odrzucamy te zachcianki z całą siłą i pragniemy, aby naród polski, pełen świadomości, bronił się nadal przeciw grabieżom podobnym — gdyż ołtarz Marjacki w Krakowie oraz grobowiec Kaźmirza Jagiellończyka to największe arcydzieła ludzkości i arcydzieła sztuki polskiej!... Sława Wita Stwosza — Krakowianina — jest chwałą Polski!!

Zanim słowo już ostatnie tutaj położymy, pragniemy jeszcze raz streścić wyniki najważniejsze wszystkich wywodów w książce niniejszej. Zmierzały one głównie do wykazania przed narodem, iż poglądy na zabytki polskie dotychczas były całkowicie mylne głównie z tej przyczyny, że nauka a wychowanie w czasach niewoli podlegały bezwiednie przewadze ducha obcego, przy zgnieceni u doszczętnem polskości na każdym polu. Zapanowały wszechwładnie przekonania bezmyślnie powtarzane, jakoby Polska zgoła w całej osnowie dziejów swoich nie miała nic własnego a była skazaną na poddawanie się wpływowi najrozmaitszym i wszechstronnym. Wszystkim się zdaje, że to musi być taką prawdą jedynie dlatego, ponieważ wszyscy jednako mówią i powtarzają. A jednak... tak nie jest!...

Skoro zatem na stronie najpierwszej dzieła naszego położyliśmy tutaj napis, głoszący t w ó r c z o ś ć p o l s k ą po arcydziełach Stwosza, to uczyniliśmy to z rozmysłem a celowo, gdyż postawiliśmy sobie zadanie z góry, aby zbadać, o ile pomniki sztuki Stwoszowskiej zdradzają odmiennosć pomysłów i czy jest w nich cośkolwiek innego, co się wyróżnia od sztuki innej? Arcydzieła Stwosza w twórczości swojej najlepiej nas pouczają i najwięcej nam mówią, dlatego przeważnie trzymaliśmy się tego środowiska. Przeszliśmy prawie wszystkie utwory arcymistrza

a wszędzie i zawsze za pośrednictwem kształtu świadczyły one o sobie najszczerzej i najrzetelniej. Twórczość polska dała się poprzeć głębią przekonania na każdym kroku w zgodzie z dziejami naszymi i pierwiastkami całej kultury naszej. Okazało się bogactwo wyników wprost nieoczekiwane na chwałę sztuki polskiej.

I właśnie w chwili, kiedy to piszemy wpadają nam w oczy warunki głośne z konkursu na Muzeum Narodowe w Warszawie, którego „Słowo wstępne“, z ramienia Koła Architektów, poucza ma ogół o znaczeniu sztuki polskiej. Wykład w tém „Słowie Wstępném“ zawarty przejdzie niezawodnie do dziejów Polski — albowiem jest objawem zamięszania pojęć na to, aby właśnie udusić sztukę polską, a doskonale odzwierciedla wyobrażenia ogółu naszego o panowaniu kłamstw i niepodobieństw na polu wiedzy naszej z przeszłości naszej własnej. I znowu ciska się gromami właściwie na polskość, której wcale się nie uznaje — wynosi się wpływy zachodu aż do znudzenia. Powtarzanie ogólników, odkutych dawno na kowadło polityki zagranicznej, staje się już czemś złowróżbném i nieszczęsném, aby Polskę trzymać dalej na uwięzi niewolniczej i nie dopuścić kiełkowania samodzielności najmniejszej. Wiecznie to samo nikczemnienie siebie samego, wiecznie kładzenie w uszy tego samego wyroku o niższości naszej i uległości koniecznej wpływom obcym. Kłątwa jakaś odslania przed nami grozę, nasyconą błyskawicami i burzami, w których ma się objawić istność narodowa. Przypomina się zdanie Staszica, że gdy „paść może i Naród Wielki, to zginie tylko nikczemny“. Narodowość, która nie chce siebie sama szanować i nie może wyrobić w sobie sił własnych dla samodzielności niezależnej, taka narodowość musi nosić w sobie znamiona nikczemności i śmierci! To okropne!

Dlaczegoż nikt w Polsce nie odważy się myśleć o Stwoszu jako Polaku?... bo wytworzyła się już ciężka dziedzina zamglona od dawna tak ciemno, że nie może przebić jęj duch polski. Po prostu zabrakło nam już odwagi do myślenia o sobie. Drogą wzwyczajenia się biernego wyrobiło się urojenie, jakby Polska w istocie była



skazaną na naśladownictwa wszystkich i wszystkiego, tylko nie siebie samęj — tudzież, że Polsce nie wolno pod karą bluźnierstwa przyznać się do niczego własnego, albowiem ma być to „n a r ó d s p o t w a r z o n y“ !?

Osoba sama Wita Stwosza i cała sztuka jego, to obraz doskonały nieprawidłowości, jakie stają się w Polsce właśnie p r a w i d ł o w ó m i. W całym dziele powyższém roztoczyliśmy dowody namacalne na wykazanie, jak twórczość przebijająca się z utworów arcyministra, świadczy o polskości na każdym kroku i po wszystkie czasy. I w rzeczy samęj okazuje się, że zdania uczonych najpierwszych na tém polu, były o wiele bliższe prawdy, jak późniejszych, ponieważ badania coraz bardziej uczone sprawę coraz więcej zaciemniły a nie rozjaśniły. My dlatego orzekamy stanowczo, iż Stwosz pochodzić musiał ze Śpiżu, z okolic Bardjowa, jak to J. Łepkowski podał<sup>1)</sup>. „Z tém nazwiskiem słowackiém często w XV stóleciu spotykamy się w aktach miejskich, krakowskich; znajdując rodzinę Stwoszów na długo przed pojawieniem się Wita w Krakowie osiadłą“. A jednak... nie chce o tém nikt w Polsce wiedzieć, bo wszyscy nasiąkają koniecznie kierunkami nauki niemieckiej, aby na ślepo z ujmą dla godności własnej powtarzać i klepać, że Stwosz to Niemiec. Dobrze bardzo powiedział Łepkowski (Tyg. ill. str. 294): „w bawarskiej Ruhmeshalli stoi posąg jego, ku pamięci zapewne niemieckiego piętna, jakie mu norymberski kat na twarzy wycisnął“.

Bronią czasów ostatnich na polu nauki i sztuki to obelga rzucana z przekąsem: „o t o s z o w i n i s t a“! U nas polskość bowiem może objawić się tylko cudzoziemszczyzną, w obyczajach, w tańcach, w mowie i towarzyskości. Łatwiej stąd niejednemu bronić choćby ognika błędnego, rozdmuchanego do blasku słońca, aniżeli trzymać się pewności, jak dzień jasnej i nawiązać ją do polskości. Uczyniono z narodowości polskiej coś tak niewłaściwego, co szuka wiecznie obczyzny, aby stanowczo stać ciągle pod

<sup>1)</sup> Tygodnik illustr. 1860. Tom. I. str. 293.

pręgierzem naleciałości najpotworniejszych a zapominać stale o polskości. Wydrwić w Polsce rzecz za pomocą szowinizmu narodowego to znamię postępu, lecz równocześnie nikt nie chce wiedzieć o tém, że bierze nad nami władztwo szowinizm obcy, wstrętny i znenawidzony. Schlebiana wrogom, co wedle Pola „z krzywd tylko się bogacą i idą drogą świętokradztwa“ to nieszczęście większe jak rozbiory kraju. Tracimy wszystko co przodkowie krwią serca osiągalni i tworzyli — ginimy w morzu płaskości powszedniej, wszechnarodowej.

Szowinizm polski naigrawany sprawia to, że po księgarniach polskich przeważnie dzieła obce. Szowinizm cudzoziemski to choroba nasza z gorączką nieprzytomności.

Narodowość Stwosza to rzecz zgodna z miłością Ojczyzny, która jedna najwyżej stała zawsze w Polsce a dziś spadła do urągowiska! Mówią, iż Matejko musiał być czechem, bo polak nie może być takim polakiem wielkim, — jak gorąca polskość Pola staje się zrozumiałą dla kogoś, gdy powie, że pochodzi z ojca niemca Pohla! Czy to nie szyderstwa, obmyślane na opętanie umysłów?

Pamiętajmy atoli ponadewszystko o słowach, jakie wypowiedział B. Daun<sup>1)</sup>, że Wit Stwosz uchodził w Niemczech za mistrza najbardziej **obcego**, („unter den deutschen Künstlern vielleicht am meisten befremdender Meister ist“). W tém samém miejscu orzekł ten badacz, że po dziełach Stwosza stośunkowo mało rysów niemieckich („verhältnissmässig wenige deutsche Charakterzüge“). Na stronie zaś 16 zawyrokował Daun, iż ołtarz Marjacki w Krakowie przewyższa wszystkie ołtarze sztuki niemieckiej. nawet Riemenschneidera! — Zgadza się owo zdanie najwierniej z tém, co J. Łepkowski jeszcze w r. 1860 orzekł, iż wszystkie rzeźby Stwosza zagraniczne stoją o wiele niżej od ołtarza Marjackiego krakowskiego i od pomnika króla Kaźmirza Jagiellończyka.

Jakże to smutnie a przygnębiająco działa, gdy mimo wszystko po śmierci badacza św. p. Ludwika Stasiaka

<sup>1)</sup> Künstler - Monographien: Veit Stoss. Bielefeld 1906 str. 2.

świat polski za pośrednictwem Tygodnika ilustrowanego w Nr. 52 1924 (na str. 871) dowiaduje się, że „rozprawy Stasiaka pozbawione są podstaw naukowych“. Kto to udowodnił, kto to wykazał? Tyle tylko Polska o poświęceniu życia całego i o pracy niezmordowanej tego badacza może wiedzieć? O! to krzywda niezasłużona, stająca się niestety zawsze udziałem najlepszego syna w Ojczyźnie — w Polsce!

Tygodnik ilustrowany poszedł dalej po drodze utorowanej przez wrogów polskości, którym nie podoba się to wcale, iż „Stasiak oskarża urzędową naszą wiedzę historii sztuki, że pod wpływem obcych uczonych skłonna jest dostrzegać w sztuce naszej średniowiecznej wpływy niemieckie“. Każdy teraz w tém miejscu może nabrać przekonanie własne, bo widzi naocznie, jak wiedza „urzędowa“ polska więcej przypisać chce Stwoszowi, aniżeli to Niemcy czynią. Skoro Daun nie waha się określić raczej przynależność Stwosza pod względem wrażliwości gorącej (seiner unruhigen Hast und heissen Erregbarkeit) do Polski jak do Niemiec, to zachodzi pytanie osłupiające, czy nauka polska nie jest zaprawdę więcej niemiecką, jak sama niemiecka?

Tygodnik ilustrowany nazywa badania św. p. Stasiaka „dowodzeniami ryzykownymi“! Dlaczego?... o! łatwo odgadnąć, dlatego tylko, że udowadnia polskość Stwosza, a to przecie widocznie zabronioném być musi! Polska trwa wiernie w niewoli Dla Polski ważniejszym jest posłannictwo w naśladowaniu bezmyślném tego, co tylko o jej brzegi uderza, aniżeli szukanie prawdy jak krzyształ czystój! A jednak... jakkolwiek nagrodą dla św. p. Stasiaka ma być posądzenie, jakoby prace jego to „wybuchy świetnego temperamentu polemicznego, który zabłąkał się w obce dziedziny“ — to mimo tego czytelnikom naszym przypomnąć musimy wiekuistość prawdy, jaka zwyciężyć musi! Polska jest większą jak te urągania, które chcą powiedzieć, że gdy ktoś w Polsce broni polskości to się błąka po dziedzinach obcych. Byłoby właściwiej, aby książki niektóre w Polsce wychodziły od razu w języku niemieckim, a nie polskim!

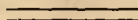


My odpieramy te napady wszystkie na godność Polaka takiego, jakim był i jest św. p. Stasiak, albowiem spełnił on swój obowiązek najświętszy, gdy obronił polskość Stwosza. Dla kogo Stwosz ma być Niemcem, chociaż Niemcy o tém sami nie wiedzieli dawniej, ten niech zasila piśmiennictwo niemieckie kwiatami jasności myśli swoich. My udowodniliśmy polskość Wita Stwosza, albowiem orzekliśmy, iż twórczość jego czysto polska! Nas nie zatrważają i nie mięszają dążności skierowane ku ośmieszeniu zasług św. p. Stasiaka, albowiem umacnia nas wiara w Wielkość Polski za Jagiellionów i Zygmuntów — do której to Wielkości należy niepodzielnie sława Wita Stwosza, polaka i krakowianina.



## Treść:

	Str
1) Wprowadzenie . . . . .	7
2) Dzieła najwcześniejsze . . . . .	29
3) Dzieło największe . . . . .	47
4) Dzieło najpiękniejsze . . . . .	81
5) Dzieła najważniejsze . . . . .	113
6) Zamknięcie . . . . .	150



## Sprostowanie błędu:

Na str. 47 zamiast wyteżą ma być: wyteżę!

## **Dzieła ściśle architektoniczne:**

Styl starochrześcijański z 25 tabl. 1884.  
Sztuka średniowieczna z 85 tabl. 1886.  
Cerkiew wołoska we Lwowie 1886.  
Wystawa architektoniczna w Turynie 1891.  
Bazyliki średniowieczne 1891.  
Rozwój gotycyzmu w Polsce 1895.  
Dwie właściwości kościołów gotyckich w Polsce.  
Siedm lamp architektury — Ruskina — 1902.  
Jarosław i jego zabytki 1903.  
Architektura kościołów Marjackich 1904.  
Kościół warowny w Bóbrce koło Lwowa 1905.  
Architektura placu Domin. w Krakowie 1908.  
Architektura rynku krakowskiego 1909.  
Rohatyn miasto królewskie 1914.  
Styl Nadwiślański } 1910.  
Styl Zygmuntowski } 1914.  
Polskie Budown. Drewniane } 1916.  
Skarb Architektury w Polsce — cztery tomy — 1907 do 1916.  
Cieśla Polski 40 tablic 1915—1916.  
Murarz Polski 40 tablic 1918.

## **Dzieła ogólne z zakresu sztuki i oświecenia:**

Filozofja architektury 1894.  
Kurtyny Siemiradzkiego 1900.  
Tragedje Michała Anioła 1900.  
Amiens-Kolonja 1900.  
Żółkiew — Opis zabytków 1901.  
Zwięzła Historja Sztuki. Wydanie I. 1904.  
Zwięzła Historja Sztuki. Wydanie II. 1914—16.  
Sposób zakopański w architekturze 1906.  
Katedry Polskie (Po Ziemi Ojczystej) 1909—1918.  
Utwór kształtu — w III częściach 1912—16.  
Pisanki wojenne 1916.  
Wiązania Polskie z rys. 1916 }  
Serce — pierwiastek zdobniczy } całość  
Styl Polski — Styl Narodowy. }  
Mir-Sława, Znak Krzyżowy. }  
Obsypiny — Obsyłania — (Obraz zwyczajów i obyczajów staropolskich).  
Z podań Krynicy (z 2 rys.)  
Sława. (Rodowód Sławian wszystkich).  
Tłuste w ziemi czerwonołódzkiej — Obrazy i wspomnienia.  
Wawet przeddziejowy — z rysunkami.  
Kaflarstwo Polskie, i t. d.

