

Piotr Pawłowski

Tajemnice tumbry : o nagrobku biskupa Piotra z Bnina z włocławskiej katedry

Studia Włocławskie 10, 460-481

2007

Artykuł został 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

PIOTR PAWŁOWSKI

TAJEMNICE TUMBY

O nagrobku biskupa Piotra z Bnina z wrocławskiej katedry

Nagrobek wykonany dla uczczenia biskupa kujawskiego Piotra z Bnina, najsłynniejszy chyba zabytek katedry wrocławskiej, przypisywany Witowi Stwoszowi, jest przez wielu znawców uważany za pierwsze wybitne dzieło sztuki renesansowej w Polsce. Wiąże się z nim jednak wiele pytań, na które dotąd nie znaleziono jednoznacznych odpowiedzi. Zagadkowe jest prawie wszystko, co dotyczy tego nagrobka. Większość obowiązujących odpowiedzi opartych jest na mniej lub bardziej hipotetycznych teoriach i założeniach. Wszak do dziś kwestią otwartą pozostają nawet najważniejsze zagadnienia, takie jak autorstwo, czas powstania i fundator całości tumby bpa Piotra z Bnina. Przyjrzyjmy się bliżej dziejom tego ciekawego zabytku i historii jego poznawania, a zobaczymy, jak wiele skrywa on tajemnic.

Pytania wstępne

W pierwszej kolejności uderza i zastanawia brak na omawianym nagrobku sygnatury (gmerka) mistrza Stwosza. Jest to tym dziwniejsze, że pozostałe dwa wykonane przez niego nagrobki – krakowski (Jagiellończyka) i gnieźnieński (abpa Zbigniewa Oleśnickiego) – są wyraźnie sygnowane. Dalej, co tak naprawdę mówi nam data 1493 z inskrypcji na tablicy fundacyjnej. Dlaczego w następnych swoich pracach rzeźbiarskich, np. w płycie nagrobnej abpa Oleśnickiego (ukończona jesienią 1495 r.), Wit Stwosz „zarzucił”, wypracowany przy tumbie bpa Piotra z Bnina, styl „renesansowy” i znowu powrócił do gotyckiego wzornictwa, widocznego szczególnie w ornamentacji? Zastanawia także liternictwo inskrypcji, wkleśło rytej wczesnohumanistycznej kapitały na płycie fundacyjnej wrocławskiej tumby. Klasyczna prostota i elegancja tej inskrypcji jest bardzo odległa od „zawłości” i dekoracyjności nie tylko stylu gotyckiego, ale także od napisu na płycie bpa Oleśnickiego z katedry gnieźnieńskiej. Dla-

czego po przeniesieniu w 1891 r. nagrobka w nowe miejsce, złożono go w inny sposób niż stał przez prawie 400 lat, odwracając położenie płyty wierzchniej. Te i wiele innych nie postawionych tu pytań zasługiwałoby choćby na próbę odpowiedzi.

Opis zabytku

Nagrobek bpa Piotra z Bnina to sarkofag w kształcie tumby przyściennej. Wykonano go z sześciu bloków czerwonego zbitego wapienia węgierskiego, zwanego „marmurem królewskim”. Był to bardzo cenny materiał rzeźbiarski, rezerwowany dla upamiętnienia elit ówczesnego społeczeństwa, rodów królewskich czy wyższego duchowieństwa. Oprócz kamieniołomów węgierskich w Esztergom i Székesfehérvár, marmur ten pozyskiwano także w okolicy Salzburga. Do Polski sprowadzano go zarówno z Węgier, jak i z terenów dzisiejszej Austrii. W przypadku wrocławskiej tumbi bpa Piotra z Bnina nie ma pewności, skąd pochodzi użyty do jej wykonania wapień. Wprawdzie Piotr Skubiszewski stwierdza: „Cała literatura przedmiotu zgodnie określa tworzywo jako marmur węgierski, pochodzący przypuszczalnie z łomów koło Ostrzyhomia”¹, nie popiera tego jednak żadnymi dowodami. A przecież w pierwszym opisie tego zabytku czytamy: „Jest to sarkofag z czerwonego marmuru szwedzkim zwanego odrobiony”². Natomiast, w ogóle trudno zgadnąć, dlaczego autorzy *Corpus inscriptionum Poloniae* określają go jako: „marmur różowy”! Nie wiadomo nawet czy wszystkie elementy nagrobka (tablica dedykacyjna) są wykonane z surowca z tego samego miejsca pochodzenia.

Minerał, z którego wykonano nagrobek, klasyfikuje się jako wapień organodetryczny. Jego szlachetny czerwony (wręcz lakowy) kolor pochodzi od zawartych w nim tlenków i wodorotlenków żelaza. Dominuje wśród nich pospolity getyt, główny składnik rdzy. Obecne ciemnobrązowe zabarwienie to efekt zwiększającej się w nim zawartości limonitu (zanieczyszczonego uwodnionego tlenku żelaza).

Ponieważ podawane są różne wymiary nagrobka, przytoczmy wyniki najnowszych jego pomiarów. Długość tumbi u podstawy wynosi ok. 216,5 cm, szerokość 70 cm, wysokość od frontu osiąga w najwyższym punkcie 73,5 cm, a przy ścianie 132 cm. Długość płyty z przedstawieniem biskupa wynosi 228,5 cm, a szerokość 110 cm. Głębokość reliefu dochodzi do 16 cm. Jest to właściwie pseudotumba, gdyż sarkofag ten nie zawiera i nigdy nie zawierał zwłok biskupa. Jest to zatem grób symboliczny, a właściwie monument upamiętniający zasłużonego biskupa. Takie pseudotumby przyścienne, w kształcie skrzyni z położoną ukośnie płytą wierzch-

nią, tak by była dobrze widoczna dla oglądającego, występowały już wcześniej w rzeźbie gotyckiej krajów naddunajskich. Było to rozwiązanie bliskie włoskim pomnikom sepulkralnym, z leżącą figurą zmarłego, lekko nachyloną ku widzowi. Umieszczano je dla oszczędności miejsca pod ścianami świątyni. Nawiązaniem do włoskiego Quattrocenta jest także umieszczenie na ścianie czołowej tablicy z inskrypcją. Wszystkie te cechy spełnia nasz zabytek. Jest on doskonałym przykładem północnoeuropejskiej transwestacji struktur nagrobków piętnastowiecznej Italii.

Nagrobek składa się z trzech elementów, wykonanych z sześciu bloków marmuru. Są to: płyta wierzchnia, czołowa płyta dedykacyjna i symetryczne trapezoidalne boki złożone z dwu, wielkością różnych, części. Główny element stanowi płyta wierzchnia, z przedstawieniem postaci biskupa. W skromnym obramowaniu, z krzyżującym się w narożach laskowaniem, całą środkową powierzchnię zajmuje prawie pełnoplastyczna postać zmarłego. Jest ona umieszczona w sztywnym, prawie symetrycznym układzie. Biskup ubrany jest w strój pontyfikalny. Na albę, opadającą u stóp falującymi fałdami (jak przy pozycji stojącej), nałożona jest tunicella i bogato zmarszczony ornat. Takie bogate załamanie fałd sugeruje leżącą pozycję zmarłego. Zarówno tunicella jak i ornat są obramowane haftem z motywami ornamentu roślinnego. Pierwsza wijącą się ulistnioną wicią, drugi, gotyckim w swym wyrazie suchym i ostrym akantem. Na głowie biskupa spoczywa, nałożona na submitrale (pileolus), infuła w typie „mitry praetiosa”, z swobodnie falującymi w dekoracyjnych wolutach taśmami „fanones”, opadającymi na ramiona. Pod szyją widać mocno marszczony humerał. Na dłoniach rękawiczki liturgiczne, na nich pięć pierścieni. Prawą dłonią, którą biskup przytrzymuje okutą księgę (ewangeliarz?), przyciska do piersi ozdobny pektorał, zawieszony na ramionach. W lewej ręce, zgodnie z tradycją, dzierży pastorał z dość bogato ornamentowaną, zamkniętą koliście krzywaśnią. W środku tej krzywuli znajduje się postać siedzącej Madonny z Dzieciątkiem na kolanach.

Głowa biskupa spoczywa na wielkiej poduszce, ze związanymi w rogach frędzlami. Jego twarz jest przedstawiona dość schematycznie i nie tak realistycznie jak na pierwszym wykonanym przez Stwosza nagrobku Jagiellończyka. Bliższa jest raczej twarzy bpa Oleśnickiego z ostatniej pracy Stwosza wykonanej w Polsce. Oczy biskupa są otwarte, nie oznacza to jednak, że mamy do czynienia z żywą osobą; jest to cecha konwencji artystycznej i ideowej. Z lewej strony, u stóp postaci leży prosta tarcza z herbem biskupa, Łódzia. Spod alby wystaje czubek lewej stopy, sugerując delikatny kontrast całej postaci, która ponadto jest bardzo

nieznacznie przesunięta od podłużnej osi płyty w stronę obecnie dolnej krawędzi. Jak uważa Dettloff, jest to świadome założenie kompozycyjne i świadczy ono o „realistycznym patrzeniu artysty na umieszczenie figury w płaszczyźnie pochylonej”³. Cała postać biskupa wygląda, jakby spoczywała w zagłębieniu, w otwartej trumnie.

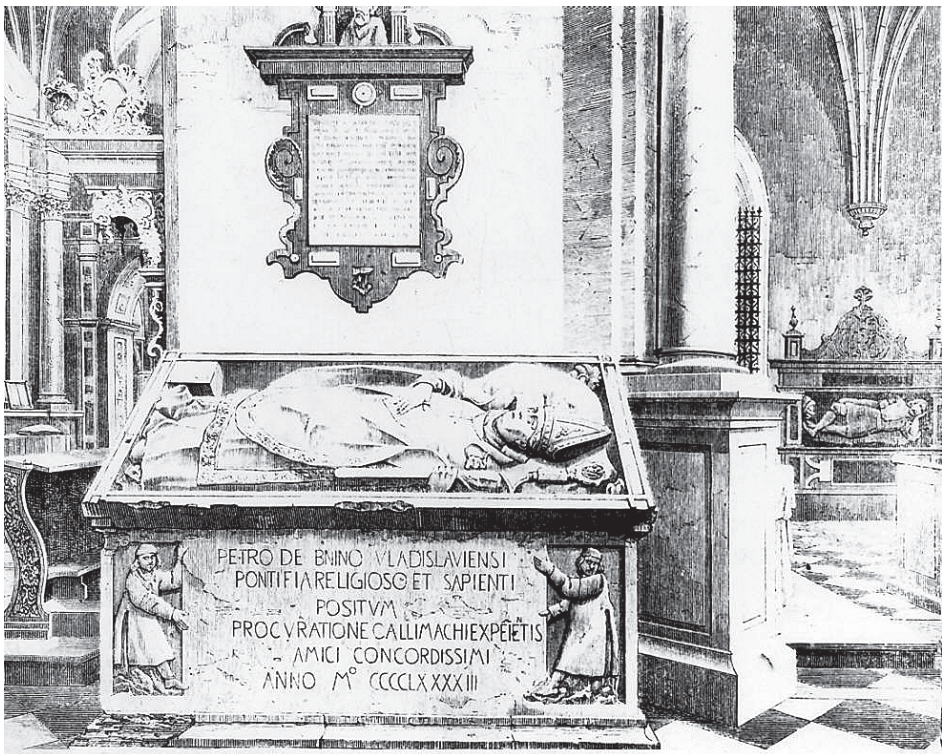
Na płycie czołowej (dedykacyjnej), z umieszczoną frontalnie inskrypcją, znajdują się umieszczone po bokach, w niszach, dwie postacie diakonów ubrane w alby z nałożonymi prostymi dalmatykami. Spod okrągłych filcowych czapeczek wystają pukle kręconych włosów. Diakoni (lewici?) podtrzymują oburącz tablicę z napisem dedykacyjnym. Na bocznych ściankach znajdują się na gotyckich kartuszach herby o prawidłowym układzie heraldycznym, na lewej (północnej) herb własny biskupa, tj. Łodzia, na prawej (południowej) herb macierzysty – Leszczyc, po matce Elżbiecie z Gułtów⁴.

Całkowity brak ozdób gotyckich, skromność i czystość ujęcia, podporządkowanie rzeźby „stereometrii prostej struktury”, wielkie wyraziste płaszczyzny szat biskupa, poduszki pod głową i obramowania – przekonują nas, że patrzymy na dzieło renesansowe. Natomiast ułożenie postaci zdradza jeszcze gotyckie korzenie tego przedstawienia. W kompozycji postaci zaznacza się rozdarcie pomiędzy pozą postaci stojącej i leżącej. Gdyby postawić tę płytę pionowo, to właściwie tylko poduszka pod głową biskupa i sposób przytrzymywania Ewangeliarza sugerowałyby delikatnie, że postać ta raczej leży niż stoi. Dalekie jeszcze jest to przedstawienie od śpiących czy odpoczywających postaci z nagrobków pełnego renesansu. Jednakże wyrazista i spokojna twarz biskupa zbliża się już do kanonu ukazującego zmarłego jako uspiętego. Tylko głowa biskupa opada jeszcze bezwładnie, ciężko na poduszkę, co widać po jej charakterystycznym wgnieceniu. Jeżeli rzeźba ta powstała rzeczywiście w okolicy roku 1493 i jest dziełem Wita Stwosza, to wszystkie przedstawione wyżej cechy (łącznie z omówioną niżej inskrypcją) sprawiają, że nagrobek ten zdecydowanie wyróżnia się nie tylko na tle twórczości gotyckiego przecież rzeźbiarza Stwosza, ale i na tle całej sztuki sepulkralnej ówczesnej północnej Europy. Większość badaczy dostrzega, że dzieło to jest w twórczości Stwosza czymś odosobnionym, że bardzo odbiega ono od wszystkich znanych jego dzieł, nie tylko brakiem gotyckich dekoracji, ale i spokojem oraz powolnym rytmem form.

Lokalizacje i konserwacje tumb

Nagrobek Piotra z Bnina, wykonany w szlachetnym, acz kruchym kamieniu, ulegał degradacji od początków swego istnienia. Pewne „uszkodo-

zenia” powstały już podczas obróbki materiału przez rzeźbiarza. Rzeźbienie w tak dużym i delikatnym materiale, jakim była pierwotnie ta bryła wapienia, o złożonej dymorficznej budowie, było nie lada wyzwaniem technicznym dla każdego twórcy. Nawet bardzo doświadczony rzeźbiarz, jakim był bez wątpienia autor tego dzieła, nie ustrzegł się kilku niespodziewanych pęknięć nieprzewidywalnego materiału. Już on musiał przeprowadzić pierwsze zabiegi o charakterze konserwatorskim: osadzenie trzech fleków na brzegach płyty głównej i doklejenie guza przy infule. Transport, zapewne wodny, też nie był obojętny dla początkowej kondycji zabytku. Tumba została umieszczona pierwotnie w nawie głównej przy pierwszym od strony prezbiterium, południowym filarze, pod epitafium bpa Hieronima Rozrażewskiego. Oprócz informacji podanej przez Damalewicza (1642)⁵ dokumentuje to XIX-wieczna rycina prasowa, zamieszczona w 1871 r. w „Tygodniku Ilustrowanym”. Być może ta pierwotna lokalizacja miała związek z miejscem pochówku biskupa w katedrze.



Po prawie 400 latach, w 1891 r. nagrobek został przeniesiony na nowe miejsce, do kaplicy św. Józefa. Tej translokacji dokonano już w pierwszej

fazie prac związanych z regotyzacją i rozbudową katedry. Przy demontażu, dalszemu uszkodzeniu uległy brzegi marmurowych bloków, które po ponownym, odmiennym od pierwotnego złożeniu, niestarannie zalepiono zaprawą cementową. Zmieniono także ułożenie płyty wierzchniej. Co zadecydowało o tej zamianie, czy tylko względy natury estetycznej i kompozycyjnej: by lewa ręka biskupa z pastorałem znajdowała się od ściany? Wszak na podobnym ujęciu kompozycyjnym znajdującym się na płycie nagrobnej bpa Jana Konarskiego w katedrze na Wawelu (z 1521 r.) ułożenie płyty jest takie, że ręka z pastorałem ułożona jest od strony patrzącego, podobnie jak w dawnym ustawieniu płyty włocławskiej. Natomiast „najstarsza”⁶ w Polsce tumba przyścienna, z płytą umieszczoną ukośnie, nagrobek zmarłego w 1501 r. króla Jana Olbrachta, wspólne dzieło Franciszka Florentczyka (budowniczego zamku wawelskiego) i Jörga Hubera (pomocnika Wita Stwosza), jest ułożona w ten sposób, że głowa postaci znajduje się po lewej stronie od patrzącego, czyli tak jak obecnie spoczywa bp Piotr z Bnina. Ponadto w nowym ustawieniu zrezygnowano z profilowanego cokołu podstawy⁷, co nie tylko zmieniło proporcje nagrobka, ale naraziło go na przenikanie wilgoci z posadzki. Umieszczono go przy wschodniej ścianie, nowo dobudowanej od północnej strony katedry, kaplicy. Głównym argumentem przemawiającym za podjętą translacją nagrobka było to, że był już wówczas w nienajlepszym stanie i przeniesienie miało uchronić go od dalszych zniszczeń nieuchronnych na starym miejscu. Ogólnie dostępny, był stale narażony na uszkodzenia mechaniczne. Uszkodzone zostały takie elementy, jak prawa dłoń, krzywaśń pastorału, taśma przy infule, fragmenty płyt bocznych. Co do uszkodzenia dolnej części pastorału przypuszcza się, że element ten odpadł w trakcie transportu, przed umieszczeniem w katedrze. Innym, dodatkowym powodem do przenosin mogła być także chęć zwolnienia miejsca przy filarze.

Przeniesienie nagrobka w inne środowisko (nowe mury od północnej, zimnej i wilgotnej strony) nie uchroniło go od dalszych „naturalnych” zniszczeń. Zmienił się na pewno znacznie mikroklimat otoczenia zabytku. Po 70 latach wymagał on bardzo pilnych prac ratunkowych. W roku 1960 poddano go pierwszej dość kompleksowej konserwacji. Przeprowadzili ją Zbigniew Brochwicz i Wiesław Domosławski. Zakres prac objął usunięcie dawnych, lecz wtórnych wypełnień zaprawami gipsowymi, wapienną i cementową, oraz dokładne oczyszczenie marmuru. Ubytki uzupełniono podbarwioną masą (z pyłem marmurowym jako wypełniaczem). Całą powierzchnię zabezpieczono specjalną pastą parafinowo-woskową⁸.

Nowa, woskowa powłoka, nie odnawiana latami, dość szybko straciła swe właściwości ochronne. Większość powierzchni uległa widocznemu zmatowieniu, co spowodowało szybkie osadzanie pyłów i ogólne zabrudzenie marmuru. Od dalszej degradacji zabytku uchroniła go fachowa i kompleksowa konserwacja podjęta w 2001 r. przez specjalistyczną pracownię z Torunia, a przeprowadzona przez konserwatorów Małgorzatę Marszałek, Roberta Szewczyka i Alinę Tomaszewską-Szewczyk, pod okiem rzeczoznawcy Marii Rudy. Jej celem było powstrzymanie procesów destrukcyjnych, zabezpieczenie zabytku przed dalszym niszczeniem, głównie przed wietrzeniem powierzchni marmuru. Przeprowadzono także, w ograniczonej (z rozmysłem) formie, rekonstrukcję niektórych uszkodzonych elementów⁹.

Dzieje fundacji

Biskup Piotr z Bnina (?–1494), któremu poświęcony jest nagrobek, sprawował urząd biskupa kujawsko-pomorskiego w latach 1483–1494. Przedtem, w latach 1481–1483, był biskupem przemyskim, a na biskupstwo włocławskie został polecony kapitulie katedralnej przez króla Kazimierza Jagiellończyka. Wybór dokonany 1 sierpnia 1483 r., już 20 października został zatwierdzony przez papieża Sykstusa IV. Po dziesięciu latach sprawowania władzy biskup zmarł na zamku w Raciążku, w piątek, 7 marca. Pogrzeb odbył się drugiego dnia Wielkiego Tygodnia – 25 marca (wtorek) 1494 r.

Na podstawie treści tablicy dedykacyjnej przyjmuje się, że nagrobek bpa Piotra z Bnina był darem działającego w Polsce wybitnego humanisty włoskiego Filipa Buonaccorsi, znanego pod przydomkiem Kallimach. Fundacja ta miała upamiętniać ich przyjaźń, opartą na wspólnocie poglądów na tematy polityki i sztuki. Według daty z inskrypcji (1493), uważa się powszechnie, że Kallimach ufundował nagrobek biskupowi kujawskiemu jeszcze za jego życia. Tymczasem słowa *fundatione* (fundacja) w tekście inskrypcji nie ma, lecz jest niejednoznaczne: *procuratione Callimachi*, a więc „za sprawą”, czy „staraniem” Kallimacha wystawiona. Nie wiadomo też, czego to „staranie” dotyczyło – płyty czy całego nagrobka. Także, kluczowa dla tego rozważania, sprawa daty 1493 nie jest jednak do końca przesądzona. Dawniejsi autorzy i badacze uważali, że jest to data śmierci biskupa, nowsi – znając „poprawną” datę jego zgonu – widzą w niej już tylko rok fundacji tej płyty, a może i całego zabytku?

Przyjrzyjmy się bliżej tej dacie. Dokładne informacje o śmierci i pochówku bpa Piotra z Bnina podaje bp Maciej Drzewicki w swoim uzu-

pełnieniu długoszowego katalogu biskupów (1531 r.): *Obiit autem praedictus Petrus Anno Domini 1494, Martii mensis die VII, et eiusdem mensis die XXV sepultus in ecclesia cathedrali Wladislaviensi*¹⁰. Sprawa wydaje się prosta, dłaczego jednak inne źródła i opracowania podają czasem rok 1493 jako rok śmierci bpa Piotra z Bnina. Czy jest to tylko pomyłka, wynikająca z przyjmowania za dobrą monetę daty rocznej z nagrobka w katedrze włocławskiej, znanej przecież i publikowanej od dawna? Sprawa ta może być nie bez znaczenia przy ustalaniu miejsca powstania i autorstwa zabytku. Pewne jest to, że biskup zmarł 7 marca, ale czy w dniu jego śmierci wszędzie był już rok 1494, tak jak wynikałoby to z obecnie obowiązującego systemu kalendarzowego. Już Fijałek w swoich ustaleniach chronologicznych pisał, że rok śmierci 1493, zamieszczony na jego nagrobku należy poprawić¹¹, lecz zaraz dodaje, że nie wynika to wszakże z tego, że Kallimach pomylił się w podaniu roku śmierci swojego przyjaciela, ale że jest to zgodne z tzw. „floreńską rachubą czasu”. Co to takiego? Jest to jeden z wielu obowiązujących wówczas w Europie stylów początku roku. Według tego stylu, zwanego „Styłem Zwiastowania”, nowy rok rozpoczynał się 25 marca. Według tego stylu, rozpowszechnionego we Włoszech i używanego w latach 1447–1492 przez kancelarię papieską, dzień śmierci bpa Piotra z Bnina (7 marca), mieścił się jeszcze w 1493 r.

„Styl Zwiastowania”, rozpoczynający nowy rok od tego ważnego przecież w chrześcijaństwie święta, zapowiedzi narodzenia Zbawiciela, posiadał dwie odmiany. Według interesującego nas wariantu zwanego florenckim (*calculus Florentinus*), początek roku do obowiązującego dziś „Stylu Obrzezania” (1 stycznia), był opóźniony o 2 miesiące i 24 dni. Druga mniej znana odmiana „Stylu Zwiastowania”, zwana pizańską (*calculus Pisanus*), wyprzedzała natomiast obecny początek roku aż o 9 miesięcy i 7 dni. Bardziej rozpowszechniony system florencki był stosowany we Florencji do 1749 r. W Polsce obowiązywały wówczas dwa style, „Obrzezania” i „Narodzenia Pańskiego” (25 grudnia), styl „Zwiastowania” w wariacie florenckim był bardzo sporadycznie używany. Stąd raczej mało prawdopodobne jest umieszczenie według niego daty rocznej na wykonanym w Polsce nagrobku. Chyba, że nagrobek ten wykonałby (czy choćby inskrypcję), jakiś niedawno przybyły Włoch, np. jakiś florenczyk, czy „Florentyńczyk”? Idąc dalej można by spekulować, że może to być wskazówka przemawiająca za nie miejscowym wykonaniem tablicy inskrypcyjnej.

Nadszedł czas, by przyjrzeć się bliżej osobie fundatora tablicy, a jak chce tradycja, także całego nagrobka bpa Piotra z Bnina. Pomijając szczególnie jego ciekawego życia, zacząć musimy od ważnej dla naszych rozważań kwestii jego imienia. Phillipò Buonaccorsi (1437–1496), humanista, historyk i poeta włoski, przybrał sobie za sprawą humanistycznej manierę nowe „nazwisko”, pseudonim, Kallimach. Wybrał je na pamiątkę wy-

bitnego starożytnego greckiego poety i erudyty Kallimachosa (ok. 310–245 p.n.e.). Filip Kallimach osiadł w Polsce w 1470 r., po dwóch latach ciężkiej i niebezpiecznej tułaczki, po tym jak musiał uciekać z Rzymu. Z Rzymu uciekł, wraz z kilkoma przyjaciółmi, gdyż został oskarżony o udział w spisku na życie papieża Pawła II. Gdy dotarł do Polski, znalazł bezpieczne schronienie u jednego z pierwszych humanistów polskich, arcybiskupa lwowskiego Grzegorza z Sanoka (ok. 1407–1477). Dla „uczczenia” (upamiętnienia) tej swojej niebezpiecznej przygody, do miana Kallimach dodał sobie przydomek *Experiens* („Doświadczony”), który sprawia tyle problemów w zrozumieniu znaczenia inskrypcji na nagrobku Piotra z Bnina w katedrze wrocławskiej.

Znajomość Piotra z Bnina z Kallimachem zaczęła się zapewne w 1474 r., wtedy to Piotr z Bnina został pisarzem, a następnie (1476) sekretarzem króla Kazimierza Jagiellończyka. Kallimach od początku 1473 r. był wychowawcą synów królewskich, a od następnego roku także sekretarzem królewskim. Następnie drogi ich się rozeszły, Piotr z Bnina został biskupem przemyskim (1481–1483), a Kallimach uczestniczył w misjach dyplomatycznych na Litwę, do Turcji, Wenecji, Rzymu, na Węgry i Ruś. Wiemy, że 6 marca 1485 r. przybył wraz z królem do Włocławka. Najbliżej jednak ich przyjaźń rozkwitła w trakcie pobytu Kallimacha u biskupa w jego rezydencji w pałacu w Wolborzu, od sierpnia do września 1488 r. Wolbórz był wówczas, po dworze królewskim i Akademii Krakowskiej, „trzecim ożywionym ośrodkiem kulturalnym w Polsce”¹². Tu spotykali się tacy ludzie pióra i nauki, jak późniejszy biskup wrocławski Maciej Drzewicki, Jan Heydecke-Miryka czy Bernardino Gallo z Zadaru. Ponownie do „woborskiej przystani” przybył Kallimach po nieudanej wyprawie z Janem Olbrachtem po koronę węgierską. Tu pomiędzy jesienią 1490 i wczesną wiosną 1492 roku dokonał ostatecznej redakcji swoich utworów poetyckich. Po śmierci Kazimierza Jagiellończyka (7 VI 1492), z powodu niepokoju i zagrożenia życia, Kallimach uciekł z Polski pod koniec lipca 1492 r. Powrócił dopiero pod koniec 1493 r.

Czy wtedy zajął się sprawą zlecenia w krakowskim warsztacie Stwosza tablicy pamiątkowej dla bpa Piotra z Bnina? Najwcześniej mógł to zrobić na przełomie lat 1493/94. Problem jednak w tym, że nie zawitał od razu do Krakowa, gdzie czuł się zagrożony, lecz udał się do Torunia, gdzie przebywał nowy, przyjazny mu król Jan Olbracht. Nie wiadomo dokładnie, kiedy Kallimach przybył ponownie do Krakowa. W każdym bądź razie bp Piotr z Bnina zmarł 7 marca 1494 r. i nie ma

potwierdzenia, iż zdążył spotkać się jeszcze przed swoją śmiercią z Kallimachem, który notabene zmarł 1 listopada (lub 31 X) 1496 r. Nie można jednak wykluczyć, że płytę tę zamówił Kallimach podczas wygnania (w 1493 r.) na Węgrzech lub w Wiedniu. Darem (?) tym chciał zyskać przychylność jednej z najważniejszych (po śmierci króla Kazimierza i prymasa Oleśnickiego) osób w państwie. Pamiętajmy, że jego pozycja była bardzo niepewna i nie mógł bezpiecznie wracać do Polski. Jeżeli Kallimach zleciłby ją jednak w jakiś sposób Stwoszowi, to ten zajęty przy nagrobku króla Kazimierza, realizacją priorytetowego zadania i rzeźbieniem jednego ze swoich arcydzieł (płyty głównej z pełnoplastyczną postacią władcy), a następnie zajęty z kolei nagrobkiem prymasa Oleśnickiego, „nie miałby głowy” do tak trywialnego zajęcia jak wykonanie tablicy z napisem i dwiema figurkami. Najpewniej dałby ją do wykonania swemu pomocnikowi. Przyjmuje się, że Wit Stwosz pracował nad nagrobkiem króla w latach 1492–1494, a płytą prymasa w latach 1494–1495, tak uważa przecież Kępiński: „Stwosz zatrzymał jej wykonanie dla siebie, aby własnoręcznie kuć to dzieło po zakończeniu prac nad nagrobkiem dla króla”. To wyjaśnia, dlaczego płyta wrocławska nie jest przez niego sygnowana, w przeciwieństwie do dwu pozostałych. Ponadto wiadomo, że w tym samym czasie Stwosz rzeźbił w drewnie drugi, mniejszy (nie zachowany do dziś) ołtarz dla kościoła Mariackiego, zamówiony w 1494 r. przez Jakuba de Valendorfa, a ustawiony w 1495 r.

W sprawie fundacji tumby wrocławskiej wypłynęły jednak nowe źródła. W 1912 r. Max Loßnitzer zwrócił uwagę¹³ na znaleziony w krakowskich aktach konsularnych (*Cracovia artificium*, t. 1, nr 1241) dokument z 10 stycznia 1496 r., w którym Wit Stwosz zobowiązuje się wykonać dla biskupa wrocławskiego Krzesława z Kurozwek (następcy Piotra z Bnina) „nagrobek równie dobry jak ten, który był mu poprzednio wyrzeźbił”¹⁴. Pośrednikiem w tej transakcji miał być Fryderyk Schilling, handlarz dziełami sztuki. Nagrobka tego, w związku ze swoim nagłym wyjazdem, Stwosz jednak nawet nie zaczął. Dettloff widzi jednak w tym źródle najważniejszy argument za Stwoszowskim autorstwem nagrobka Piotra z Bnina i potwierdzenie na to, że bp Krzesław był jego fundatorem. Przecież takie czczenie pamięci zmarłych poprzedników było i jest dość powszechne. Zmarłemu wkrótce (1503) biskupowi Krzesławowi, nagrobek w katedrze wrocławskiej wystawił prymas Jan Łaski, który właśnie u boku bpa Krzesława, jako dziekan wrocławski, rozpoczął swoją karierę. Co ciekawe, nagrobek ten, wykonany także z „czerwonego marmuru”, prymas

zamówił ok. 1516 r. podczas swego pobytu na Węgrzech u Jana Florentczyka (Giovanni Florentina), który wówczas w Ostrzyhomiu pracował dla prymasa Węgier.

Homagialna inskrypcja tumbi wrocławskiej

Najpierw nieco o samej tumbie i idei tego antycznego wzoru nagrobka. Ten rzymski, etruski, sposób chowania zmarłych w zamkniętych naziemnych, a nawet nadziemnych sarkofagach (sarkofagos = zjadający ciało), był – jak byśmy to dziś powiedzieli – prowokacją obyczajową i religijną. Pasuje to bardzo do osoby Kallimacha, propagatora starorzyskich tradycji i idei. W chrześcijaństwie obowiązywały pochówki grzebalne i takie nawiązanie do pogańskiej przeciw tradycji musiało uchodzić za „herezję”. Jako najbliższy ideowo i formalnie antyczny wzór dla tumbi wrocławskiej, ks. Dettloff wskazuje późnorzymski sarkofag Desideratusa, z przeł. II i III w. n.e., z Römische-Germanisches Museum w Kolonii, czy nagrobek Albinusa Aspera i jego żony, także z przełomu II/III w. n.e., obecnie w Landesmuseum w Trewirze¹⁵. Dettloff zwraca jednak uwagę, że na płycie wrocławskiej pary geniuszków z rzymskich zabytków zostały zastąpione użyciem w ich miejsce lewitów, a więc asysty biskupa. Dlatego, a ponadto za sprawą braku w treści inskrypcji wyrazów: *mortuo* czy *sepulto*, uważa się, że nie może to być napis pośmiertny, lecz homagialny (hołdowniczy).

Przyjrzyjmy się bliżej ciekawej z różnych względów tablicy inskrypcyjnej nagrobka bpa Piotra z Bnina. Ze względu na błędy, nie można jej podawać za (wydawałoby się, że wzorową) edycją tej inskrypcji podanej w *Corpus inscriptionum Poloniae*¹⁶. Podajemy ją więc na podstawie oglądu z natury: PETRO DE BNINO VLADISLAVIENSI | PONTIFIA RELIGIOSO ET SAPIENTI | POSITVM | PROCVRATIONE CALLIMACHI EXPĒIE^NTIS | AMICI CONCORDISSIMI | ANNO M^O CCCCLXXXIII.

Wątpliwości budzi wyraz PONTIFIA (sic!); jest to błąd, poprawiany już w 1584 r. przez Paprockiego na *pontifici*, tak też postąpił Damalewicz (1642), Starowolski (1655) i Fijałek (1894); Rastawiecki tego natomiast sam nie poprawia, podaje *pontifia*, a w nawiasie wskazuje ze zdziwieniem, że jest to błąd: (sic). Na dołączonej natomiast rycinie wyraz ten jest poprawiony niezgodnie z oryginałem inskrypcji na *pontifici*. Dłaczego Sobieszkański (1871) i Morawski (1933) podają *pontifio*, trudno zrozumieć, tym bardziej, że na ilustracji w „Tygodniku Ilustrowanym” jest wyraźne „A” na końcu wyrazu.

Najwięcej wątpliwości budzi tajemniczy wyraz EXPĒIE^NTIS, w którym rzeźbiarz, a zapewne jakiś rytownik, zastosował dwa skróty abrewiaturowe. Pierwszy to ściągnięcie, zastosowane nad drugą literą „E” w postaci wężyka w kształcie płaskiej omegi (Ω), drugi to uzupełnienie (nadpisanie) litery „N”, nad ostatnim „E” i „T”. Wyraz ten był rozwijany na rozmaite sposoby, na *expe[r]ien*. (Damalewicz, Fijałek), *expe[r]ietis* (Morawski), czy *expe[r]ie(n)tis* (Rastawiecki, *Wzory...*, CIP). Różnie się też go rozumnie i tłumaczy na język polski. Paprocki (1584) pomija milczeniem ten fragment inskrypcji, inni dawni autorzy nie dają polskich tłumaczeń. Dopiero Rastawiecki (*Wzory...*) odnosi się do tej kwestii. Sam wprawdzie w swojej transliteracji rozwija skrót tego wyrazu na *Experientis*, nie daje jednak jego tłumaczenia pisząc tylko: „wystawiony staraniem Kallimacha *Experientis* przyjaciela wiernego”, dodając od siebie jako komentarz: „Wiadomo że przydomek Kallimach wyrażać miał tyle co *expieriens*, doświadczony”. Skoro łacińskie słowo *expieriens* w przypadku Kallimacha jest jego nowym, dodatkowym przydomkiem, to czy należy je tłumaczyć przy próbach translacji inskrypcji? Może trzeba postępować tak, jak swego czasu w swojej wersji zaproponował Rastawiecki. Spróbujmy przyjrzeć się także znaczeniu greckiego imienia Kallimachos (καλλιμαχος); oznacza ono: pięknie walczącego, a więc odważnego i walecznego. Skoro więc greckie słowo *kallimachos* oznacza odważnie walczącego, to dodatkowy przydomek łaciński *expieriens* (doświadczony), *expieriens* (doświadczący), może dawać do zrozumienia, że jego posiadacz jest doświadczony w odwadze, męźności i że tak jest również w przypadku tej przyjaźni. Można by zaproponować następujące tłumaczenie sensu tej dedykacji: „Piotrowi z Bnina biskupowi wrocławskiemu, religijnemu i mądrymu, wystawiony staraniem Kallimacha, sprawdzonego wiernego przyjaciela”. Można by oczywiście przetłumaczyć, że chodzi o przyjaciela zgodnego, serdecznego, doświadczonego i oddanego, ale wszystkie te przymiotniki mieszczą się w tym przypadku w słowie wierny.

Recepcja, poznawanie i badanie tumbi wrocławskiej

Pierwszą informację o nagrobku bpa Piotra z Bnina zawdzięczamy Maciejowi Drzewickiemu, będącemu w latach 1513–1531 biskupem kujawskim. Około 1530 r. w swojej kontynuacji dzieła Jana Długosza *Vitae episcoporum Vladislaviensium* (Żywoty biskupów wrocławskich) w biografii poświęconym bpowi Piotrowi z Bnina wspomina on o jego „marmurowym mauzoleum” fundacji Kallimacha¹⁷. Samej treści inskrypcji jak

i imienia rzeźbiarza Drzewicki nie wspomina¹⁸. O autorze nagrobka nie wie także heraldyk Bartosz Paprocki, przytacza jednak, pierwszy raz (1584 r.) fragment inskrypcji, pomijając osobę fundatora (Kallimacha), i podając nieprawdziwe miejsce śmierci biskupa: „Umarł w Wolborzu, we Włocławiu pochowan [...] O tym opowiada epitafium tamże: *Petro de Bnino vladislavien. pontifici religioso et sapienti positum, anno Domini 1493*”¹⁹. Następnie nagrobek ten opisuje w 1642 r. Stefan Damalewicz w swoich „Żywotach biskupów włocławskich”, publikując po raz pierwszy cały (poprawiony) tekst inskrypcji²⁰. Wspomina także osobę Kallimacha i pierwszy raz podaje dokładną lokalizację nagrobka: *ad sinistram partem respiciendo ab altari Sanctissimae Trinitatis ad primam columnam*²¹ (patrzac od ołtarza Najświętszej Trójcy [głównego] po lewej stronie przy pierwszej kolumnie). Inskrypcję tę podaje również Szymon Starowolski w pionierskim dziele polskiej epigrafiki, w słynnych *Monumenta Sarmatorum*²².

Pierwsza natomiast publikacja wizualna tej inskrypcji, jak i całego grobowca Piotra z Bnina, znajduje się na tablicy zamieszczonej przy jego opisie w książce Franciszka Maksymiliana Sobieszczańskiego *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce* (Warszawa 1847). Ta mało obecnie znana ilustracja, wykonana „podług rysunku w Zbiorach P. Kaz. Stronczyńskiego”, została odbita w cynkografii, nakładem Banku Polskiego. Tu też zapewne pierwszy raz przypisano wykonanie tego nagrobka Stwoszowi²³. Barwna, wykonana w technice chromolitografii przez zakład M. Fajansa w Warszawie, ilustracja tumby, według rysunku Wojciecha Gersona (wykonanego z natury), znajduje się natomiast w albumowym, luksusowym wydawnictwie z lat 1855–1858, znanym pod polskim tytułem jako *Wzory sztuki średniowiecznej*²⁴. Edward Rastawiecki, autor polskich stron tego dwujęzycznego (polsko-francuskiego) opracowania, daje też pierwszą próbę polskiego tłumaczenia inskrypcji. Popularny „Tygodnik Ilustrowany” w t. 8 z 1871 r. zamieszcza przy artykule M. Sobieszczańskiego rytowany widok nagrobka w katedrze i treść inskrypcji²⁵.

Następnie inskrypcję cytują ks. J. Fijałek (1894)²⁶ i ks. M. Morawski (1933)²⁷, jednakże bez propozycji tłumaczenia. Tłumaczenia nie przynosi także najnowsze wydanie tej inskrypcji w pomnikowym cyklu *Corpus inscriptionum Poloniae*²⁸.

Wprawdzie już w 1935 r. ks. Szczęśny Dettloff przeprowadził szczegółową analizę genezy formalnej nagrobka²⁹, jednak poważniejsze studia na temat tumby włocławskiej podjęto dopiero w połowie XX w. Prawie

jednocześnie Piotr Skubiszewski i wspomniany ks. Dettloff, pomieścili w swych opracowaniach monograficznych – pierwszy o rzeźbie nagrobnej³⁰, drugi o całokształcie życia i twórczości Stwosza³¹ – obszerniejsze rozdziały o nagrobku Piotra z Bnina.

Nie wyczerpują one jednak zagadnienia, jedynie podsumowują wcześniejsze badania i ustalenia. Późniejsze artykuły i wzmianki na temat tego zabytku nie wychodzą poza wywód popularno-naukowy, spełniając w zasadzie rolę jego „popularyzacji”³². Do dziś nie powstało zadowalające studium monograficzne, uwzględniające obecny stan badań i dające propozycje „samodzielnych” odpowiedzi na najważniejsze kwestie. Ostatnio (1998) przebieg badań podsumował w skrócie G. Budnik, w katalogowym omówieniu rzeźby gotyckiej na Kujawach³³.

Zagadnienie autorstwa nagrobka

Czy kwestia autorstwa nagrobka Piotra z Bnina została definitywnie rozwiązana? Wprawdzie wielu badaczy nie ma obecnie wątpliwości, kto jest jego autorem, swoje sądy opierają oni jednak głównie na „ciśnieniu tradycji i autorytetów”. Najbardziej uczciwie stawia tę sprawę Piotr Skubiszewski pisząc: „O twórcy nagrobka Piotra z Bnina nie mówią żadne źródła, ale nigdy nie było wątpliwości co do kwestii autorstwa. Tylko Wit Stwosz mógł w tym czasie w Polsce wyrzeźbić figurę równie monumentalną”³⁴. Przy takim stwierdzeniu *ex cathedra* nie dziwi, że autor ten nie dopuścił do siebie myśli, iż zabytek ten (skoro o nim „nie mówią żadne źródła”) mógł przecież powstać poza Polską. Widzimy na tym przykładzie jak bezdyskusyjna, wręcz „święta”, jest kwestia autorstwa w przypadku tego dzieła. Przyjrzyjmy się, skąd wzięło się to przekonanie i jakie są jego podstawy.

Giorgio Vasari, chwalać figurę św. Rocha z kościoła S. Maria Annunziata we Florencji jako „najpiękniejszą ze wszystkich, jakie widzi się wyrzeźbione z drzewa” i nazywając ją *un miracolo di legno* (cudem z drzewa), przypisał ją błędnie jakiemuś synowi Jana z Francji lub Frankonii (*Janii Francheze*)³⁵. Pierwszy wielki historyk sztuki, w kilkanaście lat po śmierci Wita Stwosza, nie miał o nim żadnej wiedzy i nie umiał przypisać mu dzieła, którym się tak zachwycił! Nie inaczej było ze znajomością mistrza Stwosza i jego twórczości w Polsce. Pierwszy prezes Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, Ambroży Grabowski (1782–1868), w swoim pionierskim dziele *Historyczny opis miasta Krakowa i okolic* z 1822 r., omawiając „wielki ołtarz, cały roboty snycerskiej” w kościele Mariackim, nie wymienia w ogóle osoby Wita Stwosza – do tego stopnia

postać jego została całkowicie zapomniana. Myślano nawet o usunięciu Ołtarza Mariackiego z fary miejskiej, jako starego i „niemodnego”. Dopiero w drugim wydaniu kolejnego epokowego wydawnictwa pt. *Kraków i jego okolice* (1830) Grabowski mógł ogłosić po raz pierwszy nazwisko Wita Stwosza („Wit Stoss krakowianin”) w nawiązaniu do opisu sławnych krakowskich pomników kultury. Około 1850 r. przyjęła się polska wersja nazwiska Wita Stwosza i szybko stał się on powszechnie znany jako największy polski rzeźbiarz.

Pierwszym, który przypisał wrocławskiej tumbie bpa Piotra z Bnina autorstwo najsłynniejszego „naszego” rzeźbiarza Wita Stwosza, był Franciszek Maksymilian Sobieszczański (1814–1878), „człowiek instytucja” i chodząca encyklopedia. We wspomnianych już wyżej *Wiadomościach historycznych o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, oprócz tego, że pierwszy raz omówił ten zabytek i zamieścił jego ilustrację, napisał także: „Pięknym jest także grobowiec z czerwonego marmuru w katedrze w Wrocławku znajdujący się, Piotrowi z Bnina Moszyńskiemu, Biskupowi Kujawskiemu staraniem Kallimacha w roku 1493 wystawiony, a który uczeni i biegli znawcy archeologii krajowej za robotę Stwosza uznawają”³⁶. Jakich uczonych „starożytników” miał na myśli Sobieszczański, nie wiadomo, gdyż nikt przed nim nie opublikował swoich opinii na ten temat. Wiadomość o Stwoszowym dziele we Wrocławku poszła wszakże „w świat”. Jej propagator, po latach, jednak nieco zmienił swój pogląd na tę sprawę pisząc: „Pyszny ten pomnik z marmuru czerwonego, albo w pracowni samego Wita Stwosza sławnego krakowskiego rzeźbiarza, albo przez którego z jego uczniów wykonany”³⁷. Nasz największy chyba badacz życia i twórczości Stwosza, ks. Szczęsny Dettloff, wskazując na pokrewieństwo tumbi wrocławskiej do sygnowanego przez Stwosza epitafium prymasa Oleśnickiego w Gnieźnie pisze, że „łatwo wnioskować o autorstwie Wita Stwosza, mimo że nagrobek nie jest sygnowany. Poza tym posiadamy jeszcze dokument, który mówi wyraźnie o twórcy wrocławskiego grobowca”³⁸. Sz. Dettloff komentując ten dokument podkreśla jednak przede wszystkim: „Dokument ten, z 10 stycznia 1496 r., podaje że nagrobek Piotra z Bnina został wzniesiony nie z polecenia Kallimacha, o którym w dokumencie nie ma wcale wzmianki, lecz na zamówienie następcy naszego biskupa na stolicy wrocławskiej, Krzesława z Kurozwęk”. Dalej jednak Dettloff przyznaje: „Przypuszczenie, że Huber pomagał Stwoszowi także przy innych [po nagrobku Kazimierza Jagiellończyka, P.P.] późniejszych jego pracach w marmurze, jest niewątpliwie trafne”, i dalej: „Grobowiec Piotra z Bnina zaś –

tak odmienny od poprzednich prac Stwosza – nasuwa niektórym badaczom właśnie tą swoją odmiennością dość nieśmiałą myśl o autorstwie tego rzeźbiarza [tj. Hubera, P.P.]”. Zawsze jednak Dettloff zaznacza, że „Całość [...] kompozycji odbiega daleko od tego, co można by przypisać passawczykowi [tj. Huberowi, P.P.] zaprzysiężonemu formom dawnej południowoniemieckiej rzeźby nagrobkowej”, jednocześnie jakby zapomniał, że sam jednak w tamtych regionach (m.in. w Passawie) poszukiwał wzorów dla tumbi włocławskiej. Skąd takie niezdecydowanie i zarazem przekonanie, że „w przytoczonym dokumencie, mówiącym o wykonaniu nagrobka dla biskupa Krzesława włocławskiego, wyraźnie jest podane nazwisko Wita Stosza jako twórcy grobowca dla Piotra z Bnina”, a przecież przywołany wyżej P. Skubiszewski, znając ten dokument, mówi: „O twórcy nagrobka Piotra z Bnina nie mówią żadne źródła”. Bo rzeczywiście omawiany dokument nie przesądza żadnej sprawy definitywnie.

Nieliczni specjaliści, którzy samodzielnie i dogłębnie poruszali temat autorstwa nagrobka Piotra z Bnina, zawsze mieli jakieś wątpliwości i zastrzeżenia. I tak na przykład J. Gadomski uważa, że „nie wydaje się, aby cała koncepcja tumbi w jej obecnym kształcie była dziełem Stwosza”. Jako główny argument takiego domniemania wskazuje na boczne profilowania płyty głównej, które nie pasują do pionowych ścian tumbi³⁹. Nawet P. Skubiszewski, który nie miał raczej wątpliwości co do kwestii Stwoszewskiego autorstwa, napisał jednak, że: „postacie diakonów na tumbie włocławskiej [...] reprezentują »huberowski« typ somatyczny; ich twarze są krągłe, o mało wyrazistych rysach; dłonie, ogólnie potraktowane, nie mają owej osobliwej precyzji w oddawaniu szczegółów, którą znamy z własnoręcznych dzieł mistrza”⁴⁰. Jeżeli taki zwolennik Stwoszewskiego autorstwa nagrobka Piotra z Bnina sugeruje, że główne prace rzeźbiarskie przy tablicy dedykacyjnej są autorstwa Jorga Hubera (pomocnika Stwosza), to co do „roboty” przy tej płycie miał mistrz Wit Stwosz? Zostaje tylko inskrypcja. Przedziwny to podział pracy: pomocnik rzeźbi postaci figuralne, a mistrz wykuwa literki.

Załóżmy jednak, że tak było, i przyjrzyjmy się tym literom. Zastanawia od razu ich styl: jest to wkleśło ryta wczesnohumanistyczna kapitała. Jej klasyczna prostota i elegancja jest bardzo odległa od „zawiłości” i dekoracyjności nie tylko stylu gotyckiego, ale także od napisu na późniejszej, niewątpliwie wykonanej przez Stwosza, płycie bpa Oleśnickiego z katedry gnieźnieńskiej. Czyżby tylko raz i to właśnie na nagrobku włocławskim gotycki przecież rzeźbiarz, jakim był Wit Stwosz, wyrzył re-

nesansowe litery? Tekst dedykacji przygotował i polecił wyryć w stylu renesansowym Kallimach, trudno przypuszczać, by kuł je sam Wit Stwosz, zajęty dużymi trudnymi zleceniami. Błędy na tablicy mogą świadczyć o pośpiechu, z jakim wykonano tę inskrypcję. Czy mógł je zrobić Stwosz, podobno przyjaciel humanistów i członek ekskluzywnej Sodalitas Litteraria Vistulana? Ktoś, kto z odręcznie zapisanego wyrazu *pontifici* (biskupowi), dwie ostatnie litery *ci* odczytał jako „a”, nie był za dobry w łacinie. Czyżby mistrz Stwosz rył litery (i to z błędami) pod dyktando zamawiającego, a prace rzeźbiarskie zostawił pomocnikowi? Życie pokazuje, że zazwyczaj jest odwrotnie.

Inny wielki znawca twórczości Wita Stwosza, Zdzisław Kępiński, nie bardzo chyba wiedząc, jak rozwiązać tę zagadkę, napisał w swojej monumentalnej monografii o Stwoszu: „W 1493 roku zaprzyjaźnionemu od dawna i bliżej może niż się sądzi biskupowi, przebywającemu zresztą głównie w stolicy, zafundował Kallimach w katedrze we Włocławku okazałą marmurową tablicę pamiątkową z dedykacyjnym napisem i datą. Płyta ta uchodzi, słusznie zresztą w zasadzie, za dzieło Stwosza”⁴¹. Co w tym pokrętnym zdaniu Kępiński chciał powiedzieć? Czy to, że płyta ta uchodzi za dzieło Stwosza, czy że słusznie uchodzi za dzieło Stwosza, czy że uchodzi w zasadzie za także dzieło? Myślę, że autor chciał napisać, iż płyta ta uchodzi za dzieło Stwosza, ale cóż by ona wtedy robiła w tej monografii, gdzie nie znalazło się wiele innych dzieł także uchodzących za Stwoszowskie. Prawdziwy osąd Kępińskiego o tej sprawie znajdujemy w tej samej monografii parę zdań niżej, gdy pisze o całym nagrobku: „Wobec niemożności jednak uznania grobowca Jagiellończyka za powstały wcześniej niż w 1494 roku upada poważniejsza szansa uznania Stwoszowskiej własnoręczności prac dla Włocławka”. Następnie analizując styl dzieła, nie dostrzega w nim żadnych cech mistrza. Konkluduje jednak: „Niemniej jednak jest oczywiste, że całość wyszła z pracowni Wita Stwosza jako utwór przez niego wykonany i autoryzowany, a być może fragmentarycznie także własnym dłutem podkreślony”. To: „być może”, być może wyjaśnia, dlaczego w monografii poświęconej Stwoszowi omówienie tumby włocławskiej zajmuje tylko jedną stronę. Co ciekawe, omawiając następnie płytę Zbigniewa Oleśnickiego w katedrze gnieźnieńskiej, Kępiński twierdzi, że: „Stwosz zatrzymał jej wykonanie dla siebie, aby własnoręcznie kuć to dzieło po zakończeniu prac nad nagrobkiem króla”, nie dając tym samym rzeźbiarzowi czasu na wykonanie w międzyczasie tumby włocławskiej. Co więcej, omawiając płytę gnieźnieńską, stale podkreśla: „Własnoręczność

płyty jest uderzająca we wszystkich partiach ważnych merytorycznie lub plastycznie”. O zabytku wrocławskim dodaje natomiast: „Stwosz, po śmierci prymasa, która nastąpiła wcześniej niż zgon biskupa wrocławskiego, narysował widać wstępny projekt dla Oleśnickiego, i w części kazał go następnie wykorzystać dla płyty Bnińskiego podjętej przez warsztat”. Komu jednak Stwosz kazał w swoim warsztacie wykonać płytę nagrobną Piotra z Bnina, o tym już Kępiński zamilczał, czyżby tego nie wiedział?

Przyjrzyjmy się bliżej osobie owego Jorga Hubera, jedyne go z imienia pomocnika Wita Stwosza. Uznaje się, że przywiózł go do Krakowa sam Wit Stwosz ze swojej podróży w okolice Salzburga, gdzie osobiście wybierał marmury do realizacji nagrobka Kazimierza Jagiellończyka. Jak wspomniano wyżej, współpracował on ze Stwoszem przy jego realizacji i jest autorem baldachimu wieńczącego ten, chyba najcenniejszy polski, nagrobek królewski. Fakt ten rzeźbiarz oznaczył, co było wówczas dość rzadkie, swym imieniem i nazwiskiem wyrytymi na jednej z głowic baldachimu, na brzegu tarczy Goliata: JORIG HVEBNER VON LV[...]. Dalsza część tej inskrypcji, odkrytej przez Ambrożego Grabowskiego⁴², jest dziś zatarta, a szkoda, bo mówiła ona o miejscu pochodzenia Hubera. Jorgowi Huberowi, pisanemu także z niemiecka jako Jörg, przypisuje się obok nagrobka Jana Olbrachta, takie dzieła jak: tryptyk św. Stanisława w kościele Mariackim, srebrny posąg św. Stanisława na skałce czy ornat Piotra Kmity. Ciekawe, że postać Jorga Hubera ciągle nie może zaistnieć w naszej wiedzy o sztuce w Polsce z przełomu gotyku i renesansu. Niewiele wprawdzie o nim wiemy, ale też niewielu zajmowało się jego życiem i twórczością⁴³. Akta miasta Krakowa nazywają go Huber von Passaw, dlatego też nazywa się go często Jorgem Huberem z Passawy, co nie zgadza się jednak z końcem wspomnianej wyżej zatartej inskrypcji (Lu?). Nie wiadomo dokładnie, kiedy przybył do Krakowa, uważa się, że miało to związek z zamówieniem Stwosza na nagrobek Jagiellończyka w „marmurze królewskim”, z którym to materiałem Stwosz, mistrz od rzeźby w drewnie, nie miał doświadczenia. Przyjmuje się, że Stwosz sprowadził go z Niemiec, ok. 1492 r., gdy w łomach koło Salzburga szukał odpowiedniego kamienia. Huber jest jedynym znanym z imienia pomocnikiem Stwosza, jedynym kontynuatorem jego warsztatu. Wiadomo, że prawa miejskie Krakowa otrzymał on 22 czerwca 1496 r., a więc już po wyjeździe Stwosza do Norymbergi. Wtedy też przejął po swoim mistrzu warsztat i podjął samodzielną działalność. Doczekał się w Krakowie uznania,

skoro w 1503 r. został nawet starszym cechowym i uzyskał od królowej Elżbiety Rakuszanki zlecenie na nagrobek Jana Olbrachta. Do czasu przybycia do Polski w 1502 r. Franciszka zwanego Italusem, Włochem, lub Florentczykiem, oraz grupy pierwszych budowniczych wawelskiego zamku, Jorg Huber był prekursorem nowego stylu i główną postacią zderzenia się późnego gotyku z prądami renesansu, renesansu, który zaistniał zrazu najpełniej właśnie w obrębie sztuki nagrobnej. Po roku 1504 Huber pracował poza Krakowem, lecz nie wiadomo gdzie, a w 1509 r. na zawsze opuścił Polskę. Splendor, odkrytego w poł. XIX w. dla sztuki polskiej wielkiego Wita Stwosza zaćmił jego dokonania na polu rzeźby w „marmurze królewskim” tak później popularnych w Polsce przyściennych nagrobków z nachylonym pulpitem.

Konkluzje

Na podstawie powyższych rozważań, tylko jako propozycje do dalszej dyskusji, stawiamy następujące wnioski końcowe:

1. Tablicę dedykacyjną wykonał Jorg Huber, główny pomocnik Wita Stwosza. Trudno założyć, że resztę, czyli inskrypcję (z błędami!) wykonał mistrz Stwosz. Kto był jej fundatorem, kto sprawcą i kiedy dotarła ona do Włocławka – pozostaje kwestią otwartą. Źródła nie wspominają o tym, że na miejscu pochówku bpa Piotra z Bnina wmurowano zaraz po pogrzebie jakąkolwiek płytę czy ustawiono nagrobek.

2. W styczniu 1496 r. Stwosz przyjął zamówienie biskupa włocławskiego Krzesława z Kurozwek na wykonanie dla niego: „nagrobka równie dobrego jak ten, który był mu poprzednio wyrzeźbił”. W powyższym zleceniu niektórzy badacze widzą źródłowe potwierdzenia na wykonanie wcześniej przez Stwosza całego nagrobka Piotra z Bnina, a co wówczas z fundacją Kallimacha? A jeżeli to wcześniejsze zamówienie bpa Krzesława dotyczyło wykonania płyty „homagialnej” Kallimacha, dokonanej w jego imieniu, gdy był on na przymusowym wygnaniu? Co do drugiego zamówienia, to nic nie wiadomo o zwrocie zaliczki, może zatem doszło jednak do realizacji zamówienia i dotyczyło ono głównej płyty grobowej Piotra z Bnina. Przecież, gdyby zamówienie to dotyczyło nagrobka dla samego bpa Krzesława, to dlaczego taki nie powstał za jego życia (zm. 5 IV 1503) i musiał go fundować dopiero prymas Jan Łaski w 1516 r. Przecież po wyjeździe Stwosza, jego współpracownik Jorg Huber otrzymał w 1496 r. obywatelstwo Krakowa i kontynuował samodzielną działalność. Do czasu pracy nad nagrobkiem Jana Olbrachta (zm. 1501), nic nie wiadomo o jakimś jego większym zamówieniu. Jest wolny,

jego warsztat jest kontynuacją pracowni jego mistrza, czyż nie mógłby zrealizować zamówienia bpa Krzesława i nie dotyczyło ono właśnie nagrobka osoby jego poprzednika, bpa Piotra z Bnina?

3. Po wykonaniu przez Jorga Hubera (z Passawy), na zlecenie bpa Krzesława z Kurozwęk, płyty grobowej bpa Piotra z Bnina, zestawiono ją według koncepcji Hubera, z wykorzystaniem tablicy dedykacyjnej zrobionej „staraniem” Kalimacha, w pierwszy w Polsce nagrobek w kształcie przyściennej tumbi. Mógł tego dokonać sam Huber, wszak ok. 1505 r. pracował gdzieś poza Krakowem. Dorobiono wówczas ścianki boczne i na jednej z nich powtórzono herb biskupa z płyty wierzchniej. Wydaje się przecież mało prawdopodobne, że gdyby nagrobek ten powstał od razu jako całość, jego projektant i wykonawca dwukrotnie umieściłby na nim ten sam herb biskupa. Wzoru takiej tumbi i dedykacyjnej tablicy z napisem homagialnym dopatrują się wszak badacze właśnie w rejonach górnego Renu i Passawy, a więc terenów, skąd podobno przybył do Krakowa Jorg Huber.

4. Dodatkowym argumentem może być to, że wcześniej w 1503 r. Jorg Huber otrzymał priorytetowe zlecenie na nagrobek w czerwonym „królewskim marmurze”. Czy dostałby takie zamówienie, gdyby nie miał odpowiedniego doświadczenia i samodzielnej podobnej realizacji? Rzeźbił na zlecenie królowej Elżbiety płytę grobową jej syna króla Jana Olbrachta, która wykazuje wiele podobieństwa do płyty głównej bpa Piotra z Bnina.

PRZYPISY

¹ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 111, przyp. 11.

² A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, seria II, Warszawa 1855–1858, tabl. Ff.

³ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, Warszawa 1961, s. 88.

⁴ P. Skubiszewski w opisie nagrobka (*Rzeźba nagrobna...*, dz. cyt., s. 59) pomylił prawą rękę z lewą i strony boków z herbami (s. 60).

⁵ D a m a l e w i c z, *Vitae Vladislaviensium Episcoporum*, Cracoviae 1642, s. 348.

⁶ Tak podają historycy sztuki, którzy zdają się nie dostrzegać istnienia tumbi wrocławskiej Piotra z Bnina, lub też wiedzą swoje i inaczej datują jej ostateczne złożenie, zob. np.: *Historia sztuki polskiej*, red. T. Dobrowolski, t. 2, Kraków 1965, s. 162.

⁷ Widać go wyraźnie na ryc. w: A. Przeździecki i E. Rastawiecki, *Wzory sztuki...*, dz. cyt., tabl. Ff.

⁸ Z. Brochwicz, W. Domasławski, *Konserwacja tumbi Piotra z Bnina w katedrze wrocławskiej*, „Ochrona zabytków”, 1965, 4, s. 58–63.

⁹ R. Szewczyk, A. Tomaszewska-Szewczyk, Dokumentacja konserwatorska nagrobka Piotra z Bnina Moszyńskiego dłuta Wita Stwosza z katedry wrocławskiej, Toruń 2001, 11 s. i 30 fot.; A. Tomaszewska-Szewczyk, *Red limestones from Hungary and Austria as the basic sculpture in the Polish sepulchral art examples of destructive deterioration*

and proposal conservation techniques, w: *10th International Congress on Deterioration and Conservation of Stone*, Stockholm 2004, s. 455–461.

¹⁰ *Continuatur Vitae episcoporum wladislaviensium*, w: *Monumenta historica dioeceseos Wladislaviensis*, t. 10, Wladislaviae 1894, s. 37.

¹¹ J. Fijałek, *Ustalenie chronologii biskupów włocławskich*, Kraków 1894, s. 66.

¹² J. Olkiewicz, *Kallimach Doświadczony*, Warszawa 1981, s. 173.

¹³ M. Loßnitzer, *Veit Stoß. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 61 n.

¹⁴ Tekst tego dokumentu podajemy za – J. Ptaśnik, *Cracovia artificum 1300–1500*, Kraków 1917, poz. 1241: „Her Fredrich Schilling hot gelobt und ist borge worden dem erwidigen herren Creslao bischoff zw der Keye etc. vor magistrum Veit den snitczter, das her sal zo gutten sten bestellen zw seinem grabe, als der gewest ist, den her ym voreberit hot und magister Veit hot gelobt der sachen halben her Fridrichen schadelos zw hakden”.

¹⁵ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 86, il. 29 i 30; oraz płyta nagrobna Wolfganga Käsera i jego żony z kościoła św. Seweryna w Passawie.

¹⁶ *Corpus inscriptionum Poloniae*, t. 4, z. 1, Włocławek – Toruń 1985, s. 61; błędnie sugeruje się, że w wyrazie tym brak trzeciego E, dlatego rozwinięcie to wygląda dość bałamutnie: EXPE(R)I(EN)TIS.

¹⁷ *Continuatur Vitae episcoporum wladislaviensium*, dz. cyt., s. 37.

¹⁸ Ślad znajomości nagrobka Piotra z Bnina, znajdujemy także w kontynuacji do tzw. *Katalogu wolborskiego*, który zapewne z jego tablicy inskrypcyjnej przyjął datę śmierci biskupa jako 1493 r.; zob. *Monumenta Poloniae historica*, t. 4, s. 29.

¹⁹ B. Paprocki, *Herby rycerstwa polskiego*, ed. K.J. Turowskiego, Kraków 1858, s. 552.

²⁰ S. Damalewicz, *Vitae...*, dz. cyt., s. 348.

²¹ Tamże.

²² S. Starowski, *Monumenta Sarmatorum*, Cracoviae 1655, s. 409.

²³ F.M. Sobieszczkański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1847, s. 218, ryc.

²⁴ A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki...*, dz. cyt., s. nlb. (po pol. i fr.) i chromolitografia M. Fajansa.

²⁵ M. Sobieszczkański, *Nagrobek Piotra z Bnina, biskupa kujawskiego w katedrze włocławskiej*, „Tyg. Ilustrowany”, 8(1871), s. 31; wcześniej tenże („Tyg. Ilustrowany” 1863, nr 364, s. 450), zamieścił opis tumbi z tekstem inskrypcji.

²⁶ J. Fijałek, *Ustalenie chronologii...*, dz. cyt., s. 66.

²⁷ M. Morawski, *Monografia Włocławka (Włocławia)*, Włocławek 1933, s. 233.

²⁸ *Corpus inscriptionum Poloniae*, dz. cyt., s. 61–61, ryc. 4 (s. 43) i tabl. II. 4a i 4b.

²⁹ S. Dettloff, *U źródeł sztuki Stwoza*, Warszawa 1935, s. 35–38.

³⁰ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna...*, dz. cyt., s. 57–66; 111–112 (przypisy); i il. 97–114.

³¹ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 82–90; 94.

³² W tej grupie mieszczą się takie opracowania jak np.: T. Lenkiewicz, *Tumba w katedrze włocławskiej*, „Kronika Diecezji Włocławskiej”, 45(1962), s. 363–366.; Z. Kępiński, *Wit Stosz*, Warszawa 1981, s. 63–64.; P. Skubiszewski, *Wit Stosz*, Warszawa 1985, s. nlb, tab. 12–13; *Skarby Włocławka*, Włocławek 2001, s. 39–41.

³³ G.J. Budnik, *Rzeźba gotycka na Kujawach i ziemi dobrzyńskiej*. Katalog wystawy, Włocławek 1998, s. 157–159. Szkoda, że i w tej pracy podobnie jak w innych najnowszych opracowaniach, wystąpiły drobne acz przykre błędy (dwa w samej inskrypcji), np. pomieszanie stron z herbami na bokach. *Corpus inscriptionum Poloniae*, t. 4, z. 1 (także dwa, inne błędy w inskrypcji). *Skarby Włocławka*, dz. cyt., s. 39 („pastorałem w prawej (sic!) i Ewangeliarzem w lewej dłoni”).

³⁴ P. Skubiszewski, *Wit Stosz*, dz. cyt., s. [37].

³⁵ Zob. G. Vasari, *Żywoty najszynniejszych malarzy rzeźbiarzy i architektów*, Warszawa 1980, s. XXX; Z. Kępiński, *Wit Stosz*, dz. cyt., s. 83–84.

³⁶ F.M. Sobieszczkański, *Wiadomości historyczne...*, dz. cyt., s. 218.

³⁷ F.M. Sobieszczański, *Kościół katedralny w Włocławku*, w: „Tyg. Ilustrowany” 1863, nr 364, s. 450.

³⁸ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 89.

³⁹ J. Gądomski, *Dziela Stwosza w Polsce*, w: *Wit Stwosz w Krakowie*, Kraków 1987, s. 57

⁴⁰ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna...*, dz. cyt., s. 66.

⁴¹ Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, dz. cyt., s. 63.

⁴² A. Grabowski, *Okruszyny wiadomości z dziedziny sztuki i starożytności naszych*, „Biblioteka Warszawska”, t. 1, 1854, s. 421.

⁴³ Zob. S. Dettloff, *Zur Jorg Huber Frage*, „Dawna Sztuka”, z. 1, Lwów 1938; T. Szydłowski, *Ze studiów nad Stwoszem i sztuką jego czasów*, „Rocznik Krakowski” 26(1935), s. 38–67.