

ROZPRAWY

STANISŁAW CZEKALSKI

KALLIMACH I OJCOWIE KOŚCIOŁA

PRZYCZYNEK DO BADAŃ NAD GENEZĄ ARTYSTYCZNĄ EPITAFIUM FILIPA BUONACCORSI

Próba wskazania źródeł ikonograficznych kompozycji Wita Stwosza ukazującej Kallimacha w pracowni siłą rzeczy wiązać się musi z zajęciem stanowiska w dyskusji wokół datowania krakowskiego epitafium (il. 1). W dotychczasowych analizach zarysowały się wyraźne różnice poglądów w tej kwestii, przy czym odmienne wnioski wynikały z przyjęcia przez badaczy za podstawę rozważań bądź tekstów odnoszących się do dzieła, bądź kształtu plastycznego płyty epitafijnej. W książce *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza* Piotr Skubiszewski, uznając za kluczowe źródło wzmiankę o nagrobku Kallimacha w liście Marka Rustinimicusa do Konrada Celtisa, wysłanym z Krakowa we wrześniu 1500 roku, stwierdził, iż epitafium musiało powstać przed tą datą¹. Jednocześnie zastrzegł jednak, że analiza sfragistyczna przedstawionej na nagrobku pieczęci kanclerskiej właściwie kazałaby przesunąć datowanie o kilka lat później², ostatnio zaś dodał jeszcze, iż Rustinimicus pisząc swój list, mógł mieć na myśli nie tyle brązową płytę z wizerunkiem Kallimacha, co epitafium „malowane, dzisiaj zaginione, czy też napis na nagrobku”³. Jerzy Kowalczyk podtrzymał opinię sformułowaną dawno temu przez innych autorów, że z tekstu inskrypcji nie wynika, jakoby wymieniany tam król Jan Olbracht, którego

¹ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 86.

² Ibidem, s. 115, przypis 34.

³ Idem, *Obraz człowieka na nagrobku Kallimacha*, (w:) *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, red. R. Michałowski i zespół, Warszawa 1997, s. 215. Dettloff, przytaczając wzmiankę w liście Rustinimicusa, stwierdził dobitniej, że nie można jej łączyć z brązowym epitafium wykonanym przez Stwosza. Zob. S. Dettloff, *Wit Stosz*, Wrocław 1961, s. 101.



1. Wit Stwosz, epitafium Filipa Kallimacha, ok. 1503-1505, brąz, Kraków, kościół Dominikanów, repr. wg: S. Dettloff, *Wit Stosz*, Wrocław 1961, il. 161

sekretarzem był Kallimach, w momencie wykonywania nagrobka już nie żył; można stąd wnosić, iż epitafium powstało przed śmiercią króla, a więc przed 17 VI 1501⁴. Tymczasem Zdzisław Kępiński, za podstawę datowania przyjąwszy wzory obrazowe, z których Stwosz prawdopodobnie korzystał opracowując wizerunek Kallimacha, wskazuje na rok 1506, kiedy to w Bazylei miał powstać jeden z nich – rycina na karcie tytułowej zbioru dzieł św. Ambrożego *Diui Ambrosii opera*; stąd właśnie twórca krakowskiego epitafium zaczerpnął, zdaniem badacza, charakterystyczny zestaw „drobnych akcesoriów” wypełniających wnętrze gabinetu, takich jak „lustro wypukłe na ścianie koło okna, piórnik zwisający z biurka, przybory pisarskie i efektowna fałda płaszczka leżącego na ziemi za plecami piszącego”⁵.

Nie chciałbym rozwijać bezpośredniej dyskusji z hipotezami opartymi na źródłach pisanych. Moje obserwacje idą tropem związków międzyobrazowych i na tej drodze częściowo pozostają w zgodzie ze spostrzeżeniami Kępińskiego, zasadniczo jednak prowadzą gdzie indziej i przywołują inne wzory, bliższe, jak sądzę, dziełu Stwosza.

Kępiński podkreśla, iż kluczową rolę w ukształtowaniu koncepcji przedstawienia Kallimacha siedzącego przy biurku w swojej pracowni odegrał poeta Konrad Celtis, domniemany homoseksualny partner królewskiego sekretarza. Zdaniem badacza to on musiał podsunąć Stwoszowi dwa podstawowe źródła ikonograficzne – przede wszystkim fragment drzeworytu z najgłośniejszego swojego dzieła *Quattuor libri amorum*, wydanego w Norymberdze w 1502 roku (il. 2), ale także drzeworyt z karty tytułowej innego tomu poezji, *Rime* Bernarda Bellincionniego, który ukazał się jedenaście lat wcześniej w Wenecji (il. 3). O tym, że Stwosz korzystał z weneckiego wzoru tworząc epitafium Kallimacha, świadczyć ma podobieństwo „ogólnej koncepcji” przedstawienia humanisty przy biurku na tle okna pracowni, podobieństwo fryzury i czapeczki u obu postaci oraz podobieństwo między drzeworytami z obu zbiorów poetyckich. Jedy-

⁴ J. Kowalczyk, *Filip Kallimach i Wit Stosz*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1983, nr 45, s. 21. Odwracając tę argumentację można by zauważyć, iż z drugiej strony inskrypcja w odnośnym fragmencie „DIVI OLIM CASIMIRI ET IOHANNIS ALBERTI POLONIAE REGVM SECRETARIVS ACCEPTESSIMVS” nie zawiera również jednoznacznego stwierdzenia, że król Jan Olbracht, wymieniony zaraz po ojcu, przed którego imieniem postawiono słowo „olim”, dające się tłumaczyć jako „świętej pamięci” – w przeciwieństwie do niego żyje. Już Dettloff stwierdził, że „to «olim» odnieść można do obu królów” (S. Dettloff, *Wit Stosz*, op. cit., s. 102). Jeśli zaś nawet inskrypcję należałoby datować na okres przed 1501, jej redakcja mogła nastąpić znacznie wcześniej niż wykonanie płyty z przedstawieniem figuralnym. Por. streszczenie uwag na ten temat sformułowanych przez Karola Simona: P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, op. cit., s. 77-78 oraz S. Dettloff, *Wit Stosz*, op. cit., s. 102.

⁵ Z. Kępiński, *Wit Stosz*, Warszawa 1981, s. 75.



2. Hans Süss Kulmbach, fragment drzeworytu z tomu poezji Konrada Celtisa *Quattuor libri amorum*, Norymberga 1502, repr. wg: Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, il. 68



3. Karta tytułowa tomu poezji Bernarda Bellincioniego *Rime*, Wenecja 1491, repr. wg: Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, il. 66

na w istocie konkretna zbieżność między wizerunkami Buonaccorsiego i Bellincioniego, dotycząca fryzury i czapeczki, daje się wytłumaczyć raczej konwencją ówczesnie panującej mody, niż zależnością dzieła Stwosza od drzeworytu z *Rime*, tym bardziej że wszystkie inne charakterystyczne cechy obu przedstawień, tak w zakresie całościowej kompozycji obrazu, budowy przestrzeni, upozowania postaci, jak i w drobniejszych szczegółach, są zasadniczo odmienne. Pozostaje jedynie podobieństwo „ogólnej koncepcji”, typu ikonograficznego, które jednak w żadnym wypadku nie dowodzi jeszcze jakiegokolwiek bezpośredniego związku między obrazami reprezentującymi ten sam typ. Trudno również dostrzec jakkolwiek, poza typologicznym właśnie, związek między wizerunkami Bellincioniego

i Celtisa. Słowem, jeśli za kryterium identyfikacji wzoru obrazowego uznać podobieństwo przedstawień, to drzeworyt z tomu *Rime* w gruncie rzeczy nie spełnia go ani w stosunku do *Quattuor libri amorum*, ani w stosunku do epitafium Kallimacha i wbrew sugestiom Kępińskiego należałoby go wyłączyć z genealogii dzieła Stwosza.

Problem związku między płytą epitafijną a drzeworytem przedstawiającym Celtisa nie jest już tak jednoznaczny. O ile same wizerunki postaci również i w tym przypadku nie wykazują żadnego konkretnego podobieństwa poza wspólną przynależnością do tego samego typu ikonograficznego, o tyle łączy je ściślej analogiczny motyw ptaków umieszczonych powyżej i najwyraźniej symbolizujących przymioty obu mężów⁶. Ten właśnie pomysł, szczególny, choć może nie aż tak „nowy i zdumiewający”, jak to określił Kępiński, wydaje mi się jednym z dwóch najmocniejszych ogniw w łańcuchu genealogicznych powiązań, w których badacz próbował umieścić dzieło Stwosza. Toteż do zbioru *Quattuor libri amorum* Celtisa przyjdzie jeszcze powrócić. Jeśli chodzi jednak o upozowanie siedzącego przy biurku Kallimacha, problem wzorów obrazowych nadal pozostaje nierozwiązany. W ostatnim artykule na ten temat Skubiszewski konkluduje, iż wśród dotychczas przywoływanych dla porównania dzieł „(...) nie sposób (...) zacytować żadnego, które można by uznać za bezpośredni pierwowzór kompozycji. Wit Stosz był artystą o bardzo silnej indywidualności. W jego sztuce zapożyczenia od innych były rzadkie, a jeśli już artysta z jakichś powodów po określony wzór sięgał, to przetwarzał go zaraz gruntownie. Tak było też z kompozycją środkowej części nagrobka Kallimacha. Wit Stosz musiał znać rozmaite realizacje toposu obrazowego «pisarza przy pracy», ponieważ oddziaływanie różnych źródeł ikonograficznych jest dostrzegalne tak w kompozycji całości jak w szczegółach. Te refleksy są jednak splecione i nie zawsze czytelne, co najlepiej wyjaśnia (...) ogromne rozbieżności w poglądach na temat domniemanych wzorów. Nie te inspiracje wszakże definiują dzieło, lecz własna wizja artysty»⁷. Mimo wszyst-

⁶ Postaci Celtisa na drzeworycie towarzyszą trzy ptaki: kogut i kruk, które według Kępińskiego symbolicznie określają poetę jako wieszczka, oraz łabędź symbolizujący wysokie loty poetyckie i pośmiertną chwałę autora. Na epitafium Kallimacha znajdują się: kogut – symbol przebudzenia czytelny w odniesieniu do pism politycznych zmarłego – oraz łabędź „jako znak, że po śmierci oceniony będzie wyżej niż za życia”. Zob. Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, op. cit., s. 74-75. Inne odczytanie tych motywów proponował wcześniej L. Lepszy: łabędź jako symbol poety umierającego, a drugi ptak jako orzeł, zgodnie z legendą wzlatający przed śmiercią ku słońcu. Zob. L. Lepszy, *Pomnik Kallimacha*, „Rocznik Krakowski”, 1926, nr 20, s. 147.

⁷ P. Skubiszewski, *Obraz człowieka na nagrobku Kallimacha*, op. cit., s. 226. Nie znajdując bezpośrednich wzorów dla wizerunku Buonaccorsiego, autor wpisuje to przedstawienie w historię toposu obrazowego „uczzonego w pracowni” i „pisarza przy pracy”.

ko wydaje mi się, że w przypadku epitafium Kallimacha indywidualna wizja Stwosza poczęła się z silnej inspiracji konkretnym wzorem.

Przyjrzyjmy się przez chwilę tej kompozycji. W sposobie ujęcia postaci wskazałbym trzy najbardziej charakterystyczne cechy. Pierwsza, to długa prosta linia konturu opończy za plecami Kallimacha, zaznaczająca skos, któremu podporządkowany został kąt ustawienia głowy; w efekcie powstaje wrażenie, jak gdyby siedzący silnie pochylał się do przodu, mimo że układ fałd stroju na jego piersiach sugeruje raczej wyprostowanie tułowia w pionie. Cecha druga, to niezwykła aranżacja przestrzenna sceny; dość typowe dla średniowiecznych przedstawień podobnego tematu skrzyżowanie dwóch przeciwstawnych perspektyw (biurko pokazane jest tak, że pracującego przy nim mężczyznę powinniśmy widzieć *de facto* w trzech czwartych od pleców, podczas gdy postać zwrócona jest w naszą stronę, prostopadle do tego kierunku) zostało zaakcentowane przez przesunięcie planów, wyraźnie czytelne z wykreślającego głębokość przestrzeni wnętrza, „szachownicowego” układu płytek na posadzce (siedząc za biurkiem, na skrzyni umieszczonej w głębi komnaty, Kallimach jednocześnie stawia nogi znacznie bliżej, tak że przesłania nimi biurko). Trzeci element, który stanowi kulminację powyższego efektu, to zaskakujące wysunięcie lewej stopy mężczyzny daleko ku brzegowi pola i niemal dotknięcie nią architektonicznego obramienia kompozycji, elementu należącego już nie tyle do iluzji „tu i teraz” urzędowania Kallimacha w gabinecie, co do niezmiennej i w tym sensie wiecznej struktury płyty epitafijnej, tak jakby postać właśnie przekraczała trójwymiarowy porządek panujący wewnątrz pracowni i przenosiła się – powiedziałbym: transcendowała – w ten wymiar czasu, w którym trwałość brązowego epitafium spotyka się z każdorazową obecnością stającego przed nim widza. Skos wyprowadzający stopę ku prawemu dolnemu narożnikowi płyty tyleż przydaje postaci niezwyklej dynamiki, co i zarazem równoważy wspomnianą skośną linię konturu opończy oraz odpowiadającą jej oś drugiej, cofniętej nogi; cała sylwetka Kallimacha zostaje w ten sposób sprowadzona do zarysu regularnego, choć pulsującego napięciami kierunkowymi trójkąta. Wymienione trzy aspekty przedstawienia w szczególnym stopniu decydują o jego swoistości, ale zarazem, jak zobaczymy, stanowią też ślady wzorów obrazowych i korekt, jakie Stwosz do nich wprowadzał wypracowując własne dzieło.

Obserwację procesu wyłaniania się wizerunku Kallimacha z ikonograficznej tradycji rozpocznijmy od rzutu oka na drzeworyt przedstawiający św. Hieronima, wykonany w 1492 r. przez młodego Albrechta Dürera i zamieszczony na stronie tytułowej zbioru *Epistolare beati Hieronymi*, wydanego w tymże roku w Bazylei (il. 4). Święty przedstawiony został w momencie, gdy odrywając się od pracy nad księgami, wyjmując cierń z łapy lwa za pomocą jakiegoś ostrego narzędzia, może rylca. Pochyla się ku



4. Albrecht Dürer, drzeworyt na karcie tytułowej zbioru *Epistolare beati Hieronymi*, Bazy-lea 1492, repr. wg: F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, ed. K. G. Boon, R. W. Scheller, Amsterdam, b. d., t. VII, il. 227

zwierzęciu w taki sposób, że charakterystyczna prosta linia jego pleców, wyznaczająca także kąt ustawienia głowy, biegnie równoległe do skośnych krawędzi pulpitu z rozłożonymi na nich woluminami, które budują drugi plan. Przez tę wizualną korespondencję postawa świętego daje się odczytać jako zgodna z przepisywanym przezeń Bożym Słowem, a konkretnie z pierwszym rozdziałem Księgi Rodzaju, głoszącym chwałę Stwórcy świata i wszystkich żywych istot⁸. Odwrócenie postaci Hieronima od ksiąg, sytuacyjnie umotywowane tak, że święty porzuca je na chwilę, by zatroszczyć się o cierpiącego lwa, pozwoliło na pełną ekspozycję *en trois quarts* zarówno samego ascety, jak i warsztatu jego pracy translatorskiej i pisarskiej. Oto Hieronim odłożył pióro, by słowo pisane zamienić w czyn. Ze względu na sposób, w jaki chwycił on narzędzie, gest usuwania ciernia z lwiej łapy pozostaje identyczny z gestem pisania; również uniesione oczy mędrca odnoszą tę uzdrawiającą i poskramiającą zarazem czynność do świętych ksiąg. Całe przedstawienie można uznać za wizualizację logocentrycznego rozumienia tradycji piśmienniczej Kościoła, zakładającego tożsamość sensu *Biblii* niezależną od jej różnych wersji językowych, a także tożsamość z tym sensem zarówno pism św. Hieronima, jak i jego życia.

Kępiński, przywołując w swym tekście drzeworyt na karcie tytułowej bazylejskiego wydania dzieł św. Ambrożego z 1506 roku jako domniemany wzór dla rozwiązania szczegółów wnętrza pracowni Kallimacha, nie załącza niestety ilustracji. Najprawdopodobniej jednak chodzi tu nie o pierwodruk, lecz o wznowienie tego zbioru, który ukazał się w Bazylei wcześniej, jeszcze w roku 1492, wkrótce po edycji listów św. Hieronima z drzeworytem Dürera. Jak zauważył Erwin Panofsky, nieznanemu autorowi wizerunku św. Ambrożego, który zdołał jego *Opera*, ewidentnie wzorował się na kompozycji Dürerowskiej (il. 5)⁹. Wśród akcesoriów wskazanych przez Kępińskiego nie znajdują tylko piórnika, który miał zwisać z pulpitu, podobnie jak na epitafium Kallimacha. Zbieżność z dziełem Stwosza dotyczy tu zwłaszcza sposobu opracowania biurka i posadzki z płytek ułożonych „w szachownicę”, czego z kolei Kępiński nie akcentował. Można przypuszczać, że Stwosz znał ten drzeworyt, lecz jeśli tak, to należałoby go uznać jedynie za źródło poboczne, drugorzędne. Świadczy on przede wszystkim o sile oddziaływania wzoru stworzonego przez Dürera i o jego podatności na przekształcenie w obraz mędrca zajętego pisaniem księgi. Pomiędzy nim a wizerunkiem Kallimacha jako kluczowe ogniwo genealogicznego ciągu staje jednak inna realizacja utrzymana w podobnym typie.

⁸ Na stronicach otwartych ksiąg widnieje pierwszy ustęp *Genesis*, w wersji hebrajskiej, greckiej i łacińskiej.

⁹ E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton 1971, s. 26.



5. Naśladowca Dürera, drzeworyt na karcie tytułowej *Divi Ambrosii opera*, Bazylea 1492, repr. wg: F. W. H. Hollstein, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400-1700*, t. VII, il. 220

Uczeń i współpracownik Dürera, Hans Süß Kulmbach, wykorzystał jego drzeworyt kilkanaście lat później, szkicując karton z przedstawieniem św. Hieronima, pomyślany jako projekt witraża, tzw. „szybki gabinetowej” (il. 6)¹⁰. Stał się on zapewne punktem wyjścia do realizacji zespołu czterech wizerunków Ojców Kościoła z atrybutami ewangelistów. Oprócz św. Hieronima byli to: św. Augustyn z orłem św. Jana, św. Am-



6. Hans Süß Kulmbach, *Święty Hieronim*, rys. piórkiem, ok. 1503-1505, Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, repr. wg: F. Winkler, *Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäußeles*, Berlin 1942, il. 105

¹⁰ Rysunek piórkiem, lawowany, średnica tonda 23 cm. Przechowywany w Dreźnie, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

broży z bykiem św. Łukasza i św. Grzegorz z aniołem św. Mateusza. Ze względu na atrybut lwa, identyfikujący także św. Marka, to właśnie postać św. Hieronima stanowiła niejako naturalny łącznik między grupą Ojców Kościoła i grupą ewangelistów. Drzeworyt Dürera dostarczył Kulmbachowi gotowego schematu przedstawienia mędrca w pracowni siedzącego nad księgami, któremu towarzyszy żywa istota symbolizująca osobę świętego. *Św. Hieronim* Kulmbacha stanowi bezpośrednią transpozycję Dürerowskiego ujęcia tej samej postaci, natomiast wizerunki pozostałych Ojców powstały w wyniku dalszych przekształceń wyjściowego wzorca, dokonanych zapewne w oparciu o inne jeszcze źródła ikonograficzne. Hans Süß zachował przy tym istotną treść dzieła swego mistrza; tak jak Dürer ukazywał tożsamość sensu kolejnych przekładów *Biblii*, tak on, symbolicznie identyfikując ze sobą postaci Ojców Kościoła i ewangelistów, zobrazował ciągłość tradycji biblijnej i patrystycznej, ufundowaną w jedności duchowego przekazu pism świętych autorów.

Adaptacja drzeworytu Dürera dla potrzeb nowego programu szła w kierunku ściślejszego sytuacyjnego związania postaci z miejscem pracy przy biurku, a zarazem rozluźnienia jej relacji z towarzyszącym zwierzęciem, tak by zyskała ona charakter umowny, symboliczny, asocjacyjny. Kulmbach sprowadził zatem biurko z drugiego planu na pierwszy, przysunął je do Hieronima na tyle, by święty mógł na nim pisać, nie na tyle jednak, by wskutek tego zniknął pierwotny efekt usadowienia postaci bokiem do pulpitu. W sylwetce piszącego bez większych zmian pozostała charakterystyczna linia pochylonych pleców i sztywno jej podporządkowany kąt ustawienia głowy. Podobnie jak u Dürera, ten silny skos znajduje przeciwwagę w antytetycznej względem niego linii wychudłego grzbietu i długiej szyi lwa; pomimo iż zwierzę zostało nieznacznie pomniejszone i odsunięte od Hieronima, by zrobić miejsce dla biurka wprowadzonego kantem między obie figury, nadal współtworzą one symetryczny zarys trójkąta, którego wierzchołek wyznacza głowa świętego. Chcąc w przekonujący sposób umieścić Hieronima za biurkiem, przy pracy, artysta musiał zupełnie na nowo opracować układ jego nóg, który na drzeworycie Dürera ginął pod rozłożystym płaszczem. Pomysł cofnięcia prawej nogi poniżej kolana tak, by jej kontur biegł mniej więcej równolegle do linii pleców i skośnej krawędzi pulpitu, zmierzając ku lewemu dolnemu narożnikowi kompozycyjnego trójkąta, mogła nasunąć Kulmbachowi spadająca w tym kierunku kaskada fałd wypływająca spod łokcia św. Hieronima na Dürerowskim pierwowzorze. Większy problem miał artysta z ustawieniem nogi lewej, jak sądzić można po niejednoznacznym rozwiązaniu relacji między nią a boczną ścianką biurka.

Porównajmy teraz rysunek Kulmbacha z dziełem Stwosza. Zasadniczo analogiczny jest lewy kontur postaci, siedzącej na wzorzystej poduszce z

narożnymi frędzlami. Poniżej poduszki z uda zwiesza się sfałdowany kraj wierzchniej szaty, odsłaniając zarys prawej łydki, a cofnięta stopa, opierając się o podłogę tylko palcami, stwarza wrażenie, jak gdyby mężczyzna kroczył. Stwosz koryguje układ rąk, które u św. Hieronima były zdecydowanie za krótkie. Prawe przedramię Buonaccorsiego znalazło się niżej, a w związku z tym dwie fałdy płaszcza, na kartonie Kulmbacha wylaniające się spod ręki, na wysokości brzucha, Stwosz przesunął na piersi; ich zbliżony do pionu przebieg wywołał sugestię, że przedstawiona postać siedzi wyprostowana, mimo że skośna linia pleców nadal wskazuje na jej pochylenie. Zachowanie tej linii, a nawet jej wyostrenie i przedłużenie w dół przez krawędź skrzyni posłużyło utrzymaniu piramidalnego zarysu kompozycji. Skoro siedzący przy biurku nie był już św. Hieronimem, należało jednak usunąć lwa, którego sylwetka na rysunku Kulmbacha, jak i wcześniej na drzeworycie Dürera, symetrycznie domykała kompozycyjny trójkąt z drugiej strony. Inną możliwość wypełnienia kompozycji w tym miejscu podpowiadał wszelako już ten sam wzór obrazowy. Mając, jak mówiłem przed chwilą, trudności z narysowaniem lewej nogi św. Hieronima, Kulmbach najwyraźniej wahał się, do którego miejsca poprowadzić jej zarys w dół i na prawo, a w którym miejscu przesłonić go ścianką biurka. W efekcie kształt nogi, wydobyty wiązką linii zaznaczających cieniowanie szaty, pozostaje czytelny aż do progu, na którym wspiera się przednimi łapami lew. W miejscu, gdzie przypada dolna krawędź tego progu, noga św. Hieronima, gdyby rysować ją dalej, powinna mieć stopę – i faktycznie w trójkątnym kształcie powstałym między prostopadłymi krawędziami progu a konturem tylnej łapy lwa można odnaleźć, na zasadzie projekcji, jak by powiedział Gombrich, nieco wydłużony zarys stopy¹¹. Sugestia taka nasuwa się tym bardziej, że już sposób ustawienia cofniętej prawej nogi postaci sprawiał wrażenie, jak gdyby wykonywała ona krok, a wysunięta do przodu i oparta na pięcie druga noga znakomicie ten efekt kroczenia dopełnia. Jak widać na epitafium Kallimacha, Stwosz dokonał takiej właśnie projekcji. W układzie nóg na rysunku Kulmbacha, od kolan w dół, odnalazł on zarys trójkąta, którego prawa krawędź stanowiła przedłużenie linii lewego ramienia postaci. Artysta przesunął ten trójkąt poza oś figury, ku prawemu brzegowi pola, tak, że stał się on wyraźnym kontrapunktem dla trapezowatego konturu partii tułowia, a zarazem sylwetka Kallimacha zyskała nieco „egipski” wygląd. W efekcie, o ile nogi Buonaccorsiego zdają się kroczyć po odcinku koła, byłoby to pozostałością po kolistym formacie kartonu Kulmbacha, ale indukowany kształt okręgu na płycie epitafijnej nie jest współśrodkowy

¹¹ Por. E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981.

z polem całej kompozycji. Z kolei aureola otaczająca głowę św. Hieronima przeistoczyła się w odcinek koła, który ujmuje herb nad głową Kallimacha w trójlistnym zamknięciu obramienia epitafium¹². Dwa ptaki po bokach, symbolizujące przymioty humanisty, zastąpiły lwa – usunięty atrybut św. Hieronima i św. Marka. Jednak ten ostatni element ikonograficznego programu nagrobka, jak zauważył Kępiński, ma inne bezpośrednie źródło – fragment drzeworytu z *Quattuor libri amorum* Celtisa, przedstawiający poetę przy pracy.

Wpisanie wizerunku Kallimacha w schemat przedstawień Ojców Kościoła i ewangelistów, oczywiste na poziomie formy, wprowadza istotne przesunięcie w sferze treści. Niezmienność schematu, gdzie elementem stałym pozostawało wnętrze gabinetu, pulpit i przede wszystkim centralny motyw księgi, wymiennie natomiast funkcjonowały sylwetki różnych pobożnych autorów pochylonych nad tekstem, niosła ideę boskiego Logosu jako tożsamego i ostatecznego *signifié*, z którego wypływają i do którego bezpośrednio sprowadzają się pisma czy nauki poszczególnych świętych. Zastosowanie tej konwencji w przedstawieniach współczesnych humanistów odrywało ją od pierwotnego sensu i prowadziło do zastąpienia *signifié* przez *signifiant*; o ile takie ujęcie postaci nadal konotuje godność i mądrość przedstawionej osoby, jej miarą nie jest już sam Bóg (jako źródło świętości i apostolskiego posłannictwa), lecz inny pisarz. Odpowiednio zmieniał się także i tekst absorbujący uwagę uczonego – nie chodziło już o tą samą w istocie Bożą mądrość objawiającą się w ludzkim słowie. Państwowy dokument składany przez Kallimacha na krakowskim epitafium jest jedynie dalekim echem pierwotnej Księgi ewangelistów i Ojców Kościoła przez swój kształt i miejsce w kompozycji.

Kępiński w swej monografii nie wspominał, że autorem wizerunku poety z *Quattuor libri amorum* był również Kulmbach¹³. Jak się zatem okazuje, zarówno przedstawienie pisarza w gabinecie, jak i symboliczny motyw ptaków powyżej Stwosza zapożyczył od tego artysty, czerpiąc z dwóch różnych jego realizacji. Konrad Celtis był wspólnym znajomym obu twór-

¹² W związku z tym wzorem konkretnego znaczenia nabiera także obserwacja sformułowana przez P. Skubiszewskiego, iż wełniana czapka za plecami Kallimacha kojarzy się z ikonografią „pisarza w pracowni” jako rodzaj cytatu, który zastępuje kapelusz kardynalski często wiszący obok przedstawianej w tej konwencji postaci św. Hieronima. Zob. P. Skubiszewski, *Obraz człowieka na nagrobku Kallimacha*, op. cit., s. 226. Ponadto wskazać można jeszcze jeden szczegół łączący rysunek Kulmbacha i epitafium Buonaccorsiego – tamśmę przytrzymującą książki i papiery nad pulpitem biurka.

¹³ W polskim piśmiennictwie autorstwo Kulmbacha zostało stwierdzone wcześniej przez M. Walickiego, *Polskimi śladami Kulmbacha*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1955, nr 1, s. 164. Walicki powoływał się na badania F. Winklera, *Die Holzschnitte des Hans Suess v. Kulmbach*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 1941, nr 62.

ców¹⁴. Choć w dotychczasowym piśmiennictwie raczej nie kojarzono ze sobą ich dokonań, drogi artystycznej działalności Stwosza i Kulmbacha z pewnością przecinały się w pierwszych latach XVI wieku w Norymberdze, gdzie Hans Süß rozpoczął pracę u boku Dürera około 1500 roku. Tak drzeworytnicze ilustracje poezji Celtisa, opracowane wspólnie z Dürerem, jak i kartony przedstawiające Ojców Kościoła należą do najwcześniejszych jego dzieł.

Odkrycie, iż wizerunek Kallimacha oparty jest na jednym z tych kartonów, nie pozwala niestety jednoznacznie i ostatecznie uściślić datowania krakowskiego zabytku, aczkolwiek zawęża do tej pory przyjmowane ramy czasowe w przedziale paru lat po roku 1500. Należałoby w takim razie zweryfikować przywołane przeze mnie na wstępie ustalenia oparte na źródłach pisanych, sugerujące datę wcześniejszą. Kluczowe znaczenie w związku z dziełem Stwosza jako transformacją rysunku Kulmbacha mają badania Ewy Fitz, która w niedawno ogłoszonym artykule na temat projektów „szybek gabinetowych” tego artysty skorygowała poprzednio formułowane sądy datujące kartony na okres około roku 1510 i ustaliła czas ich powstania na lata 1503-1505¹⁵. Kartony w kształcie tonda z wizerunkami Ojców Kościoła służyły za wzory do wykonania malowideł na szkle w norymberskim warsztacie Wita Hirsvogela. Fitz identyfikuje konkretnie dwa bliźniacze zespoły tych szybek i wysuwa przypuszczenie, iż mogło ich powstać więcej. Jedynym dającym się w miarę dokładnie datować jest jednak zespół zdobiący niegdyś okna kaplicy w domu „Pod złotą tarczą” w Norymberdze, który zamówiony został przez Konrada IV Hallera najprawdopodobniej bezpośrednio po tym, jak w 1503 roku stał się on jego nowym właścicielem. Skoro zaś tom poezji Celtisa z drzeworytem Kulmbacha stanowiącym drugi wzór dla epitafium ukazał się w roku

¹⁴ Stwosz i Celtis znali się jeszcze z czasów krakowskich. Istnienie między nimi bliższych stosunków także później w Norymberdze sugeruje Kępiński, nie tylko w związku z epitafium Kallimacha. Jego zdaniem Celtis w 1505 roku prawdopodobnie wstawiał się za Stwoszem u cesarza Maksymiliana w sprawie unieważnienia wyroku nałożonego na artystę przez radę miejską. Rysy Celtisa rozpoznał Kępiński w postaci jednego z apostołów na epitafium Pawła Volckamera w norymberskim kościele św. Sebalda, wykonanym przez Stwosza w 1499 r. Zob. Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, op. cit., s. 68, 71. Na temat współpracy Celtisa i Kulmbacha przy edycji „Quattuor libri amorum” zob. M. Walicki, *Polskimi śladami Kulmbacha*, op. cit., s. 164-167 oraz W. Drecka, *Kulmbach*, Warszawa 1957, s. 10-16.

¹⁵ E. Fitz, *Eine Folge von vier Kabinettscheiben nach Kartons des Hans Süß von Kulmbach*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte”, 1995, nr 1. Wcześniejsi badacze twórczości Kulmbacha w kwestii datowania owych kartonów nie mieli pewności i nie byli zgodni. F. Stadler sugerował datę około roku 1509, F. Winkler najpierw proponował okres przed 1508, potem zaś przedział lat 1510-1515. Zob. F. Stadler, *Hans von Kulmbach*, Wien 1936, s. 10 i 109; F. Winkler, *Verkannte und unbeachtete Zeichnungen des Hans von Kulmbach*, „Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, 1929, nr 50, s. 11-39; idem, *Die Zeichnungen Hans Süß von Kulmbachs und Leonhard Schäufoleins*, Berlin 1942, s. 34 i 90.

1502, to można przypuszczać, że dzieło Stwosza powstało niewiele później. Reasumując, przedział czasowy 1503-1505, przyjęty przez Fitz dla datowania rysunków Kulmbacha, wydaje się prawdopodobny także w odniesieniu do naszej płyty epitafijnej.

Wskazanie obu wzorów Kulmbachowskich nie wyczerpuje jeszcze problemu artystycznej genezy epitafium Kallimacha. Wszak żadnego dzieła sztuki nie da się sprowadzić do prostej sumy jego domniemanych ikonograficznych źródeł. Zawsze zostaje różnica, naddatek stanowiący nierozwiązywalny splot własnej inwencji artysty i rozmaitych inspiracji, bliższych i dalszych, świadomych i nieświadomych, które nakładają się na siebie i współdziałają w procesie twórczym. Wzbudzana chęcią rekonstrukcji tego procesu pokusa szczelnego wypełnienia owego naddatku kolejnymi analogiami, odpowiadającymi poszczególnym fragmentom badanego dzieła różnym od wzoru rozpoznanego jako źródło podstawowe, grozi wypaczeniem obrazu aktu twórczego przez upodobnienie go do montażu gotowych elementów. Dobieranie i zestawianie ich tak długo, aż uzyska się ostateczną przyległość między sumą cząstkowych wzorów a dziełem rozumianym jako ich kompilacja, zapewne mogłoby studia nad genezą artystyczną jakiegokolwiek utworu doprowadzić do absurdu. Jak pisał przed wielu laty Erwin Panofsky, badanie historii formuł przedstawieniowych „(...) kryje w sobie niebezpieczeństwo pewnego schematyzmu i musi wystrzegać się chęci wyjaśniania każdego zjawiska artystycznego równaniem $x = a + b$, bowiem tylko wówczas, gdy [metoda badawcza – przyp. S. C.] będzie miała na uwadze, że do tego $a + b$ zawsze dochodzi jeszcze indywidualność twórcy dzieła jako nie dające się zredukować y , będzie ta metoda mogła pokusić się – także i tam, gdzie wydaje się, iż indywidualność wyzwoliła się z więzów tradycji – o wykrycie działania «tradycji obrazowych» i właśnie w taki sposób, choć także poniekąd negatywnie, o unaocznienie odrębności i jednoznaczności owej indywidualności twórczej”¹⁶. W świetle powyższych słów równie fałszywą byłaby arytmetyka zakładająca, że im bardziej mnoży się domniemane wzory, tym mniej pozostawia się miejsca dla twórczej inwencji artysty. To rzekłszy, chciałbym na koniec przywołać jeszcze jedną pracę graficzną, która w paru szczegółach kojarzy się – chyba zasadnie – z epitafium Kallimacha. Wspomniał o niej w swojej książce Kępiński – i to byłoby drugie z najmocniejszych ogniw rekonstruowanej przez niego genealogii dzieła Stwosza – a swoją drogą zwrócił mi na nią uwagę Jarosław Jarzewicz¹⁷.

Otóż zdaniem Kępińskiego „dwa, ale ważne elementy” swej kompozycji Stwosz przejął z drobnego fragmentu miedziorytu Mistrza E. S.: cho-

¹⁶ E. Panofsky, *Imago Pietatis. Przyczynek do historii typów przedstawieniowych Mąż Bolesci i Maria Pośredniczka*, przeł. T. Dobrzeńicki, w: idem, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 111.

¹⁷ W rozmowie z autorem. Dziękuję serdecznie.



7. Mistrz E. S., *Św. Jan Chrzciciel z Barankiem Bożym w otoczeniu Ojców Kościoła i symboli ewangelistów*, 1466, miedzioryt (fragment), Kupferstichkabinett Berlin, repr. wg: *Meister E. S. Ein Oberrheinischer Kupferstecher der Spätgotik*, kat. wyst., Staatliche Graphische Sammlung München, München 1986, il. 66

dzi o sposób posadowienia postaci na skrzyni i o „błam brokatu zawieszony za siedzącym jako tło”¹⁸. I w tym przypadku autor nie załączył ilustracji, ale zapewne miał na myśli medalion z wizerunkiem św. Augustyna

¹⁸ Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, op. cit., s. 75.

na sztychu z 1466 roku, którego centralną część zajmuje przedstawienie św. Jana Chrzciciela, wokół niego zaś w medalionach ujętych wicią roślinną rozmieszczone są naprzemiennie symbole ewangelistów i figury Ojców Kościoła, zajętych pisaniem bądź lekturą ksiąg (il. 7). Tkanina ze stylizowaną dekoracją roślinną w podobny sposób płasko zamyka przestrzeń w tle postaci św. Augustyna i Buonaccorsiego. Ułożenie wzorzystej poduszki, na której siedzi Kallimach, przypomina bardziej miedzioryt Mistrza E. S., niż rysunek Kulmbacha. Przy wszystkich różnicach w upoźowaniu jednej i drugiej postaci zwraca uwagę podobieństwo obfitej i ostro łamanej materii szat za ich plecami, ułożonej na poduszce i na podłodze w taki sposób, że powstaje – wyraźniejszy niż na kartonie Kulmbachowskim – efekt przesunięcia planów przestrzennych: skrzynia zostaje w głębi pomieszczenia, podczas gdy spowite szatą nogi siedzącego niepostrzeżenie znajdują się znacznie bliżej.

Wyobrażenie Kallimacha przy pracy w gabinecie można by zatem uznać za swoistego rodzaju syntezę przedstawień Ojców Kościoła, utrzymanych w typie ikonograficznym „pisarza w pracowni”, a mianowicie wizerunków: *Św. Hieronima* Kulmbacha, *Św. Augustyna* Mistrza E. S. oraz, być może, *Św. Ambrożego* naśladowcy Dürera z Bazylei. W żadnym razie nie znaczy to jednak, by dzieło Stwosza dało się zredukować do złożenia tych wzorów. Jest raczej tak, że im więcej obrazowych źródeł odkrywa się w jego tle, tym bardziej docenić można zdolność artysty do ich twórczej transformacji w dzieło własne i integralne. Każda artystyczna struktura, chociaż daje się w badaniu rozpoznać jako wiązka genetycznych cech, dziedziczonych z tradycji – zgodnie z teorią Kublera – pozostaje przecież zawsze nadrzędną i niepowtarzalną indywidualnością i całością¹⁹. Przed wszystkim tak właśnie prezentuje się nam również wizerunek Kallimacha na krakowskim epitafium.

KALLIMACH UND DIE KIRCHENVÄTER

EIN BEITRAG ZUR UNTERSUCHUNG KÜNSTLERISCHER HERKUNFT DES EPITAPHS VON PHILIP BUONACCORSI

Zusammenfassung

Im Artikel werden Bildmuster thematisiert, auf die vermutlich Veit Stoß während der Arbeit am Bild von Philip Buonaccorsi (Kallimach) zurückgriff, welches sich auf dem bronzenen Epitaph an der Wand des Presbyteriums in der Krakauer Dominikanerkirche befindet. Diese Darstellung galt im Lichte der bisherigen Forschung als eine originelle ikono-

¹⁹ Por. G. Kubler, *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, przeł. J. Hołówka, Warszawa 1970.

graphische Variante eines „Dichters bei der Arbeit“ oder eines „Gelehrten in seiner Werkstatt“. Nur Zdzisław Kępiński versuchte vier konkrete graphische Vorbilder zu zeigen, deren Kompilation Kallimachs Epitaph angeblich darstellt. Eine kritische Prüfung seiner Hypothesen läßt die Schlußfolgerung zu, daß der Hinweis auf den Holzschnitt aus dem Titelblatt des Gedichtbandes „Rime“ von Bernard Bellincioni, der 1491 in Venedig veröffentlicht wurde, unzutreffend ist. Vielleicht ließ sich Stoß bei der Bearbeitung solcher Details des Inneren des Studierzimmers Kallimachs, wie der Arbeitstisch, der „schachbrettartige“ Fußboden und ein kleiner Wölbspiegel an der Wand, von einem anderen von Kępiński erwähnten Muster inspirieren: dem Titelblatt des in Basel veröffentlichten Schriftenbandes „Diui Ambrosii opera“ vom hl. Ambrosius. Dieser Holzschnitt ist jedoch keine Umarbeitung des Bildes dieses Dichters aus dem „Rime“-Band, was Kępiński unterstellte, sondern eine Variante des Bildes vom hl. Hieronimus aus einem Holzschnitt Albrecht Dürers, der sich auf der Titelseite des 1492 ebenfalls in Basel publizierten Werkes „Epistolare beati Hieronymi“ befindet. Autor des vorliegenden Beitrags betrachtet das erwähnte Werk Dürers als den Ausgangspunkt für den Prozeß ikonographischer Transformation, der entscheidend zur Entstehung des Epitaphbildes von Kallimach beitrug. Das wichtigste Element dieses Prozesses und das direkte Vorbild für die Werke von Stoß ist eine Hieronymus-Zeichnung von Hans Süß Kulmbach, die als Entwurf einer der vier Glasmalereien, der sog. „Kabinettscheiben“ mit den Figuren der Kirchenväter entstanden war. Einige Serien von diesen Kabinettscheiben wurden höchstwahrscheinlich 1503-1505 in Nürnberg in der Werkstatt von Veit Hirsvogel hergestellt.

Kulmbachs Zeichnung und das Krakauer Epitaph sind sich grundsätzlich ähnlich im Hinblick auf das linke Profil der Figur, welche auf einem gemusterten Kissen mit Eckfransen sitzt. Von dem Bein, unterhalb des Kissens, hängt der gefaltete Rand des Obergewandes herab und legt den Umriß der rechten Wade frei. Der zurückgeschobene Fuß, der den Boden nur mit den Zehen berührt, macht den Eindruck, als ob der Mann schritte. Da Buonaccorsis rechter Unterarm tiefer geraten ist, verschob Stoß zwei Falten des Mantels, die auf Kulmbachs Karton unter der Hand, in der Bauchhöhe hervortauchen, in den Brustbereich. Ihr beinahe vertikaler Verlauf legte die Vermutung nahe, daß Kallimach geradesitzt, obwohl die schräge Linie des Rückens weiterhin auf seine Beugung deutet. Dank der Beibehaltung dieser Linie und sogar ihrer Ausschärfung und Verlängerung nach unten, durch den Rand des Kastens hinweg, konnte der Pyramidenumriß der Komposition aufrechterhalten werden. Sobald der am Arbeitstisch sitzende Mann kein Hieronymus mehr war, mußte also der Löwe entfernt werden, dessen Gestalt sowohl auf Kulmbachs Zeichnung, als auch auf dem älteren Holzschnitt Dürers das Kompositionsdreieck auf der anderen Seite symmetrisch abschloß. Dasselbe Bildmuster suggerierte allerdings eine andere Möglichkeit der Ergänzung der Komposition an dieser Stelle. Kulmbach, der offenbar Schwierigkeiten mit der Zeichnung des linken Beines von Hieronymus hatte, war unsicher, wie weit er die Linie nach unten rechts führen, und wo er ihn durch die Wand des Arbeitstisches verdecken soll. Der Umriß des Beines, der durch einen Bündel der die Schattierung des Gewandes andeutenden Linien hervorgehoben wird, bleibt bis zur Schwelle lesbar, auf die sich der Löwe mit Vorderpfoten stützt. Wenn man den Bein von Hieronymus weiter zeichnete, würde er mit dem Fuß dort enden, wo sich der untere Schwellenrand befindet. In der dreieckigen Form, die zwischen den vertikalen Schwellenrändern und dem Umriß der Hinterpfote entstand, kann man tatsächlich einen etwas verlängerten Umriß des Fußes wiedererkennen. Dies ist umso mehr naheliegend, als allein die Aufstellung des zurückgeschobenen rechten Beines den Eindruck machte, als ob der Mann, einen Schritt täte; der vorgeschobene und auf die Ferse gestützte Fuß des linken Beines verstärkt wesentlich diesen Eindruck. Kallimachs Epitaph zeigt, daß Stoß eine solche Projektion vollzogen hat. Auf Kulmbachs Zeichnung, in der Anordnung der Beine

von den Knien nach unten, fand er den Umriß dieses Dreiecks wieder, dessen rechte Seite die Verlängerung der Linie des linken Armes der Gestalt bedeutete. Der Künstler verlagerte dieses Dreieck außerhalb der Figurenachse, an den rechten Rand der Bildfläche, wodurch es zu einem deutlichen Kontrapunkt zu dem trapezförmigen Umriß des Oberkörpers wurde, und Kallimachs Silhouette zugleich ein leicht „ägyptisches“ Aussehen erhielt. So scheinen Buonaccorsis Füße sich auf einem Kreisabschnitt zu bewegen, was als ein Überrest des kreisförmigen Kartons von Kulmbach zu verstehen wäre, der auf der Epitaphtafel induzierte Kreis hat aber keine gemeinsame Mitte mit dem ganzen Kompositionsfeld mehr. Der Heiligenschein über dem Kopf von Hieronymus verwandelte sich in einen Kreisausschnitt, welcher den Wappen über Kallimachs Kopf in dem Dreiblattabschluß der Einrahmung des Epitaphs faßt. Zwei Vögel zu beiden Seiten, die Eigenschaften des Humanisten symbolisieren, ersetzen den beseitigten Löwen – das Attribut der Heiligen Hieronymus und Markus. Doch das letztere Element des ikonographischen Programms des Grabmals hat – so Keçiński – eine andere direkte Vorlage: ein Fragment des den Dichter bei der Arbeit zeigenden Holzschnitts aus dem Gedichtband „Quattuor libri amorum“ von Konrad Celtis.

Keçiński sagt in seiner Stoß-Monographie nicht, daß auch Kulmbach Autor dieses Holzschnitts war. Wie es sich also herausstellt, griff Stoß sowohl in der Darstellung des Dichters in seinem Arbeitszimmer als auch bei der Gestaltung des symbolischen Vögel-Motivs auf zwei verschiedene Werke dieses Künstlers zurück. Celtis war ein gemeinsamer Bekannter beider Künstler. Ihre Leistungen wurden in der bisherigen Forschungsliteratur kaum miteinander verbunden. Nichtsdestotrotz müssen sich die künstlerischen Wege Stoß' und Kulmbachs in den ersten Jahren des 16. Jh. in Nürnberg gekreuzt haben. Dort begann Hans Süss um 1500 seine Tätigkeit an der Seite Dürers.

Identifizierung beider Vorbilder Kulmbachs läßt das Epitaph in die Jahre ca. 1503-1505 datieren, was allerdings keine endgültige Lösung des Problems seiner künstlerischen Herkunft bedeutet. Keçiński hat wohl recht, daß einige charakteristische Details in der Komposition von Stoß wahrscheinlich einen anderen Ursprung haben – ein Fragment des Kupferstichs von Meister E. S. von 1466, der Augustin in seinem Arbeitszimmer beim Schreiben zeigt. Indem man die sehr knappe Suggestion Keçińskis bezüglich der Analogie zwischen dem Werk von Stoß und diesem Kupferstich fortentwickelt, kann man feststellen, daß der Stoff mit dem stilisierten Pflanzendekor flach den Raum im Hintergrund sowohl der Gestalt von Augustin als auch der von Kallimach schließt. Die Anordnung des gemusterten Kissens, auf dem Kallimach sitzt, erinnert eher an den Kupferstich des Meisters E. S., als an die Zeichnung von Hans Süss. Bei allen Unterschieden in der Anordnung beider Gestalten ist die Ähnlichkeit des reichlichen und scharf gebrochenen Gewandstoffes hinter ihrem Rücken auffallend. Die Anordnung des Stoffes auf dem Kissen und dem Fußboden läßt ein Effekt der Verschiebung der Vorder- und Hintergründe entstehen, das deutlicher ist als auf Kulmbachs Karton. Der Kasten bleibt im Hintergrund des Raumes, während die in den Stoff eingehüllten Beine des Sitzenden unbemerkt in den Vordergrund rücken.

Zusammenfassend kann man sagen, daß die Darstellung Kallimachs bei der Arbeit in seinem Arbeitszimmer als eine Art Synthese der Darstellungen der Kirchenväter betrachtet werden kann. Diese Darstellungen repräsentieren den ikonographischen Typus eines „Dichters in seinem Arbeitszimmer“, wie „hl. Hieronymus“ von Kulmbach, „hl. Augustin“ von Meister E. S. und vielleicht auch „hl. Ambrosius“ von einem Baseler Nachahmer Dürers. Keineswegs aber ist das Werk von Stoß auf eine einfache Summe dieser Vorbilder reduzierbar. Es ist eher so, daß mit der Entdeckung immer neuer Bildquellen in seinem Hintergrund die Anerkennung von der Fähigkeit des Künstlers zu ihrer schöpferischen Umgestaltung zu einem eigenen und zusammenhängenden Ganzen wächst.