

Adam Bochnak

POMNIK KALLIMACHA

Brązowa płyta upamiętniająca miejsce wiecznego spoczynku Kallimacha w krakowskim kościele Dominikanów (ryc. 1–6) została wprawdzie opublikowana już równo przed stu laty¹, ale uwagę historyków sztuki zwróciła na siebie, na dobrą sprawę, dopiero lat temu sześćdziesiąt. Niestety, o pracy Mariana Sokołowskiego *O nagrobkach średniowiecznych, a w szczególności o nagrobku Kallimacha* wiemy tylko tyle, że ją autor przedstawił dnia 28 marca 1895 na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki Akademii Umiejętności², do ogłoszenia jej drukiem nigdy bowiem nie doszło, a i rękopis nie jest znany. Wolno tylko przypuszczać, że Sokołowski w tej rozprawie uważał płytę Kallimachową za odlew Piotra Vischera wykonany podług płaskorzeźby Wita Stwosza, gdyż taką opinię wyraził w r. 1898 w artykule o malarstwie i rzeźbie na terenie ówczesnej Galicji³ oraz w pracy pt. *Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej, Wit Stwosz i marmury naszych pomników XV i XVI wieku*, ogłoszonej w r. 1899⁴. W wypowiedzi swej na posiedzeniu Komisji Historii Sztuki z dnia 28 czerwca 1900, że płyta Kallimacha i szeregi jej współczesnych płyt brązowych są „bez wątpienia w głównych swych częściach wyłącznym dziełem Piotra Vischera Starszego“, pominął Sokołowski udział Stwosza⁵ zapewne dlatego, że jest tam mowa o naszych płytach brązowych w ogóle, nie zaś specjalnie o płycie Kallimacha.

Do opinii Sokołowskiego przyłączył się Feliks Kopera⁶ podkreślając silnie i — przynajmniej gdy idzie o Polskę — zupełnie słusznie nowatorstwo w sposobie ujęcia postaci zmarłego jako „człowieka przy pracy, w otoczeniu

Niniejszy artykuł jest „głosem w dyskusji“ na Sesji Kallimachowskiej urządzonej w Krakowie przez Polską Akademię Nauk i Uniwersytet Jagielloński w dniu 27 lutego 1954.

¹ A. Przeździecki i E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej*, t. I, Warszawa — Paryż 1853—1855, tabl. Cc (licha chromolitografia podług rysunku Ludwika Łepkowskiego, z objaśnieniem nie pomnika, lecz osoby Kallimacha).

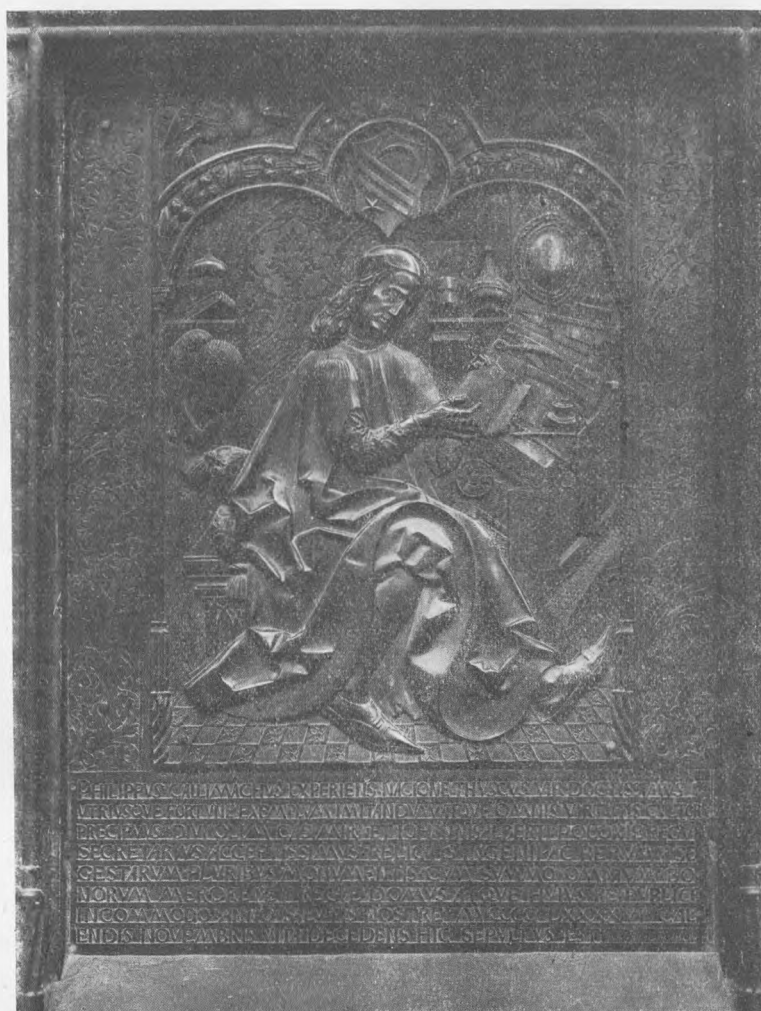
² „Spraw. Kom. Hist. Szt. AU“, t. VI, 1900, s. XIII.

³ *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Galizien*, Wien 1898, s. 734, artykuł pt. *Malerei und Plastik*.

⁴ „Spraw. Kom. Hist. Szt. AU“, t. VI, s. 162. — Zeszyt II tomu VI „Sprawozdań“, w którym ogłoszona została ta rozprawa, ukazał się w r. 1899, druk całości tomu ukończono w r. 1900.

⁵ „Spraw. Kom. Hist. Szt. AU“, t. VII, 1906, s. CLII.

⁶ *Pomniki Krakowa Maksymiliana i Stanisława Cerchów*, t. I, Kraków — Warszawa 1904, tekst F. Kopery, s. 123 oraz F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, „Rocznik Krakowski“, t. X, 1907, s. 105—106.



Fot. S. Kolowca

1. Płyta nagrobna Kallimacha w kościele Dominikanów w Krakowie

tego wszystkiego, co wiązało się z jego codziennym życiem“. „Ten sposób pojmowania grobowca — pisze dalej Kopera — przypomina, aczkolwiek bez żadnego związku, owe greckie grobowce, gdzie osoby zmarłe przedstawiano, jak one żyły, w towarzystwie czy otoczeniu tego, co im było najbliższe. Obraz pojęty jest przy tym rodzajowo i jest historycznym dokumentem odtwarzającym nam mieszkanie i życie humanisty“. Kopera precyzuje, jaki był jego zdaniem udział Wita Stwosza i Piotra Vischera w powstaniu tego wspólnego ich dzieła: za dzieło Stwosza uważa samą postać Kallimacha oraz mniema, że Stwosz również „wykreślił perspektywę i w ogóle wnętrze pokoju“, Vischer natomiast „do ozdoby tego wnętrza użył gotowych ornamentacyjnych wzorów“, opartych o przestylizowane w sposób swoisty elementy włoskiej sztuki renesansowej. W konkluzji wiąże Kopera „pomysł i kompozycję“ ze Stwoszem, rolę zaś Vischera ogranicza do



Fot. S. Kolowca

2. Płyta nagrobna Kallimacha, fragment

tego, że „upiększył on tylko dzieło w szczegółach“, i podkreśla „z naciskiem oryginalność utworu“ w następstwie tego, że Stwosz „pojął rzecz w duchu Odrodzenia“.

Równocześnie z Koperą zajął się płytą Kallimacha niemiecki historyk sztuki Berthold Daun w popularnonaukowych monografiach Vischera⁷ i Stwosza⁸. W zasadzie opinia Dauna pokrywa się z opinią badaczy polskich, i on bowiem przyjmuje, że Kallimachowe epitafium wykonał Piotr Vischer Starszy podług projektu Wita Stwosza, dodając od siebie ornamenty na bocznych listwach (ryc. 4–6) oraz na samej środkowej części z postacią humanisty w pracowni. Nowością jest u Dauna przesunięcie daty powstania tego dzieła na czas około r. 1506, więc dziesięć lat po śmierci Kallima-

⁷ B. Daun, *P. Vischer und A. Kraft*, Bielefeld und Leipzig 1905, s. 19–21.

⁸ B. Daun, *Veit Stoss*, Bielefeld und Leipzig 1906, s. 26–27.



Fot. S. Kolowca

3. Płyta nagrobna Kallimacha, fragment

cha, a to ze względu na zaawansowany styl renesansowy motywów ornamentalnych. Do tej sprawy jeszcze powrócę. Poza tym nasunął się Daunowi domysł, czyby Stwosz nie mógł być uważany również za wykonawcę odlewu, skoro wiadomo, że tę technikę opanował. Opierając się jednak na przepisach cechowych, które rozgraniczały kompetencje snycerzy i odlewników, jak i na fakcie, iż Stwosz jedynie za specjalnym pozwoleniem norymberskiej rady miejskiej jął się w r. 1514 odlewu figur zamówionych przez cesarza Maksymiliana, przyjmuje Daun, że wykonawcą płyty Kallimacha był Piotr Vischer.

Argumenty Dauna przeciw wykonaniu przez Stwosza i odlewu odrzucił Leonard Lepszy. W swej monografii pomnika Kallimacha doszedł on do wniosku, że Stwosz jest nie tylko projektodawcą całości, więc także obramienia, ale również i wykonawcą odlewu⁹. Badacz ten bodaj że pierwszy pokusił się o związanie płyty Kallimacha z innymi tego rodzaju dziełami, dopatrując się analogii do znajdującej się w Damme we Flandrii płaskorzeźby z r. 1465. dłuta Vauthiersa van Ingehn, wyobrażającej poetę Jakuba van Merlant¹⁰. Analogia to dość ogólnikowa, nie uprawniająca do wyciągnięcia

⁹ L. Lepszy, *Pomnik Kallimacha*, „Rocznik Krakowski“, t. XX, 1926, s. 157–160.

¹⁰ *Ibid.*, s. 153–154 i fig. 73.



Fot. S. Kolowca

4. Płyta nagrobna Kallimacha,
fragment

Fot. S. Kolowca

5. Płyta nagrobna Kallimacha,
fragment

stąd jakichś wniosków, o tyle jednak godna zanotowania, że bądź co bądź zabytek nasz przestał być dziełem odosobnionym. Powołując się na opinię Adama Chmiela uważa Lepszy dolną listwę płyty, zawierającą napis, za późniejszą, wzorowaną na pierwotnej, jakoby zniszczonej czy uszkodzonej w pożarze w r. 1668¹¹. Bezsporną zasługą Lepszego jest opublikowanie zagi-

¹¹ *Ibid.*, s. 136 i 151.



Fot. S. Kolowca

6. Płyta nagrobna Kallimacha, fragment

nionej górnej części nagrobka podług nader starannego rysunku Jana Nepomucena Danielskiego z r. 1829¹².

Na rok przed ukazaniem się rozprawy Lepszego wydał monografię Piotra Vischera i jego warsztatu Simon Meller¹³. Zgodnie z wszystkimi innymi

¹² *Ibid.*, s. 151–152 i fig. 72.

¹³ S. Meller, *Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt*, Leipzig 1925.

badaczami odnosi on projekt środkowej części płyty Kallimacha z postacią humanisty na tle pracowni do Wita Stwosza, wykonanie jej zaś przypisuje — w ramach Vischerowskiego warsztatu — Hermanowi Vischerowi Młodszemu, synowi Piotra Starszego, datując je na czas około r. 1507¹⁴. Meller stwierdza, że w ciągu pierwszych osiemnastu lat działalności Piotra Vischera w charakterze mistrza (1489—1506) można wskazać tylko dwa dzieła, w których obca ręka zaznaczyła się w sposób istotny: płytę biskupa Jana Rotha we Wrocławiu z r. 1496¹⁵ i epitafium proboszczów Jana von Hirnheim i Albrechta von Rechberg w Ellwangen z tegoż prawdopodobnie roku¹⁶. Tłumaczy się to dłuższą nieobecnością w tym czasie Piotra Vischera w Norymberdze, prawdopodobnie pobytem jego w Magdeburgu¹⁷. Sytuacja zmienia się od r. 1506: mamy teraz nieprzerwany szereg płyt, które wprawdzie ponad wszelką wątpliwość wyszły z warsztatu Piotra Vischera, ale wykazują wyraźny współdziałanie innej indywidualności. Płyty Vischerowskie zachowując wysoki poziom techniczny i artystyczny nabierają cech zdecydowanie eklektycznych. I tak w wawelskiej płycie Piotra Kmity (zm. w r. 1505) postać wojewody naśladuje postać św. Eustachego na prawym skrzydle Paumgartnerowskiego ołtarza Albrechta Dürera, podczas gdy chorągiew wojewody przejęto z lewego skrzydła tegoż ołtarza, ze św. Jerzym¹⁸. Zamknięcie górne jest połączeniem gotyckiego w gruncie rzeczy motywu trójliścia z wypełniającym go motywem wieńca laurowego, przejętym z włosko-renesansowego zasobu form, z którego również pochodzą walczące centaury w wycinkach ponad niszą¹⁹. W płycie Kallimacha mamy postać humanisty na tle pracowni podług projektu Stwosza, trójliście znany nam już z epitafium Kmity wypełniono tu wieńcem z liści i owoców, napis zaś zamiast stanowić otok, rodzaj bordiury, tworzy osmiowierszową, italianizującą tablicę u dołu kompozycji. Boczne listwy, wypełnione bardzo pięknym ornamentem o motywach roślinnych i zwierzęcych (ryc. 4—6 są w gruncie rzeczy nieorganicznym dodatkiem²⁰). Do grupy o trójlistnym zamknięciu górnym należy również piękna płyta Piotra Salomona (zm. w r. 1516), wykonana jeszcze za jego życia, a wmurowana w kościele Mariackim w Krakowie²¹, oraz grawerowana płyta Andrzeja Szamotulskiego (zm. w r. 1511) w Szamotułach z postacią upozowaną nie bez wpływu włoskiego²². Eklektyczny charakter wykazuje

¹⁴ *Ibid.*, s. 130.

¹⁵ *Ibid.*, s. 80—81 i 124 oraz fig. 38.

¹⁶ *Ibid.*, s. 81 i 124.

¹⁷ *Ibid.*, s. 80 i 124.

¹⁸ Por. Meller, *op. cit.*, fig. 63 i F. Burger, H. Schmitz, I. Beth, *Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, t. I, „Handbuch der Kunstwissenschaft“, Berlin — Neubabelsberg 1918, fig. 58 i 60.

¹⁹ Meller, *op. cit.*, s. 126—130.

²⁰ *Ibid.*, s. 130.

²¹ *Ibid.*, s. 130—132 i fig. 65.

²² *Ibid.*, s. 132; por. J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen*, t. III, Berlin 1896, tabl. I.

również dekoracja grobu kardynała Fryderyka Jagiellończyka (zm. w r. 1503) na Wawelu, składająca się z grawerowanej wierzchniej płyty, nawiązującej do tego rodzaju dzieł niderlandzkich, z reliefowej płyty przedniej, opatrzonej napisem świadczącym o ufundowaniu jej przez Zygmunta I, a zdradzającej wpływ Dürera i poprzez niego weneckich Madonn w rodzaju Belliniego, oraz dwóch płyt bocznych z aniołami, dostosowanych kompozycyjnie do wmontowanych w nie schodów²³. Warto tu przypomnieć spostrzeżenie ks. Tadeusza Kruszyńskiego, że postacie św. Wojciecha i św. Stanisława na górnej, poziomej płycie kardynała Fryderyka przejęte zostały wiernie z drzeworytu Dürera wyobrażającego św. Mikołaja i św. Erazma, wykonanego około r. 1508, co zarazem daje termin *a quo* powstania tej płyty i pozwala przyjąć, że data 1510 na dolnej pionowej płycie odnosi się nie tylko do niej samej, ale do całości²⁴. W świetle stwierdzenia równoczesności wszystkich części nagrobka kardynała Fryderyka tym ostrzej rysuje się jego eklektyczny charakter, a przesunięcie daty jego powstania na rok 1510 zdawałoby się czynić tym prawdopodobiejszym wykonanie płyty Kallimachowej nie bezpośrednio po śmierci humanisty w r. 1496, lecz — zgodnie z twierdzeniem Meller — około r. 1507.

Artysta, który spowodował taką zmianę stylu płyt Vischerowskich, to — zdaniem Meller — późny gotycysta, który wprawdzie we Włoszech nie był i tamtejszego renesansu nie poznał, ale zahaczył o motywy renesansowe docierające na teren Norymbergi i o sztukę Dürera. Dopatruje się Meller w jego utworach młodzieńczej wrażliwości i chłonności oraz siły charakterystyki. Wspomniane dzieła warsztatu Vischerowskiego przypadają na dzieściolecie od r. 1506 począwszy, więc na lata działalności Hermana Vischera Młodszeo, który urodził się w r. 1486, lat 20 liczył w r. 1506, około którego zaczynają się pojawiać odmienne od poprzednich dzieła warsztatu jego ojca, a zmarł przedwcześnie w r. 1517, na 12 lat przed zgonem Piotra²⁵. Hipoteza Meller o udziale Hermana Vischera w powstaniu płyty Kallimachowej dopiero około r. 1507 znalazła uznanie w niemieckiej historii sztuki, jak świadczy i propagandowe wydawnictwo okupacyjne z r. 1940²⁶.

Bliższe zbadanie sprawy nie pozwala jednak na podtrzymanie hipotezy Meller. Istnieje mianowicie list czynnego w Krakowie i we Lwowie patrycjusza florenckiego Oktawiana Gucciego de' Calvani²⁷ do utrzymującego stałą korespondencję z Kallimachem jego przyjaciela, florenckiego pla-

²³ Meller, *op. cit.*, s. 134—138 i fig. 66—67.

²⁴ T. Kruszyński, *Dary kardynała Fryderyka Jagiellończyka i jego grobowiec*, „Prace Kom. Hist. Szt. PAU“, t. VI, s. 11*, komunikat przedstawiony na posiedzeniu z dnia 21 stycznia 1932.

²⁵ Meller, *op. cit.*, s. 149—151.

²⁶ G. Barthel, *Krakau, Hauptstadt des deutschen Generalgouvernements Polen*, 1940, s. 36, i fig. 7.

²⁷ J. Garbacik, *Kallimach jako dyplomata i polityk*, „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego PAU“, seria II, t. XLVI, nr 4, s. 30, przypis 2 oraz s. 137; J. Ptaśnik, *Kultura włoska wieków średnich w Polsce*, Warszawa 1922. podaje, że Oktawian Gucci został pochowany — podobnie jak Kallimach — u krakowskich Dominikanów.

tonika Laktancjusza Thedaldiego²⁸, zawierający opis ostatnich chwil naszego humanisty, wiadomości o jego testamencie, jego uroczystym pogrzebie oraz o nagrobku *in bronzo con la sua figura al naturale et chon uno epitaffio in prosa, quale sara qui di sotto questa lettera*²⁹. List wprawdzie nie jest datowany, z całej jednak jego treści wynika, że był pisany wkrótce po śmierci Kallimacha. Zaznaczyć też należy, że tekst napisu, przytoczony na końcu listu, zgadza się niemal zupełnie dokładnie z napisem zachowanym na płycie. Wynika stąd, że płytę wykonano wkrótce po śmierci Kallimacha. Termin *ad quem* daje — na co nikt dotychczas nie zwrócił uwagi — tekst napisu na samej płycie: Kallimach jest tam nazwany *divi olim Casimiri et Iohannis Alberti Polonie regum secretarius*. Płyta zatem, wobec przeciwstawienia w napisie Janowi Olbrachtowi zmarłego (*olim*) Kazimierza Jagiellończyka, powstać musiała za życia Jana Olbrachta, a więc przed 17 czerwca 1501.

Zgodnie z zasadniczą swą tezą o pochodzeniu sztuki Wita Stwosza z południowych Niemiec stamtąd wywodzi ks. Szczęsny Dettloff środkową, Stwoszowską część Kallimachowego epitafium. Powołując się na podobny, rodzajowy sposób ujęcia postaci Jakuba Schelewaertsza (zm. w r. 1483) na brązowej płycie w katedrze w Bruges, na marmurowe epitafium Jerzego Altdorfera (około r. 1495) dłuta Beierleina w Landshut (gdzie biskup ten przedstawiony jest jako modlący się na klęczniku we wnętrzu gotyckiego kościoła, w towarzystwie diakona), wreszcie na pomnik ingolstadzkiego profesora Jana Permettera (zm. w r. 1505), na którym tenże rzeźbiarz odtworzył go podczas wykładu wobec uczniów w ślad za drzeworytami z ostatniej ćwierci w. XV zwanymi *Accipies* czy *Magister cum discipulis*, i w nawiązaniu do nagrobków bolońskich profesorów z w. XIV oraz do pomnika A. G. Bentivoglia, dłuta Quercii z czasu około r. 1435 w S. Giacomo w Bolonii, wskazuje Dettloff „przede wszystkim na pracę rzeźbiarską z zasięgu sztuki południowo-niemieckiej dziwnie — jego zdaniem — bliską naszemu Kallimachowi“, a mianowicie na epitafium ociemniałego organisty Konrada Paumanna (zm. w r. 1473) w kościele Mariackim w Monachium. Zdaniem Dettloffa „wygląda ten nagrobek jak bezpośredni, choć artystycznie jeszcze słaby poprzednik pomnika Kallimacha, naśladowującego ujęcie monachijskiego nawet w pozycji postaci, ale bogatszego w szczegóły rodzajowe — niekoniernie z korzyścią dla zwartości kompozycyjnej“³⁰.

²⁸ Garbacik, *op. cit.*, s. 161 (strony wymienione w indeksie przy haśle: *Thealdi Laktancjusz*).

²⁹ List ten znajduje się w Bibliotece Watykańskiej, Barb. Lat. 2031, fol. 108. W dalszym ciągu listu podano, że „sopra alla sepultura e una tavola dipinta con la figura di Nostra Donna chol bambino imbracciato et chon la figura di Chalimacho al naturale in ginochoni con un epitaphio in versi in detta tavola, e quali epitaphi compose e fece quidam Bernardinus Galli da Zara, che in questo regno e stato circa otto anni“. Urywek z tego listu przytacza S. Ciampi, *Bibliografia critica*, I, Firenże 1834, s. 31–32. — Prof. dr Józef Garbacik zechce przyjąć serdeczne podziękowanie za zwrócenie mi uwagi na list Oktawiana Gucciego oraz za udzielenie mi odpisu tekstu dotyczącego płyty nagrobkowej i wiszącego nad nią obrazu.

³⁰ S. Dettloff, *U źródeł sztuki Wita Stosza*, Warszawa 1935, s. 29–30 i fig. 22.

Wydaje mi się, że Dettloff dał się tu ponieść chęci dojrzenia wszędzie wpływów południowo-niemieckich na sztukę Stwosza, bo analogia słabego artystycznie pomniczka Konrada Paumanna do płyty Kallimacha ogranicza się jedynie do tego, że oba te dzieła należą do tego samego rodzajowego typu nagrobków. W każdym razie pozytywnym wynikiem badań Dettloffa jest włączenie płyty Kallimacha w ramy typu. Ale Dettloff w wyszukiwaniu wpływów idzie dalej, sięga bowiem do Włoch. Zwraca mianowicie uwagę na znajdującą się w Darmstademie miniaturę weroneńską z otoczenia Altichiera z czasu około r. 1370, wyobrażającą Petrarke przy pracy w studio, „zadziwiająco bliską koncepcji Stwoszowskiej“. „Żywy kontakt zasięgu naddunajskiego i tyrolskiego ze sztuką włoską mógł — zdaniem Dettloffa — zaznajomić artystów tych krajów z podobnymi pomysłami nawet późnego trecenta, które w prostszej formie i bez akcesoriów szczegółowych przenosił w rzeźbę jeszcze Quercia, a również nieznaną rzeźbiarza epitafium Paumanna“. W konkluzji wyraża Dettloff wątpliwość, czy „wobec zjawisk w rodzaju naszej [miniatury weroneńskiej] można tak, jak dotychczas, bez zastrzeżeń inicjatywę tej rodzajowości przesuwając na północ, wywodząc ją jedynie z Francji i Niderlandów”³¹.

I bodaj że Dettloff co do tego ostatniego szczegółu ma rację, bo do sztuki naszej już w drugiej połowie w. XIV i w ciągu stulecia XV docierają elementy włoskie. Pochodząca z czasu około r. 1370 polichromia zakrystii Kazimierzowskiego kościoła w Niepołomicach wykazuje chyba bezpośredni udział malarza włoskiego — sjeneńskiego³² czy umbryjskiego; nagrobek Jagiełły na Wawelu z końca pierwszej ćwierci w. XV związał ostatnio Karol Estreicher w sposób zupełnie przekonywający z otoczeniem Ghibertiego³³; o schemat Giottowski oparte jest piętnastowieczne malowidło ściennie w krużgankach franciszkańskich w Krakowie, przedstawiające Stygmatyzację św. Franciszka³⁴; technienie sztuki włoskiej stwierdzono też w Zwiastowaniu na ścianie tychże krużganków³⁵; niewątpliwie z Włoch przywiózł sobie piękną mitrę, zachowaną po dziś dzień w skarbcu katedry wawelskiej, biskup krakowski Tomasz Strzemiński (1455—1460)³⁶. Spośród dzieł o jakichś dziesięć lat późniejszych od Kallimachowej płyty wymienić należy predellę ołtarza św. Stanisława w kaplicy Aniołów Stróżów w kościele Mariackim w Krakowie, gdzie pogrzebek krakowskiego męczennika skomponowany jest

³¹ *Ibid.*, s. 31 i fig. 23.

³² K. Sinko-Popielowa, *Kościół w Niepołomicach*, „Rocznik Krakowski“, t. XXX, 1938, s. 83—84 i fig. 21—27.

³³ K. Estreicher, *Grobowiec Władysława Jagiełły*, „Rocznik Krakowski“, t. XXXIII, 1953, s. 37—38.

³⁴ Z. Ameisenówna, *Średniowieczne malarstwo ściennie w Krakowie*, „Rocznik Krakowski“, t. XIX, 1923, s. 97—103, fig. 9—10.

³⁵ *Ibid.*, s. 103—108 i fig. 11.

³⁶ Przeździecki i Rastawiecki, *op. cit.*, t. I, tabl. H; A. Essenwein, *Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, s. 181—182; I. Polkowski, *Skarbiec katedralny na Wawelu*, Kraków 1882.



Fot. Alinari

7. Ghirlandajo, Św. Hieronim w celi, fresk w Ognissanti we Florencji

zupelnie podobnie jak pogrzeby świętych we freskach Giotta i w kompozycjach od niego pochodnych³⁷. Docierały zatem do Polski, a szczególnie do Krakowa, obok zachodnich, idących z Niemiec, także impulsy idące z południa, z Włoch, już nawet przed wielkim najazdem włoskich artystów w czasach Zygmunta Starego. W tej atmosferze nawiązanie przez Stwosza przy komponowaniu płaskorzeźby z Kallimachem na tle pracowni do jakiejś kompozycji włoskiej nie byłoby czymś niemożliwym i odosobnionym, tylko że może nie trzeba sięgać aż do czternastowiecznej miniatury, skoro można wskazać dzieło znacznie późniejsze, zaledwie o niespełna dwadzieścia lat wyprzedzające płytę krakowską. Mam na myśli fresk Dominika Ghirlan-

³⁷ J. Pagaczewski, *Posąg srebrny św. Stanisława w kościele OO. Paulinów na Skalce w Krakowie*, Kraków 1927, s. 44 i fig. 21.

daja z r. 1480 w kościele Ognissanti we Florencji (ryc. 7), przedstawiający św. Hieronima³⁸. Tłumacza *Pisma świętego* na język łaciński wyobraził florencki artysta jako uczonego humanistę przy pracy w ciasnej izdebce zagraczonej mnóstwem przedmiotów codziennego użytku, podobnie jak Stwosz Kallimacha. Jedno i drugie wnętrze, jako też poszczególne sprzęty, narzędzia i przybory w interpretacji i Ghirlandaja, i Stwosza mogłyby posłużyć za ilustracje do historii kultury materialnej tego czasu, w którym te dzieła sztuki powstały. Podobnie zresztą dałoby się zużytkować zarówno szczegóły płaskorzeźb ołtarza Mariackiego, jak i detale fresków Ghirlandaja w S. Maria Novella. I Ghirlandajo, i Stwosz w tych realistycznie odtworzonych przedmiotach dali wierne, dokumentarne odbicie szczegółów z współczesnego sobie życia codziennego. I tu — przy całej różnicy interpretacji — widać podobieństwo obu tych współczesnych sobie artystów.

Nie mam zamiaru dowodzić, że Stwosz koniecznie musiał znać — oczywiście drogą pośrednią, np. poprzez jakiś rysunek będący w posiadaniu Kallimacha — właśnie fresk Ghirlandaja, bo brak danych do postawienia takiej tezy, w każdym jednak razie ze wszystkich możliwych nawiązań przezeń do jakiegoś tego rodzaju dzieła sztuki włoskiej w. XV wydaje mi się najbardziej prawdopodobne, zwłaszcza w świetle przytoczonych wyżej kontaktów z nią od drugiej połowy w. XIV począwszy. Zaznaczyć warto, że w ostatnich czasach wysunięto dwukrotnie tezę o zależności płyty z postacią Kallimacha od sztuki włoskiej. Józef Garbacik zauważa, że „wnętrze [pracowni] przypomina żywo wnętrza domów weneckich z końca XV wieku“, i przypuszcza, że podkładem dla Stwosza przy komponowaniu płyty mógł być portret Kallimacha robiony we Włoszech w czasie jego tam pobytu w r. 1477 lub 1486, najprawdopodobniej przez Jana Belliniego, z którym nasz humanista utrzymywał bliższe stosunki. Zwraca Garbacik uwagę na portret młodego senatora w Museo Civico w Padwie i na szereg innych portretów Belliniego w Uffiziach i Galerii Kapitołińskiej³⁹. Ks. Tadeuszowi Kruszyńskiemu „mimo woli przypomina się obraz o kilka lat późniejszy Vittoria Carpaccio w Wenecji, przedstawiający św. Hieronima w jego pracowni, ale utrzymany w czystym renesansie“⁴⁰.

Na zakończenie kilka uwag ogólniejszej natury.

³⁸ O tym fresku wspomina w swej pracy o pomniku Kallimacha Lepszy (*op. cit.*, s. 153), wymieniając kilka przykładów przedstawieni pracowni uczonego na tle postaci ojców Kościoła, wyklucza jednak możliwość nawiązania przez Stwosza do sztuki włoskiej. Zdaniem Lepszego Stwosz „pomimo renesansowych motywów pozostał człowiekiem średniowiecznym, a pod względem dojrzałej formy nie sprostął wielkim mistrzom florenckimz nie znał ich, a tym mniej naśladował. Jego muza wzrosła w zupełnie innym świecie pojęć, na tle innych, bo północnych wpływów“.

³⁹ Garbacik, *op. cit.*, s. 139, przypis 1.

⁴⁰ T. Kruszyński, *O pomniku Kallimacha w Krakowie*, „Tygodnik Powszechny“, r. IX, 1953, nr 32 (438), s. 7. Autor ma na myśli niezawodnie obraz w Oratorio degli Schiavoni (por. W. Hausenstein, *Das Werk des Vittore Carpaccio*, Berlin und Leipzig 1925, tabl. 45), zaznaczyć jednak należy, że jest to podobieństwo bardzo ogólnikowe.

Mimo że postać Kallimacha jest częścią pomnika nagrobnego, widzimy tu — co już parokrotnie wyżej podkreślono — uczonego nie zmarłego, ale żywego, przy pracy. W osiem do kilkunastu lat po płycie Kallimacha powstają na terenie Rzymu nagrobki dłuta Andrzeja Sansovina, jak biskupa Piotra da Vicenza w S. Maria in Araceli z r. 1504 oraz kardynałów Askaniusza Sforzy (1505) i Hieronima Basso Rovere (1507—1509) w S. Maria del Popolo, gdzie ludzie, których uczczeniu i upamiętnieniu te dzieła służą, również przedstawieni są nie jako zmarli wystawieni na marach w czasie egzekwii, jak to było w średniowieczu i jeszcze w w. XV, lecz jako żywi, chwilowo tylko wypoczywający i drzemiący z głową podpartą ramieniem i z torsem dźwigniętym z pozycji leżącej. I jak Sansovinowskie posągi nagrobne, a w ślad za nimi nasze Padovanowskie, są wyrazem nowego, renesansowego stosunku do powabów życia doczesnego, przewyciężeniem zapatrzonego w zaświaty średniowiecza, które jedyny cel istnienia człowieka i rozwiązanie zagadki bytu widziało w życiu pozagrobowym, tak afirmujące doczesność ujęcie postaci Kallimacha na jego nagrobku jest dowodem, że Stwoszowi nie były obce pewne tendencje nowożytnie. Ale tylko pewne, a mianowicie dotyczące treści, bo jedynie pod tym względem płyta Kallimacha jest przejawem epoki nowej, tak jak jednym ze zwiastunów nowożytności na naszej ziemi był ten włoski humanista, spiskowiec przeciw papieżowi, wróg teologicznego, a zwolennik materialistycznego poglądu na świat. Zjawiskiem nowożytnym jest płyta Kallimachowa przez swój świecki charakter, a także przez sam fakt wprowadzenia tych przelicznych, dokumentarnie odtworzonych akcesoriów, które przepelniają pracownię. Artysta występuje tu w roli odkrywcy świata otaczającego człowieka, podobnie jak ci malarze, którzy w swych obrazach zastąpili złote tło krajobrazem. Jednakże przy tych wszystkich innowacjach dotyczących treści są w omawianym dziele wyraźne jeszcze przeżytki średniowiecza w formie: w wykreśleniu poszczególnych przedmiotów z różnych punktów widzenia, w niezgodności perspektywy z rzeczywistością fizyczną, więc w niedostatkach realistycznego sposobu jej ujęcia oraz w nierealistycznej stylizacji płaszcza humanisty, nie mającej w dodatku żadnego uzasadnienia poza formalistyczną dążnością do osiągnięcia dekoracyjnego efektu. Konserwatywna forma nie nadąża za postępową treścią. Zachodzi więc między treścią i formą ta sama sprzeczność, jaka występuje w ołtarzu Mariackim między realizmem głów, rąk i nóg, szczegółów kostiumologicznych i mnóstwa przedmiotów codziennego użytku oraz niewątpliwym zlaicyzowaniem niektórych epizodów ewangelicznych a niedostatkami perspektywy i nierealistyczną, burzliwą stylizacją draperii, dociągniętą w tym wypadku do zahaczającego o ekspresjonizm patosu gestów i wyrazów twarzy. Sprzeczność to zresztą nie dziwna u artysty działającego na przełomie dwóch wielkich epok — średniowiecznej i nowożytnej i w następstwie tego odzwier-

цидлаjącego tendencje jednej i drugiej. Nie zadawajmy więc gwałtu rzeczywistości, lecz pogódźmy się z nią; nie zaliczajmy Stwoша *per fas et nefas* do Renesansu, lecz w oparciu o stan faktyczny poprzestańmy na stwierdzeniu w jego twórczości postępowych elementów renesansowych i tradycyjnych gotyckich.

Адам Божнак

ПАМЯТНИК КАЛЛИМАХУ

Об изготовленной из бронзы могильной плите, которая в костеле Доминиканцев в Кракове увековечивает место, где покоятся останки погибшего дня 1 ноября 1496 г. Филиппа Буонакорси, называемого Каллимахом, гуманиста, подвизавшегося в Польше в качестве наставника сыновей короля Казимира Ягеллончика (1447—1492) и политического советника его преемника, Яна Ольбрахта (1492—1501) — выражены в научной литературе последних шестидесяти лет довольно противоположные мнения. И так, одни исследователи усматривали в ней произведение Петра Вишера Старшего или Германа Вишера Младшего, с участием Вита Ствоша в качестве проектанта серединой части, представляющей Каллимаха в его комнате, занятого повседневным трудом; другие считали, что единственным автором всей плиты, а следовательно вместе с окаймлением и литьем, был Ствош. Предположение (сделанное Симоном Меллером), что композиция обрамления дело рук Германа Вишера Младшего логически связано с передвижением даты возникновения плиты приблизительно на 1507 г., так как только с того времени Герман начинает работать в мастерской Вишеров. Однако поддержанию гипотезы Меллера препятствует неизвестное этому ученому письмо пребывавшего в Кракове и во Львове флорентийского патриция Октавиана Гуччи де Кальвани (*Gucci de' Calvani*) к приятелю Каллимаха, Лактанцию Федалди (*Thealdidi*), содержащее описание последних часов нашего гуманиста, сведения о его завещании, о торжественном погребении и о надгробном памятнике „из бронзы с его фигурой в натуральную величину и с надписью в прозе, которую привожу в этом письме”. Письмо хотя и не датировано, но все же всем своим содержанием свидетельствует о том, что оно было написано вскоре после смерти Каллимаха. Цитированная в письме надпись на памятнике почти совершенно точно совпадает с эпитафией, которая уцелела. Следовательно могильная плита была изготовлена непосредственно после смерти Каллимаха, а ввиду противопоставления в надписи на ней умершему королю Казимиру Ягеллончику — короля Яна Ольбрахта, она вероятно была изготовлена при жизни последнего, следовательно до 17 июня 1501 года.

Изображение Каллимаха на его могильной плите за работой в кабинете выводит ксендз Щенсны Детлёф из южной Германии, считая непосредственным прототипом этого произведения — эпитафию слепого органиста Конрада Пауманна (ум. 1473) в Мюнхене. Хотя трудно в артистически слабом памятнике Пауманна заметить что-либо больше аналогического примера жанровой трактовки сюжета, как и в памятнике Каллимаха, то однако следует считать позитивным достижением включение плиты Каллимаха в рамки особого типа так же, как и обращение внимания на находящуюся в Дармштадте веронскую миниатюру, по времени около 1370 г., представляющую Петрарку в студии, поразительно близкой Ствошовской концепции с серединой части плиты Каллимаха.

В заключение кс. Детлэф подчеркивает возможность искания инициативы жанровой трактовки сюжета также и в итальянском искусстве.

Итальянские элементы проникают в польское искусство, начиная со второй половины XIV в. Примером является полихромия ризницы костела в Неполомицах, построенной приблизительно в 1370 г., надгробный памятник королю Владиславу Ягелло в краковском соборе, приблизительно с 1420 г., связанный со школой Гиберти. Роспись стен в галлерейх монастыря ордена францисканцев в Кракове, среди которой картина стигматизации св. Франциска явственно указывает на зависимость от Джотто, а также триптик св. Станислава в костеле св. Марии в Кракове, в котором сцена похорон этого святого основана на схеме композиции Джотто в его фреске похорон св. Франциска. В такой обстановке установление Ствошом — при компоновке барельефа с Каллимахом на фоне рабочего кабинета — аналогии с каким-нибудь произведением вроде нпр. фреска Доменико Гирляндайо в костеле *Ognissanti* во Флоренции, представляющего св. Иеронима в студио, кажется совершенно вероятным.

Вопросом специальных исследований была бы попытка проследить пути, по которым элементы итальянского искусства проникали к нам.

Краковская могильная плита Каллимаха, изображающая его живым во время работы, и воздвигнутые спустя несколько лет надгробные памятники резца Андрея Сансовина в костеле Санта Мариа д' Арачели и Санта Мариа дель Пополо в Риме, на которых сановники костела представлены не как умершие, как это было в обычае в средних веках, а как живые, временно только почивающие и дремлющие — это проявление нового, свойственного Ренессансу, отношения к прелестям жизни, проявление победы над средневековьем, которое засмотрелось в потустороннюю жизнь — это доказательство признания и одобрения преходящей жизни. Однако, с другой стороны, с точки зрения формы, могильная плита Каллимаха с неправильной перспективой, с не реалистически стилизованным плащом гуманиста, еще сильно связана со средневековыми традициями. Это противоречие, наблюдаемое также и в алтаре св. Марии Вита Ствоша, неудивительно у художника, который находился на распутье двух великих эпох — Средневековья и Возрождения.

Adam Bochnak

LE MONUMENT DE CALLIMAQUE

Une dalle de bronze à l'église des Dominicains à Cracovie indique le tombeau de Philippe Buonacorsi, surnommé Callimaque, venu en Pologne pour instruire les fils de Casimir Jagellon (1447—1492), conseiller politique de son successeur Jean Albert (1492—1501). Philippe Buonacorsi mourut le 1^{er} novembre 1496. La dalle en question donna occasion aux controverses assez vives dans la littérature scientifique depuis quelque soixante ans. On se plut à y reconnaître le ciseau de Pierre Vischer l'aîné, de Hermann Vischer le jeune avec le concours de Wit Stwosz qui aurait été l'auteur de la partie centrale représentant Callimaque dans sa chambre, occupé de son travail quotidien. Les autres critiques attribuaient à Stwosz l'ensemble de la composition avec encadrement et coulage. Si l'on attribue à Hermann Vischer le jeune (comme le veut Simon Meller) la composition de l'encadrement, il faut avancer la date de l'oeuvre à 1507 environ, moment où Hermann entre dans l'atelier des Vischer. Il y a pourtant un document (inconnu par l'auteur allemand) qui réfute cette thèse. C'est notamment la lettre du patricien florentin Octavien Gucci de' Calvani que ses affaires avaient conduit à Cracovie et à Léopol.

La lettre en question écrite à l'ami de Callimaque Lactance Thedaldi décrit les derniers moments de la vie de notre humaniste, contient une notice sur son testament, la description de ses funérailles solennelles et de son tombeau *in bronzo con la sua figura al naturale et con uno epitaffio in prosa, quale sara qui di sotto questa lettera*. La lettre est sans date, il en résulte pourtant qu'elle a été envoyée bientôt après le décès de Callimaque. L'inscription citée dans la lettre est presque identique avec l'inscription conservée sur la dalle. La dalle fut donc exécutée bientôt après la mort de Callimaque; vu que l'inscription oppose le défunt (*olim*) roi Casimir Jagellon au vivant roi Jean Albert, elle dut être érigée encore de son vivant, c'est-à-dire avant le 17 juin 1501.

Le professeur Szcześny Dettloff en analysant la composition qui représente sur la dalle mortuaire Callimaque vivant dans son cabinet, compare l'ensemble avec l'épithaphe de l'aveugle organiste Konrad Paumann († 1473) de Munich en y voyant le prototype direct de notre dalle (influence de l'Allemagne méridionale). Il est difficile de voir dans une composition aussi faible du point de vue artistique que le monument nommé un modèle, plutôt qu'un traitement analogue du sujet, il faut pourtant reconnaître comme juste d'avoir fait entrer la dalle de Callimaque dans les cadres d'un type de production de ce genre. Le même critique a attiré notre attention sur une miniature de Vérone de 1370, actuellement conservée à Darmstadt qui, présentant Pétrarque dans son cabinet de travail, porte des analogies frappantes avec la composition de Stwosz dans la partie centrale de la dalle analysée. Le professeur Dettloff souligne dans sa conclusion la possibilité des sources italiennes pour ce genre de composition.

Les éléments italiens pénètrent dans l'art polonais depuis la seconde moitié du XIV^e siècle. Citons comme exemples affirmant cette thèse la polychromie de la sacristie à Niepołomice provenant de 1370 environ, le tombeau du roi Ladislas Jagiełło dans la cathédrale de Cracovie (vers 1420) présentant des analogies à l'école de Ghiberti, des peintures murales au couvent des Franciscains à Cracovie. Parmi ces derniers la Stygmatisation de St. François a subi une forte influence de Giotto. La scène de funérailles du tryptique de St. Stanislas dans l'église Notre-Dame à Cracovie répète la composition d'une fresque de Giotto (l'Enterrement de St. François). Cette atmosphère rend très vraisemblable l'hypothèse qui rapproche la composition du bas-relief avec Callimaque créé par Stwosz de telles oeuvres que le fresque de Dominique Ghirlandaio à l'église Ognissanti de Florence (St. Jérôme au travail). Une question nouvelle se pose, à savoir par quelles voies ces éléments italiens nous fussent parvenus.

Notre dalle représentant Callimaque vivant au travail et les tombeaux exécutés quelques années plus tard par André Sansovino à S. Maria in Araceli et à S. Maria del Popolo à Rome, où les dignitaires ecclésiastiques sont représentés vivant endormis en posture de repos, c'est l'expression de la vie nouvelle, de la nouvelle attitude en face des beautés de ce monde, c'est la victoire sur le moyen âge visant l'au-delà, c'est la preuve qui affirme la valeur du monde réel.

Au point de vue de la forme la dalle de Callimaque où la perspective déforme la nature, où divers objets sont tracés de divers points de vue, où le manteau de l'humaniste est stylisé d'une manière loin d'être réaliste porte encore un caractère très médiéval. Cette contradiction frappante aussi dans le retable de Notre-Dame, oeuvre de Wit Stwosz, est toute naturelle chez un artiste placé au carrefour de deux grandes époques.