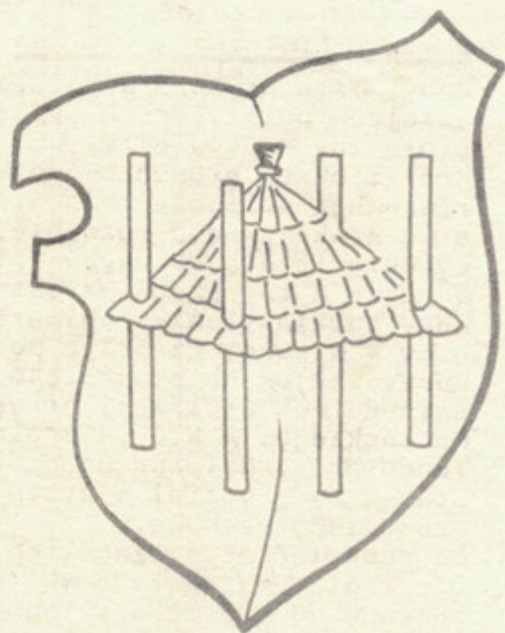
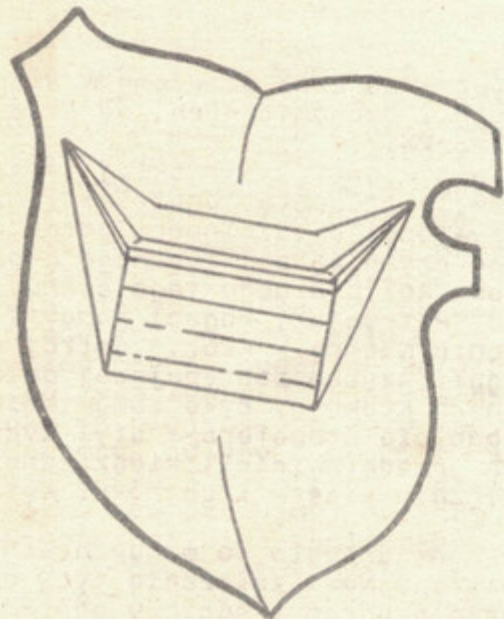


biuletyn przewodnicki**Rzeźba nagrobna
Wita Stwosza**

Od Redakcji

W kolejnym numerze Biuletynu Przewodnickiego postanowiliśmy zamieścić tylko jedno, dość obszerne opracowanie poświęcone rzeźbie nagrobnej Wita Stwosza, której wspaniały przykład znajduje się we wrocławskiej katedrze. Ale nie tylko pięknie Stwoszowskiego dzieła zawdzięczać należy ten fakt, gdyż jednocześnie opracowaniem tym rozpoczynamy cykliczną publikację artykułów, których autorami są Koleżanki i Koledzy ubiegający się o I klasę przewodnicką.

RZEŻBY NAGROBNE WITA STWOSZA

/materiały szkoleniowe/

A. O Wicie Stwoszu

B. Rzeźba nagrobna

- nagrobek Kazimierza Jagiellończyka /1492-1494/
- tumba Piotra z Bnina /1493-1494/
- płyta Zbigniewa Oleśnickiego /około 1495/
- epitafium Kallimacha /1496-1500/

C. Zakończenie

O Wicie Stwoszu

Pobyt Wita Stwosza w Polsce przypada na czas przełomu w naszych dziejach politycznych, społecznych i ekonomicznych, na czas, kiedy stołeczny Kraków przeżywał swój rozkwit.

Krótki okres stosunkowego wzmoczenia władzy królewskiej i względnej równowagi pomiędzy możnowładztwem, a szlachtą, umożliwił mieszczaństwu krakowskiemu rozwinięcie ożywionej działalności gospodarczej i wysunięcie się do rzędu istotnego czynnika politycznego w państwie. W parze z tym szedł wzrost poziomu kulturalnego tego stanu, spotęgowany oddziaływaniem uniwersytetu. Patrycjat, bogaci kupcy i rzemieślnicy - w dużej części z pochodzenia Niemcy - którym ustrój dawał uprzywilejowane stanowisko, ulegali szybko postępującej polonizacji. Świadectwem aspiracji artystycznych Krakowa, było zamówienie Ołtarza Mariackiego, w którym znalazła odbicie atmosfera i styl życia jego fundatorów. Należąc do czołowych przedstawicieli mieszczaństwa, brał Stwosz żywy udział w życiu społecznym miasta i zajmował wysokie stanowisko cechowe.

Od zamówień mieszczańskich przeszedł artysta do monumentalnych prac dla króla, możnowładców i humanistów. Nowe założenia tych dzieł, odrębny od mieszczańskiego ołtarza program treściowy postawił przed artystą nowe zadania. Widzieliśmy, że odmienne w każdym przypadku

warunki powstania dzieła, odmienne postulaty zdecydowały o zgoła różnych wynikach, w których jednak wspólne jest to, że cel fundacji i jej społeczno-ideowa funkcja determinowały wszystkie istotne cechy nagrobka.

Fakt, że Stwosz wykonywał dla dworu zamówienia, rzeźbił z inspiracji Kallimacha i może Hegdekego, miał kontakty z Piotrem z Bnina i Zbigniewem Oleśnickim - rzuca istotne światło na jego postawę artystyczną.

W pierwszym rzędzie forma jego dzieł musiała odpowiadać tym bądź co bądź przodującym umysłom epoki, które zainteresował jego epicki realizm oraz skierowanie uwagi i umiejętność oddania wewnętrznych przeżyć jednostki, z drugiej zaś strony ich ożywiona działalność, roztoczona przez nich atmosfera renesansowego kultu człowieka, zainteresowanie antykiem, czy nawet postępowe koncepcje polityczne i nowa filozofia - nie mogła chyba pozostać bez wpływu na stykającego się z nimi Stwosza.

Najwięcej dowodów tego, zdają się dostarczać nagrobki Piotra z Bnina i Filipa Kallimacha, gdzie ogólna forma dzieła odpowiadała zupełnie i jednoznacznie sytuacji społecznej oraz ideologii jego fundatorów i odbiorców.

Czy Wita Stwosza, członka organizacji cechowej mogły jednak istotnie łączyć tak silne związki z wielkimi feudałami i znakomitymi humanistami?

Rozważając ten problem należy pamiętać, że chodzi tu o okres stosunkowo dużego u nas znaczenia mieszczaństwa, zapatrywania zaś polityczne zleceńodawców rzeźb Stwoszowskich cechował na ogół pozytywny stosunek do tej warstwy. Dalej, że zmieniła się sytuacja społeczna Stwosza po uzyskaniu zamówienia królewskiego.

Nie był on wprawdzie serwitorem, gdyż tę instytucję zrodził dopiero wiek następny, lecz z pośród cechowych artystów, jego właśnie wiązały z dworem wawelskim najbliższe stosunki. Wreszcie wyróżniał go wybitny talent, który śmiało jednać mu mógł zainteresowanie ze strony Filipa Kallimacha, czy Piotra z Bnina. W takich okolicznościach przybysz z południowych Niemiec, związany zamówieniami z mieszczaństwem z Krakowa końca XV wieku, z królem polskim i grupą jego najbliższych stronników, mógł wyrażać i rzeczywiście wyrażał swoimi dziełami treści polskiego życia tej epoki. Poczucie świadomości narodowej dopiero się rodziło.

Wędrujący artysta-rzemieślnik, działający w ramach organizacji cechowej miasta, w którym osiadł, współtworzył kulturę jego, a treścią swych dzieł służył w najszlachetniejszym znaczeniu tego wyrazu - społeczeństwu w którym żył.

Sztukę tworzyły wówczas miasta i regiony, sztuka ogarniająca kraj cały, czy jedną narodowość lub wspólnotę językową była zjawiskiem rzadkim i nowym. Podstawy tak rozumianej sztuki formowały się dopiero we Włoszech i dlatego jak królewska twórczość Stwosza należy do dziejów kultury polskiej - norymberska - należy do niemieckiej. Cztery nagrobki stwoszowskie najistotniejszymi swymi cechami powiązane są ściśle z ogólnym dorobkiem środkowo- i północno-europejskiej rzeźby, malarstwa i grafiki drugiej połowy XV wieku. Na próżno szukalibyśmy w nich cech włoskiego Quattrocenta - pod wskazanymi uprzednio kilkoma impulsami, które odegrały rolę tylko w ogólnej organizacji układu dzieła, nie wpływając na istotę stylu Stwosza. Inaczej też być nie mogło, albowiem omówione tu dzieła powstały przed wielką inwazją artystów Italii, którzy w początkach następnego stulecia przekroczyli barierę alpejską. Przed tym czasem możemy

4

mówić tylko o pewnych kontaktach artystycznych Włoch z krajami na północ od Alp, natomiast epoka integralnych związków nastąpiła później, kiedy w sztuce Południa i północy definitywnie zarysowały się cechy tego samego procesu historyczno-artystycznego. Trudno Stwosza nazwać po prostu artystą późnogotyckim, choć formy myślenia gotyckiego widoczne są w jego twórczości najsilniej. Swym dorobkiem uczestniczy on w prądach nowożytnych, ogarniających kraje północy, dzięki odkrywczemu realizmowi, dzięki próbom syntezy, choć nie zawsze konsekwentnie przeprowadzonym; nowożytnymi czyni go wreszcie pasja wnikania w życie wewnętrzne człowieka i umiejętność oddania tego w portrecie.

Ze średniowieczem wiąże jego twórczość nurt idealizmu występujący i w ołtarzu krakowskim i w nagrobku Oleśnickiego i w Pozdrowieniu Anielskim w Norymbergii.

Umowność gestu oraz konsekwencja poruszania się są u niego świadectwem pozostałości schematów gotyckich.

Artysta to o skomplikowanym profilu, typowy człowiek epoki przełomu. Jego wielkość leży w tym, że artystyczne poszukiwania swego czasu potrafił zamknąć we własnej formule, tak bardzo różnej od wszystkiego co mu współczesne i tak świetnie zademonstrowanej w dziełach jego rzeźby nagrobkowej.

Technika Stwosza - snycerza u technika Stwosza - kamieniarza nie różni się zasadniczo między sobą. Pewne odmienności warunkuje częściowo sam materiał. W jednym wypadku jest miękkie drewno lipowe, tworzywo organiczne o strukturze włóknistej, w drugim zaś - twardy i ziarnisty marmur. Od materiału nie zależy jednak forma. Determinuje on pewne jej cechy zależne od czysto fizycznych właściwości samego tworzywa. Isiota stylu stwoszowskiego mimo tak zasadniczych różnic w materiale, pozostaje ta sama. Wyróżnia się tę wielostronnością mistrz nasz od wielu współczesnych.

Jako kamieniarz, nie mniej jako snycerz, nadaje swym figurom silne poruszenie psychiczne i fizyczne, nie uzasadniając go na ogół sytuacją zewnętrzną; kłębi szaty w dekoracyjnym stylu, używa postaciom optycznych, a nie rzeczywistych punktów oparcia; z płaskiego reliefu do rzeźby nieomal pełnoplastycznej przechodzi w kamieniu równie swobodnie jak w drewnie.

Zamówienia sepulkralne pochodzące od najmożniejszych w państwie mogły być wykonane tylko w materiale trwałym i szlachetnym. Twórcy zaś, którego sztuka czerpała z tradycji artystycznych południowych Niemiec, a zwłaszcza z austriackiej twórczości Mikołaja Gerhaerta z Lejdy, sięgał też jednocześnie po najczęściej w tym kręgu stosowany na nagrobki materiał, nie mówiąc już o tym, że zaznaczający się od drugiej połowy XV wieku nawrót zainteresowania tym monumentalnym tworzywem był wyrazem konsekwentnego rozwoju sztuki o kierunku przełomu renesansowego.

Rzeźba nagrobna -

Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka /1492-1494/

Opierając się na monografii ogłoszonej w roku 1907 przez Feliksa Koperę oraz monografii Maxa Lossnitznera, dzieło to zamówiła królowa - wdowa Elżbieta zaraz po zgonie monarchy po 7 czerwca 1492 r., a wykonanie jego przeciągnęło się do roku 1494, kiedy to rzekomo w tym czasie przybyły do Krakowa Huber miał podjąć prace przy baldachimie. Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka posiada kształttumby zwieńczonej baldachimem, spoczywającym na ośmiu kolumnkach. Głowa zmarłego jak zazwyczaj w sarkofagach średniowiecznych jest zwrócona na zachód

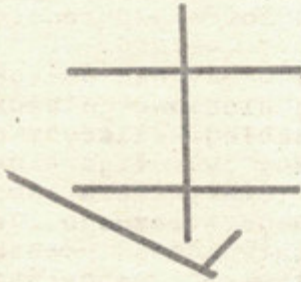
tak by wstający z martwych w dniu Sądu oblicze miał skierowane ku wschodowi - po stronie Raju. Ponieważ nagrobek stoi przy ścianie, rzeźbiarsko opracowane zostały tylko dwa boki tumbi. Tumba grobowca Jagiellończyka nie stanowi bowiem tak charakterystycznej dla tego typu grobowców średniowiecznych zamkniętej skrzyni w której chowano zwłoki zmarłego.

Pomyślana została już tylko jako kenotafium, umieszczona nad grobem króla, pochowanego pod posadzką kaplicy. Wielkość nagrobka wyznaczały naturalne rozmiary postaci przedstawionej na wierzchniej płycie tumbi. Wymiary nagrobka są następujące: długość całości przy podstawie 262 cm, szerokość całości przy podstawie 155 cm, wysokość całości wraz z baldachimem /bez kwiatonów/ 512 cm, długość tumbi 215,5 cm, szerokość tumbi 101,5 cm, głębokość reliefu płyty wierzchniej do 55 cm, głębokość reliefu boków tumbi do 17 cm, wysokość głowic 54 cm, długość boków cokołów baz 26 cm.

Kenotafium stoi na podstawie z szarego marmuru, podnoszącej rzeźbę 25 cm ponad poziom posadzki. Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka jest jednym zachowanym w Polsce dziełem mistrza Wita, podpisanym przez artystę pełnym imieniem i nazwiskiem.

Środek krawędzi płyty i cokoła, na którym opierają się nogi zmarłego, zajmuje tarcza z herbem rodzinnym Jagiellonów. Na konsoli, przedzielona tarczą widnieje sygnatura "Wit Stvos" oraz gmerk mistrza.

Poniżej na krawędzi płyty wyryta data "1492" /rok zgonu króla/. Boki tumbi składają się z czterech spojenych kitem oddzielnych prostokątnych płyt. Spojenie płyt nie wypada na ich krawędziach, lecz przebiega na powierzchni kwatery, zamykającej krótszy bok tumbi, i to wzdłuż postaci jednego z płaczków. Poszczególne kwatery posiadają zagłębienia o zwiężających się perspektywicznie do wewnątrz ściankach, na tyle przestrzenne, że mieszczą się w nich nieomal pełnoplastyczne postacie ludzkie, siedzące przy półkuliście zakończonych tarczach z herbami Polski i innych ziem. Nad głowami figur roz-



pinają się bogate sploty późnogotyckich baldachimów maswerkowych, wspartych na małych konsolkach roślinnych, laski wimpergów i fialek, wieloboczne lub profilowane dekorują listki stylizowanego na późnogotycką modłę wyschłego ostu lub akantu. Rysunek dekoracji maswerkowej w każdej kwaterze jest inny /twórcy ornamentu późnogotyckiego nie zwykli byli powtarzać motywów/.

Pośrodku pierwszej, znajdującej się pod stopami króla kwatery widnieje tarcza z orłem państwowym. Dwaj mężczyźni przedstawieni przy tym herbie zostali ujęci w pozie nienaturalnego, niespokojnego przyklęknięcia, przygotowującego bliską zmianę pozycji. Twarze obydwu mężczyzn różnią się między sobą typem somatycznym i nastrojem. To samo obserwujemy na następnych kwaterach. W laskowaniu baldachimu ukrył artysta małych przedstawicieli fauny, pośrodku ropostarł skrzydła nietoperz, z boków przysiadły dwa sokoliki. Cała kwatery tchnie niepokojem.

Różni się od niej następne pole sarkofagu. Postacie usadowione zostały tu na niewidocznej ławie. Silniej niż na wszystkich pozostałych kwaterach wyrażają one swój udział uczuciowy w akcie zgonu rozgrywanym się na płycie tumbi. W drugiej kwaterze dwie postacie rycerskie podtrzymują tarczę z litewską Pogonią. Następne pole zajmują przedstawiciele stanu mieszczańskiego. W tej kwaterze uderzają przed-

stawiciele stanu mieszczańskiego, uderza tu siła wewnętrznego kontaktu obydwu postaci pogrążonych w rozmowie i żywo gestykujących. Tarczę, o którą opierają się obydwaj dysputanci, zdobi herb Ziemi Dobrzyńskiej.

Kwaterna trzecia wprowadza nastrój całkiem różny od poprzednich. Obydwie postacie wspierające się o tarczę herbową z godłem Ziemi Kujawskiej - półłwem i półorłem zrosniętymi grzbietami, na głowach których tkwi korona królewska, siedzą jakby pogrążeni niezwykłością i wagą wydarzenia - bierni uczestnicy obrzędu oplakiwania. Mężczyzna z lewej "targa włosy z rozpacz" - jak pisze Feliks Kopera. Drugi odziany w chłopską sukmanę i przepasany prostą krajką znieruchomiał, prawą rękę opuścił na kolano, na lewej wsparł głowę. Jego oczy i wpółotwarte usta wyrażają ból i bezradność.

Twórca nagrobka znakomicie zróżnicował postacie na bokach tumb, każdej z kwater dając inny "klimat" społeczny w każdej ukazując odmienne przeżycia i nastroje.

Architektoniczną obudowę i zwieńczenie grobowca stanowi baldachim wsparty na ośmiu kolumnkach związanych z tumbą tylko w ten sposób, że bazy ich są częściowo wtopione w cokolik skrzyni sarkofagu. Kolumny przyściennie zostały wykończono tylko w ich górnej, widocznej części. Wspierają się na nich trzy ozdobione laskowaniem wyrastającym z wysokich szrafowanych cokolików.

Każdą kolumnę wieńczy wysmukły kapitel, oddzielony od trzonu wałeczkiem, a zakończony abakusem w kształcie sześcioramiennej gwiazdy. Głowice te, typu historycznego, oplecione zostały przedstawieniami figuralnymi w wysokim reliefie.

Podniebienie baldachimu tworzy bogate, dekoracyjnie potraktowane sklepienie. Jego dwa skrajne przęsła mają sieciowo-gwiazdzisty układ żeber. W przęsle środkowym zebra mają przebieg kolisty i esowaty. Rozmieszczony na ośmiu głowicach plastyczny cykl figuralny zawiera przedstawienia zaczerpnięte przeważnie z tematyki Starego i Nowego Testamentu - od Stworzenia Świata do Sądu Ostatecznego. Wskazuje to pewne powinowactwo ze "Speculum humarum salvatorum" powstałą u schyłku średniowiecza, a w XV wieku bardzo rozpowszechnioną książkę na-bożną.

Omawiając ogólną kompozycję nagrobka i związaną z tym dyspozycję formalną, uwarunkowaną treściami ideowymi dzieła, badacze słusznie podnosili związek grobowca Jagiellończyka z dawniejszymi sarkofagami królów polskich na Wawelu, a zwłaszcza z tumbą Kazimierza i Władysława Jagiełły.

Tumba Piotra z Bnina Moszyńskiego /1493-1494/

Chlubne wywiązanie się z zamówienia królewskiego raz jeszcze dowiodło Wit Stwosza posiadał najwyższe umiejętności także jako rzeźbiarz w kamieniu, co zjednało mu nowych wielbicieli jego talentu. Mówią o tym zamówienia, jakie otrzymał bezpośrednio po roku 1492 od czołowych osobistości w państwie i do których wykonania zabrał się ze znaną dla siebie pracowitością.

Pierwszym z tych dzieł była przyścienna tumba biskupa włocławskiego Piotra z Bnina, zmarłego dnia 7 marca 1494 r. Umieszczona pierwotnie w nawie głównej kościoła przy pierwszym od prezbiterium filarze południowym przeniesiona została w roku 1891 do kaplicy św. Józefa po północnej stronie katedry, gdzie do dziś się znajduje.

Podobnie jak grobowiec Jagiellończyka i ten zabytek nie doczekał się dotąd oddzielnego opracowania. Feliks Kopera w swojej monografii Stwosza wyraził pogląd, że Kallimach, jako fundator tego nagrobka

inspirował też niektóre jego zdaniem, typowo włoskie elementy tumb, jak jej kształt, podtrzymywanie tablicy inskrypcyjnej przez diakonów, wreszcie samą formę inskrypcji. Sugestię tę pojął Max Lotznitzer i wskazał na nagrobek kardynała Branda /um. 1443 r./ w Castiglione d'Olona jako na przykład podobnego typu tumbę w sztuce Quattrocenta, co później zdecydowanie zakwestionował ks. Szczęsny Dettloff. Lotznitzer pierwszy też zwrócił uwagę na dokument z krakowskich akt konsularnych z dnia 10 stycznia 1496 r., z którego wynikało, że na krótko przed wyjazdem swym do Norymbergi, w początkach roku 1496 Wit Stwosz zobowiązał się wykonać dla biskupa włocławskiego Krzesława z Kurozwęk "nagrobek równie dobry jak ten, który był mu poprzednio wyrzeźbił".

Lotznitzer, a za nim inni widzieli w tym dokumencie archiwalne potwierdzenia autorstwa włocławskiego zabytku. Ks. Sz. Dettloff przyjął jako założenie, że przednią ścianę tumbę stanowi ofiarowana w 1493 r. biskupowi Piotrowi przez Kallimacha tablica dedykacyjna, którą - jak pisał autor "zaprzyjaźniony z uczonym biskupem humanistą, pragnął dać wyraz swego dla niego i nauki jego poważania i uwielbienia, jakie niejednokrotnie wyrażał i w pismach swych i listach". Dopiero w 1495 r. miano jej użyć do wzniesionego z fundacji Krzesława z Kurozwęk grobowca. W tej części swych wywodów oparł się Dettloff na wspomnianym dokumencie z krakowskich akt konsularnych oraz na innych jeszcze przekazach, mówiących o licznych fundacjach artystycznych Krzesława.

Hipoteza Dettloffa nie stała się przedmiotem szerszej dyskusji, jedni badacze przyjmowali poglądy autora, inni nie. I tak Carl Theodor Müller w artykule o Wicie Stwoszu w leksykonie Thieme-Beckera przyjął interpretację Dettloffa, natomiast Ebergard Lutze i Adam Bochnak opowiedzieli się za dawną tezę, że nagrobek w całości ufundował Kallimach. Adam Bochnak podkreślił przy tym, iż pomiędzy płytą wierzchnią, a tablicą inskrypcyjną nie zachodzą różnice pozwalające na rozdzielenie całej pracy na dwa etapy i zauważył, że ofiarowanie przyjacielowi nagrobka jeszcze za życia, było w owym czasie zjawiskiem normalnym, a biskup "nie mógł wziąć za zły omen takiego daru". Miało natomiast wymowę dającą się określić "Funduję Ci rzecz trwałą na wiecznej rzeczy pamiątkę".

W książce o doniosłym dla badań stwoszowskich znaczeniu - "U źródeł sztuki Wita Stwosza" ks. Dettloff przeprowadził gruntowną analizę genezy formalnej dzieła, wskazując na dwa źródła inspiracji artystycznej, ważnej dla zrozumienia postaw tak fundatora jak i artysty: Włochy i Niemcy południowe. Ponadto przyjął, iż pierwowzorami kompozycji tablicy inskrypcyjnej mogły być zabytki późnorzymskie. Nagrobek jest przystawiony do wschodniej ściany kaplicy. Ma kształt tumbę przyścienną /zwanej także pseudotumbą/ o formie prostopadłościanu z nachyloną ku widzowi płytą wierzchnią.

Wyrzeźbiona w niej postać zmarłego jest wielkości naturalnej. Wymiary dzieła są następujące: długość tumb u podstawy 218 cm, szerokość u podstawy 70 cm, wysokość przy płycie czołowej 90 cm, wysokość przy ścianie Kaplicy 166 cm, długość płyty wierzchniej 228,5 cm, szerokość płyty wierzchniej 111 cm, głębokość jej reliefu do 16 cm. Grobowiec został wykuty w czerwono-brunatnym, lekko plamistym i gdzieś niedługo poprzecinanym białymi żyłkami, marmurze węgierskim. W przeciwieństwie do kenotafium wawelskiego nastrój kolorystyczny całości jest spokojny, można by nawet rzec - przyćmiewki. Wykonana z sześciu bloków marmuru, składa się tumba włocławska z płyty wierzchniej z fugurą zmarłego, z płyty czołowej z inskrypcją i z dwóch

trapezoidalnych ścianek bocznych, z których każda złożona została z dwóch płyt mniejszych.

Główny element kompozycji stanowi płyta wierzchnia. W jej prostokąt, obramowany krzyżującym się w narożach łaskowaniem, złożona została rzeźbiona prawie pełnoplastycznie postać zmarłego.

W porównaniu z płytą wierzchnią grobowca Jagiellończyka, obserwujemy w rzeźbie włocławskiej mniej silne kontrasty pomiędzy partiami wypukłymi, a zagłębieniami. Rzeźbiarz dobył figurę z głębi bloku jakby "Stopniowo" unikając charakterystycznych dla zabytku wawelskiego gwałtownych i ostrych podcięć. Snując wspomnienia młodości, trafnie ujął styl tej rzeźby Stanisław Noakowski, gdy pisał, że często stojąc przy niej mógł "patrzeć na potężną figurę, trochę opasłą, w pontyfikalnych szatach wśród poduszek wygodnie złożoną, wyczuwać dotknięciem dłoni pulsujące życie w każdym szczególe tego potężnego dzieła..."

Zgodnie z utrzymującą się wciąż jeszcze tradycją, postać biskupa została skomponowana w postawie stojącej, a następnie ułożona na wznak. W przeciwieństwie do postaci Kazimierza Jagiellończyka cechuje ją symetria układu i całkowity bezruch, którego nie przełamuje lekka sugestia układu kontrapostawego: nieznacznie wysunięcie prawej nogi ku przodowi, zaznaczone rysującym się pod ornatem kolanem i wystającym spod alby pantoflem. Poszerzony bogactwem nałożonych szat pontyfikalnych, zapada się figura biskupa całym swym ciężarem w ujętą obramowaniem nieckę płyty, którą od brzegu do brzegu sobą wypełnia.

Oblicze zmarłego nacechowane jest narzucającym się widzowi osobliwym indywidualizmem, o którym niełatwo powiedzieć, na czym się właściwie zasadza - tyle w tej twarzy ogólnego i szczegółowego, tyle typowego i indywidualnego zarazem. Dla stwoszowskiego stylu rzeźbienia, szczególnie charakterystyczne są nieco skośne oczy z opadającymi grubymi fałdami powiek i półksiężycowatymi torbami, przypominające tym głowy apostołów ze sceny środkowej Ołtarza Mariackiego. W twarzy ukazał artysta stan uspienia i bezwładu. Nie jest to jednak "aspectus mortis", ponieważ pod powłoką zewnętrznego spokoju trwa życie, do którego biskup zbudzi się, gdy tylko przezwycięży ciężenie opadających powiek. Biskup przedstawiony został w pełnym splendorze stroju pontyfikalnego na opadającą u stóp bogatymi fałdami albę i na marszczony na szyi humerał, nałożony ma ornat i tunicellę; z dłoni, okrytych liturgicznymi rękawiczkami, prawa dzierży pastorał, lewa przyciska do zdobnej pectoralem piersi ewangeliarz; głowę nakrywa nałożona na submitrale "mitra praetiosa", jej "fanones" opadają na ramiona w dekoracyjnych wolutach.

Jak w nagrobku Jagiellończyka, tak i tutaj obszerne szaty całkowicie niemal zakrywają ciało, lecz do symetrycznej i spokojnej kompozycji figury wprowadzają element ruchu. Wierzchnia poła ornatu uderza szczególnie stwoszowskim kontrastem, gdyż płaszczyznową działaniem jej szeroko rozpostartej powierzchni zakłóca w środku kilka gwałtownie i ostro załamanych fałd. Wzburzenie powierzchni płyty grą fałd w środku ornatu jest nieodłącznym elementem stwoszowskiej koncepcji wzajemnego równoważenia się statycznych i dynamicznych składników kompozycji. Suto u stóp zmarłego rozłożone fałdy alby stanowią rzeźbiarską podbudowę figury, o działaniu optycznym podobnym do znanego nam z rzeźby wawelskiej. Jej odpowiednikiem jest tylna poła ornatu, szeroko rozpostarta pod całą postacią i podnosząca jej plastyczne walory. Postać pomyślana została monumentalnie i zdefiniowana dużymi gładkimi powierzchniami o łagodnych wypukłościach lub miękkich wgłębieniach - z rzadko rozrzuconymi na nich drobnymi formami dekoracyj-

ny. Obramowanie ornatu i tunicelli tworzą pasy ornamentu roślinnego. Na pierwszym planie pojawia się późnogotycki suchy i ostry akant w typie znanego nam z dekoracji nagrobka Jagiellończyka. Drugi ma odmienny charakter: tworzy go faliście przebiegająca uliściana wić. Groszkowane tło, kontrastujące z wypolerowaną powierzchnią samego ornatu zmierza do oddania materialnej faktury odtwarzanego w kamieniu przedmiotu.

To samo powiedzieć można o mitrze, na której nieledwie widzimy barwność haftu kwiatowego i szlachetnych kamieni w metalowych oprawach. W lewym dolnym rogu płyty znajduje się półkole zamknięta tarcza z herbem własnym zmarłego - "Łodzian".

Na czołowej ścianie wyryto majuskułą humanistyczną napis:

PETRO DE BNINO VLADISLAVIENSI
PONTIFIA RELIGIOSO ET SAPIENTI
POSITVM

PROCVRATIONE CALLIMACHI EXPERIENTIS
AMICI CONCORDISSIMI
ANNO MCCCCLXXXIII

Po bokach przytrzymują tablicę inskrypcyjną stojące w płytkich zagłębieniach postacie diakonów, przybranych w dalmatyki włożone na alby które fałdami kładą się u ich stóp. Pełne oblicza młodzieńców z wysypującymi się spod okrągłych czapek lokami włosów, traktowane są dość konwencjonalnie.

W przeciwieństwie do postaci na płycie wierzchniej mamy tu do czynienia z czysto reliefowym sposobem rzeźbienia i z komponowaniem przy pomocy wielkich płaszczyzn.

Na bocznych ścianach tumbi umieszczono w prostych obramieniach tarcze herbowe zmarłego w prawidłowym układzie heraldycznym: od prawej heraldycznej herb ojczysty - Łodzian, od lewej herb macierzysty - Leszczyc. Tarcze herbowe mają kształty charakterystyczne dla okresu, kiedy w heraldyce dokonywało się przejście od tarczy turniejowej do wyłącznie już dekoracyjnej tarczy późnogotyckiej, na co wskazują wygięte profile, wycięcia w górnych rogach i przebiegające przez środek ostre grzbiety.

Charakterystyczną cechą kompozycji tumbi Piotra z Bnina jest przeciwstawianie się wielkich płaszczyzn ścian bocznych zróżnicowanej rzeźbiarsko płycie wierzchniej. To stanowi o monumentalności i szlachetnej prostocie zabytku, którą podnosi jeszcze unikanie drobnych form dekoracyjnych. Choć w nagrobku nie ma elementów specyficznie architektonicznych, to jednak wyrazistość jego kompozycji sprawia, że mówić można o jego architekturze i architektoniczności.

Jest jakaś oczywista a głęboka harmonia wewnętrzna pomiędzy prostotą i regularnością bryły nagrobka a statycznością układu postaci na płycie i spokojem wyrazu jej twarzy. Na organiczność i jednorodność całości wpływa nadto jak gdyby rymowanie się linii kompozycyjnych. Prawy brzeg płyty inskrypcyjnej znajduje naturalne przedłużenie w kroju tunicelli, w którą odziany jest zmarły, a brzeg przeciwległy tablicy posiada swoją kontynuację w ostrym załomie poduszki, przebiegającym pod głową biskupa w poprzek płyty.

Od czasu wykonania kenotafium Jagiellończyka styl Wita Stwosza przeszedł widoczną ewolucję. Zdaje się o tym świadczyć nie tylko działająca prostotą ogólnego zarysu i czystością linii, a uboga w elementy ornamentacyjne lub wręcz ich pozbawiona kompozycja, lecz także odmiennie niż na Wawelu formowanie rzeźbiarskiego tworzywa. Uderzenie dłuta jest tu nadal zdecydowane i mocne, lecz dobyte przezeń formy

są krągłe, miękkim profilu i stanowią jakby zapowiedź tej fazy, którą reprezentuje ostatnie marmurowe dzieło Stwosza - płyta Oleśnickiego. Stan zachowania nagrobka jest dobry, a stosunkowo nieliczne uszkodzenia, jakie można na nim stwierdzić, powstały zdaje się w dwójaki sposób. Jedne, na ogół drobne, nastąpiły zapewne jeszcze w toku pracy nad rzeźbą; są to niewielkie odpryski na prawej dłoni, na infule, na policzku, ustach i brodzie oraz jeden większy ubytek - odbicie całej esownicy fanonu na lewym ramieniu. Świadczą one o trudnościach technicznych, z jakimi zmagać się musiał rzeźbiarz kując w opornym i łamliwym materiale, w którym ze względu na gruboziarnistość oraz niejednorodną strukturę marmuru trudno przewidzieć kierunek i zasięg pęknięcia. Inne uszkodzenia, jak pęknięcie górnej krawędzi płyty wierzchniej lub też nadłamanie biegnące wzdłuż całego górnego brzegu ściany czołowej /ubytki te niedbale uzupełniono w końcu XIX w. cementem/, wreszcie brak dolnej części pastorału - powstały bądź w czasie transportu nagrobka z Krakowa do Włocławka, bądź też podczas przenoszenia go na obecne miejsce ze środkowej nawy katedry. W trakcie tej ostatniej zmiany w usytuowaniu nagrobka płytę wierzchnią przełożono w ten sposób, że głowa biskupa została zwrócona w stronę przeciwną aniżeli pierwotnie, gdy nagrobek stał w południowej stronie głównej nawy katedry; głowa zmarłego znajdowała się wówczas - zgodnie z tradycją średniowiecza - po stronie zachodniej. Ponadto usunięto spościan bocznych i czołowej profilowany cokół, co zmieniło proporcje dzieła.

Treść wspomnianego na wstępie dokumentu z krakowskich akt konsularnych - jeżeli ją odnieść do nagrobka Piotra z Bnina - zdaje się przeczyć temu, co głosi napis na tumbie. Według przekazu archiwalnego bowiem Wit Stwosz wyrzeźbić miał nagrobek dla biskupa włocławskiego Krzesława z Kurozwęk, zanim tenże zamówił - nie wykonany zresztą później - grobowiec dla siebie samego; wedle inskrypcji zaś dzieło włocławskie jest fundacją Kallimacha z 1493 r., a więc z czasu, kiedy Piotr z Bnina żył jeszcze, a Krzesław nie był biskupem włocławskim. Ks. Szczęsny Dettlaff starał się rozwiązać sprzeczność w ten sposób, że fundację płyty z napisem - zgodnie z jego brzmieniem - przypisał Kallimachowi, a w Krzesławie widział inicjatora wzniesienia całości nagrobka, do którego włączono dwa lata wcześniej powstałą płytę Kallimachową.

Czy tak zawilej i złożonej interpretacji genezy dzieła odpowiada charakter jego formy, nacechowanej - jak na to wskazałem - taką prostotą, harmonijnością i jednorodnością kompozycji, której wszystkie elementy podporządkowane zostały najważniejszemu akcentowi plastycznemu - płycie z postacią zmarłego? Tablica inskrypcyjna nie wyłamuje się z tego prawa, lecz przeciwnie: sposób, w jaki kompozycyjnie rymuje się z płytą wierzchnią, jest przekonująco wskazówką, że była ona od początku pomyślana jako przednia ściana tumbi i powstała równocześnie z nią. Także gładki pas obramowania ścianek bocznych z tarczami herbowymi posiada swoje naturalne przedłużenie na krawędziach bocznych płyty przedniej. Szerokość jego oraz przekrój krawędzi są identyczne zarówno na płycie napisowej, jak i na ściankach bocznych. Krawędzie te w górnej części, na całej długości, mają przebieg ukośny, zgodny z kątem ułożenia płyty wierzchniej.

Istotny dla płyty włocławskiej jest fakt, że tablicę inskrypcyjną przytrzymuje dwóch diakonów. Jakiż mógłby być cel przesłania przez Kallimacha Piotrowi takiej płyty pozbawionej uzupełnienia, a więc właściwego obiektu darowizny, do którego jedynie odnosić się może wyraz "positum" w tekście inskrypcji? Czy mogłaby nim być sama tablica

inskrypcyjna? Zapewne nie; nie znamy bowiem takich wielkich rozmiarami tablic o podobnym przeznaczeniu, natomiast wiemy, że płyty o analogicznej kompozycji stosowane były powszechnie na nagrobkach włoskich XV wieku. Płyta tego typu sama dla siebie pozbawiona byłaby celu istnienia, natomiast pomyślana jako części tumbi stanowiła charakterystyczne ogniwo rozwojowe jednego z kilku typów nagrobka renesansowego, ogniwo zrozumiałe na tle genezy dzieła.

Ofiarowanie nagrobka biskupowi za życia nie byłoby dowodem braku taktu czy złośliwością w stosunku do obdarowanego. Znamy z fundacji średniowiecza i czasów nowożytnych liczne przykłady wznoszenia jeszcze za życia nagrobków nie tylko dla siebie i dla osób bliskich. Toteż w kosztownym darze Kallimacha dla biskupa włocławskiego widzieć by wypadało raczej dowód szczerzej i wielkiej przyjaźni. W świetle najszybszych dotychczasowych wywodów można treść dokumentu z krakowskich akt konsularnych interpretować dwojako. Albo jego autor wogóle mylnie związał z Krzesławem nagrobek Piotra z Bnina tylko na tej podstawie, że dzieło zostało wykonane dla tej samej, włocławskiej, katedry, a więc przez fakt następstwa w urzędzie nastąpiło przypisanie fundacji, albo też - co daleko mniej prawdopodobne - mowa w dokumencie o jakimś zamówionym istotnie przez Krzesława, ale już nie istniejącym nagrobku. Co łączyło biskupa włocławskiego Piotra z Bnina z sekretarzem królewskim i co spowodowało, że w 1495 roku doczekał się z jego strony tak wspaniałego daru - nagrobka wykonanego przez rzeźbiarza stojącego wówczas u szczytu sławy i otrzymującego zamówienia od najmożniejszych? Piotr z Bnina Moszyński vel Mosiński, urodzony około 1430 r., należał do rodu łodziów, którzy w Wielkopolsce średniowiecznej odgrywali znaczną rolę polityczną, dzierżąc liczne dobra i wysokie urzędy. Około połowy XV wieku ród ten rozdzielił się na cztery linie: Opalińskich, Moszyńskich, Śmigielskich i Bnińskich. Piotr należał do pierwszego pokolenia panów na Mosinie, tę bowiem linię zapoczątkował brat jego Maciej /zm. w 1491 r./, wojewoda kaliski, starosta generalny Wielkopolski i wreszcie wojewoda poznański. Piotr, wykształcony za granicą, od początku poświęcił się karierze kościelnej i od roku 1455, uzyskując coraz to wyższe godności duchowne, piął się po jego szczeblach bardzo szybko. W roku 1483 został biskupem przemyskim, a już w rok później - kujawskim.

Należał on do grupy możnowładców polskich skupionych wokół dworu i popierających politykę silnej władzy centralnej. Rozległe wykształcenie oraz wielostronne zainteresowania, obejmujące głównie dziedzinę polityki, historii i literatury, pozwalają zaliczyć go do przodujących umysłów końca epoki rządów Jagiellończyka. Na polu działalności politycznej szybko zetknął się z nim Filip Kallimach, którego zjednały dla Piotra z Bnina jego nowożytnie niemal poglądy, rzymski spokój i równowaga umysłu oraz postawa humanistyczna. Biskup kujawski poddawał przecież ostrej krytyce kronikę Kadłubka, zarzucając jej brak interpretacji wydarzeń oraz analizy ich przyczyn. Kontakty obu humanistów były bliskie. W rezydencji biskupów kujawskich, na zamku wolborskim, często gościł Piotr Kallimacha, Heydekego, zwanego Mirica oraz Macieja Drzewickiego, późniejszego prymasa, wybitną postać z czasów Zygmunta Starego. Między przyjaciółmi toczyły się dyskusje na temat ksiązek i bieżących spraw politycznych. Jak wysoko cenił siebie Kallimach stosunki łączące go z Piotrem z Bnina, świadczą wiersze, które tej przyjaźni poświęcił, i pisma, w których wychwalał biskupa wprost jako genialnego doradcę politycznego, wytrawnego pisarza, człowieka godnego porównania z Wawrzyńcem Medyceuszem Wspaniałym. Ostatnią manifestacją przyjaźni Włocha do Polaka, a napewno także

wyrazem wdzięczności za wszystko, czego przybysz od niego doznał, jest piękny dar - nagrobek dłuta Wita Stwosza. O tym co ich łączyło, wiele mówi treść samej inskrypcji, lecz nowożytny element formy nagrobka są nie mniej wymownym chyba świadectwem humanistycznej postawy zarówno ofiarodawcy, jak i jego polskiego przyjaciela.

Choć przyjmuje się ogólnie, że Kallimach powrócił do Polski z wygnania politycznego pod koniec roku 1495 /która to data właśnie wyryta jest na płycie/ niewykluczone jest, iż nastąpiło to już w połowie tego roku, kiedy osoba jego mogła być potrzeba Olbrachtowi w misjach politycznych. Pierwsze dwa lata po powrocie przebywał on poza Krakowem trzymając się z dala od działalności politycznej i unikając spotkań z wrogami mu osobistościami w stolicy. Pierwsze miesiące w Polsce spędził zapewne pod opieką Piotra z Bnina, a darem swym pragnął odnowić starą przyjaźń i wyrazić wdzięczność za pomoc okazaną mu w trudnej sytuacji.

Kallimach, humanista dbały też o własny rozgłos, zaprojektował takie umieszczenie inskrypcji, by jej treść rzucała się w oczy. Typowe dla zabytków gotyckich usytuowanie napisów na obrzeżu płyty, redukujące jego czytelność wskutek zmieniającego się kierunku liter, musiało się fundatorowi wydać przestarzałe i niecelowe. Wybrał więc dla inskrypcji przednią ścianę tumbi, jak to w jego ojczyźnie praktykowano już w XIV i XV w., stosując też motyw tablicy trzymanej przez postacie ludzkie. Na rzeźbach tych funkcję trzymaczy pełnią putta, geniuszki, victorie lub aniołki, często ujęte w locie, czasem w dekoracyjnej pozie stojącej, czasem wreszcie siedząco. Ten ważny w sztuce nagrobnej, bardzo stary motyw treściowo-formalny wywodzi się z wierzeń, które w późnym antyku przypisywały tym "duszkom" funkcje strażników duszy, a w średniowieczu kazały aniołkom nieść ją na łono Abrahama. Ks. Szczęsny Dettloff twierdził, że rola Kallimacha ograniczała się do sformułowania pomysłu tablicy. Artysta jednak nie kopiował włoskich wzorów, lecz zalecony mu motyw dostosował do treści naczelnej nagrobka: aniołki zastąpił związanymi z osobą biskupa młodymi diakonami, albowiem diakonowie stanowią świadectwo działalności biskupa w jego siedzibie i dowód troski o pozostawienie następców w urzędzie.

Wkład fundatora w koncepcję i kompozycję dzieła zaznaczył się więc ważnym motywem formalnym, nie spotykanym ani przedtem, ani też potem w sztuce polskiej.

Grobowiec ma kształt tumbi przyścienniej, czyli pseudotumbi, spotykanej w XV w. jedynie w sztuce naddunajskiej. Możemy ze Szczęsnym Dettloffem wymienić kilka przykładów reprezentujących tę niezbyt często spotykaną formę sepulkralną, jak nagrobki: Rantingerów i Wasserburgerów z połowy w. XV w Ratyzbonie, św. Witalisa z czasu ok. 1440 w Salzburgu i proboszcza Piotra Pienzenauera /zm. 1435/ w Berchtesgaden. Wybierając ten typ kompozycji dla nagrobka wrocławskiego, jeszcze raz zmanifestował artysta swoje związki ze środowiskiem rzeźbiarskim południowych Niemiec, choć trudno nie przyjąć, że także na wybór tej koncepcji miał wpływ Kallimach. Pseudotumba była na północ od Alp jedynym typem grobowca przyściennego z postacią leżącą, tak chętnie stosowanego przez rzeźbiarzy włoskich; była ona na pewno bliższa wspomnieniom artystycznym fundatora aniżeli gotyckie płyty posadzkowe Północy, stanowiła bowiem dalekie echo śpiących figur jego rodaków i przodków. Kosekwencją nawiązania do południowej koncepcji nagrobka jest wyraz uśpienia w twarzy biskupa.

Charakterystyczna dla średniowiecznej rzeźby na północ od Alp rozbieżność pomiędzy komponowaniem figury na stojąco i kładzeniem jej następ-

nie na wznak występuje tu silniej aniżeli w nagrobku Jagiellończyka, ponieważ ukośne nachylenie płyty wierzchniej w połączeniu z ułożeniem głowy na poduszce zdaje się narzucać kompozycyjny motyw leżenia, podczas gdy postać wyłamuje się z niego symetrycznością układu i niemal statuarycznym osadzeniem szerokiego korpusu na plastycznej podbudowie fałdów alby. Przypomina w tym nasz zabytek trochę te włoskie nagrobki przyściennie, w których zamiast postaci leżącej w uspieniu w naturalnej pozie zastosowano ukośnie nachyloną ku widzowi, reliefowo rzeźbioną płytę. To nachylenie jest próbą zbliżenia zmarłego do widza i ukazania go w pozycji śpiącego na boku. Niekonsekwencje tej koncepcji przełamały we Włoszech dopiero rzeźby Andrea Sansovino.

Jak niemal wszyscy artyści średniowiecznej Północy, opierający swoją działalność na rzemieślniczej organizacji produkcji, tak i Wit Stwosz korzystał z pierwowzorów graficznych. Wskazuje na to chociażby krzywła pastorału, ozdobiona płaskorzeźbą Matki Boskiej z Dzieciątkiem. Pierwzór krzywuli stanowił zapewne miedzioryt Marcina Schongauera o analogicznym temacie. Przenosząc jego rysunek na marmur, Wit Stwosz dokonał niezbędnych uproszczeń, podyktowanych transpozycją w kamień sztychu, który zasadniczo pomyślany był jako wzorzec złotniczy. Stwosz pominał figurki świętych dekorujące podstawkę, z której zachował ogólny kształt kapliczki, ozdobionej krzyżującymi się laseczkami maswerku. W środku krzywuli pozostawił wyobrażenie Madonny z Dzieciątkiem, usuwając z niej tron baldachimowy oraz parę muzykujących aniołków. Ujęcie samej postaci Madonny z Dzieciątkiem niewolne jest również od wpływu wzorów graficznych. Na wiele lat przed Madonną z wrocławskiego nagrobka charakterystyczną kompozycję swobodnie usadowionej kobiety, z podobnie ustawionymi kolanami, pomiędzy którymi rozpinają się bogate fałdy, spotykamy już u miedziorytników nadreńskich i południowo-niemieckich. Sztach Marcina Schongauera o tym temacie w największym może stopniu przyczynił się do konkretyzacji formalnej pomysłu Stwoszowskiego. Należy jednak podkreślić odmienne ujęcie Dzieciątka. Nie jest ono "prezentowane", jak na niektórych ze wspomnianych sztychów, lecz swobodnie leży na kolanach Matki.

Wydaje się, że Wit Stwosz zatrudniał Jorga Hubera w swoim warsztacie także po wykonaniu nagrobka Kazimierza Jagiellończyka. Wskazywałyby na to obydwie postacie diakonów na tumbie wrocławskiej, które reprezentują "huberowski" typ somatyczny; ich twarze są okrągłe, o mało wyrazistych rysach; dłonie, ogólnie potraktowane, nie mają owej osobliwej precyzji w oddaniu szczegółów, którą znamy z własnoręcznych dzieł mistrza.

Tumba wrocławska, będąca pierwszym w Polsce nagrobkiem przyściennym z postacią leżącą, przetrwała tradycję średniowiecznych wolnostojących sarkofagów i płyt posadzkowych lub przyściennych i stała się wzorem naśladowanym w Krakowie i w Poznaniu w ciągu pierwszej połowy następnego stulecia. Jest ona typowym dziełem epoki przyłomu. O złożoności jej stylu, z dominującymi w nim elementami nowożytnymi, najdobitniej świadczy charakter portretu - harmonijnego i symetrycznego, wolnego od zaostżeń rysów i niespokojnego ożywienia typowego dla sztuki późnogotyckiej Północy. W jego miejsce pojawił się podyktowany stanem uspienia wyraz bezwładu i spokoju, z którym harmonizuje miękki modelunek rzeźbiarski.

Jasność i prostotę kompozycji oraz wewnętrzną harmonię formy zawdzięcza nasz zabytek w wysokim chyba stopniu wkładowi fundatora, który swoje ideały estetyczne przekazał rzeźbiarzowi. Drugiego dzieła o równie silnym oddziaływaniu włoskiej koncepcji Renesansu nie znajdziemy w twórczości Stwosza aż do końca jego dni.

Płyta Zbigniewa Oleśnickiego /ok. 1495 r./.

Wśród licznych dzieł sztuki, jakie zgromadziła w ciągu wieków katedra gnieźnieńska, miejsce poczesne zajmuje nagrobek prymasa Zbigniewa Oleśnickiego, zmarłego dnia 2 lutego 1493 roku. Wmurowany jest obecnie w zachodnią ścianę nawy głównej pod chórem muzycznym, przy wejściu do kaplicy św. Bogumiła /dawnego kapitularka/, lecz naje na to miejsce był przeznaczony i nie w tej pozycji miał być nigdy oglądany. Na pewno inne niż obecnie sprawiała wrażenie płyta Oleśnickiego ułożona w posadzce pod łukiem tęczowym bazyliki gnieźnieńskiej, w pobliżu średniowiecznych stall, nagrobków, potężnego krucyfiksów Jakuba z Sienna... Jeden to z wielu przykładów wyrwania dzieła sztuki z pierwotnego otoczenia i pozbawienia właściwej mu funkcji, a więc wyrwania go niejako z pełnego tekstu wnętrza, dla którego było pomyślane. Nie pozwala to także na dokładne wniknięcie w zamysł artysty i pracę badacza niezmiernie utrudnia i komplikuje.

Pierwszy zwrócił uwagę na płytę gnieźnieńską i określił ją jako dzieło Wita Stwosza, na podstawie umieszczonego przy napisie gmerku, archeolog krakowski Józef Łapkowski. Później, w ramach monograficznych opracowań twórczości Stwosza - Bertold Daun, Feliks Kopera i Max Lobnitzer zaliczyli nagrobek Oleśnickiego między dzieła Stwoszowskie. Czas powstania dzieła określali - w związku z wyrytą na płycie datą śmierci arcybiskupa - na lata około 1493.

Odnaleziony przez Bolesława Przybyszewskiego w aktach konsystorza krakowskiego kwit potwierdził tezę Dettlaffa co do czasu powstania dzieła wynika z niego bowiem, że Wit Stwosz ukończył pracę przed 6 listopada 1495, kiedy to pokwitował wykonawcy testamentu odbiór całej należnej za wykonanie nagrobka kwoty 150 złotych węgierskich.

Nagrobek, kształtu prostokątnej płyty o rozmiarach 173 x 292,5 cm, wykonany został z czerwonego, plamistego, białymi żyłkami poprzeczanego marmuru węgierskiego o jasnobrunatnym odcieniu, obramowany wokoło napisem majuskułowym, zakończonym gmerkiem artysty. W inskrypcji znajdują się herby: Dębno, Topór, Gryf, Korczak.

Płyta została wykonana w płaskim reliefie, głębokością nie przekraczającym 5,5 cm. Środek zajmuje ujęta frontalnie i w pozycji stojącej postać arcybiskupa, za którym dwaj aniołowie rozpościerają całun. Zwieńczenie tworzy roślinny baldachim, wsparty na trójlistnym łuku ostrym, wyrastającym z kolumniek ustawionych po bokach. Ornamenty na brzegach szat są, podobnie jak na nagrobku Piotra z Bnina, zróżnicowane: na tunicelli suchy akant, na ornacie okwiecona wieńcówka o płynnej linii.

Oleśnickiego łączyły początkowo dobre stosunki z Kallimachem, który dedykował mu kilka utworów i z jego inspiracji napisał "Żywot św. Stanisława". Nie były to jednak stosunki tak zażyłe, jak te, które łączyły Kallimacha z Piotrem z Bnina. Później uległy one nawet rozluźnieniu. Wolno przyjęć, że w przekazaniu zlecenia pośredniczył Kallimach, który przed niedawnym jeszcze czasem ofiarował pomnik swemu przyjacielowi z Włocławka. W skromnym programie treściowym gnieźnieńskiej płyty laicki nurt tematyczny reprezentują herby, które znacznie wymowniej niż na znanych nam nagrobkach szlacheckich i możnowładczych tego czasu głoszą rodowy charakter tej fundacji. Herb w nogach arcybiskupa jest jego własnym znakiem, natomiast cztery herby umieszczone na narożach płyty dają w sumie pełny niejako cykl heraldyczny rodu: Dębno - herb ojcowski, Jana Głowacza Oleśnickiego, Topór - macierzysty, Anny Tęczyńskiej, Gryf - babki ojcowskiej, Dobrochny z Rożnowa, Korczak - babki macierzystej, Jadwigi. O pozycji społecznej zmarłego mówi wreszcie jego strój i atrybuty określające przynależ-

ność do hierarchi kościelnej i definiujące jego urząd. W czasie powstawania płyty Oleśnickiego, w latach 1494/1495, Jorg Huber był zapewne w dalszym ciągu pomocnikiem Wita Stwosza. Jeżeli tak, jego ręką wolno by było przypisać popiersie aniołów, które reprezentują "huberowski" typ, a mało wyrazistym modelunkiem konwencjonalnych fizjonomi nie dorównują portretowi zmarłego. Nagrobek gnieźnieński był zapewne ostatnim dziełem, przy którym pracował Huber pod kierunkiem Wita Stwosza, wkrótce bowiem po jego wyjeździe do Norymbergi przyjął on prawo miejskie w Krakowie i otworzył własny warsztat.

Epitafium Kallimacha /1496-1500/

Najświetniejszą ozdobą krakowskiego kościoła Dominikanów jest niewątpliwie brązowa płyta - jedna z najlepszych pod względem artystycznym i najdoskonalszym pod względem poziomu sztuki odlewniczej spośród tych, które się w Polsce dotąd zachowały, a stanowiąca epitafium Filipa Buonacorsi, zwanego Kallimachem, zmarłego dnia 1 listopada 1496 r. Nieprzeciętny znawca literackiej i filozoficznej spuścizny antyku, czynnie zaangażowany w ruchach umysłowych i politycznych Włoch renesansowych, był Kallimach w Polsce osobistością nie spotykanego tutaj pokroju. Dzięki swej ożywionej i wielostronnej działalności - jako poeta i historyk, jako poseł, a później sekretarz i doradca królewski - był jedną z czołowych u nas postaci końca wieku XV.

Właśnie takim, oddanym swym codziennym a wielorakim zajęciom nad piarskim pulpitem, przedstawia go nagrobek krakowski, a umieszczona u dołu inskrypcja opiewa cnoty i czyny zmarłego. Według Bertolda Dauna, który w pierwszej monografii Wita Stwosza obszernie omówił płytę Kallimacha, odlew wykonano z modelu Stwoszowskiego w pracowni Piotra Vischera po roku 1506. Taki czas powstania przyjął Daun utrzymując - na podstawie porównania krakowskiej płyty z innymi pracami Vischerowskimi - że wcześniejszą datę wyklucza pojawienie się renesansowych elementów dekoracji na bokach epitafium. Nagrobek - jak wynika z listu Oktawiana Gucciego de'Calvani do Lattancjusza Thedaldi - był pierwotnie umieszczony w posiadzce kościelnej. Do czasu pożaru krakowskiego kościoła Dominikanów w 1850 r. znajdował się w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej, po czym wmurowano go w płytkę, ujętą w pseudogotyckie laskowanie wnękę w północnej ścianie prezbiterium, gdzie znajduje się do dzisiaj.

Epitafium jest kształtu prostokątnego, o rozmiarach 118,5 x 158 cm, składało się zaś pierwotnie z pięciu płyt; największa z nich przedstawia postać zmarłego w obramowaniu, które tworzą dwie kolumnienki połączone łukiem trójlistnym, z dwoma ptakami w jego klinach; wzdłuż jej boków bieżą podłużne bordiury wypełnione ornamentem; zwieńczenie tworzyła łącząca je płyta pokryta analogiczną dekoracją, dziś już nie istniejąca; od dołu zamyka nagrobek tablica inskrypcyjna.

Nagrobek odlano z brązu o płowobrunatnym odcieniu, dziś - w miejscach wypukłych i wytartych - przechodzącym w kolor złoty i żółtozielonawy. Motyw kompozycyjny: "uczony w pracowni", którym posłużył się Wit Stwosz rzeźbiąc Kallimachowy nagrobek, próbowano wywieść bezpośrednio z niektórych piętnastowiecznych zabytków Flandrii, Bawarii i Toskanii. Wszystkie wskazane dotychczas przykłady podobne są wprawdzie do krakowskiego epitafium w mniejszym lub większym stopniu, lecz żadnego z nich nie można uznać za pierwowzór. Nie wykluczone jest, że jakiś wskazany przez Kallimacha włoski pierwowzór czy też osobiste jego w tej mierze wskazówki przyczyniły się do wybrania przez Stwosza tego właśnie, znanego mu już ze sztuki niemieckiej i polskiej typu kompozycyjnego.

O wkładzie Kallimacha czy też pozostających pod jego wpływem wykonawców testamentu mogą świadczyć włoskie elementy dekoracji płyty: girlanda liściasto-owocowa oraz kartusz herbowy, którego kształt podyktowała znajomość włoskich zabytków heraldycznych. Kallimacha częste podróże do Włoch, kontakty z elitą umysłową i artystyczną tego kraju, a nawet osobiste stosunki z Giovannim Bellinim, wreszcie niewątpliwy udział w formułowaniu programu artystycznego tumbu Piotra z Bnina -- pozwalają przypuszczać, że jemu to Wit Stwosz zawdzięczał znajomość niektórych form włoskich. Jako humanistę żywo interesowały Kallimacha także sztuki plastyczne. Świadczy o tym akces do głośniejszej rzymskiej akademii Julisa Pomponiusa Laetusa, której członkowie, jako "antiquitatis amatores" lub "antiquitatis perscrutatores", przeszukiwali starorzyskie ruiny w poszukiwaniu zabytków sztuki. Obracając się w sferach artystycznych Rzymu i Wenecji przyjaźnił się z malarzami, co pozostawiło ślady w niektórych jego epigramach poświęconych zajmującym go dziedzinom sztuki.

Echo tego wszystkiego, co Wit Stwosz wyniósł z Krakowa, znajdujemy tylko w jednej, nadesłanej już z Frankonii płycie Kallimachowej. Norymberska twórczość rzeźbiarza dowodzi odejścia od nowej linii, która formować się zaczęła wśród kontaktów z polskimi humanistami. Przyczyny tego zjawiska są złożone, lecz chyba najważniejszą była ta, że w tym właśnie czasie Wit Stwosz nie znalazł w Norymberdze wśród opiekunów swej działalności tak świetnych i postępowych umysłów, jak w Polsce.

Wreszcie o Stwoszu wypada powiedzieć, że był uczniem Mikołaja Gerharta z Lejdy, a inspirował Stwosza krucyfiks z Bade-Baden /1467/

Lecz należy pamiętać, że Stwosz prześcignął jednak swojego nauczyciela siłą ekspresji i prawdziwością obserwacji, które zdają się świadczyć, że studiował on w kostnicy wygląd ciał umarłych.

Ogrójec i Krucyfiks Mariacki - dzieła różne co prawda tematem, stylem i poziomem, mówią zgodnie, że Stwosz wcześniej dał się poznać w Krakowie również jako kamieniarz, a nie tylko snycerz. Wszystkie nagrobki, jakie przedstawiam wykonał Wit Stwosz w krakowskiej pracowni, znajdującej się we własnej kamienicy przy ulicy Poselskiej. Zatrudnił wielu pracowników, z których jednego znamy nawet z nazwiska, a był nim Jorg Huber z Passawy. Po wykonaniu, przewożono stąd gotowe płyty /elementy/ na miejsce przeznaczenia - do katedr na Wawelu, we Włocławku i w Gnieźnie, gdzie znajdują się po dziś dzień.

Tekst wybrał i opracował na podstawie publikacji Piotra Skubiszewskiego pt. "Rzeźba nagrobna Wita Stwosza" PIW 1957

Konrad Jerzy Krzysztofek

Opracowanie redakcyjne: Andrzej SZCZEPAŃSKI

Współpraca: Bożena KRAUZE, Jan SAWONI, Beata TRZCIAŁKOWSKA.