

Barbara Grela

Nagrobek biskupa Piotra z Bnina autorstwa Wita Stwosza w katedrze we Włocławku

Studia Włocławskie 17, 469-484

2015

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.

BARBARA GRELA

NAGROBEK BISKUPA PIOTRA Z BNINA AUTORSTWA WITA STWOSZA W KATEDRZE WŁOCŁAWSKIEJ

Nagrobek biskupa Piotra z Bnina jest najsłynniejszym zabytkiem katedry Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny we Włocławku. Razem z innymi dziełami sztuki o niezwykle wysokiej randze artystycznej, takimi jak XIV-wieczne witraże czy obraz *Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny* autorstwa Jana Wielkiego daje świadectwo dawnej rangi kościoła i miasta.

Tumba, a właściwie pseudotumba, gdyż grób nigdy nie zawierał zwłok dostojnika kościelnego¹, stanowi pierwszy w Polsce przykład nagrobka pulpitowego, przyściennego, z postacią leżącą. Tym samym przerwała manierę średniowiecznych sarkofagów wolnostojących czy płyt przyściennych lub posadzkowych. Była naśladowana w Krakowie oraz Poznaniu w ciągu pierwszej połowy XVI wieku². Z omawianym dziełem, typowym dla epoki przełomu, wiąże się jednak wiele pytań czy kwestii spornych. Zagadkowe jest prawie wszystko, co dotyczy nagrobka Piotra z Bnina, nie pomijając nawet autorstwa. Kwestie te zostaną przedstawione w tym artykule³.

Stan badań

Większość pytań dotyczących tumbi w katedrze włocławskiej nasuwa się z powodu braku na nagrobku sygnatury wykonawcy, choć Jan Piętka

BARBARA GRELA – studentka historii sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Obecnie na I roku studiów magisterskich specjalizacji kuratorskiej. Oprócz zagadnień związanych z wybraną specjalizacją jej zainteresowania badawcze dotyczą także epoki średniowiecza, szczególnie rzeźby gotyckiej.

¹ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, s. 59.

² Tamże, s. 66.

³ Podobną problematykę związaną z nagrobkiem bp. Piotra z Bnina przedstawiono w tym periodyku naukowym kilkanaście lat temu – P. Pawłowski, *Tajemnice tumbi. O nagrobku biskupa Piotra z Bnina z włocławskiej katedry*, „Studia Włocławskie”, 10(2007), s. 460–481 (przyp. red.).

dopatrywał się takowej⁴. Inni badacze nie podzielali jego zdania i próbowali merytorycznie rozwiązać kwestię wykonania pseudotumby biskupa.

Pierwszym, który związał autorstwo nagrobka z osobą Wita Stwosza, był Franciszek Maksymilian Sobieszczański, który napisał, że „grobowiec uczeni i biegli znawcy archeologii krajowej za robotę Stossa uznawają”⁵. Nie wiadomo, o kim myślał autor przytoczonych słów, gdyż nie są znane wcześniejsze publikacje dotyczące omawianego dzieła. Nieco później Sobieszczański zrewidował jednak poglądy i skłonił się ku stwierdzeniu, że tumba została wykonana może nie tyle przez samego Stwosza, co raczej w jego pracowni lub przez któregoś z uczniów Norymberczyka⁶.

Później do kwestii wrocławskiego nagrobka odniósł się Marian Sokołowski, który stwierdził jedynie, że kamieniarz zajmujący się wykonaniem sarkofagu Piotra z Bnina nie miał tego talentu, co Jörg Huber czy mistrz, który wyrzeźbił nagrobek Gruszczyńskiego⁷. Za przypisaniem autorstwa Stwoszowi opowiedzieli się natomiast Feliks Kopera⁸ i Max Lossnitzer⁹. Innego zdania był Karl Dinklage, który uznał Stwosza jedynie za pośrednika w dostarczaniu materiału nagrobnego¹⁰. Adam Bochnak, nie zważając na krytyczną opinię niemieckiego badacza, poparł Kopere⁸ i Lossnitza⁹. Podobnie Piotr Skubiszewski nie miał zasadniczych wątpliwości co do stwoszowskiego wykonania tumby, zaznaczył jednak, że postaci diakonów przedstawione na płycie czołowej tumby wrocławskiej nosiły cechy „huberowskiego” typu somatycznego¹².

Podobnie do kwestii autorstwa ustosunkował się Szczęśny Dettloff. Badacz stwierdził, wskazując na podobieństwo wrocławskiego nagrobka do płyty Zbigniewa Oleśnickiego sygnowanej przez Stwosza, że łatwo wysunąć przypuszczenie dotyczące wykonania tumby Piotra z Bnina przez Norymberczyka. Nie wykluczył natomiast możliwości współpracy mistrza z Jörgiem Huberem. Dettloff zaznaczył jednak, iż mimo odmienności wrocławskiego dzieła od poprzednich prac Stwosza nie można łączyć tumby kujawskiego biskupa jedynie z Pasawczykiem¹³. Badacz zwrócił uwagę,

⁴ J. Piętka, *Wit Stwosz. Wielki artysta średniowiecza – Polak krakowianin*, Warszawa 1936, s. 15: „zaś jego [Stwosza] znak mamy [...] na grobowcu Piotra z Bnina we Włocławku”.

⁵ F.M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne o sztukach pięknych w dawnej Polsce*, Warszawa 1847, s. 218.

⁶ Tenże, *Kościół katedralny we Włocławku*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1863, s. 450.

⁷ M. Sokołowski, *Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej. Wit Stwosz i marmury naszych pomników w XV i XVI w.*, Kraków 1898, s. 165.

⁸ F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, 10(1908), s. 102.

⁹ M. Lossnitzer, *Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben*, Leipzig 1912, s. 61.

¹⁰ K. Dinklage, *Archivalichs über Veit Stoss und seine Mitarbeiter in Krakau*, „Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst”, 1933, s. 68.

¹¹ A. Bochnak, *Wit Stwosz w Polsce*, Warszawa 1950, s. 28.

¹² P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 62: „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”.

¹³ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, Wrocław 1961, s. 89.

że całość kompozycji nagrobka Piotra z Bnina odbiegała znacząco od rozwiązań używanych przez Hubera, charakteryzujących się elementami „dawnej południowoniemieckiej rzeźby nagrobkowej”¹⁴.

Zdzisław Kępiński, wchodząc w polemikę z twierdzeniami Skubiszewskiego, uznał tezę o autorstwie Stwosza za nieprawdopodobną. Badacz zaznaczył, że styl tumby był daleki od form stosowanych przez Norymberczyka. Nie zaprzeczył jednak, iż całość musiała wyjść z pracowni Wita Stwosza jako „utwór przez niego wykonany i autoryzowany”¹⁵ lub choć fragmentarycznie wykonany własną ręką mistrza. Podobnie jak Kępiński do sprawy autorstwa włocławskiego nagrobka ustosunkował się Jerzy Gądomski, podkreślając, że najprawdopodobniej cała koncepcja sarkofagu w obecnym kształcie nie była dziełem norymberskiego rzeźbiarza¹⁶. Mimo zarysowanych wcześniej nieścisłości w literaturze dotyczącej tumby Piotra z Bnina Maria Kodyńska-Kosińska jednoznacznie określiła nagrobek jako wykonany przez Stwosza¹⁷. Większą ostrożnością wykazali się Katarzyna Zalewska-Lorkiewicz i Szczęsny Skibiński, pisząc, że włocławskie dzieło „zostało przypisane Witowi Stwoszowi”¹⁸.

Kwestią zajmującą badaczy była także fundacja całości sarkofagu lub jego fragmentów oraz znaczenie osoby fundatora dla wyrazu artystycznego. Wymienione problemy były bardzo pomocne przy ustaleniu dokładnego czasu powstania włocławskiego nagrobka.

Z pierwszą informacją dotyczącą poruszanego problemu spotykamy się w pracy Macieja Drzewickiego, sprawującego w latach 1513–1531 urząd biskupa kujawskiego. Biskup nazwał włocławską tumbę fundacją Kallimacha¹⁹. Następnie sarkofag został opisany przez Stefana Damalewicza, który poza podaniem osoby Filippa Buonaccorsiego jako fundatora, przytoczył tekst inskrypcji znajdujący się na płycie czołowej pseudotumby²⁰. Na Kallimacha jako fundatora wskazał później także Sobieszczański²¹.

Dokładniej omawianym problemem zajął się Kopera, który stwierdził, podobnie jak poprzednicy, że Kallimach był fundatorem włocławskiej tumby, o czym bez wątplenia świadczyć miał tekst wyrzeźbionej tablicy inskrypcyjnej. Ponadto według badacza Filippo Buonaccorsi inspirował także niektóre, uznane przez Koperę za

¹⁴ Tamże, s. 91.

¹⁵ Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, Warszawa 1981, s. 63.

¹⁶ J. Gądomski, *Dzieła Stwosza w Polsce*, w: *Wit Stwosz w Krakowie*, Kraków 1987, s. 57.

¹⁷ M. Kodyńska-Kosińska, *Stwosz. Lata krakowskie (1477–1496)*, Warszawa 1998, s. 30.

¹⁸ K. Zalewska-Lorkiewicz, S. Skibiński, *Sztuka polska. Gotyck*, t. 2, Warszawa 2010, s. 383.

¹⁹ *Continuatur Vitae episcoporum wladislaviensium*, w: *Monumenta historica dioeceseos Wladislaviensis*, [fasc.] 10, Wladislaviae 1894, s. 37.

²⁰ S. Damalewicz, *Vitae Vladislaviensium episcoporum*, Cracoviae 1642, s. 348.

²¹ F.M. Sobieszczański, *Wiadomości historyczne...*, dz. cyt., s. 165.

włoskie, elementy sarkofagu²². Z opiniami badacza zgodził się Lossnitzer, wskazując na podobieństwo włocławskiego dzieła do nagrobka kardynała Branda w Castiglione d'Olona²³. Najważniejszą zasługą niemieckiego badacza było chyba jednak odnalezienie dokumentu z krakowskich akt konsularnych z 10 stycznia 1496 r., z którego wynikało, że Wit Stwosz zobowiązał się wykonać dla biskupa kujawskiego Krzesława z Kurozwek „nagrobek równie dobry jak ten, który był mu poprzednio wyrzeźbił”²⁴.

Na podstawie tego dokumentu Dettloff przyjął, iż fundatorem całego grobowca Piotra z Bnina był biskup Krzesław, a nie Kallimach. Jedynie płyta użyta jako część czołowa tumby mogła być darem Buonaccorsiego dla Piotra, ofiarowanym mu w roku 1493. Według badacza „materialny” „wyraz poważania i uwielbienia”²⁵ miał zostać dołączony do kompozycji sarkofagu²⁶. Z twierdzeniem Dettloffa zgodził się Carl Theodor Müller²⁷.

Natomiast Eberhard Lütze²⁸ i Bochnak poparli wcześniejsze tezy przyjmujące, że włocławski nagrobek był w całości fundowany przez Kallimacha. Polski badacz dodał, iż brak różnic między płytą wierzchnią a tablicą inskrypcyjną nie dał dostatecznych podstaw do przyjęcia tezy o podzieleniu pracy nad grobowcem na dwa etapy. Dodatkowo zwrócił uwagę, że ofiarowanie przyjacielowi tumby było zjawiskiem zupełnie normalnym i powszechnym w ówczesnych czasach²⁹.

Podobne zdanie reprezentował Skubiszewski. Przy argumentowaniu tezy wskazał głównie na postaci diakonów przytrzymujących tablicę inskrypcyjną na płycie czołowej nagrobka oraz użyte w rzeźbionym tekście słowo *positum*, implikujące istnienie właściwego obiektu darowizny. Badacz wątpił, by sama tablica inskrypcyjna mogła być „prezenterem” dla Piotra od Buonaccorsiego, gdyż stanowiłoby to ewenement, natomiast używanie tego rodzaju płyt w komponowaniu całości tumby było w XV wieku powszechne, o czym świadczą przykłady z terenu Włoch³⁰. Skubiszewski zgodził się z Bochnakiem, iż „ofiarowanie nagrobka biskupowi za życia nie byłoby dowodem braku taktu czy złośliwością w stosunku do obdarowanego”, a stanowiłoby raczej „dowód szczerej i wielkiej przyjaźni”³¹. Badacz podkreślił ponadto znaczny wpływ Kallimacha na wygląd dzieła, zarówno biorąc pod uwagę całość kompozycji, jak i poszczególne elementy (postaci diakonów przytrzymujących tablicę inskrypcyjną)³².

²² F. Kopera, *Wit Stwosz w Krakowie*, art. cyt., s. 103.

²³ M. Lossnitzer, *Veit Stoss...*, dz. cyt., s. 62.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże.

²⁶ S. Dettloff, *U źródeł sztuki Wita Stwosza*, Warszawa 1935, s. 33.

²⁷ C.T. Müller, *Stoss Veit*, w: *Allgemeines Lexikonden bildenden Künstler*, t. 22, Leipzig 1938, s. 155.

²⁸ E. Lütze, *Veit Stoss*, Berlin 1952, s. 18.

²⁹ A. Bochnak, *Wit Stwosz w Polsce*, dz. cyt., s. 29.

³⁰ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 62.

³¹ Tamże.

³² Tamże, s. 64.

W późniejszej publikacji Dettloff nie zmienił stanowiska i poddał krytyce twierdzenia Skubiszewskiego. Zwrócił uwagę na niedokładne przetłumaczenie inskrypcji przez badacza. Podkreślił, że chociaż nie wiadomo dokładnie, jakie przeznaczenie mogłaby mieć płyta podarowana Piotrowi przez Kallimacha, to nie wykluczało faktu, że stanowiła rodzaj podarunku. Podarunku, na który mógł sobie pozwolić Filippo Buonaccorsi, gdyż stawiał kujawskiego biskupa na równi z florenckim Wawrzyńcem Wspaniałym³³. Badacz stwierdził, nie zgadzając się ze Skubiszewskim, iż kształtu płyty nie sposób porównać z przykładami tego rodzaju ujęcia na nagrobkach z terenu Włoch³⁴. Płyta wchodząca w skład wrocławskiej tumbi nie została pomyślana jako „skomponowana ornamentacyjnie w jakiejś używanej zwykle proporcji do całości grobowca”³⁵. Dettloff nie zgodził się ze Skubiszewskim także w przypadku przypisania znacznej roli w całości kompozycji sarkofagu Filippowi Buonaccorsiemu. Badacz stwierdził, że rola Włocha ograniczyła się jedynie do sformułowania pomysłu tablicy³⁶.

Kępiński nie zajął się dokładnie kwestią fundacji całego nagrobka, stwierdził jedynie, że w roku 1493 Kallimach ufundował Piotrowi z Bnina „okazałą tablicę pamiątkową z dedykacyjnym napisem i datą”³⁷ w katedrze we Wrocławku³⁸. Zalewska-Lorkiewicz i Skibiński przyjęli natomiast tezę Bochnaka, popartą później także przez Skubiszewskiego, głoszącą, iż grobowiec został ufundowany jeszcze za życia kujawskiego biskupa przez Filippa Buonaccorsiego³⁹.

Badacze zajmowały także, choć w znacznie mniejszym stopniu, źródła inspiracji, z których czerpał wykonawca tumbi w katedrze wrocławskiej.

Najbardziej szczegółowe studia temu zagadnieniu poświęcili Dettloff i Skubiszewski. Pierwszy z nich wskazał na dwa obszary wpływów kulturowych, bez których niemożliwe byłoby zrozumienie postawy zarówno fundatora jak i artysty, a były to: Włochy i południowe Niemcy. Dodatkowo badacz zauważył, iż autor tablicy inskrypcyjnej nagrobka Piotra z Bnina mógł znać zabytki późnorzymskie⁴⁰. Z Dettloffem zgodził się Skubiszewski, zmieniając jedynie wagę inwencji fundatora i wykonawcy⁴¹. Obaj badacze podkreślili ponadto wpływ rycin Martina Schongauera⁴², Dettloff dodatkowo – Mistrza E.S.⁴³ [Mistrz E.S., ok. 1420, lub ok. 1468, zwany także jako Mistrz

³³ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 82.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 84.

³⁶ Tamże, s. 88.

³⁷ Z. Kępiński, *Wit Stwosze*, dz. cyt., s. 63.

³⁸ Tamże.

³⁹ K. Zalewska-Lorkiewicz, S. Skibiński, *Sztuka polska. Gotyk*, t. 2, dz. cyt., s. 383.

⁴⁰ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 84.

⁴¹ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 64–65.

⁴² Tenże, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 65–66; S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 191.

⁴³ Tamże, s. 192.

1466 – niezidentyfikowany niemiecki grawer, złotnik i grafik, przyp. red.]. Kępiński zgodził się z Dettloffem, uznając wpływy antycznych sarkofagów z terenu Nadrenii⁴⁴.

Historia

Tumba była pierwotnie ustawiona w nawie głównej, przy pierwszym południowym filarze od strony prezbiterium, pod epitafium biskupa Hieronima Rozrażewskiego⁴⁵. Po niespełna czterystu latach, w roku 1891, nagrobek przeniesiono do nowo dobudowanej przy nawie północnej kaplicy świętego Józefa, w której znajduje się, przy ścianie wschodniej, do dnia dzisiejszego⁴⁶. Zmiana umiejscowienia miała związek z pierwszym etapem prac związanych z regotyzacją i rozbudową katedry. Przy translokacji uległy zniszczeniu niektóre fragmenty nagrobka, które po ponownym, dalekim od pierwotnego, złożeniu, zalepiono zaprawą cementową. Zmieniono ponadto ułożenie płyty wierzchniej. Głowa Piotra z Bnina została zwrócona w stronę przeciwną niż do tej pory (obecnie – po lewej stronie od patrzącego). Dodatkowo usunięto spod ścian bocznych i czołowej profilowany cokół, co wpłynęło na zmianę proporcji dzieła⁴⁷. W roku 1960 nagrobek poddano pierwszej dość kompleksowej konserwacji, której podjęli się Zbigniew Brochwicz oraz Wiesław Domosławski⁴⁸. Jednak wspomniane prace okazały się niewystarczające i była potrzebna kolejna interwencja. Od dalszej degradacji tumbę uchroniła konserwacja przeprowadzona w roku 2001 przez Małgorzatę Marszałek, Roberta Szewczyka i Alinę Tomaszewską-Szewczyk. Przeprowadzono ponadto rekonstrukcję niektórych uszkodzonych fragmentów sarkofagu⁴⁹.

Opis

Rzeźbiarz nadał nagrobkowi kształt tumbę przyściennej o formie prostopadłościanu z nachyloną ku widzowi płytą wierzchnią. Dzieło wy-

⁴⁴ Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, dz. cyt., s. 64.

⁴⁵ S. Damałowicz, *Vitae Vladislaviensium episcoporum*, dz. cyt., s. 348.

⁴⁶ P. Pawłowski, *Tajemnice tumb. O nagrobku biskupa Piotra z Bnina z wrocławskiej katedry*, art. cyt., s. 464–465.

⁴⁷ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 61.

⁴⁸ Z. Brochwicz, W. Domosławski, *Konserwacja tumbi Piotra z Bnina w katedrze wrocławskiej*, „Ochrona Zabytków”, 18(1965), nr 4, s. 58–63.

⁴⁹ R. Szewczyk, A. Tomaszewska-Szewczyk, *Dokumentacja konserwatorska nagrobka Piotra z Bnina Moszyńskiego dłuta Wita Stwosza z katedry wrocławskiej*, Toruń 2001, s. 11 (wydr. komputer., m.in. w archiwum parafii katedralnej we Wrocławku).

konano z sześciu bloków czerwono-brunatnego wapienia pochodzącego z Adnet⁵⁰. Kamień jest lekko plamisty, miejscami naznaczony białymi żyłkami. Nagrobek składa się z płyty wierzchniej z figurą zmarłego, płyty czołowej z inskrypcją i z dwóch ścianek bocznych w kształcie trapezu, z których każda powstała z dwóch fragmentów. Wymiary sarkofagu wynoszą odpowiednio: długość tumby u podstawy – 218 cm, szerokość u podstawy – 70 cm, wysokość przy płycie czołowej – 90 cm, wysokość przy ścianie kaplicy – 166 cm, długość płyty wierzchniej – 228,5 cm, szerokość płyty wierzchniej – 111 cm, a głębokość reliefu wynosi do 16 cm⁵¹. Dzieło nie posiada sygnatury.

Niezaprzeczalnie najważniejszym elementem stwoszowskiego nagrobka jest płyta wierzchnia z przedstawieniem biskupa. W jej prostokąt, obramowany utworzonym przez krzyżujące się w narożach laskowanie, została wpisana figura zmarłego, prawie naturalnej wielkości. Postać zajmuje prawie całe pole kompozycji wierzchniej płyty. Piotr z Bnina, ubrany w obszerne szaty, został przedstawiony frontalnie w pozycji stojącej, „a następnie ułożonej na wznak”⁵². Ręce ma zgięte w łokciach, a lewa noga jest delikatnie wysunięta, co artysta zaznaczył wypukłością pod ornatem w miejscu kolana oraz wystającym spod alby pantoflem. Głowa Piotra z Bnina spoczywa na obszernej poduszce, z rogami zakończonymi frędzlami. Twarz dostojnika jest owalna. Mężczyzna ma ściągnięte brwi, nieco skośne oczy z opadającymi powiekami, długi, delikatnie przekrzywiony nos i usta z wydatną dolną wargą. Oblicze pokryto licznymi zmarszczkami. Biskup ma na sobie strój pontyfikalny: sfaldowana przy stopach alba i marszczony przy szyi humerał są częściowo zakryte przez ornat i tunicellę. Zarówno tunicella jak i ornat są obramowane haftem z motywami ornamentu roślinnego (na ornacie – akant, na tunicelli – falista ulistniona wić). Na głowie rzeźbionej postaci Piotra z Bnina spoczywa nałożona na submitrale (*pileolus*) infuła w typie *mitra praetiosa*, a jej *fanones* opadają w skrętach na ramiona dostojnika⁵³. Na piersiach spoczywa delikatnie przekrzywiony niezbyt zdobny pektorał. Dłonie ze smukłymi palcami są okryte liturgicznymi

⁵⁰ M. Wardzyński, *Import i zastosowanie „czerwonych” marmurów w małej architekturze i rzeźbie w Rzeczypospolitej od XIV do 1 połowy XVII w.*, <http://www.fundacja-hereditas.pl/portal/kamien.php?id=6&str=5> (26.04.2014).

⁵¹ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 58.

⁵² Tamże, s. 59.

⁵³ Tamże.

rękawiczkami, na które nałożono pierścienie (trzy na prawej dłoni, dwa na lewej). Prawa ręka jest zgięta i przyciska do piersi ewangeliarz, lewą biskup zaciska na pastorałe z dość bogato ornamentowaną koliście zakończoną krzywaśnią. W środku krzywuli artysta umieścił postać siedzącej Madonny z Dzieciątkiem na kolanach. Z lewej strony płyty, u stóp zmarłego, znajduje się półkoliście zakończona tarcza z herbem biskupa – Łódzia⁵⁴.

Centralną część czołowej ściany tumbi zajmuje sporych rozmiarów tablica inskrypcyjna, na której wyryto w humanistycznej majuskułe: PETRO DE BNINO VLADISLAVIENSI / PONTIFIA RELIGIOSO ET SAPIETNTI / POSITVM / PROCVRATIONE CALLIMACHI EXPE[R]IE[N]TIS / AMICI CONCORDISSIMI / ANNO M^oCCCCLXXXIII⁵⁵. Tablica jest przytrzymywana po bokach przez dwie postaci diakonów ustawione profilem, których oblicza skierowano jednak w stronę widza. Młodzieńcy są ubrani w alby spływające ku dołowi fałdami. Na alby mają założone dalmatyki. Spod okrągłych czapek wystają kręcone włosy sięgające ramion.

Na bocznych ścianach tumbi zostały umieszczone tarcze herbowe. Na lewej (północnej) ścianie znajduje się herb własny Piotra z Bnina – Łódzia, natomiast na prawej (południowej) herb macierzysty – Leszyczyc, po matce Elźbiecie z Gułtów⁵⁶.

Stan zachowania nagrobka jest dość dobry, ale są widoczne niewielkie uszkodzenia. Delikatne odpryski można dostrzec na prawej dłoni, ustach, policzku, infule, brodzie, a kilka większych zniszczeń obejmuje – brak fragmentu lewego fanonu oraz dolnej części pastorału. Pęknięta jest także górna krawędź płyty wierzchniej i górna część ściany czołowej (uzupełniona miejscami cementem).

Analiza

Kompozycja płyty wierzchniej tumbi włocławskiej jest zamknięta, ramę dla prawie pełnoplastycznej postaci zmarłego tworzy delikatne, niezwykle subtelnie rzeźbione laskowanie krzyżujące się w narożach. Figura biskupa jest idealnie wpasowana w przygotowane dla niej pole, choć może sprawiać wrażenie nieznacznie za dużej. Ciekawy zabieg

⁵⁴ Tamże, s. 60.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ Tamże.

formalny stanowi także jej delikatne przesunięcie ku dolnemu obramieniu płyty wierzchniej, które przecina po tej stronie fragment obszernej szaty Piotra z Bnina. Przez opisane przesunięcie kompozycja jest bardziej zagęszczona w partii środkowej i u dołu, głównie w miejscach fałdowania tkaniny. Jak sugerował Dettlaff, może to świadczyć o realistycznym spojrzeniu twórcy dzieła na umiejscowienie postaci zmarłego w płaszczyźnie pochylonej⁵⁷. Aby lepiej zobrazować i uwypuklić niektóre charakterystyczne cechy włocławskiej tumbi będzie pomocne jej zestawianie z nagrobkiem Kazimierza Jagiellończyka, niewątpliwym dziełem Wita Stwosza. Porównując figurę biskupa kujawskiego z postacią króla można dostrzec większą symetrię cechującą kompozycję płyty wierzchniej z katedry we Włocławku⁵⁸.

Sarkofag Piotra z Bnina cechuje miękki modelunek rzeźbiarski. Kępiński posunął się nawet do twierdzenia, że „formy są zbyt miękkie, wręcz rozlewne”⁵⁹. Trudno się jednak z nim zgodzić, gdyż włocławska tumba niewątpliwie reprezentuje wysoki poziom artystyczny, a użyte środki formalne mają na celu podkreślenie wyważonego i harmonijnego charakteru dzieła. Przez delikatne formowanie bryły, płynne przejścia śladu dłuta, artysta wydobyl wrażenie spokoju, uspienia, wyciszenia. Dzięki użyciu rozległych, gładkich płaszczyzn, które miejscami tylko są kontrastowane z niewielkimi elementami dekoracyjnymi, uzyskano ponadto wrażenie monumentalności. Monumentalizm przedstawienia jest także podkreślony przez bogactwo szat pontyfikalnych, przez które figura biskupa zdaje się „zapadać” w nieckę płyty⁶⁰. Wspomniane drobne formy o charakterze ornamentacyjnym cechuje, przy całej miękkości modelunku, niezwykły pietyzm. Niezmiernie dokładnie odtworzone liście suchego akantu przy obramowaniu ornatu, wic ozdabiająca tunicellę czy mitra z precyzyjnie wyrzeźbionymi dekoracjami zmierzają do „oddania materialnej faktury odtwarzanego w kamieniu przedmiotu”⁶¹. Przez oddanie wszelkich szczegółów tych niewielkich płaszczyzn zostały dodatkowo uwypuklone estetyczne walory starannie wypolerowanej gładkiej powierzchni ornatu, szaty czy poduszki.

⁵⁷ S. Dettlaff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., 88.

⁵⁸ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 59.

⁵⁹ Z. Kępiński, *Wit Stosz*, dz. cyt., s. 63.

⁶⁰ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 60.

⁶¹ Tamże, s. 59.

Istotne dla odbioru wyrazu estetycznego włocławskiej tumbi są także kontrasty światłocieniowe bryły, co łączy się z głębokością reliefu. W tym miejscu też będzie pomocne porównanie z nagrobkiem Kazimierza Jagiellończyka. W zestawieniu z zabytkiem wawelskim płytę Piotra z Bnina cechują mniejsze kontrasty między partiami rzeźbionymi wypukło a tymi wklęsłymi. Postać kujawskiego biskupa artysta delikatnie wydo był z kamienia, co jest widoczne szczególnie w partii ramion. W płycie wierzchniej z katedry we Włocławku nie dostrzeżemy gwałtownych śladów dłuta czy ostrych cięć. Jedynie szaty w środkowej części figury i u dołu ukształtował artysta gwałtowniej, kontrasty światłocieniowe są silniejsze niż w pozostałych częściach przedstawienia, do spokojnej i zrównoważonej kompozycji wkrada się element ruchu, dynamizmu. Jak stwierdził Skubiszewski, wierzchnia poła ornatu nosi cechy charakterystycznego dla Stwosza kontrastu, w którym płaszczyznowe działanie rozległej powierzchni zakłóca kilka ostro, głęboko ciętych fałd tworzących silne kontrasty światłocieniowe. Badacz dodał, że takie wzburzenie powierzchni stanowiło obowiązkowy motyw stwoszowskiego równoważenia statycznych i dynamicznych składników kompozycji⁶². W tym miejscu warto zaznaczyć, że poza nielicznymi partiami znamionującymi ruch całość kompozycji jest raczej statyczna, cechująca się bezruchem, wyrazem uśpienia. Wrażenie bezwładu potęguje rzeźbione oblicze kujawskiego biskupa – spokojne, błogie, wyciszone. Efektu swoistego „zawieszenia” nie minimalizuje nawet delikatna sugestia kontrapostu. Oczy, ukształtowane w sposób charakterystyczny dla Wita Stwosza – nieco skośne z opadającymi, grubymi fałdami powiek i półksiężycowatymi fałdkami dolnej powieki (nasuwające skojarzenia z głowami apostołów przedstawionych przez mistrza w Ołtarzu Mariackim⁶³), są uchylone. Przypominają oczy Kazimierza Jagiellończyka „stojącego na progu zaświatów”⁶⁴. Sygnalizują, że biskup nie jest martwy, lecz jedynie uśpiony, „pod powłoką zewnętrznego spokoju trwa życie, do którego zbudzi się [...] gdy tylko przewycięży ciężenie opadających powiek”⁶⁵.

Poza wyrazem, jaki przybiera twarz Piotra, warto podkreślić jej indywidualizm. Choć nie ma w niej niczego szczególniego, wyróżniającego, to

⁶² Tamże.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ Z. Kępiński, *Wit Stwosz*, dz. cyt., s. 64.

⁶⁵ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 59.

jednak widz ma pewność, że spogląda na oblicze, na które patrzyli wierni kilkaset lat temu. Możliwe, że na wrażenie swobodnego indywidualizmu wpływa majestat, jaki udało się artyście oddać. Wiadomo, że nagrobek prezentuje człowieka zacnego i poważanego w czasach, gdy sprawował urząd. Warto jednak zaznaczyć za Dettloffem, że w porównaniu do Jagiellończyka postać została potraktowana bardziej ogólnikowo⁶⁶. Nie ma w tym nic zadziwiającego, gdyż oblicze króla na sarkofagu wawelskim przedstawiono skrajnie realistyczne i trudno byłoby mu dorównać. Dlatego też nie sposób odmówić wizerunkowi kujawskiego biskupa dużego indywidualizmu.

Przy opisywaniu nagrobka niezbędne jest spojrzenie na niego jako na całość, a nie jedynie na płytę wierzchnią, choć ta w omawianym dziele sztuki stanowi część najbardziej okazałą. O kształtowaniu ścian bocznych nie można zbyt wiele powiedzieć. Płytę czołową potraktował artysta dość konwencjonalnie, postaci diakonów i tablica inskrypcyjna są rzeźbione w sposób reliefowy, brak silnych kontrastów światłocieniowych czy różnicowania powierzchni. Została skomponowana głównie przy użyciu wielkich płaszczyzn gładko wypolerowanego kamienia. Podobnie ukształtowano ściany boczne z rzeźbiarskimi przedstawieniami tarcz herbowych. Lecz właśnie to zróżnicowanie płyt wchodzących w skład nagrobka – ornamentalnie zdobnej wierzchniej i prostych pozostałych – stanowi o monumentalności, surowości i wyważeniu całości. Warta podkreślenia jest także jednorodność tumb, na którą wpływa powtarzalność linii kompozycyjnych. Lewy narożnik tablicy inskrypcyjnej ma przedłużenie w załamaniu poduszki biegnącym pod głową biskupa w poprzek płyty, a prawy na skraju tunicelli.

Analizując nagrobek jako dzieło Stwosza lub pochodzące z jego pracowni, można zaobserwować zmianę sposobu kształtowania form od czasu wykonania kenotafium Kazimierza Jagiellończyka. Tumbę Piotra z Bnina cechuje prostota kompozycji, na którą wpływa znaczne ograniczenie elementów dekoracyjnych. Jak zauważył Dettloff, poza formą tarczy herbowej i złożonym układem szat w środkowej i dolnej partii płyty wierzchniej nie można dopatrzeć się akcentów sztuki gotyckiej. Według badacza nagrobek odznacza się swoistą „renesansowością”⁶⁷. Podobnie do kwestii formalnych odniósł się Skubiszewski zwracając uwagę, że

⁶⁶ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 88.

⁶⁷ Tamże, s. 89.

tumba wrocławska, stanowiąc pierwszy w Polsce przykład grobowca przyściennego z postacią leżącą, przerwała tradycję średniowiecznych sarkofagów wolnostojących i płyt przyściennych lub posadzkowych. Jest także najstarszym nagrobkiem pulpitowym, powstałym 10 lat wcześniej niż kenotafium Jana Olbrachta. Według badacza na, dominujący w strukturze dzieła, element nowożytny wskazywać miałyby głównie portret, cechujący się prostotą, harmonią, symetrią i rezygnacją z ekspresji typowej dla sztuki późnogotyckiej Północy⁶⁸.

Jednak, mimo „innovacyjności” formy tumby, płyta wierzchnia z przedstawieniem biskupa wpisuje się w typ wizerunku reprezentacyjnego powtarzanego przez wszystkie, istniejące do dziś lub znane z opisów, pomniki nagrobne najwyższych dostojników kościelnych. Zmarły był ukazywany w okazałym i bogatym stroju pontyfikalnym z atrybutami piastowanych godności i zazwyczaj również z tarczami herbowymi (własnymi i macierzystymi)⁶⁹. Na dostosowanie się autora wrocławskiego nagrobka do schematu wskazuje ścisła frontalność, spokój i prawie całkowity bezruch. Mistrzowi zastrzeżono pewnie także uwypuklenie hieratyzmu⁷⁰, podkreślającego rangę przedstawionej postaci.

Analizując wrocławską tumbę należy zwrócić uwagę na inspiracje, jakie artysta czerpał projektując zarówno całość jak i poszczególne elementy. Dettloff wskazał na sarkofagi Rantingerów i Wasserburgerów z połowy XV wieku w Ratyzbonie, świętego Witalisa z około 1440 r. w Salzburgu czy proboszcza Piotra Pienzenauera w Berchtesgaden⁷¹. Wymienione inspiracje nie mogą dziwić, gdyż były to tereny dobrze znane rzeźbiarzowi – Witowi Stwoszowi lub komuś z jego warsztatu. Ciekawsze są jednak inspiracje dotyczące ukształtowania tablicy inskrypcyjnej na ścianie czołowej. Najprawdopodobniej jej koncepcja została zaczerpnięta ze wzorów późnorzymskich, takich jak nagrobek Desideratusa. W tym starożytnym dziele dwa genieszki podtrzymywały napis w sposób podobny do tego przedstawionego na wrocławskiej tumbie⁷². Warto jednak podkreślić, że artysta nie naśladował niewolniczo

⁶⁸ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 66.

⁶⁹ K. Zalewska-Lorkiewicz, S. Skibiński, *Sztuka polska. Gotyk*, t. 2, dz. cyt., s. 383.

⁷⁰ M. Kodyńska-Kosińska, *Stwosz...*, dz. cyt., s. 68.

⁷¹ S. Dettloff, *U źródeł sztuki Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 34.

⁷² Tamże, s. 84, 86.

starożytnych wzorów, lecz je twórczo przekształcił. Postaci geniuszy zastąpił młodymi diakonami w oczywisty sposób nawiązującymi do osoby biskupa⁷³; tworzą „asystę” dla Piotra z Bnina, podobnie jak w dziele Hansa Beierleina, który umieścił za biskupem Altdorferem w Landshucie również towarzyszącego mu diakona⁷⁴.

Omawiając nagrobek nie sposób pominąć inspiracji płynących ze wzorów graficznych. Dettloff⁷⁵ i Skubiszewski⁷⁶ wskazywali głównie na Martina Schongauera, Dettloff dodatkowo zwrócił uwagę na Mistrza E.S.⁷⁷ Świetnym przykładem jest, rzeźbiona na płycie wierzchniej włocławskiego nagrobka, krzywula pastorału ozdobiona rzeźbioną figurą Matki Boskiej z Dzieciątkiem, której wzór artysta zaczerpnął z grafik wyżej wymienionych twórców. W tym miejscu, po raz kolejny należy podkreślić indywidualizm rzeźbiarza przekształcającego gotowe schematy. Świadczy o tym odmienne upozowanie figury małego Chrystusa. Dziecko nie jest „prezentowane” jak na większości sztychów, ale swobodnie leży na kolanach Maryi⁷⁸.

Nagrobek Piotra z Bnina jako wieloaspektowe memoriaum

Włocławski nagrobek stanowi jednak przede wszystkim przykład memoriaum. Memoriaum wyjątkowego, gdyż sarkofag upamiętnia nie tylko zmarłego, lecz także Kallimacha. By móc dokładnie omówić ten aspekt, należy najpierw scharakteryzować postaci Piotra z Bnina i Filipa Buonaccorsiego oraz łączącą ich relację.

Piotr z Bnina Moszyński vel Mosiński urodził się około roku 1430. Należał do rodu Łodziów, cieszącego się w ówczesnym świecie znaczną pozycją nie tylko na arenie politycznej. Rodzina była w posiadaniu licznych dóbr, a jej członkowie piastowali wysokie urzędy. Po rozdzieleniu się rodu powstała linia Moszyńskich. Piotr należał do pierwszego pokolenia panów na Mosinie. Kształcił się za granicą i od samego początku było wiadome, że poświęci się karierze kościelnej. W roku 1486 został biskupem kujawskim. Był zdecydowanym orędownikiem silnej władzy centralnej. Zaliczano go do „przodujących umysłów końca epoki rządów

⁷³ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 64.

⁷⁴ S. Dettloff, *U źródeł sztuki Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 36.

⁷⁵ Tenże, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 191.

⁷⁶ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 65–66.

⁷⁷ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 192–193.

⁷⁸ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 64.

Jagiellończyka⁷⁹. Na dworze królewskim Piotr z Bnina poznał Kallimacha i od razu połączyła ich bliskość poglądów nie tylko dotyczących kwestii politycznych, lecz także kulturalnych. Filippo Buonaccorsi był częstym gościem w rezydencji biskupów kujawskich na zamku wolborskim. O szacunku i uznaniu, jakim Kallimach darzył Piotra, świadczą wiersze poświęcone ich przyjaźni, a także pisma, w których Włoch wyliczał wszystkie zalety biskupa. Porównywał go nawet z Wawrzyńcem Medyceuszem Wspaniałym⁸⁰. Jednak najlepszym „materialnym” potwierdzeniem wzajemnych stosunków była treść inskrypcji na płycie czołowej wrocławskiej tumbi. Za Dettloffem można by ją było przełożyć: „Piotrowi z Bnina, biskupowi wrocławskiemu, pobożnemu i mądrymu, wzniesiono za sprawą Kallimacha, doświadczonego, najbardziej oddanego przyjaciela, roku 1493”⁸¹. Nieistotne czy Buonaccorsi był fundatorem tylko tablicy inskrypcyjnej czy całego nagrobka, lecz najważniejszy jest fakt, że chciał upamiętnić nie tylko Piotra z Bnina, ale także ich szczerą przyjaźń. Warto dodać, że po powrocie z wygnania politycznego spowodowanego niepokojami wewnętrznymi w państwie i obawą o własne życie, w roku 1493, pierwsze miesiące Kallimach spędził najprawdopodobniej pod opieką biskupa kujawskiego, więc jego dar stanowiłby też symbol odnowienia starej znajomości i wdzięczności za pomoc okazaną w niezwykle trudnej sytuacji.

Jednak nie sposób nie wspomnieć o innej prawdopodobnej przyczynie fundacji sarkofagu. Filippo Buonaccorsi chciał także niewątpliwie upamiętnić samego siebie zamawiając jedynie płytę czy całość grobowca. Darzył Piotra szczerą przyjaźnią, ale dbał też o własny rozgłos. Tak zaprojektował inskrypcję na ścianie czołowej, by jej treść nie została przez nikogo przegapiona⁸². Typowe dla dzieł gotyckich usytuowanie napisu na obrzeżu płyty, redukujące czytelność przez zmieniający się kierunek liter, musiało się mu wydać nieodpowiednie, bezcelowe lub, mówiąc dosadniej, mało efektowne. Aby inskrypcja była należycie widoczna, wybrał dla niej przednią ścianę tumbi, co stanowiło częsty zabieg w sztuce włoskiej XIV i XV wieku⁸³. We Włoszech stosowano

⁷⁹ Tamże, s. 63.

⁸⁰ Tamże, s. 64.

⁸¹ S. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1, dz. cyt., s. 82.

⁸² P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, dz. cyt., s. 64.

⁸³ Tamże.

także motyw tablicy trzymanej przez postaci ludzkie (putta, geniuszki czy aniołki). Jednak, jak wspomniano już wcześniej, figury diakonów są właściwie bezprecedensowe.

Nie tylko umieszczenie inskrypcji jest kluczowe dla zrozumienia wymowy stwoszowskiego dzieła, lecz także rodzaj pisma. Kallimach chciał być ponadto postrzegany jako wielki humanista, dlatego – by to podkreślić – nakazał prawdopodobnie użycie antycznej czcionki. Jak podkreślał Mieczysław Zlat, użycie motywów zaczerpniętych z kultury starożytnej nie należało do częstych praktyk w polskiej plastyce wieków średnich czy epoki przełomu. Poszczególne elementy (putta, panoplia czy hermy) były używane chętniej niż antykizujące stylizacje (typ czcionki)⁸⁴. Przytoczone twierdzenia dobitniej charakteryzują wrocławskie dzieło jako zupełnie wyjątkowy przykład prawdziwie humanistycznego memoriaum.

* * *

Wrocławska tumba należy niewątpliwie do ważnych przykładów rzeźby nagrobnej w Polsce. Poza faktem, iż stanowi pierwszy przykład nagrobka przyściennego, pulpitowego z postacią leżącą, można ją także uznać za dzieło epoki przełomu, czy nawet odnaleźć w niej cechy wskazujące na stylistykę zapowiadającą renesans. Będąc sarkofagiem związanym z Witem Stwoszem lub jego warsztatem odbiega od innych rzeźb mistrza swym spokojem, harmonią i prostotą. Wymienione cechy podkreślają majestat i rangę Piotra z Bnina, który był zarówno wielkim duchownym, jak i wielkim uczonym o niezwykle rozległych horyzontach i zainteresowaniach. Sztuka, literatura i sprawy polityczne stanowiły nieodłączny element dyskusji między nim a Kallimachem. Podobne poglądy i swoiste „umiłowanie mądrości” połączyły biskupa i nauczyciela królewskich synów trwałą i szczerą przyjaźnią. Wrocławska tumba jest pięknym przykładem uczczenia przyjaciela, niezależnie od faktu czy została wykonana przed czy po śmierci Piotra. Ponadto stanowi niezwykle przykładowe memoriaum upamiętniającego osobę fundatora, sytuując go w kontekście wybitnych humanistów epoki przełomu. Dzieło jest więc ogromną skarbnicą wiedzy o narodzinach renesansu w Polsce oraz strażnicą wspomnień o przyjaźni dwóch wielkich myślicieli.

⁸⁴ M. Zlat, *Typy osobowości w polskiej sztuce XVI w.*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 266, 269.

SUMMARY

The tomb effigy of bishop Piotr of Bnin in Basilica Cathedral of Saint Mary Assumption in Włocławek is the first example of a parietal shed roof tomb and also Renaissance art in Poland. Everything which is connected with this work of art is very mysterious. We do not exactly know who carved it, when and who was a donor. But it is supposed that the tomb was sculpted by Veit Stoss or his workshop in the 1490 s. The donor was probably Kallimach who was a great humanist and teacher of king's sons. Art, literature and political affairs were the themes of conversations between Piotr of Bnin and Filippo Buonacorsi. The tomb is a symbol of true friendship, devotion and it is also a commemoration of Kallimach as a humanist.

Key words: the Cathedral in Włocławek, gravestone of Peter of Bnin, Kallimach, tumba, Veit Stoss (Wit Stwosz),

Słowa kluczowe: Kallimach, katedra we Włocławku, nagrobek Piotra z Bnina, tumba, Wit Stwosz.