

# Wróblewska, Kamila

---

## Późnogotycka brązowa płyta nagrobna biskupa warmińskiego Pawła Legendorfa

---

Komunikaty Mazursko-Warmińskie nr 1, 99-126

---

1966

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## PÓZNOGOTYCKA BRĄZOWA PŁYTA NAGROBNA BISKUPA WARMIŃSKIEGO PAWŁA LEGENDORFA

### 1. WSTĘP

Tematem niniejszej pracy<sup>1</sup> jest późnogotycka płyta metalowa łączona (wapień + metal) biskupa warmińskiego Pawła Mgowskiego-Legendorfa, jedyny tego rodzaju nagrobek okresu późnego średniowiecza na obszarze Warmii. Literatura naukowa omawiająca ten obiekt jest znikoma, przy czym wymaga krytycznej analizy. W wielu wypadkach ogranicza się li tylko do omówienia biografii przedstawionego biskupa oraz krótkiej charakterystyki opisowej zabytku. Z punktu widzenia historycznego i artystycznego, płyta Legendorfa zasługuje na specjalną monografię. Wykonana w 1494 r. na zamówienie Łukasza Watzenrodego, uwiecznia pamięć biskupa, który już od marca 1464 r. działał jako sprzymierzeniec króla polskiego. Od tego czasu rozpoczął się długotrwały związek Warmii z Rzeczpospolitą. Nagrobek ten przypomina ściśle ów fakt. Wartości artystyczne, jakie przedstawia to dzieło sztuki późnego średniowiecza, w pełni uzasadniają podjęcie się jego opracowania.

Biskup warmiński Paweł Legendorf pochodził ze starej pruskiej rodziny, która ujawniła się już w 1236 r. jako zamieszkała na prawym brzegu Wisły ród Stangonów. Miejscowość ta nazywała się Mgowo, stąd pełne nazwisko biskupa brzmi Paweł Stango Legendorf Mgowski. Ojciec Pawła Legendorfa podpisywał się z łacińska Janussus von Legendorf, albo Johannes de Megow. Ożenił się z córką polskiego szlachcica Janusza Kościeleckiego. Z tego właśnie związku pochodzi biskup warmiński Paweł. Wykształcenie zdobył na uniwersytetach Krakowa i Rzymu. Jako duchowny przez wiele lat przebywał w Rzymie, pełniąc kolejno funkcję sekretarza papieża Kaliksta V i Kaliksta VI oraz Piusa II. W 1447 r. otrzymał kanonię fromborską, w 1448 r. kolegiatę głogowską, a 1457 r. kanonię gnieźnieńską. W następnym roku został biskupem administratorem warmińskim.

---

<sup>1</sup> Artykuł niniejszy referowany był na seminarium doktoranckim w Warszawie u prof. dra Michała Walickiego, katedra Sztuki Średniowiecznej, któremu za cenne i życzliwe wskazówki oraz rady wyrażam podziękowanie. Dziękuję również prof. drowi Gwidonowi Chmarzyńskiemu z Uniw. Poznańskiego za cenne dla mnie uwagi i informacje. Skrót obecnego artykułu referowany był ponadto na sesji naukowej Muzeum Mazurskiego w Olsztynie poświęconej dwudziestolecu jego istnienia (24 I 1966 r.) oraz na zebraniu naukowym Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Toruniu dnia 16 V 1966 r.



Ryc. 1. Płyta nagrobna biskupa warmińskiego Pawła Legendorfa (1494),  
niegdyś w kościele św. Katarzyny, obecnie w Muzeum Mazurskim

Pomiędzy rokiem 1458 a 1460 przybył Legendorf z Rzymu na Warmię z misją zaprowadzenia tu spokoju i porządku. Trwała tu bowiem wojna trzynastoletnia. Od króla polskiego Kazimierza Jagiellończyka, którego po drodze odwiedził, zyskał gwarancję zwrotu ziemi należącej do kapituły warmińskiej, pod warunkiem że nie będzie popierał Krzyżaków. Część dóbr kapituły mieli również Krzyżacy, którzy za oddanie Legendorfowi ziemi żądali neutralności wobec nich. Sytuacja Legendorfa była trudna. Przez pewien czas zachował wobec Krzyżaków neutralność, jednakże rychło przekonał się o ich krętaństwach i zdecydowanie stanął po stronie króla polskiego. 23 III 1464 roku poddał Warmię Kazimierzowi Jagiellończykowi. Odtąd był zdecydowanym wrogiem Zakonu. Doradzał królowi walkę z Krzyżakami do zupełnego ich rozbicia. W 1466 r. był jednym z sygnatariuszy pokoju toruńskiego. Umarł w 1467 r. po wizycie u wielkiego mistrza, podobno na skutek podanej mu tam trucizny. Pochowany został w kościele św. Katarzyny w Braniewie, bowiem jego ciało z powodu wielkich upałów nie można było przewieźć do Fromborka<sup>2</sup>.

Najwcześniejszą znaną informacją o płycie znajduje się w Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie, dotyczy ona stanu płyt nagrobnych w kościele św. Katarzyny w Braniewie. Zapis ten opatrzony jest tytułem: *lapides Sepulchrales in Ecclesia Archipresbyterali Brunsbergensi de Ao 1750*<sup>3</sup>. Ze względu na jego istotną wartość, wypada zacytować go w oryginalnym brzmieniu: *ad gradus Altaris Maioris intra Presbyterium Lapis Sepulcralis cum figura magnitudinis personae p. m. Reverendissimi D. Pauli de Legendorf olim Episcopi Varmiensis*. Blisko 100 lat później, w 1870 r. w anonimowym artykule omawiającym wyposażenie wnętrza kościoła św. Katarzyny w Braniewie wymieniono również brązową płytę Legendorfa, ciągle znajdującą się między wieloma innymi tego rodzaju zabytkami pod wielkim ołtarzem; scharakteryzowano ją jako najciekawszą i najwspanialszą<sup>4</sup>. Z notatki tej wynika, że była to jedyna płyta metalowa w tym kościele. F. Hipler w artykule opublikowanym w 1877 r. pierwszy zajął się artystyczną proveniencją nagrobka, widząc w nim wytwór sztuki samego Piotra Vischera z Norymbergi<sup>5</sup>. Powodem takich skojarzeń był fakt, że właśnie w Norymberdze, w 1494 r. wydrukowano na zlecenie Watzenrodego pierwszy mszał warmiński. Hipler zauważył pewne analogie pomiędzy wykonanymi w tym okresie przez Vischera płytami Jana II we Wrocławiu i Grzegorza II w Bambergu. Inwentaryzator zabytków w Prusach Wschod-

<sup>2</sup> Bibliografie o Legendorfie por. m. in. u T. Orackiego, *Słownik biograficzny Warmii, Mazur i Powiśla*, Warszawa 1963, s. 162 oraz w *Altpreussische Biographie*, Königsberg 1941, s. 491.

<sup>3</sup> Archiwum Diecezji Warmińskiej w Olsztynie, H. IV. NO 19 p. 467—469; por. również „Pastoralblatt für die Diocese Ermland”, *Zur Geschichte der inneren Ausstattung der St. Katharinen Kirche der Altstadt Braunsberg*, nr 6, Jg. 13, 1881, s. 71.

<sup>4</sup> *Mitteilungen des Ermländischen Kunstvereins*, H. 2, Braunsberg—Leipzig 1870, s. 33.

<sup>5</sup> F. Hipler, *Die Grabstätten der Ermländischen Bischöfe*, *Zeitschrift für die Geschichte und Alterthumskunde Ermlands*, (dalej EZ) Bd. 6, Braunsberg, Leipzig 1875—1877, ss. 308—310.

nich — A. Boetticher<sup>6</sup> podjął dyskusję z Hiplerem, stwierdzając, iż takiego rodowodu płyty braniewskiej dotąd nikt jeszcze nie udokumentował. Krytyczne stanowisko Boettichera poparli inni badacze, jak E. Brachvogel<sup>7</sup>, B. Schmidt<sup>8</sup> — ten ostatni nie wykluczając możliwości wpływu huty Vischera na powstanie zabytku — dorzucił na marginesie cenną uwagę, możliwość jej wykonania na miejscu. Tezę tę argumentował słusznie ludwisarstwem, rozwiniętym w wysokim stopniu na obszarze Prus. Na tym kończą się najważniejsze pisemne rozważania na temat interesującego nas zabytku<sup>9</sup>.

Ostatnia wojna zniszczyła kościół w Braniewie, zagładzie uległo również jego wnętrze. Wydawało się także, że z notowanych na terenie Pomorza trzech gotyckich płyt metalowych: małżonków von Soest w Toruniu, Kunona Liebensteina w Nowym Mieście i Pawła Legendorfa w Braniewie pozostały tylko dwie pierwsze. Przy odgruzowaniu kościoła św. Katarzyny w 1960 r., Wojewódzki Konserwator Zabytków, mgr Lucjan Czubieli, odkrył połamane, ale jeszcze w bardzo dobrym stanie zachowane metalowe części nagrobka. Zostały one w pełni zabezpieczone; płyta zrekonstruowana (metalowe części<sup>10</sup> włączone na tło imitujące kamień) i przekazana do zbiorów Muzeum Mazurskiego w Olsztynie. W chwili obecnej znajduje się w ekspozycji sztuki średniowiecznej tegoż Muzeum.

## 2. OPIS

Płyta z wizerunkiem Pawła Legendorfa, ze względu na swoją indywidualną wymowę artystyczną, niespodzianki i odrębności poszczególnych detali zasługuje na pełniejszą dokumentację opisową. Nagrobek o wymiarach 2,90 m × 1,84 m stanowi połączenie metalu z kamieniem. Metalowe (z brązu) są: postać zmarłego, jego herb pod stopami (pierwotnie ustawiony ukośnie, obecnie usytuowany nieprawidłowo), napis obiegający prostokąt płyty. Tło całości niegdyś kamienne — obecnie imitacja tego kamienia. Płyta pierwotnie odlana w dużych fragmentach; środkowa kompozycja z przedstawieniem postaci zmarłego składała się z dwóch części (poszczególne fragmenty prostokątnego metalowego otoku płyty sporządzone były w każdym z czterech boków z jednej całości). Osobno odlano pięć herbów zdobiących nagrobek. Głównym elementem kompozycji jest postać biskupa, przedstawiona *en face*, w stroju pontyfikalnym, w długiej sutannie układającej się u stóp w twardą późnogotycką szatę chociaż utrzymaną w pewnych ryzach dekoracyjnych. Rysunek jednej z fałd przylegającej do drzewca pastorału przypomina gałąź „drzewa życia”.

<sup>6</sup> A. Boetticher, *Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, Bd. 6, Königsberg 1894, s. 56, Bd. 8, 1898, s. 113.

<sup>7</sup> E. Brachvogel, *Die Bildnisse der ermländischen Bischöfe*, EZ, Bd. 20, 1917, ss. 541—542.

<sup>8</sup> B. Schmidt, *Bildende Kunst-Ordenszeit, Deutsche Staatenbildung und deutsche Kultur im Preussenlande*, Königsberg 1931, s. 144.

<sup>9</sup> Płyte Legendorfa, ale nie wnosząc nic nowego do dyskusji i wracając do koncepcji F. Hiplera, wymienia F. Buchholz, *Braunsberg im Wandel der Jahrhunderte, Festschrift zum 650. jähr. Stadtjubiläum*, Braunsberg 1934, s. 64.

<sup>10</sup> Konserwację płyty przeprowadził mgr Brochwicz i Domaślawski z PKZ w Toruniu.



Ryc. 2. Krzywula pastorału z motywem *Arma Christi*

Spod draperii sutanny wyłania się jeden spiczasty bucik biskupa. Płaszcz Legendorfa posiada nieskomplikowanie prosty rysunek fałd, jego dekoracyjność charakteryzująca późny gotyk ujawniła się nieco w partiach rękawów, które w okolicach prawego przedramienia wyginają się w twardą mażowinę. Lewe ramię ułożono również w szerokie bogate zwoje draperii. Od połowy płaszcz cięty jest zupełnie jednostajnie i płasko. Głowę biskupa przykryto infułą, uwieńczoną znakiem krzyża. Na szczególną uwagę zasługują pięknie zakomponowane w ruchu zwisające fannoncs. Pastorał z długim drzewcem ustawiony jest lekko na ukos. Z lewej strony podtrzymuje go ramię biskupa. Krzywulę pastorału o bogatej mięsistej ornamentacji roślinnej wypełniono motywem zaczerpniętym z *Arma Christi*. Z pnączy roślinnych wyłania się korpus Chrystusa trzymającego w lewym ramieniu bicz, w prawym zaś miotłę. U stóp Legendorfa znajduje się jego rodowy herb — Stangonów. Na tle dekoracyjnie rozwiązanego tła wypełnionego gotycką plecionką wydobywa się korzeń drzewa, z którego wyrasta po bokach trójlistna koniczyna. Wapienny prostokąt płyty obiega wykonany w metalu napis w języku łacińskim o następującym brzmieniu: MONUMENTUM DNI PAULI DE LOGENDORF EPISCOPI WARMIENSIS PIE DEFUNCTI QUI PROHIBENTE VI ARMORUM CUM PATRIBUS IN ECCLESIA SUA WARMIEN MINIME COLLOCARI POTUIT FACTUM IMPENSIS DNI LUCE SUCCESORIS SUI ANNO DNI 1494<sup>11</sup>. Napis przerywają na narożach cztery jednakowe herby Watzenrodego. Minuskułowemu tekst łaciński obramiony jest z dwóch stron stylizowanym suchym ornamentem, owijającym się wokół gałęzi. Pełni on rolę dekoracyjną, a w kilku miejscach wplecione są weń stylizowane ozdobne motywy. Od góry po lewej słowo MONUMENTUM wyprzedza wyłaniająca się z koronkowych chmur ręka Boga Ojca udrapowana w szeroko sfaldowany rękaw. Z prawej u dołu po słowie ARMORUM CUM w ornament wtopiony jest stylizowany smok. Również stylizowany smok umieszczony jest u dołu, w lewym narożu, po słowie WARMIEN. Wspomniane cztery herby, szczególnie pięknie zakomponowane, przedstawiają na tle wijącej się roślinnej plecionki znak rodowy biskupa Łukasza, stylizowanego pól ptaka z drapieżnie rozwartym dziobem, w ozdobnej łusce, którego ludzkie nogi opancerza zbroja.

### 3. ANALIZA STYLISTYCZNA

Poddając analizie stylistycznej płytę z Braniewa, dostrzec można z jednej strony jej nieprzeciętne walory artystyczne, dużą swobodę w komponowaniu poszczególnych detali, które w swoim wyrazie przerastają średniowiecze, a obok tego tradycjonalizm niektórych wątków dekoracyjnych, sięgający jeszcze w wiek XIV.

<sup>11</sup> Napis w otoku płyty zamieszczony przez A. Boettichera jest bardziej rozwinięty niż jego faktyczny zapis. Niektóre słowa są przedstawione, niektórych zaś brak zupełnie. (Por. Boetticher, op. cit., Bd. 4, s. 56), w tłumaczeniu polskim brzmi następująco: „Nagrobek Pana Pawła Legendorfa, biskupa warmińskiego, pobożnie zmarłego, któremu z powodu tego, że przeszkodziła wojna, w kościele swoim warmińskim nie mógł być pochowany, dzieło znaczne Pana Łukasza sukcesora onego roku pańskiego 1494”.

Tradycjonalizm ogólnej kompozycji nagrobka nie wyszedł daleko poza utarty schemat płyt nagrobnych wykonanych jeszcze we wczesnym średniowieczu. Przypatrzmy się naprzód tym utartym szczegółom, aby mimo tego w pełni móc dostrzec nowożytny, chociaż zamknięte jeszcze w gotyckiej oprawie, dzieło sztuki.

Schemat płyty, jaki opisano, jest typowy dla tego rodzaju przedstawień okresu średniowiecza. Wykonanie tak zakomponowanych nagrobków w dwóch materiałach różnych jak metal i wapień, bądź tylko wypełniony rysunkiem w samym kamieniu (metalowe nagrobki całościowe z reguły stanowiły graficznie bardziej dekoracyjny obraz) występowały często nie tylko na obszarach nadbałtyckich, w okolicach Lubeki oraz w południowych Niemczech<sup>12</sup>, ale i na dalekich wyspach brytyjskich<sup>13</sup>. Wystarczy przeanalizować kilka płyt nagrobnych z obszarów różnych wpływów artystycznych z tego czasu, między innymi Hermana Schomakers z Bardovijk około 1406 r.<sup>14</sup>, aby przekonać się, jak silną była tradycja komponowania takich właśnie nagrobków w ciągu całego XV stulecia, a nawet do połowy XVI wieku<sup>15</sup>. Zachowując tę kompozycję zmieniano jedynie wypowiedzi, zamknięte w poszczególnych detalach; przede wszystkim jeden najważniejszy, ikonograficznie uzasadniony moment, jaki przejawiał się w okazaniu realnego wieku zmarłego. Przedstawiona w nagrobku postać prezentowała już nie tradycyjny wiek Chrystusowy 33 lat, ale ukazywała fizyczne cechy starości<sup>16</sup>. Ukazanie realnego wizerunku zależało również od umiejętności artysty i jego zaangażowania się w bardziej nowożytny sposób widzenia człowieka. I tak sporządzona w 1460 r. płyta biskupa Lamperta (zm. w 1377 r.) w podwójnym materiale (na marmurowym czerwonym tle wtopione elementy brązowe) ukazuje go w połowie postaci osadzonego na herbie, i jest, abstrahując od tradycyjnej kompozycji, właśnie bardzo tradycyjna, jak na owe czasy, w szczegółach. Autor nagrobka sugerując się pieczęcią biskupa, niewiele dodał od siebie. Pokazał mało zindywidualizowaną, naznaczoną jedynie grymasem twarz. Naroża płyty przerywają symbole ewangelistów<sup>17</sup>.

W płycie braniewskiej, którą wywieść można z tego samego gatunku kompozycyjnego, tradycjonalizm podkreśla również wiec roślinna charakterystyczna dla ornamentu z XIV wieku. Prawie że identyczną dekorację dostrzegamy na płycie nagrobnej również łączonej, na której przedstawiono Sir Hugh'a Hastina, Elsing Norfolk (1347)<sup>18</sup>. Zresztą tego rodzaju przykładów można by wyliczać więcej, przypatrując się ornamentowi roślinnemu z XIV i początku XV wie-

<sup>12</sup> M. W. Norris, *The Schools of Brasses in Germany*, London 1956.

<sup>13</sup> L. Stone, *Sculpture in Britain the Middle Ages*, London 1955.

<sup>14</sup> M. W. Norris, op. cit., tabl. XVI.

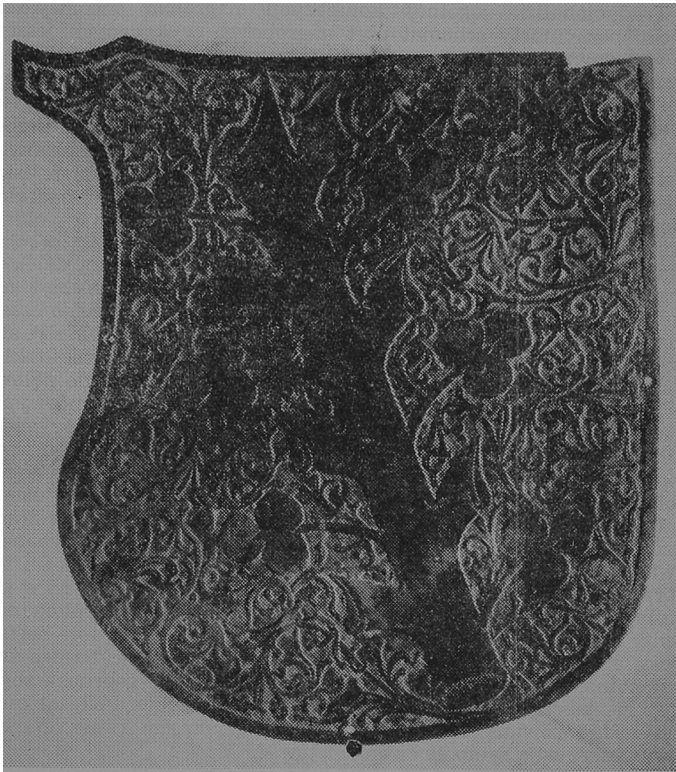
<sup>15</sup> H. Creny, *A Book of Facsimiles of monumental Brasses of the Continent of Europe*, London—Norwich 1884; B. Engel, H. Hanstein, *Danzigs mittelalterliche Grabsteine*, Danzig 1893; L. Brunns, *Grabplastik des ehemaligen Würzburg während der Jahre 1480—1540*, Leipzig 1912; Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, Leipzig 1923; S. Gardell, *Gravmonument Fran Sverigis Medeltid*, Bd. 1—2, Götteborg 1945—1946.

<sup>16</sup> E. Male, *L'art religieux de la fin du moyen en France*, Paris 1925.

<sup>17</sup> H. Kehler, *Die gotischen Wandmalereien in der Kaiserpfalz zu Forstheim*, München 1912, ss. 28 il. 16.

<sup>18</sup> L. Stone, op. cit., ss. 126, 165.





Ryc. 3. Herb rodowy Legendorfa

ku. Ważnym szczegółem wyrosłym jeszcze z tradycji romańskich, a przyjętym w dalszym etapie średniowiecza są stylizowane smoki znajdujące się w bordiurze naszej płyty. Pomiedzy płytą Piotra Salomona w Krakowie, wykonaną przez Hermana Vischera w 1509 r.<sup>19</sup>, a płytą Legendorfa istnieje około 15 lat różnicy, jednakże smoki na bordiurze nagrobka z Braniewa bardziej nawiązują do okładki inkunabułu z Erfurtu, datowanego na koniec XIV wieku <sup>20</sup>, niżli do krakowskiej płyty. Jakże prymitywna wydaje się dłoń Boga Ojca wryta na nagrobku z Braniewa, jak bardzo tradycyjny motyw *Arma Christi* znajdujący się w obramieniu bogatej krzywuli pastorału, w porównaniu z dekoracją roślinną bordiury płyty. Ten prymitywny jeszcze rysunek z końca XV wieku nie dorównuje podobnemu motywowi znajdującemu się na dużo wcześniejszym dyptyku elblą-

<sup>19</sup> S. Meller, *Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt*, Leipzig 1925.

<sup>20</sup> A. Overmann, *Erfurt in zwölf Jahrhunderten*, Erfurt 1929, s. 175.

skim<sup>21</sup>, zdobytym przez Jagiełłę w bitwie grunwaldzkiej. Inspiracja przedstawienia *Arma Christi* z nagrobka Legendorfa jest bardziej graficzna, a rodowód zbliża się do przedstawienia symbolu Chrystusa trzymającego identyczne rekwizyty swojej męki, wyrzytego na kamieniu nagrobnym (około 1360 r.) w kościele w Erfurcie<sup>22</sup>.

W kompozycji płyty braniewskiej uderza wymowa dwóch koncepcji filozoficznych. Idea średniowiecza znajduje pełne odbicie jedynie w *Arma Christi*<sup>23</sup>. Kieruje ona wyraźnie myśl w sferę pozaziemskich rozważań. Mimo całości gotyckiej oprawy, jak już zaznaczono, tego rodzaju symboliki średniowiecznej jest na naszej płycie niewiele. Przypatrzymy się bliżej tej niekonsekwentnej w wielu wypadkach kompozycji ideowej, a zauważymy, jak dalece przepojona jest ona nowożytnym myśleniem artysty, dostrzegającego i aprobującego nadchodzący ideał sztuki renesansowej. Na narożach, miast symboli ewangelistów, istnieją jako przerywniki aż cztery razy powtarzane herby Watzenrodego, dowód nowożytnej myśli fundatora płyty, który przy okazji hołdu dla swojego poprzednika, starał się przede wszystkim upamiętnić własną osobę, dając tym wyraz dbałości i przywiązania dla ziemskiej, konkretnej sławy. Te herby biskupa Łukasza, wykonane z dużą dbałością, precyzją i uwagą, mimo identycznego motywu różnią się jednak nieznacznie szczegółami rysunkowymi. Starannie wykonana została również figura zmarłego biskupa. Natomiast największą niespodzianką stanowi interpretacja jego twarzy. Jest to wizerunek wyraźnie indywidualny; twarz brzydka i charakterystyczna; niespokojna, pełna ekspresji i życiowej autentyczności. Nieregularne rysy, pofałdowane mięśnie skóry, kilka zwisających podbródków. Nie jest to twarz idealizowanego biskupa, któremu postawiono pomnik, aby tylko zadość uczynić tradycji, ale przedstawienie wyrażające nowożytny z pogranicza renesansu sposób przekazywania pamięci człowieka.

Jak wygląda interpretacja portretowa zmarłych na innych nagrobkach z drugiej połowy i końca XV wieku na obszarze Polski? W Poznaniu płyty z huty Vischera<sup>24</sup> tworzą zupełnie odrębny rodzaj zabytków, są o wiele bogatsze w szczegółach, ale też mniej śmiałe w pokazywaniu indywidualnych cech portretowych zmarłego. Podobne stwierdzenie odnieść można w stronę Krakowa pod adresem tego rodzaju twórczości Vischerów, a nawet Wita Stwosza<sup>25</sup>. Bardziej interesujące będą dla nas wytwory artystów wrocławskich, a wśród nich nagrobki przypisywane mistrzowi Jostowi Tauchenowi<sup>26</sup>. W wypadku prawdopodobnie przez niego wykonanej płyty Piotra II Nowaka<sup>27</sup>, biskupa wrocławskiego w latach 1447—1457, mamy do czy-

<sup>21</sup> D. Sokolnicka, *Relikwiarz z Elbląga z 1388 r.*, Studia Pomorskie, Wrocław 1957, ss. 156—166. Wydaje się, że ołtarzyk połowy z Elbląga nie posiada cech jednolitości stylowej. Przytoczona tu jako przykład zewnętrzna okładka z motywem *Arma Christi* wygląda na zrealizowaną w pierwszej połowie XV wieku.

<sup>22</sup> A. Overmann, op. cit., s. 105.

<sup>23</sup> R. Berliner, *Arma Christi*, Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst, München 1955, ss. 35—122.

<sup>24</sup> S. Meller, op. cit.

<sup>25</sup> P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957.

<sup>26</sup> K. Kastner, *Breslauer Bischöfe*, Breslau 1929; M. Bukowski, *Katedra wrocławska*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1962, ss. 65—70.

<sup>27</sup> K. Kastner, op. cit., ss. 21, 25.

nienia w pewnym stopniu z charakterystycznym momentem ukazania nieprzyjemnych cech fizycznych zmarłego. Przymknięte powieki, rozcięty podbródek, wywinięte usta, szeroki nos nadają temu biskupowi wyraz pewnej odrębności. Rysunek twarzy Piotra II wyraźnie klóci się ze schematycznym sposobem traktowania draperii sutanny i płaszcza. Twarz ta, choć nie dorównuje odkrywczej interpretacji wizerunku Legendorfa, wywodzi się przecież również z bardziej nowożytnego sposobu widzenia człowieka. Wydaje się, że data powstania tej płyty powinna być przesunięta o kilkanaście lat później w stronę końca XV wieku. Płyta Rüdeshaina<sup>28</sup>, biskupa wrocławskiego w latach 1468—1482, traktowana jest również z pewnym nastawieniem na ukazanie portretowej indywidualności zmarłego. Nie udało się jednak artyście dokonać tego w takim stopniu jak na płycie Piotra II Nowaka. Schematycznie traktowane w obu wypadkach dłonie, niezbyt precyzyjna całość rysunku świadczy, że ten miejsce-

<sup>28</sup> Ibidem, s. 25.



Ryc. 4. Herb Łukasza Watzenrodego

wy twórca, albo nie był dobrym rysownikiem, albo projekt jego wykonywał ktoś inny. W każdym razie obie płyty poprzez ten nicudolny chwilami rysunek, przypominają w pewnym stopniu płytę Legendorfa. Nie stanowi to dowodu dla wspólnego pochodzenia nagrobków wrocławskich i braniewskiego, ale ukazanie specyfiki średniowiecznych warsztatów artystycznych na peryferiach wielkich ośrodków sztuki. Artysty musieli być tam bardziej wszechstronni, musieli mieć się różnorodnych prac. Miejscowe zaś huty odlewnicze, specjalizujące się raczej w produkowaniu dzwonów tylko, na marginesie zajmowały się również wytapianiem płyt metalowych.

Czy istniała możliwość jakiegos oddziaływania pomiędzy domniemanym autorem płyt wrocławskich, Jodocusem Tauhenem, a twórcą płyty braniewskiej, trudno odpowiedzieć, jakkolwiek w okresie wędrownych artystów średniowiecza możliwości tej wykluczyć nie można. W literaturze istnieje wzmianka, że wrocławwianin Jodocus Tauhen<sup>29</sup> wykonywał w latach sześćdziesiątych XV stulecia prace dla Gniezna. Rozpatrując jednak płytę z Braniewa pod kątem analogii z innymi metalowymi nagrobkami średniowiecznymi stwierdzić należy jej odrębność, której w dalszych rozważaniach będziemy starali się nadać ściślejszą, bardziej określoną proveniencję artystyczną.

#### 4. NAGROBEK ŚW. WOJCIECHA W GNIEZNIIE A PŁYTA LEGENDORFA

M. Sokołowski opublikował w 1898 r. artykuł o nagrobku w katedrze gnieźnieńskiej świętego Wojciecha<sup>30</sup>. Artykuł ten i dyskusja, jaka się wokół niego wytworzyła, skłoniła autora do wydrukowania w tym samym roku jeszcze jednego komunikatu w oparciu o dotychczas nieznanne źródło<sup>31</sup>. Sokołowski stojąc na stanowisku, iż nagrobek św. Wojciecha w Gnieźnie wykonał Wit Stwosz, przypisał wykonanie niektórych partii na tumbie tego nagrobka Hansowi Brandtowi, muratorowi, lapicydzie i snyczerzowi z Torunia i Gdańska. Źródła tego zdaniem S. Dettloffa Sokołowski w pełni nie wykorzystał. Dettloff zatem poświęcił tej kwestii osobną rozprawę<sup>32</sup>. W pracy swej zajął się osobowością Brandta, artyście dotąd prawie nie znanego i nie docenionego. Za jedną z najwcześniejszych jego prac uważa Dettloff tarczę herbową wkomponowaną w nagrobek św. Wojciecha z herbem „Dębno”<sup>33</sup>, pochodzącą z nieistniejącego nagrobka Jakuba z Sienna (który nęgdys znajdował się w Gnieźnie). Nagrobek ten powstał zapewne około 1476 r. Ta pierwsza udana praca, komentował Dettloff, była powodem, dla którego Jakub Sieneński polecił Hansowi Brandtowi wykonanie nagrobka upamiętniającego postać św. Wojciecha. Zlecenie to miało

<sup>29</sup> Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Bd. 23, Leipzig 1938, s. 472: 1462 eine eherne Grabplatte für Erzbisch. Joh. VI v. Gnesen.

<sup>30</sup> M. Sokołowski, *Wit Stwosz i marmury naszych pomników w XV i XVI wieku (Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej)*, Sprawozdanie Komisji do badania Historii Sztuki w Polsce, t. 6, Kraków 1897—1900, ss. 153—157.

<sup>31</sup> M. Sokołowski, *Sprawozdania Komisji Historii Sztuki na czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1898 r.*, op. cit., ss. CIII—CVII.

<sup>32</sup> S. Dettloff, *Wit Stwosz czy Hans Brandt?*, Przegląd Historii Sztuki, R. 1, Kraków 1929, ss. 9—13.

<sup>33</sup> Ibidem, s. 9.



Ryc. 5. Płyta nagrobna św. Wojciecha w Gnieźnie  
wykonana przez Hansa Brandta

prawdopodobnie miejsce w 1478 r.<sup>34</sup>. Artysta zabrał się do projektowania zamówienia, które częściowo wykonał jeszcze przed śmiercią Jakuba z Sienna (1480 r.). Wykonał wówczas nie tylko projekt, ale i dwie płaskorzeźby, chrzest św. Wojciecha i męczeństwo św. Stefana<sup>35</sup>. Obie te kompozycje powstały pod wpływem renesansu włoskiego. Tutaj Dettloff przeprowadził analogie pomiędzy chrztem św. Stefana, a kompozycją drzwi do baptysterium we Florencji, projektowanych przez Brunellschiego. Dokonując dalszej analizy stylistycznej pomiędzy postacią św. Wojciecha, którą Sokołowski przypisywał Stwoszowi, a bezspornie przez Stwosza wykonaną płytą nagrobną z przedstawieniem Oleśnickiego, porównując omawiane płaskorzeźby z tumby już przez Sokołowskiego przypisywane Brandtowi, Dettloff udowodnił, że również rzeźbę z przedstawieniem św. Wojciecha wykonał ten sam mistrz, jakkolwiek poszczególne elementy nagrobka św. Wojciecha nie powstały na przestrzeni jednego roku<sup>36</sup>. Nie będziemy przytaczać tu całej interesującej analizy porównawczej, warto jednakże zacytować pewien jej fragment: „...Płyta nagrobna[...] Oleśnickiego, podaje rysy[...] energicznego tego prałata, mimo pewnej ściśłości portretowej w sposób dość schematyczny [...] To nie jest realizm np. A. Pollajuola, który w twarzy Sykstusa V śledzi każdą jej cechę charakterystyczną. Inaczej ma się rzecz z mauzoleum. Kto odszedłby od niedaleko dziś umieszczonej postaci Oleśnickiego i przypatrzy się bliżej ascetycznej twarzy świętego, tego uderzy bezwzględna, niczem nieskrępowana prawda życiowa”<sup>37</sup>. Sokołowski traktując o wizerunku św. Wojciecha, dostrzegł w nim pewne przejawy myśli nowoczesnej, napomknął o Tillmanie Riemschneiderze i jego dziele — nagrobku Rudolfa von Scherenberg, aby zaraz ten argument obalić, przeciwstawiając się temu zbyt dalekiemu źródłu inspiracji artystycznej<sup>38</sup>. Do Riemschneidera sięgnął również Dettloff twierdząc, że Brandt był niejako prekursorem tego, co ów artysta niemiecki wykonał dopiero w końcu XV wieku, chociaż realizm na płycie św. Wojciecha tkwi jeszcze „w powijakach gotyckich”<sup>39</sup>. Właśnie w południowych Niemczech, na północ od Alp, gdzie najwcześniej poczęły kiełkować idące z Włoch idee renesansowe, Dettloff szuka rodowodu autora nagrobka gnieźnieńskiego<sup>40</sup>. Mówiąc o „powijakach gotyckich” autor miał zapewne na myśli te niepasujące do twarzy rozwichrzone i nie uporządkowane draperie szat św. Wojciecha. Powód pewnego gotycyzującego nawrotu twórczości Hansa Brandta w porównaniu do wcześniej przez niego zrealizowanych płaskorzeźb na tumbie, Dettloff widzi w śmierci wykształconego humanisty, Jakuba z Sienna, i nieprzywykłego do nowinek artystycznych, jeszcze średniowiecznego prymasa Zbigniewa Oleśnickiego<sup>41</sup>. Brandt zatem poszedł na niewien

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem, ss. 8—11.

<sup>36</sup> Ibidem, ss. 5—6.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>38</sup> M. Sokołowski, *Wit Stwosz*, s. 154.

<sup>39</sup> S. Dettloff, op. cit., s. 6.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 11.

<sup>41</sup> Ibidem, por. również M. Sokołowski, *Z dziejów kultury i sztuki, Sprawozdanie komisji do badania historii sztuki w Polsce*, t. 6, zes. 1, ss. 93—103.



Ryc. 6. Ręka Boga Ojca znajdująca się w górnym narożu płyty

kompromis, interpretując twarz św. Wojciecha z prawdziwym realizmem, całą zaś resztę postaci przedstawiając w duchu późnego gotyku.

Taką bezwzględna „niczym nieskrępowaną prawdę życiową” ujawnia również wizerunek twarzy Pawła Legendorfa. Ta płyta na pierwszy rzut oka uboga w swojej dekoracyjności w porównaniu z omawianą rzeźbą gnieźnieńską, sporządzona w zupełnie innym materiale, co nic pozostało bez znaczenia na jej ogólny wygląd, przy bliższej analizie rysów ascetycznej twarzy św. Wojciecha i Legendorfa, ujawnia tę samą nowożytną, realistyczną, a nawet ostrą koncepcję interpretacji twarzy człowieka. W uwypuklaniu specyficznych rysów twarzy św. Wojciecha dużą rolę odgrywa światło. Brzydota, realizm rysów Legendorfa giną podobnie, albo jeszcze i bardziej w opravie gotyckiej kompozycji. Trzeba bardzo uważnie przypatrzyć się twarzy zmarłego, odrzuciwszy wszystkie gotyckie szczegóły, aby w całej pełni ujawniła się jej charakterystyczna, indywidualna wymowa. Nieregularny zarys twarzy Legendorfa widzianego jedynie *en face*, daje możliwość wyobrażenia sobie, jak twarz ta mogłaby być dostrzeżona z profilu. Jego uszy dekoracyjnie nasadzone na wierzchu, wyrastają nad policzkami. Policzki zaś również ukazane w taki sposób, aby można było wyobrazić sobie, jak wyglądają z boku. Artysta pragnął zanalizować na płaskiej kompozycji nawet niewidoczne fragmenty twarzy, wyrażając tym w pewnym stopniu charakterystyczną dla gotyku abstrakcyjność myślenia. Szerokość policzków nieuzasadniona jest wystającymi kośćmi, ale może być tłumaczona jedynie chęcią jak najdokładniejszego ukazania zwiótlących mięśni podskórnych wraz z całą plejadą zmarszczek. Ma to prowadzić do najdosadniejszego zinterpretowania fizycznych cech zmarłego.

Jak wyglądała działalność Hansa Brandta na obszarze Pomorza? W latach 1476—1486 pracował z przerwami w Gnieźnie, a w 1485 r. w Toruniu przy budowie wieży kościoła św. Jana, gdzie wykonywał również elementy rzeźbiarskie. W tym samym roku zaangażował się do prac w Gdańsku przy kościele Najświętszej Marii Panny<sup>42</sup>. Z akt archiwum gdańskiego, które podał do wiadomości M. Sokołowski, wynika, że w 1485 r. prymas Zbigniew Oleśnicki jakoby więził Hansa Brandta za niedotrzymanie umowy nad realizacją nagrobka św. Wojciecha, ufundowanego, jak już wspomniano, przez Jakuba z Sienna. Był to więc artysta, który jednocześnie angażował się do wielu prac, i jak wynika ze źródła gdańskiego, nie bardzo umiał się porozumieć

<sup>42</sup> Na temat działalności Brandta zob.: M. Sokołowski, *Sprawozdania*, op. cit., s. CIII, cytuje odpowiedź rady Torunia na list rady Gdańska, dotyczącą osoby Hansa Brandta; Por. również G. Chmarzyński, *Sztuka pomorska*, Warszawa 1937; *Słownik Geograficzny*, t. 1, s. 376 „Twórczość pomorskiego Hansa Brandta Gniezno—Toruń, Gdańsk jest zniemienna, jako niezupełnie jeszcze wyjaśnione zjawisko, krążące podobnie jak mistrz Paweł w świetle krakowskiego Wita Stwosza”; S. Łoza, *Architektura i budownictwo w Polsce*, Warszawa 1954, s. 36; E. Keyser, *Die Stadt Danzig*, Berlin 1925, s. 111; P. Abramowski, *Zur Schnitzplastik der Spätgotik und Renaissance im Danziger Artushof*, Ostdeutsche Monatshefte, nr 6, Danzig 1926, ss. 546—547 cytuje również dokument dotyczący zainteresowań Brandta; A. Semrau, *Forschungen zu der Johanniskirche in Thorn von 1250 bis 1500*, Mitteilungen des Coppersnicus Vereins für Wissenschaft und Kunst zu Thorn, H. 21, 1913, ss. 50—51.





Ryc. 7. Stylizowany smok, znajdujący się po prawej stronie płyty

ze Zbigniewem Oleśnickim. Może właśnie dlatego, że ten dostojnik kościoła reprezentował inny — bardziej tradycyjny punkt widzenia sztuki<sup>43</sup>. Brandt miał pracować w Gdańsku z przerwami do 1502 r.<sup>44</sup>. W latach 1492—1494 pracował przy budowie wieży i sklepień kościoła Najświętszej Marii Panny<sup>45</sup>. List rady miejskiej Torunia do rady miejskiej Gdańska, który wydrukował M. Sokołowski, określa stan psychiczny Brandta niezbyt szczęśliwego z opieki nad nim Zbigniewa Oleśnickiego. Brandt miał bowiem w Uniejowie „rozum stracić”<sup>46</sup> (być może symulował chorobę chcąc wydostać się jak najszybciej spod kurateli prymasa). Wszystko skończyło się pomyślnie, gdyż Brandt wykonał marmurowy nagrobek w Gnieźnie, i w dalszych latach otrzymywał zamówienia na pracę w miastach pomorskich. Zaś w latach 1502—1504 był już w Poznaniu<sup>47</sup>.

Nie ma żadnych dowodów pisanych, że płytę Legendorfa wykonał Hans Brandt, prócz analogii stylistycznych, które przytoczono oraz faktów, że w roku (1494), kiedy powstała płyta, artysta ten znajdował się tak blisko Braniewa — w Gdańsku. Mamy również pewność, że Watzenrode, który był przed 1489 r. nieodłącznym towarzyszem Oleśnickiego, jego doradcą prawnym i kanonikiem gnieźnieńskim<sup>48</sup>, musiał znać osobiście twórcę mauzoleum św. Wojciecha. Czy istniała możliwość zamówienia przez Watzenrodego płyty u gdańskiego artysty — postaramy się odpowiedzieć w następnym rozdziale.

## 5. MECENAT ARTYSTYCZNY ŁUKASZA WATZENRODEGO

Watzenrode studiował w Krakowie, Kolonii oraz Bolonii. W 1473 r. uzyskał w Bolonii stopień doktora nauk teologicznych. W tym samym roku wrócił do Polski<sup>49</sup>. Przez wiele lat miał kanonic: w 1475 r. w Chełmży<sup>50</sup>, w 1477 r. w Włocławku<sup>51</sup>, w 1479 r. w Gnieźnie<sup>52</sup>. Warto przypomnieć bardzo istotny fakt — otóż w latach 1480—

<sup>43</sup> S. Dettloff, op. cit., s. 11.

<sup>44</sup> S. Łoza, op. cit., s. 36.

<sup>45</sup> E. Keyser, op. cit., s. 111.

<sup>46</sup> M. Sokołowski, *Sprawozdania*, op. cit., s. CIII.

<sup>47</sup> K. Karczmarczyk, *akta radzieckie poznańskie*, t. 3, Poznań 1948, ss. 76 i 123.

<sup>48</sup> H. Schmauch, *Die Jugend des Nikolaus Kopernikus*, Deutschland und der Osten, Ed. 22, Leipzig 1943; *Beilage Regesten über Lukas Watzenrode, den Oheim des Astronomen Kopernikus*, ss. 113—131, poz. 1, 2, 3, 8, 10—13. Wyrażam podziękowanie mgrowi Jerzemu Sikorskiemu z Ośrodka Badań Naukowych im. Wojciecha Kętrzyńskiego w Olsztynie za wskazanie mi tego cennego rejestru dokumentów dotyczących Łukasza Watzenrodego przed jego objęciem biskupstwa warmińskiego.

<sup>49</sup> T. Treter, *Liber de Episcopatu et Episcopis Varmiensibus ex vetusto chronico bibliothecae Heilsbergensis in latinam linguam ex germanica translatus per Thomen Treterum canonicum Varmiensem, anno domini 1594*. Scriptores Rerum Warmiensium, t. 2, ss. 1—171. O Łukaszu Watzenrode, ss. 366—372; Zob. także T. Treteri, *De Episcopatu et episcopis ecclesiae Varmiensis*, Cracoviae 1685, ss. 68—72; O działalności artystycznej Watzenrodego znaleźć można materiały między innymi w następujących źródłach: *Monumenta Historiae Warmiensis*, t. 4, Braunsberg 1872; w tym samym tomie znajduje się *Bibliotheca Warmiensis*, t. 1, ss. 41, 55, 81.

<sup>50</sup> H. Schmauch, *Beilage*, poz. 19

<sup>51</sup> Ibidem, poz. 21.

<sup>52</sup> Ibidem, poz. 82.



Ryc. 8. Stylizowany smok, znajdujący się u dołu w lewym narożu

1488 Watzenrode był doradcą prawnym biskupa Oleśnickiego<sup>53</sup>. Biskupem warmińskim został w 1489 r.

Okres, w którym Watzenrode był biskupem warmińskim, sprzyjał mecenasowi artystycznemu<sup>54</sup>; był to bowiem w porównaniu do ciężkich lat wojen okres pewnej stabilizacji i pokoju. Kronikarze oceniają Watzenrodego jako bogatego pana, szczodrego, tam gdzie chodziło o fundowanie dzieł sztuki. W takich wypadkach miał być nawet hojniejszy niżli dla własnej rodziny<sup>55</sup>. Odbudowywał kościoły, fundował szaty i inne liturgiczne precjoza, wyposażał wnętrza<sup>56</sup>. Watzenrode realizował testamentarne zapisy swojego poprzednika i w takich wypadkach dzieła sztuki przez niego zamawiane nie otrzymywały jego herbów. Przykładem tego jest istniejący jeszcze poliptyk we Fromborku, sprowadzony przez biskupa w 1504 r. z Torunia<sup>57</sup> i zapłacony jeszcze z pieniędzy Mikołaja Tungena. Jest to jedyny tego rodzaju obiekt konkretnie związany z Watzenrodem, poświadczony źródłowo<sup>58</sup>. Tam natomiast, gdzie biskup płacił ze swojej własnej kieszeni, starał się to podkreślić, pieczętując własnym herbem rodzowym. Jako dowód może posłużyć właśnie między innymi płyta Legendorfa, jak również wzmianki o innych dziełach, zamieszczone w literaturze, przy opisie zabytków, stale wspominające o dekorowaniu herbem rodzowym biskupa Łukasza<sup>59</sup>. Torunianin Watzenrode, studiując wiele lat na uniwersytetach Europy, a przede wszystkim we Włoszech, zetknął się, podobnie jak Jakub z Sienna, z przejawami sztuki renesansowej. Porównanie obu dostojników kościoła jest możliwe, oczywiście biorąc pod uwagę nie tyle ich ogólną działalność, co przede wszystkim horyzonty umysłowe, wykształcenie, zamiłowania humanistyczne, spowodowane znajomością włoskich prądów odrodzenia. Pozwoliło to wyjść poza tradycjonalizm epoki gotyku. Jakub Siencński w czasie swoich podróży do Italii był w Mantui, Rzymie, Padwie, Bolonii. Z każdego takiego wyjazdu zawsze przywiózł coś cennego, zarówno jeśli chodzi o księgi, jak i dzieła sztuki, które przysparzały mu sławę znawcy tych zagadnień<sup>60</sup>. Watzenrode w czasie swojego kilkuletniego pobytu w Bolonii

<sup>53</sup> Ibidem, poz. 82.

<sup>54</sup> M. Mańkowski, *Łukasz Watzenrode Toruńczyk † 1512*, Pelplin 1933.

<sup>55</sup> T. Treter, *Liber de Episcopatu*, s. 367.

<sup>56</sup> Por. A. Boetticher, op. cit., Bd. 4, ss. 46, 56, 82, 98, 105, 136, 147, 220, 263; Bd. 6, ss. 9, 34, 55, 85, 115; Bd. 7, ss. 375; Bd. 8a, ss. 101, 103; Bd. 8b, s. 56.

<sup>57</sup> F. Dittrich, *Altäre gotische Altäre in den Kirchen Ermlands*, Mitteilungen des Ermlandischen Kunstvereins, H. 3, Leipzig 1875, s. 6; A. Karłowska, *Poliptyk fromborski i plastyka toruńska z przełomu XV i XVI wieku*, Biuletyn Historii Sztuki, 2/57, s. 188; Por. również dokumentacja konserwatorska poliptyku fromborskiego, Gdańsk 1957, maszynopis u Woj. Konserwatora Zabytków w Olsztynie; Z. Ciara, *Konserwacje późnogotyckiego ołtarza z Fromborka*, Rocznik Olsztyński, tom II, s. 326, Olsztyn 1959.

<sup>58</sup> Z fundacją Łukasza Watzenrodego związał G. Matern ołtarz NMP w kościele w Szalmii koło Braniewa, z lat 1506—1507. Być może, że obrzumi ten ruch artystyczny na Warmii związał się z mecenasowską działalnością biskupa Łukasza. Nie ma jednak potwierdzonych dowodów tej fundacji; Por. G. Matern, *Geschichte der Kirche und Kirchspiele Schalmen*, EZ, Bd. 17, s. 332, il. w tekście; Z inicjatywą biskupa Łukasza należy wiązać również powstałą około 1500 r. drugą polichromię gotycką zamku lidzbarskiego.

<sup>59</sup> Por. F. Dittrich, *Der Dom zu Frauenburg*, EZ, Bd. 8, ss. 575, 588, 595, 600, 601, 645, 646—7, 676, 677, 679.

<sup>60</sup> M. Sokółowski, *Z dziejów...*, s. 95.



Ryc. 9. Płyta biskupa Lamperta

miał również możność poznania włoskiej sztuki Quattrocenta. Studia w Italii nie pozostały bez wpływu na kształtowanie się jego poglądów humanistycznych; swoich zainteresowań nie wyzbył się nigdy, czego dowodem była chęć założenia Uniwersytetu w Elblągu <sup>61</sup>.

Inwentarze z kościoła katedralnego we Fromborku z XVI—XVIII wieku mówią o licznych dziełach sztuki przez niego fundowanych <sup>62</sup>. Wspomina się tutaj między innymi o pacyfikale z herbem Łukasza <sup>63</sup>, bogatych szatach liturgicznych, do których zaliczyć należy dwa pluwiały, jeden ze złotego adamaszku wysadzany drogimi kamieniami i perłami, z którego w ciągu wieków następnych wypruwano klejnoty, aby je spieniężyć. Wyhaftowane na nim były, prócz herbów biskupa, postacie z Nowego Testamentu. Tkaninę tę pozbawioną zupełnie pereł wymieniano jeszcze w XVIII wieku. Drugi pluwiak, wspomniany w inwentarzu, był wykonany z lamy srebrnej, tkany srebrnymi nićmi, również ozdobiony wizerunkami świętych i herbem biskupa <sup>64</sup>. Jedną z tego rodzaju tkanin miał odkupić Watzenrode od sprowadzonych przez niego antonitów z Meklemburgii <sup>65</sup>. We Fromborku istniało również antependium z herbem Watzenrodego, wyszytym na czerwonym jedwabiu <sup>66</sup>; ozdobna kosztowna infuła, wysadzana drogimi kamieniami <sup>67</sup>; obrus ołtarzowy z obrazem krzyża i z herbem biskupa Łukasza <sup>68</sup>. Z rzeźb należy wymienić 2 statuetki apostołów — Piotra i Andrzeja, prawdopodobnie również oznakowane jako fundacja biskupa <sup>69</sup>. Z snycerki wylicza się rzeźbiony fotel Łukasza <sup>70</sup>. Prócz tego istniały inne wyroby złotnicze i przemysłu artystycznego, oznakowane jego herbami <sup>71</sup>. W 1494 r. sprowadził z Norymbergi specjalnie dla siebie ozdobny brewiarz, natomiast w 1497 r. ze Strassburga mszał <sup>72</sup>.

Kościół św. Katarzyny w Braniewie, gdzie znajdował się omawiany nagrobek Pawła Legendorfa, był również w okresie późnego średniowiecza ważnym punktem artystycznych zainteresowań Watzenrodego. Około 1500 r. wybudowano jego kosztem nową, gwiaździstą sklepioną emporę <sup>73</sup>. W tym samym okresie wybudowano również małe organy, po środku których znajdował się herb biskupa Łukasza <sup>74</sup>. Drugie takie organy, większe wzniesiono w 1509 r., ale już nie oznakował ich Watzenrode. Miał je wykonać mistrz Hans z Chełmna <sup>75</sup>. Ciekawa jest wzmianka o pięknym pluwiaku z końca

<sup>61</sup> *Monumenta Historiae Warmiensis*, t. 8, s. 81.

<sup>62</sup> Por. przypis 59, gdzie drukowane są inwentarze kościoła we Fromborku.

<sup>63</sup> F. Dittrich, op. cit., s. 575.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 595.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 599.

<sup>66</sup> *Ibidem*, s. 601.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 676.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 600.

<sup>69</sup> *Ibidem*, s. 645.

<sup>70</sup> A. Boetticher, op. cit., Bd. 4, s. 92.

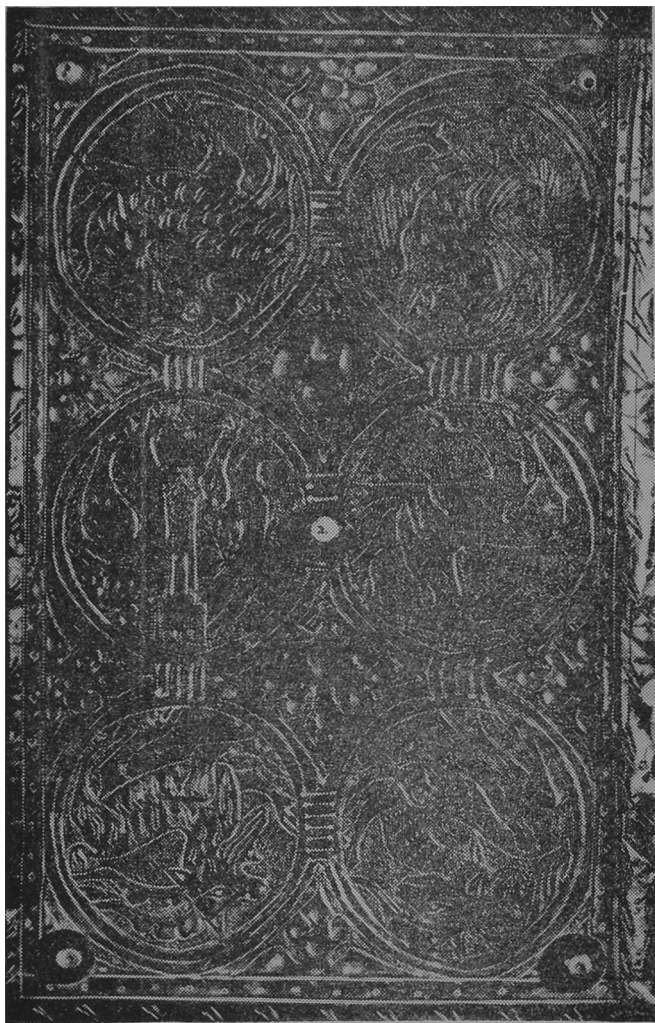
<sup>71</sup> Por. całość opracowania F. Dittricha, *Der Dom zu Freuenburg*, EZ, Bd. 8, op. cit.; J. Kolberg, *Ermländische Goldschmiede*, EZ, Bd. 16, s. 459.

<sup>72</sup> J. Bender, *Geschichte des braunsberger Buchhandels und Bücherdrucks in früherer Zeit bis gegen Ende des vorigen Jahrhunderts*, Preussische Provinzial-Blätter, Bd. 9, 1864, s. 423; Pastoralblatt für die Diocese Ermland, *Geschichte des Ermländischen Breviarus*, ss. 110—114.

<sup>73</sup> A. Boetticher, op. cit., Bd. 4, s. 46; Buchholz, op. cit., s. 70.

<sup>74</sup> *Ibidem*.

<sup>75</sup> F. Buchholz, op. cit., s. 70.



Ryc. 10. Smoki z okładki inkunabułu erfurckiego

XV wieku z aksamitu, z haftowanym deseniem, przetykanym złotymi nićmi, ze szczególnie pięknymi owocami granatu. Z opisu wynika, że kapa pochodzi z czasów biskupa Watzenrodego. Być może, iż jest to właśnie dzieło sztuki, które w tej chwili znajduje się w Muzeum w Olsztynie. Czy była to fundacja samego biskupa sprowadzona z Włoch, czy dar dla biskupa — trudno na pewno orzec. A może jest to właśnie pluwiak odkupiony od antonitów <sup>76</sup>.

Kościół warmiński (a w tym i Braniewo) posiadały również sporo wyrobów odlewniczych: dzwonów, lichtarzy, świeczników. W Braniewie wyróżniał się przede wszystkim olbrzymi wiszący świecznik z brązu z końca XV wieku, po środku jego znajdowało się miejsce na drewnianą polichromowaną figurę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, na konsoli zaś wygrawerowane postacie Heleny Katarzyny, Barbary, dokoła zaś lichtarze <sup>77</sup>. Z 1485 r. pochodziła para mosiężnych lichtarzy opatrzonych napisem minuskułowym, wsparta na małych lewkach <sup>78</sup>.

Są to fakty świadczące o ożywionym ruchu artystycznym w okresie późnego średniowiecza na terenie Warmii. Patronował mu bezsprzecznie Łukasz Watzenrode, wychodząc ze swoim mecenatem poza obręb Warmii (Królewiec) <sup>79</sup>. Interesująca byłaby próba odpowiedzi, której w pełni udzielić nie możemy — do jakich środowisk artystycznych kierował zamówienie ten wykształcony dostojnik Kościoła, wuj Mikołaja Kopernika. Biorąc pod uwagę wysoki poziom artystyczny takich ośrodków sztuki jak Gdańsk, Toruń, Elbląg <sup>80</sup> oraz fakt, że w samym Braniewie działały również warsztaty rzemieślnicze — przypuszczać należy, że korzystał on z umiejętności twórców rodzimych. Przynależność Braniewa (i innych miast pomorskich) do Hanzy pozwala wnioskować, że ułatwiało to mu adresowanie swoich zamówień poza granice Polski. Jednym z pierwszych zamówień biskupa Łukasza, 5 lat po objęciu rządu, była płyta Legendorfa, prezentująca warsztat miejscowy oraz księgi, w tym jedna sprowadzona z Norymbergi (1494 r.), druga ze Strassburga (1497 r.) <sup>81</sup>. W końcu XV wieku, według J. Kolberga, sprowadzono prawdopodobnie z zagranicy pacyfikał do Fromborka i kielich dla Reszła, oznakowane herbami biskupa <sup>82</sup>. W 1504 r., jak wspomniano, biskup sprowadził z Torunia do Fromborka, drogą wodną, poliptyk <sup>83</sup>.

Wszelkimi pracami związanymi z budową i odbudową architektury sakralnej zajmowały się zapewne miejscowe strzechy budowlane <sup>84</sup>.

Postaramy się więc odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób doszło do zamówienia przez biskupa Łukasza Watzenrode płyty

<sup>76</sup> A. Boetticher, op. cit., Bd. 4, s. 53.

<sup>77</sup> A. Boetticher, op. cit., Bd. 4, ss. 54—55; E. Buchholz, op. cit., s. 70.

<sup>78</sup> A. Boetticher, op. cit., Bd. 4, s. 48.

<sup>79</sup> Por. ibidem, ss. 9, 34, 55, 85, 115; Bd. 8, s. 375. We wzmiankach tych znaleźć można przede wszystkim informacje na tematy fundacji architektonicznych.

<sup>80</sup> G. Chmarzyński, op. cit., ss. 375—8.

<sup>81</sup> Por. przypis 72.

<sup>82</sup> J. Kolberg, *Ermländische Goldschmiede*, op. cit., ss. 469—526.

<sup>83</sup> Por. przypis 59.

<sup>84</sup> B. Chorostian, *Architektura kościoła św. Jakuba w Olsztynie*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, nr 1, 1963, ss. 76—96.



nagrobnej upamiętniającej Pawła Legendorfa. Jako doradca prawny Zbigniewa Oleśnickiego rozstrzygał on wszelkie spory kościelne, a w tym również testamentarne. W tym okresie rozstrzygał także spory prawne w samym Uniejowie i Gnieźnie. Konkretnie wymieniany jest w tych miejscowościach jako prowadzący kwestie sporne w latach 1485—1486<sup>15</sup>. Był to więc okres domniemanego więzienia Hansa Brandta w Uniejowie, a także lata jego pracy nad płytą św. Wojciecha w Gnieźnie. Daje nam to pewność, że Watzenrode znał tego pomorskiego artystę, bowiem nie tylko jako prawnik, lecz zwłaszcza jako kanonik gnieźnieński musiał się orientować we wszel-

<sup>15</sup> Por. Schmauch, *Beilage*, op. cit., poz. 82—157.



Ryc. 11. *Arma Christi*, reprodukcja z książki A. Obermanna, *Erfurt im zwölft Jahrhundert*

kich problemach związanych z nagrobkiem św. Wojciecha oraz znać jego twórcę. Spór, jaki ewentualnie miał w tej kwestii Brandt z Oleśnickim, nie mógł być czynnikiem dyskwalifikującym dobrego artystę. Nie wiadomo również, jaki w rzeczywistości był jego charakter i, jak już poddano w wątpliwość, czy w ogóle Brandt był przez Oleśnickiego więziony. Recesy dotyczące różnych sporów, które rozstrzygał Oleśnicki przy pomocy Łukasza Watzenrode<sup>86</sup>, nie wymieniają żadnej takiej sprawy. Warto też uświadomić sobie, w jakich opowiadaniach lubowało się wówczas mieszczaństwo zgrupowane w ośrodkach hanzeatyckich, gdzie wieści docierały szybciej, a informacje o różnych wydarzeniach urastały niejednokrotnie do cech niesamowitych, prawdy zaś wyolbrzymiano<sup>87</sup>. H. S a m s o n o w i c z tak charakteryzuje mieszczaństwo hanzeatyckie tego okresu: „...Co pasjonowało plotkarzy Lubeki czy Gdańska w XV wieku? Ubrana w szatę niesamowitości historia o zagryzieniu przez wielkiego psa dziecka w kościele lubeckim, przepych i wystawność podczas ślubu królewicza duńskiego, plotki z życia bogatych rajców [...] obok wydarzeń politycznych i oczywiście wydarzeń związanych z zawodową działalnością kupców, czy rzemieślników”<sup>88</sup>. Wydaje mi się, że w świetle takich sądów o życiu kulturalnym i mentalności hanzeatów, źródło gdańskie nabrać może troszeczkę innego aspektu, wydaje się, iż podejść należy do wieści rajców toruńskich, adresowanych do Gdańska z pewnym krytycyzmem. Zwłaszcza, że M. S o k o ł o w s k i podając ten list do wiadomości, skłonny był uwierzyć, jak sam określił, „plotce”<sup>89</sup>, gdyż nie posiadał żadnych danych o działalności Brandta po 1486 r. Badania S. D e t t l o f f a, P. A b r a m o w s k i e g o, G. C h m a r z y Ń s k i e g o wyjaśniły szereg dalszych problemów z życia tego artysty. W 1494 r., a więc w okresie, kiedy płyta została już sporządzona, działał on w Gdańsku, z czego zapewne mógł skorzystać znający go dobrze biskup Łukasz.

Charakterystyczne światło na kontakty rzemieślnicze i handlowe pomiędzy Warmią a Gdańskiem rzucają recesy stanów pruskich, w których zamieszczono list proboszcza kapituły fromborskiej do gdańszczan, z prośbą o pozwolenie zakupu wapna w celu odbudowy kościoła we Fromborku<sup>90</sup>. Wydaje się oczywiście, że oddalone zaledwie 100 km od Gdańska Frombork i Braniewo, korzystały nie tylko z handlowych, ale i artystycznych usług tego wielkiego miasta. Sam zaś Łukasz Watzenrode, poprzez korespondencję do burmistrza gdańskiego Jana Ferbera, udowodnił, że z miastem tym łączyły go osobiste kontakty i przyjaźń. Jest więc również prawdopodobne, że w Gdańsku zamawiał Watzenrode dla siebie niektóre dzieła sztuki.

Reasumując, należy przypuścić prawdopodobieństwo, że Hans Brandt nie mając żadnej przesłanki ikonograficznej, dotyczącej wizerunku biskupa, posłużył się w pewnym sensie wizją nagrobka św. Wojciecha, zwłaszcza przy interpretacji twarzy Legendorfa.

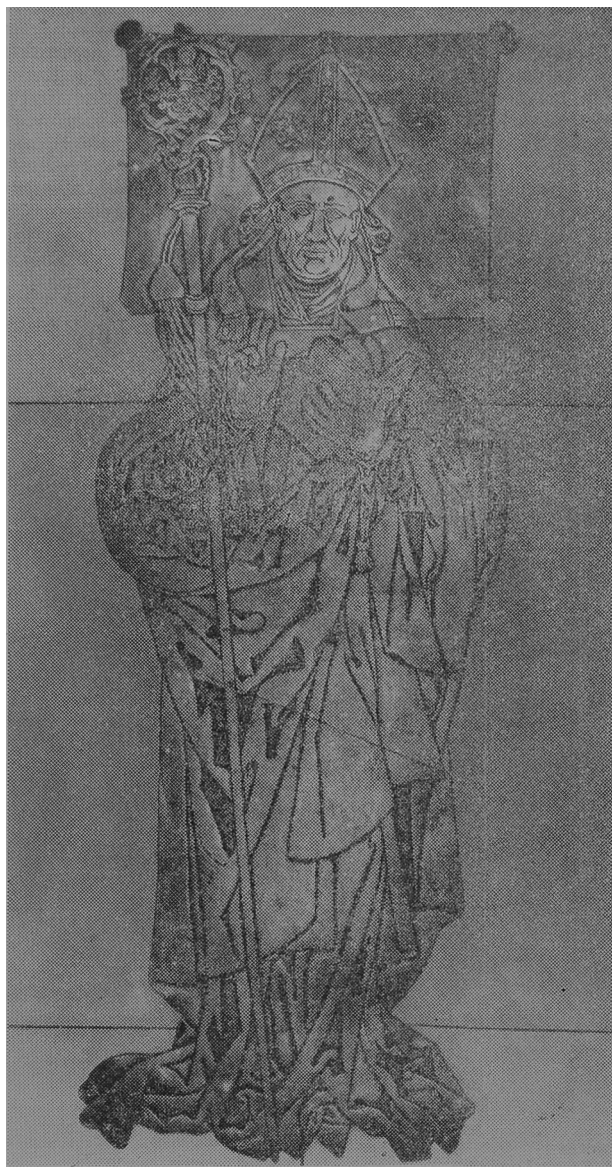
<sup>86</sup> Ibidem.

<sup>87</sup> Por. H. Samsonowicz, *Zagadnienie kultury miast nadbałtyckich w XIV i XV wieku*, Rocznik Olsztyński, t. V/1963, [1965], ss. 41—42.

<sup>88</sup> Ibidem.

<sup>89</sup> M. Sokołowski, *Sprawozdania Komisji*, s. CIV.

<sup>90</sup> *Akta Stanów Prus Królewskich*, t. II (1489—1492), wyd. K. Górski, M. Biskup, s. 203, poz. 87.



Ryc. 12. Fostać Pawła Legendorfa z jego nagrobka

Nagrobek zaprojektowany został zapewne w Gdańsku, a wykonany przez miejscowego ludwisarza w Braniewie. Warto tu przypomnieć, że odlewnictwo dzwonów, odlewnictwo płyt metalowych miało swoje tradycje na obszarze dawnych Prus<sup>91</sup>. W samym Braniewie powstał w końcu XV wieku piękny dzwon dla kościoła w Szalmii<sup>92</sup>. Niezbyt precyzyjnie wykonane detale, o których wspomniano już przy analizie artystycznej, mogą być potwierdzeniem tej hipotezy. Pewne partie mógł nawet wyryć sprowadzony do Braniewa Brandt, bowiem postać samego biskupa, a przede wszystkim jego twarz, wskazują na dokładne i pracowite wykonanie. Otok płyty wykazuje, jak już zaznaczono, wiele niekonsekwencji, a rysunek w kilku miejscach w porównaniu do postaci, jest surowy.

Poświęcając 27 lat po śmierci biskupa Pawła Legendorfa jego pamięci płytę nagrobną, wykształcony i zręczny polityk Łukasz Watzenrode musiał w pełni zdawać sobie sprawę z autorytetu i znaczenia, jaki ten biskup w Polsce posiadał. Wszak to na jego uroczystości konsekuracyjne w Toruniu, w 1466 r. zgromadziło się wiele wybitnych osobistości świata polskiego, zarówno świeckich, jak i duchowieństwa. Obecny był sam król Kazimierz Jagiellończyk<sup>93</sup>. Natomiast biskup Łukasz Watzenrode na próżno przez wiele lat starał się o przychylność tego króla. Dopiero Jan Olbracht obdarzył go swoim zaufaniem. Spotkanie ich nastąpiło u schyłku 1494 r. w Toruniu<sup>94</sup>.

Płyta Legendorfa stanowi interesujący dokument artystyczny schyłku średniowiecza. Posiadając pewne elementy widzenia nowożytnego, stanowi piękny akord późnogotyckiej sztuki w północnej części Polski. Dowodzi, że także na tych terenach działali artyści o wielkich talentach i możliwościach.

---

<sup>91</sup> Na temat ten pisałam obszerniej w pracy o płycie nagrobnej Kunona von Liebenstein, por. K. Wróblewska, *Gotycka płyta nagrobna Kunona von Liebenstein w Nowym Mieście nad Drwęcą*, Komunikaty Mazursko-Warmińskie, nr 3/61, ss. 339—340.

<sup>92</sup> R. D. Dethlefsen, *Beiträge zur ostpreussischen Glockenkunde*, Königsberg 1919.

<sup>93</sup> J. Długosz, *Dziejów polskich ksiąg 12*, Kraków 1870, t. 5, ks. 12, s. 402 pod rokiem 1466: „dnia 11 lutego Paweł Legendorf obrany i potwierdzony biskup warmiński, który uprzednio dla zachowania swoich dóbr kościelnych biernie i bezspornie się zachował, widząc że mistrz zakonny Ludwik i Krzyżacy wcale nie życzyli sobie pokoju i że najsluszniejszymi nawet warunkami nie można było ich nakłonić do zgody, poddał się królowi polskiemu”; s. 424: „Paweł nominat warmiński w niedzielę dnia 14 IX od Jakuba biskupa włocławskiego w kościele św. Jana Chrzciciela w przytomności króla brał święcenia biskupie. Nadto było szereg innych różnych panów (Andrzej biskup poznański i Jan Długosz)” E. Brachvogel, *Kleine Beiträge*, EZ, Bd. 22, 1926, s. 153 wymienia: „Paweł von Legendorf (1458—1467) w dzień św. apostoła Mateusza (21 IX 1466 r.) w kościele św. Jana w Toruniu przez arcybiskupa gnieźnieńskiego Jana Gruszczyńskiego przy asyście biskupa włocławskiego Jakuba Sienińskiego i biskupa Andrzeja Opalińskiego otrzymał święcenia biskupie w obecności króla polskiego Kazimierza. Król wydał na jego cześć duże przyjęcie”.

<sup>94</sup> K. Górski, *Starostowie malborscy*, ss. 96, 107.

LATE GOTHIC BRASS PLATE ON THE TOMBSTONE  
OF PAWEŁ LEGENDORF

In this article the authoress deals with a late gothic tombstone, made of brass and stone, representing Paweł Stango Legendorf, a bishop of Warmia. This tombstone was founded by one of the successors to his office, Łukasz Watenrode, an uncle of Nicolaus Copernicus. The tombstone was made in 1494, i.e. 27 years after Legendorf's death.

On a limestone foundation metal plate representing a bishop in pontifical vestments with a Stangos' coat of arms at his feet was composed as well as plates with inscriptions in Latin and at the corners four Watenrode's coats of arms. This tombstone formerly in St. Catherine's church at Braniewo is at present in the Masurian Museum at Olsztyn.

The literature on the tombstone is scarce. German historian F. Hipler connected it with the sphere of influence of Peter Vischera's workshop. E. Brachvogel and Schmidt polemized with this proposition and suggested that it was made locally.

The present article is the first attempt to monograph the tombstone. In the introduction Legendorf's life-sketch is given. He came from an old Prussian family residing at Mgowo in Pomerania. His mother's maiden name was Kościelecka; she was a daughter of a Polish nobleman. Legendorf studied at Cracow and Rome and then acted as secretary to the pope Pius II. Appointed bishop of Warmia he came to his bishopric about 1458, during the 13-year war (1454—1466) between Poland and the Teutonic Order. Neutral at the beginning he soon became a determined partisan of the Polish king Casimir IV. By a treaty signed at Elbląg in 1454 he submitted Warmia to the king. In 1466 he was one of the signatories to the treaty of Toruń. He advised king Casimir to continue the war against the Teutonic Order and force it to move from Prussia to another land. Legendorf died in 1467 at Braniewo, probably poisoned by the Teutonic Knights.

The authoress connects Legendorf's tombstone with Hans Brandt a mason, lapicide and carver working at Gdańsk, Toruń and Gniezno. She points out to its similarity with St. Adalbert's tombstone in the cathedral church at Gniezno, made by Brandt in the last quarter of the 15th century. The specific ugliness of St. Adalbert's face can be compared with the characteristic and expressive ugliness of Legendorf's face on the plate discussed. Emphasis of ugliness, so typical for Brandt, can also be noticed on another of his works, the St. George in the Arthur's House at Gdańsk. This is not a stereotyped men's ugliness showed often towards the end of the Middle Age, but an individual conception of an artist, repeated in several of his works. This kind of individual portraiture holds already the signs of a modern vision.

Before becoming bishop of Warmia in 1489 the founder of the tombstone was a canon at Gniezno where he acted as legal adviser of Zbigniew Oleśnicki, the primate of Poland. At the time when Hans Brandt finished St. Adalbert's tombstone he lived at Gniezno. There is, therefore, no doubt that he knew the artist personally. In 1494, when Legendorf's plate was made, Hans Brandt worked at Gdańsk, only a hundred kilometres from Braniewo.