

Marek A. JANICKI
Uniwersytet Warszawski

Datowanie płyty nagrobnej Filipa Kallimacha

*Pamięci Profesor Karoliny Lanckorońskiej**

I. Literatura przedmiotu

W szeregu dotychczasowych omówień twórczości Wita Stwosza kwestia datowania jego ostatniego dzieła związanego bezpośrednio z Polską: spiżowej płyty nagrobnej Filipa Kallimacha z krakowskiego kościoła Dominikanów [Fig. 1] nie została zadowalająco rozstrzygnięta. Pomimo dostępności, dość wprawdzie niewielkiego, ale miarodajnego zasobu źródeł pisanych oraz analogii formalnych, od lat pozostaje ona przedmiotem zastanawiających nieporozumień interpretacyjnych.

Poniższe uwagi stanowią próbę możliwie dokładnego ustalenia czasu powstania projektu i realizacji dzieła, jak również postawienia ponownie zagadnień związanych z jego fundacją i kontekstem artystycznym. Podstawą wyznaczenia okresu w którym płyta została zrealizowana jest krytyka świadectw pisanych dotyczących nagrobego upamiętnienia Kallimacha. Podjęta następnie próba uściślenia tego okresu opiera się na analizie samego dzieła i jego prawdopodobnych formalnych analogii.

Spośród szeregu prac traktujących głównie bądź marginesowo o płycie Kallimacha powoływać będziemy wypowiedzi najbardziej znaczące ze względu na kształtowanie historyczno-artystycznych poglądów na dzieło, poczynając od artykułu Leonarda Lepszego z 1926 r.¹, poprzez: rozprawę Adama Bochnaka z 1956 r.², Piotra Skubiszewskiego z 1957³ i 1996 r.⁴, Szczęsnego Dettloffa

* Artykuł ten nader wiele zawdzięcza stypendium Fundacji z Brzezia Lanckorońskich, w Rzymie w styczniu 2001 r., które umożliwiło autorowi pracę w Bibliotece Watykańskiej oraz w Bibliotece Hertziana. Tezy referowane były na seminarium doktorskim Prof. Bogdana Roka w Uniwersytecie Wrocławskim 15 III 2001 r. oraz 28 V 2001 r. w siedzibie Zakładu Nauk Pomocniczych i Archiwistyki Instytutu Historii Uniwersytetu Jagiellońskiego na połączonym zebraniu krakowskiego Oddziału Polskiego Towarzystwa Heraldycznego i Krakowskiego Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki, a także 11 III 2003 r. w Instytucie Historii Sztuki PAN w Warszawie. Autor pragnie w tym miejscu wyrazić wdzięczność wszystkim dyskutantom za ich pomocne uwagi.

¹ L. Lepszy, *Pomnik Kallimacha*, „Rocznik Krakowski”, t. 20, 1926, s. 134–163, datowanie ok. 1506 r. (za Bertholdem Daunem), *ibid.*, s. 157.

² A. Bochnak, *Pomnik Kallimacha*, w: *Studia renesansowe*, t. 1, pod red. M. Walickiego, Wrocław 1956, s. 124–139, datowanie przed czerwcem 1501 r., *ibid.*, s. 132.

³ P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, datowanie między 1499 a 1500 r., *ibid.*, s. 86, por. też s. 77–80, gdzie zrelacjonowane poglądy poprzednich badaczy na datowanie dzieła.

⁴ Tenże, *Obraz człowieka w nagrobku Kallimacha*, w: *Człowiek w społeczeństwie średniowiecznym*, red. R. Michałowski [Materiały konferencji, która odbyła się 29–31 V 1996 w Uniwersytecie Warszawskim], Warszawa 1997, s. 213–236, datowanie do czerwca 1501 r. (przynajmniej projektu), *ibid.*, s. 215, por. s. 227.

z 1961 r.⁵, wreszcie Zdzisława Kępińskiego z 1981 r.⁶ i Jerzego Kowalczyka z 1983 r.⁷ Monografia Kępińskiego przyniosła omówienie nierozpatrywanych wcześniej analogii formalnych dzieła Stwosza. Ich interpretacja natomiast, a szczególnie konkluzje dotyczące samej płyty w większości mijają się z jakimkolwiek prawdopodobieństwem z powodu zupełnego zignorowania przez autora źródeł pisanych powoływanych już przez poprzedników, lecz często niewłaściwie interpretowanych⁸. Do kwestii tej nie ustosunkował się zasadniczo Janusz Kęblowski recenzując w 1983 r. dzieło Kępińskiego⁹. Dopiero w wypowiedzi ogłoszonej drukiem w 1985 r. Kęblowski zwrócił uwagę na przesłanki źródeł pisanych, nawiązując zresztą do dawniejszych spostrzeżeń Szczęsnego Dettloffa¹⁰. Uwagi Kęblowskiego, których jednakże konsekwentnie badacz nie rozwinął w pełniejszą krytykę przekazów, pozostały jakby nie zauważone. Artykuł Urszuli Małgorzaty Mazurczak z 1997 r.¹¹ poświęcony płycie Kallimacha w kontekście przedstawień „uczzonego w pracowni” do rozwikłania interesującej nas kwestii nic nie wnosi. Autorka pozostając bezkrytyczna wobec błędnych wniosków dawniejszej literatury, w konsekwencji przyjęła bez zastrzeżeń szeroką datację, stwierdziwszy, że niedostatek źródeł pisanych pozwala datować dzieło między 1496 a 1506 r.¹² Datowanie modelu płyty na czas tuż po 1496 r., a odlewu ok. 1500 r. przyjęła w pracy z 1998 r. Maria Łodyńska-Kosińska¹³. Nieuporządkowanie kwestii datowania zaciążyło też na opracowaniach katalogowych: Przemysław Mrozowski z 1994 r.¹⁴ i Jarosław Jarzewicz z 1998 r.¹⁵ Gotfried Sello w bodaj ostatnim całościowym, niemieckojęzycznym, dość zresztą popularnym ujęciu twórczości Stwosza z 1988 r., jedynie odnotowuje wahanie datowania dzieła między 1496 a 1506 r.¹⁶ Do kwestii odniósł się ostatnio krytycznie Wojciech Marcinkowski w opublikowanej w 2000 r. recenzji pracy Claudii F. Albrecht poświęconej tzw. epitafium Volckamerów z kościoła Św. Sebalda w Norymberdze, choć i ten autor nie uniknął pewnych niedokładności¹⁷. Stanisław Czekalski w artykule z 2001 r., dotyczącym genezy artystycznej, a pośrednio kwestii datowania dzieła, już na wstępie zastrzegł, że nie chciałby „rozwiązać bezpo-

⁵ Sz. Dettloff, *Wit Stosz*, t. 1–2, Wrocław 1961, datowanie, nawet po czerwcu 1501 r., t. 1, s. 102 (dwa ostatnie akapity przypisu, gdzie nawiązanie do wywodów Bochnaka).

⁶ Z. Kępiński, *Wit Stosz*, Warszawa 1981, datowanie między 1506 a 1507 r., s. 75 (por. wersja niemiecka pracy: *Veit Stoss*, Warszawa — Dresden 1981, s. 71–72, w dalszym ciągu przywołuję jedynie wersję polską).

⁷ J. Kowalczyk, *Filip Kallimach i Wit Stosz*, „Biuletyn Historii Sztuki” (=BHS), 45, 1983, nr 1, s. 3–24. Autor przyjął datowanie pomiędzy r. 1496 a 1501, *ibid.*, s. 21.

⁸ Jego konkluzje: „Jak widać z dat powstania wzorów, Stosz mógł podjąć pracę nad płytą dopiero w roku 1506” oraz „Płyta nie mogła powstać przed rokiem 1506, ale też i nie po 1507” (Z. Kępiński, *op. cit.*, s. 75), jak wykażemy to poniżej nie dają się w żaden sposób utrzymać.

⁹ J. Kęblowski, *Problemy przedkrakowskiej i krakowskiej twórczości Wita Stwosza. Uwagi na marginesie monografii Zdzisława Kępińskiego „Wit Stosz”*, Warszawa 1981, BHS, 45, 1983, nr 2, s. 215–223, datowanie — projekt pomnika i napisu do 1501 r., wykonanie do 1505 r., *ibid.*, s. 223.

¹⁰ J. Kęblowski, *Die neue polnische Veit-Stoss-Forschung. Ein Überblick*, w: *Veit Stoss. Die Vorträge des Nürnberger Symposions*, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Schriftleitung R. Kahsnitz, [Nürnberg] 1985, s. 38–60, datowanie po r. 1501 ze względu na wzór pieczęci, *ibid.*, s. 40.

¹¹ U. M. Mazurczak, *Zur Problematik des Motivs des „Gehlerten im Atelier” am Beispiel des Porträts von Filippo Buonaccorsi auf dem Epitaphium in der Krakauer Dominikanerkirche*, „Roczniki Humanistyczne [KUL]”, 45, z. 4, 1997, s. 139–166.

¹² *Wegen des Fehlens konkreter schriftlicher Quellen — die Entstehungszeit des Werkes auf die Zeit zwischen 1496 und 1506 datiert werden* (U. M. Mazurczak, *op. cit.*, s. 143). Ta sama autorka referując poglądy Bochnaka, który przekonany był, że omówiony poniżej list Ottaviana Gucci do Tedaldiego „był pisany wkrótce po śmierci Kallimacha” (zob. A. Bochnak, *op. cit.*, s. 132, por. U. M. Mazurczak, *op. cit.*, s. 145, przyp. 27, gdzie błędne powołanie s. 135 w tekście Bochnaka), stwierdza o tym liście — nie wiedzieć na jakiej podstawie — *Der Brief ist nicht lange nach Kallimachs Tod um das Jahr 1507 geschrieben worden* (*loc. cit.*).

¹³ M. Łodyńska-Kosińska, *Stwosz — lata krakowskie (1477–1496)*, Warszawa 1998, s. 34 i 30.

¹⁴ P. Mrozowski, *Polskie nagrobki gotyckie*, Warszawa 1994, s. 194–195.

¹⁵ *Gotyckie spiżowe płyty nagrobne w Polsce — studia o formie i treściach ideowych*, [napisali] J. Jarzewicz, A. Karłowska-Kamzowa, B. Trelńska, Poznań 1998, *Katalog*, nr XIX, s. 89–90 (tu powołany m.in. omówiony poniżej list Marka Rustinimicusa jako rzekomy dowód istnienia płyty przed 1500 r.).

¹⁶ G. Sello, *Veit Stoss*, *Aufnahmen A. Hirmer*, München 1988, s. 21.

¹⁷ Zob. W. Marcinkowski, *Rec. z: Claudia F. Albrecht, Stilkritische Studien zum mittleren Werk des Veit Stoss unter besonderer Berücksichtigung der Volckamer-Stiftung*, Würzburg: Ergon, 1997, BHS, 62, 2000, nr 1–2, s. 277–285, por. s. 283–284 oraz w niniejszym artykule przyp. 29, 38, 47, 55. Referując moje poglądy na problem datowania w Krakowie (por. wyżej przyp. oznaczony *), nie znałem artykułu recenzyjnego Wojciecha Marcinkowskiego, któremu w tym miejscu osobno dziękuję za udział w dyskusji. Nie znam również tekstu referatu wygłoszonego przez Piotra Skubiszewskiego 3 XI 1998 r. w Stacji Naukowej PAN w Paryżu, pt. „Polityk i śmierć około roku 1500: nagrobek Filipa Buonaccorsi (zwanego Kallimachem) w Krakowie” (por. BHS, 62, 2000, nr 1/2, s. 328, *Wykłady polskich uczonych za granicą*).

średniej dyskusji z hipotezami opartymi na źródłach pisanych”¹⁸. Autor ten przypomniał wskazane już przez Kępińskiego analogie formalne, a także przywołał kolejną, datowaną na lata 1503–1505, by ostatecznie okres ten uznać za prawdopodobny czas powstania płyty¹⁹. Jak postaramy się wykazać, jest on wszakże nie do utrzymania. W 2002 r. Monika Kokoszka ogłosiła pracę poświęconą ikonografii bordiury płyty oraz treściom ideowym dzieła (zdaniem autorki astrologiczno–mitologicznym, sugerowanym artyście przez samego Kallimacha)²⁰. Na wstępie swych rozważań autorka stwierdziła, że „czas powstania płyty ustalono w literaturze przedmiotu na okres pomiędzy rokiem 1496 — datą śmierci Kallimacha, a 1501”, choć jednocześnie w przypisie do cytowanego zdania zaznaczyła, iż „czas powstania dzieła to sprawa ciągle sporna”. Nieco dalej ta sama autorka, powołując się na jednoznaczną interpretację napisu z płyty, dość arbitralnie uznała, że „płyta musiała powstać jeszcze za życia Jana Olbrachta, a więc przed jego śmiercią 17 VI 1501”, by wreszcie w ostatnim zdaniu swego artykułu skonstatować, iż „realizacja całego nagrobka, łącznie z epitafijnym obrazem, nastąpiła już po śmierci uczonego, a przed rokiem 1501”²¹.

II. Źródła pisane dotyczące nagrobnego upamiętnienia Kallimacha

Czas powstania obydwu nagrobków Kallimacha w kościele Dominikanów w Krakowie: pierwotnego epitafium obrazowego oraz interesującej nas przede wszystkim płyty spiżowej, powalają określić głównie trzy listy z lat 1499–początku 1503. Wszystkie one znane są z wczesnych kopii z pierwszego piętnastolecia XVI w. Dwa pierwsze z nich, skierowane do Konrada Celtisa, zachowały się w kopia-riuszu jego korespondencji, sporządzonym zapewne pod jego kontrolą, trzeci z listów, pochodzi z kopiariusza korespondencji Laktancjusza Tedaldiego, spisane go własnoręcznie przez adresata²².

Ponadto dysponujemy nieco późniejszymi źródłami, z pierwszej i drugiej tercji XVI w., potwierdzającymi wspomniane relacje epistolarne. Poza przywoływanym niejednokrotnie *Liber Antiquitatum* Hartmanna Schedla z 1505 r.²³, są to przekaz Macieja Miechowity z jego *Chronica Polonorum* (1519, 1521)²⁴ oraz przekaz tekstów epitafiów Kallimacha w zbiorze spuścizny poetyckiej Andrzeja

¹⁸ S. Czekalski, *Kallimach i ojcowie Kościoła. Przyczynek do badań nad genezą artystyczną epitafium Filipa Buonaccorsi*, „Artium Quaestiones”, t. 12, 2001, s. 5–24, zob. s. 5–7.

¹⁹ *Ibid.*, s. 20.

²⁰ M. Kokoszka, *Ikonaografia bordiury płyty nagrobnej Kallimacha i treści ideowe tego dzieła*, „Rocznik Krakowski”, t. 68, 2002, s. 75–103. Szereg kontrowersyjnych hipotez astrologiczno–mitologicznej interpretacji dzieła, hipotez, z którymi trudno polemizować, rozwija autorka zwłaszcza od s. 88 swej pracy, gdy wcześniej (s. 82–86) przedstawia interesujące uwagi na temat wzorców graficznych bordiury, które warto by potraktować szerzej w związku z zagadnieniem czasu powstania dzieła i środowiska, w którym się ukształtowało.

²¹ *Ibid.*, s. 75, 78, 101 (por. s. 86).

²² O kopiariuszu korespondencji Konrada Celtisa sporządzonym z jego własnej inicjatywy i pod jego kontrolą pomiędzy ostatnimi latami XV w. a 1508 r. (*Libri epistolarum et carminum Sodalitatis Litterarie ad Conradum Celtis*, rkps Wiener Nationalbibliothek, sygn. 3448), zawierającym m.in. obydwie omawiane tu listy, zob. *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, gesammelt, hrsg u. erläutert von Hans Rupprich (Veroeffentlichungen der Kommission zur Erforschung der Geschichte der Reformation und Gegenreformation, Humanisten Briefe 3) München 1934, wstęp wydawcy, s. V–VII. Józef Garbacik (*Kallimach jako dyplomata i polityk*, Kraków 1948 (PAU, „Rozprawy Wydziału Historyczno–Filozoficznego”, seria II, t. XLVI, og. zb.t. 71, nr 4, s. 99, przyp. 3), stwierdził, że odnaleziony przez Kazimierza Kumanieckiego rękopis *Retoryki* Kallimacha, przepisany został ręką Laktancjusza Tedaldiego. Kumaniecki, nie dysponując jakimikolwiek autografami Kallimacha nie rozstrzygnął tej kwestii. Opierając się na opinii Włodzimierza Budki, datował rękopis na lata 1463–1482 (zob. *Philippi Callimachi Rethorica*, ed. C. Kumaniecki, Varsaviae 1950, s. VII i XIII). Porównanie speciminów zamieszczonych w edycji *Retoryki* z pismem rękopisu rzymskiego (Biblioteca Apostolica Vaticana (=BAV), Barberini Lat., sygn. 2031) istotnie pozwala stwierdzić, że ręką w obydwu kodeksach jest identyczna, choć zastanawiać musi okres co najmniej ponad dwudziestu lat, dzielący obydwie rękopisy (wg sugestii Budki). Kopiariusz Tedaldiego scharakteryzował (pod jego dawną sygnaturą: 1 XXX 104) Stanisław Windakiewicz (*O rękopisach poezji Kallimacha*, Kwart. Hist., R. V, 1891, s. 359–368, zob. s. 361). Sam Tedaldi, niegdyś sekretarz Wawrzyńca Wspaniałego, w 1512 r., określał się jako sześćdziesięcioletni, a żył jeszcze w 1516 r. (zob. S. Ciampi, *Notizie dei secoli XV e XVI sull' Italia, Polonia e Russia*, Firenze 1833, s. 11, 14).

²³ Zob. K. Lepszy, op. cit., s. 136, por. J. Kęblowski, *Problemy*, s. 223.

²⁴ Maciej z Miechowa, *Chronica Polonorum* (warianty wyd. I z 1519 r. w: *Scriptores Rerum Polonicarum*, t. 2, wyd. J. Szujski, Kraków 1874, s. 268); wyd. II, Kraków 1521, s. 358.

Krzyckiego i innych poetów doby Zygmuntońskiej, tzw. *Corpus Cricianum*, zasadniczo skompletowanym i oprawionym przed 1553 r.²⁵

Najwcześniejszym znanym świadectwem o nagrobnym upamiętnieniu Kallimacha jest list Jana Sommerfelda (Aesticampianusa) starszego do Konrada Celtisa, napisany w Krakowie 26 marca 1499 r.²⁶ Przytoczony został w nim wiersz nagrobny²⁷ w sześciu dystychach elegijnych, być może umieszczony już wówczas na epitafium obrazowym²⁸. Jakkolwiek nie ma w liście wzmianki o epigraficznej publikacji utworu, to o jego przynależności do epitafium obrazowego Kallimacha informują nas następne przekazy epistolarne: Marka Bauernfeinda (Rustinimicusa) z 1500 r. i Ottaviana Gucciego sprzed marca 1503 r. oraz część późniejszych, wspomnianych wyżej źródeł.

List Marka Bauernfeinda (Rustinimicusa) do Konrada Celtisa, napisany został z Mondsee (Górna Austria) 1 września 1500 r.²⁹ Młody, wędrowny humanista relacjonuje w nim swój stosunkowo niedawny — jak się wydaje — pobyt w Krakowie, dokąd przybył — być może na początku 1497 r. — z pragnieniem ujżenia Kallimacha. Ten jednakże niedługo przedtem zmarł. Nie umiemy niestety dokładniej oznaczyć ani czasu pobytu Rustinimicusa w Krakowie, ani momentu jego powrotu do Górnej Austrii. Jego list jest kolejną, po liście Sommerfelda, odpowiedzią Celtisowi na jego wyraźne zainteresowanie upamiętnieniem Kallimacha, a także spuścizną włoskiego przyjaciela³⁰. Rustinimicus przytoczył w liście znany już z omówionego listu Sommerfelda wiersz nagrobny, stwierdzając, że jest nim „ozdobiony” grób Kallimacha (*Cuius sepulchrum tali decoratum est epitaphio*³¹) i że autorem wiersza jest właśnie Sommerfeld³². Tym samym więc potwierdził istnienie epitafium obrazowego, o czym upewniają nas także noty, którymi utwór Sommerfelda opatrzone we wspomnianych już późniejszych przekazach źródłowych z pierwszej połowy XVI w. Niestety porównanie ich z przekazem Rustinimicusa jest właściwie niemożliwe. Poniekąd zawinił tu kopista korespondencji Celtisa, który przepisując list Rustinimicusa, zamiast tekstu wiersza umieścił jedynie odsyłacz do wersji podanej już w liście Sommerfelda³³.

²⁵ BKórn., rkps 243. Por. *Katalog rękopisów staropolskich Biblioteki Kórnickiej XVI–XVIII w.*, t. 2, opr. R. Marciniak, M. Muszyński, J. Wiesiołowski, Wrocław 1985, s. 264–272 (J. Wiesiołowski). W *Corpus Cricianum* (k. 385 v.), tekst z epitafium obrazowego figuruje po inskrypcji z płyty brązowej, pod nagłówkiem: *In tabula supra sepulcrum fixa scriptum*.

²⁶ *Der Briefwechsel*, nr 213, s. 355–356. Reprodukacja strony z kopiarusza korespondencji Celtisa, zawierającej wiersz nagrobny (dopisek na marginesie „Callimachi epitaph(ium)”), zob. K. Heintsch, *Ze studiów nad Szwaipoltem Fiolem*, cz. I: *Materiały do życiorysu i działalności Fiola*, „Rocznik Zakładu Narodowego im. Ossolińskich”, t. V, pod red. F. Pajączkowskiego, Wrocław 1957, s. 233–342, zob. s. 289, fig. 3.

²⁷ Jan Sommerfeld (Aesticampianus) (starszy), Epitafium Kallimachowi [wg *Der Briefwechsel des Konrad Celtis*, s. 365], przeł. K. Jeżewska w: *Antologia poezji polsko-lacińskiej 1470–1543*, wstępem opatrzyła i opr. A. Jelicz, Warszawa 1956, s. 75.

²⁸ Z omówionego niżej listu Ottaviana Gucciego wiemy, że Kallimach przedstawiony został na nim jako adorant tronującej Madonny z Dzieciątkiem, por. BAV, Barb. Lat., 2031, k. 108 r.: *Et sopra alla sepultura e una tavola dipinta con la figura di nostra donna con il bambino jm braccio et con la figura di Callimacho al naturale in ginochionj con un epithaphyo jn versj in detta tavola*, por. J. Kowalczyk, op. cit., s. 19 i 21, przyp. 83.

²⁹ *Der Briefwechsel*, nr 247, s. 415–416; por. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 86. W. Marcinkowki, op. cit., s. 284, zwracając uwagę na ten list, mylnie podał, że został on wysłany z Krakowa.

³⁰ Por. listy Sommerfelda st. do Celtisa pisane z Krakowa. W omawianym liście z 26 III 1499 (*Der Briefwechsel*, s. 356) po tekście epitafium Kallimacha znajdujemy wzmiankę, którą odnieść można do Jana Pota — sekretarza Kallimacha. Natomiast w liście z 12 VII 1499 r. Sommerfeld pisał do Celtisa *Nostris Calimachi supellectilem nec videre nec odorare queam* (*Der Briefwechsel*, nr 219, s. 365). Celtis poświęcił Kallimachowi poetyckie epitafium, wzmiankujące pochowanie go w Krakowie, jednakże bez żadnych odniesień do nagrobka. Napisane ono zostało przed 1505 r., skoro umieścił je w swojej *Liber antiquitatum Hartmann Schedel* (zob. K. Lepszy, *Pomnik*, s. 136; por. M. Wiszniewski, *Historia literatury polskiej*, t. 3, Kraków 1841, s. 452; J. Nowak-Dłużewski, *Okolicznościowa poezja polityczna w Polsce. Czasy Zygmuntońskie*, s. 334, przyp. 21 (tekst laciński); tłumaczenie K. Jeżewskiej w: *Antologia poezji*, s. 107). Epigramaty Celtisa nie ukazały się jednak drukiem za jego życia.

³¹ *Der Briefwechsel*, nr 216, s. 416.

³² Por. *Katalog rękopisów*, s. 246, nr 633 i 634. Autor opisu katalogowego, J. Wiesiołowski, niesłusznie przyjął za K. Lepszy (*Pomnik*, s. 136), iż autorem napisu z epitafium obrazowego był Bernardinus Gallus (!) de Jadra, a z płyty brązowej — Jan Heydeke Mirica.

³³ *Zob. Der Briefwechsel*, s. 416, przyp. „c”. Jakkolwiek przekaz tekstu z listu Sommerfelda jest wtórny, pochodzący od kopisty korespondencji Celtisa, wydaje się najpoprawniejszy. Najbliższy mu i chronologicznie, i tekstowo jest przekaz z omówionego poniżej listu Laktancjusza Tedaldi do Ottaviana Gucci, pisanego przed marcem 1503 r. Pozostałe przekazy, powstałe z autopsji istniejącego już epitafium obrazowego, przynoszą lekcje w większości gorsze, które mogą pochodzić nie tylko od kopiujących tekst, ale nawet od malarza — wykonawcy napisu na drewnianej tablicy. Por. K. Kumaniecki, *Twórczość poetycka Filipa Kallimacha*, Warszawa 1953, s. 147–148. Wiersz trzeci utworu: *Quem fatum varis adversum casibus actum* zwraca uwagę podobieństwem do sformułowania, jakie o sobie samym umieścił Kallimach w dziełku *De his, quae a Ve-*

Na podstawie obydwu omówionych listów można przypuszczać, że w 1499 r. Sommerfeld przesłał Celtisowi swój tekst do oceny albo przed jego epigraficzną publikacją, albo też już po niej: w odpowiedzi na zainteresowanie upamiętnieniem Kallimacha.

Przyjęcie pierwszej hipotezy oznaczałoby, że epitafium obrazowe mogło się pojawić nad grobem Kallimacha dopiero w około dwa i pół roku po jego śmierci. Tak czy inaczej, chociaż cytowane zdanie Rustinimicusa o „ozdobieniu” grobu Kallimacha utworem pióra Sommerfelda pozwala stwierdzić, że Rustinimicus znał epitafium obrazowe z autopsji, to jednak wobec tego, że nie wiemy, kiedy dokładnie opuścił on Kraków, jako *terminus ad quem* pojawienia się epitafium obrazowego nad grobem Kallimacha przyjąć musimy połowę 1500 r.

Zdanie z listu Rustinimicusa, odnoszące się wyłącznie do epitafium obrazowego, niejednokrotnie błędnie przywoływano jako świadectwo istnienia płyty spizowej³⁴. Należy jeszcze raz podkreślić, że autor nie tylko ani słowem o niej nie wspomniał, ale nawet nie zasugerował jej istnienia. Zauważył to już Szczęsny Dettloff — jednakże bez wyciągnięcia wiążących wniosków, a za nim Janusz Kęmbłowski, co wszakże — jak już zaznaczaliśmy — pozostało bez echa³⁵.

Rustinimicus, wskazując na Sommerfelda jako autora tekstu z epitafium obrazowego, stwierdził, że właśnie dlatego wiersz ów uważałby za godny przeczytania (ujrzenia) przez samego Celtisa, iż jego autorem był Sommerfeld (*cuius epitaphii versus te non esse visurum indignum fore arbitraber, quoniam vir* [— — tu następują humanistyczne *laudes* Sommerfelda] *in illius [id est Callimachi] memoriam conflavit Johannes Aesticampianus dictus, qui et tibi notissimus et amicus familiarissimus*)³⁶. Przyczyną błędnej interpretacji listu i nieporozumienia, które zaciążyło na rozwikłaniu kwestii datowania płyty spizowej stał się najwyraźniej czasownik *conflare*. Pojmowano go bowiem w jednym z podstawowych znaczeń: jako „odlewać” — tak, jak np. we frazie *conflare aere campanam* tzn. odlewać dzwon ze spizu, co musiało oczywiście nasunąć skojarzenie z płytą spizową. Podmiotem cytowanego zdania jest jednak Aesticampianus. Przyjawszy wykładnię orzeczenia *conflavit* jako: „odlał”, należałoby konsekwentnie ferować niedorzeczne twierdzenie o Aesticampianie — profesorze poetyki jako dosłownie wykonawcy płyty brązowej, ewentualnie zaś sprawcy wykonania, lecz jeśli nawet tak, to epitafium obrazowego, o którym mowa w liście, a nie interesującej nas płyty. Wtórne, acz rozpowszechnione w łacinie średniowiecznej znaczenie czasownika *conflare*, odnoszące się do tekstów pisanych, to „wymyślić je, ułożyć, skomponować”³⁷. W tym też znaczeniu występuje on w liście Rustinimicusa.

Tak więc list Sommerfelda z 26 III 1499 r. pośrednio, a zwłaszcza list Rustinimicusa z 1 IX 1500 r. mówi, jedynie o epitafium obrazowym, o pomniku spizowym zaś milczą³⁸. Możemy sądzić, że gdyby istniał on już w 1499 r., Sommerfeld, a z pewnością także Rustinimicus (jeżeli był jeszcze w Krakowie w 1500 r.) napomknęliby o tym Celtisowi, najwyraźniej — jak to już zaznaczaliśmy — zainteresowanemu upamiętnieniem Kallimacha.

Trzecim, niewątpliwie najważniejszym świadectwem epistolarnym ze względu na wyznaczenie *terminus ad quem* umieszczenia płyty spizowej w kościele Dominikanów jest list Ottaviana Gucciego de Calvani, napisany z Krakowa (*ex Crachovia*) do przyjaciela Kallimacha, Laktancjusza Tedaldiego³⁹.

netis tentata sunt... (wyd. A. Kempfi, T. Kowalewski, Warszawa 1962, s. 34): *Callimachus vero Experiens, qui ultra quam de privatae fortunae modo credibile est, magnis ac variis casibus per diversas regiones ac gentes agitatus, tandem in Polonia institutendae Regiae prolis gratia substiterat...* *Dzielko to powstało między 1487 a 1492 r., por. ibid., s. 7.*

³⁴ Zob. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 86; *Gotyckie spizowe płyty*, s. 90.

³⁵ Stwierdził to już Szczęsny Dettloff (op. cit., t. I, s. 101, przyp. 174), ale jak wynika z jego komentarza, nie zrozumiał właściwie tekstu Sommerfelda. Por. J. Kęmbłowski, *Die neure polnische Veit-Stoss-Forschung*, s. 40, gdzie autor wskazał, nie tylko, że list Rustinimicusa nic nie mówi o epitafium brązowym, ale podkreślił również, że elementem datującym epitafium po 1501 r. jest uwidoczny na nim wzór pieczęci.

³⁶ *Der Briefwechsel*, loc. cit. Niestosowne jest stwierdzenie Skubiszewskiego, że z listu tego nie wynika, które epitafium Rustinimicus miał na myśli (tenże, *Obraz*, s. 215).

³⁷ Por. *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. II, pod red. M. Plezi, Wrocław–Kraków–Warszawa 1959–1967, szp. 945–947.

³⁸ Por. W. Marcinkowski, op. cit., s. 284.

³⁹ BAV, Barberini Lat., 2031, k. 106–109. Giovanni Vincenzo Coppi, który jako pierwszy ogłosił cytowany tu list niemal w całości w swoich *Annali, Memorie ed Huomini illustri di San Gimignano* (Firenze, 1695, cz. II, s. 119–120), znał tekst najwyraźniej z innego przekazu niż zawarty w powoływanym rękopisie Biblioteki Watykańskiej. Stwierdza bowiem, że dyspo-

List ten, zachowany w kopii pozbawionej daty rocznej⁴⁰, możemy wszakże zadowalająco datować, dzięki zawartym w nim znaczącym informacjom o dwóch osobach:

1. Maciej Drzewicki, który był m.in. sekretarzem Kallimacha, towarzyszącym mu w poselstwie do cesarza Fryderyka III i Wenecji⁴¹, w liście wzmiankowany jest jako sekretarz królewski i podkanclerzy⁴², na który to urząd nominację otrzymał 6 III 1501 r.⁴³; data ta stanowi *terminus ab quo* napisania listu przez Gucciego⁴⁴;

2. Bernardino Gallo z Zadaru (*de Jadra; da Zara*), wspomniany jest w liście jako ten, „który do dzisiaj służy Najwielebniejszemu Kardynałowi Królewiczowi”⁴⁵; Fryderyk Jagiellończyk zmarł — jak wiadomo — 14 III 1503 r.⁴⁶; ta data (względnie ogólniej początek marca 1503 r.) jest z pewnością bezwzględny *terminus ad quem* wykonania i umieszczenia płyty w kościele Dominikanów⁴⁷; ten ostatni fakt list Gucciego potwierdza *expressis verbis*⁴⁸.

Jakkolwiek ustalenie (na podstawie listu Sommerfelda) prawdopodobnego *terminus ab quo* (koniec marca 1499 r.), a zwłaszcza (na podstawie listu Gucciego) bezwzględnego zapewne *terminus ad quem* (marzec 1503 r.) umieszczenia płyty w kościele Dominikanów nie pozostawia większych wątpliwości, o tyle nastęrcza je próba wyznaczenia momentu wszczęcia omawianej fundacji nagrobnej, powstania jej ostatecznego projektu, modelu i wreszcie samej realizacji⁴⁹.

W przedsięwzięciu tym wspomaga nas wszakże w pewnej mierze samo dzieło. Wnioski z analizy jego inskrypcji, szczegółów przedstawienia płyty głównej oraz analogii formalnych, wskazanych m.in. przez Kępińskiego, korelować będziemy z wynikami przeprowadzonej już krytyki przekazów epistolarnych.

nował kopią pozbawioną datacji, podpisu, tekstów obydwu epitafiów, a także imienia nadawcy (G. V. Coppi, op. cit., cz. II, s. 120). Wyjątki z listu Gucciego po polsku zob. M. Wiszniewski, op. cit., s. 449–450; H. Zeissberg, *Dziejopisarstwo polskie wieków średnich*, t. 2, Warszawa 1877, s. 238–240. O spisaniu testamentu być może już w 1494 r. zob. M. Wiszniewski, op. cit., s. 453, przyp. 300. Por. *Epistolae Marsilii Ficini*, t. III, fol. 238a, za: H. Zeissberg, op. cit., s. 238.

⁴⁰ Po formule *Ex Crachovia* (k. 108) następują jeszcze dwa znaki, z których pierwszy złączony jest z przedłużoną kaudą końcowego „a”. Znaki te można odczytać jako zapis daty dziennej: 27.

⁴¹ I. Sułkowska-Kurasiowa, *Polska kancelaria królewska w latach 1447–1506*, Wrocław 1967, s. 119–120, nr 37.

⁴² BAV, Barb. Lat., 2031, k. 107 v.: *messer Mathias Drevizio che suo [i. e. Callimachi] allevato et oggi e' secretario regio et vicechancelliere del regno di Pollonia*.

⁴³ Wydaje się jednak możliwe, że funkcje podkanclerskie sprawować mógł Drzewicki jako sekretarz wielki jeszcze od maja 1499 r., kiedy to na sejmie krakowskim zrezygnował z podkanclerstwa Wincenty Przerębski. Oczywiście nominację otrzymał dopiero na sejmie Piotrkowskim 6 III 1501 r. Zob. *Urzednicy centralni i nadworni Polski XIV–XVIII wieku. Spisy*, opr. K. Chłapowski, S. Ciara, Ł. Kądziela, T. Nowakowski, E. Opaliński, G. Rutkowska, T. Zielińska, pod red. A. Gąsiorowskiego, Kórnik 1992, nr 631, 632, 925; I. Sułkowska-Kurasiowa, op. cit., s. 120.

⁴⁴ Przypomnieć tu jeszcze trzeba, że Drzewicki nie sprawował tego urzędu od 30 VII do 17 IX 1501 r., jako postawiony w stan oskarżenia, a nawet aresztowany na rozkaz kardynała Fryderyka (30 VII–9 VIII 1501 r.), działał zaś ponownie jako podkanclerzy od 20 I 1502 r., kiedy to Aleksander Jagiellończyk przywrócił go na urząd; zob. PSB, t. 5, Kraków 1939–1946, s. 409–410 (T. Glemma).

⁴⁵ Cyt. za: J. Kowalczyk, op. cit., s. 21; BAV, Barb. lat. 2031, k. 108 r.: *i quali epitaphij compose et fece quidam Bernardinus Ghalli da Zara, che in questo Regno e stato circha otto annj et al presente serve al Reverendissimo Cardinale Regio*. Czas pobytu Bernardina Galli w Polsce, określony przez Gucciego na „ok. 8 lat”, należałoby przesunąć do ok. połowy 1489 r., jak to wynika z listu Fryderyka Jagiellończyka datowanego w Krakowie 1 VII 1500 r., gdzie kardynał stwierdza: *Ante annos undecim proxime preteritos venit huc cum quibusdam huius Regni nobilibus Bernardinus Gallellus Iadertinus, adhuc adolescens, eo animi desiderio, ut nobis serviret* (zob. J. Krzemieniecki, *Bernardinus Gallellus de Jadra vicarius et officialis generalis Cracoviensis 1509–1517 ex actis et documentis potissimum manuscriptis deprompsit atque enarravit J. K.*, Cracoviae 1934, s. 161, por. s. 17). Zdaniem Krzemienieckiego, Bernardino Galli polecony został Fryderykowi Jagiellończykowi przez Aynolfa Tedaldiego i Kallimacha (op. cit., s. 18). Określenie z listu Gucciego, którego pobyt w Polsce nie wcześniej niż na pogrzebie Kallimacha poświadcza omówiony tu jego list, jakkolwiek jest przybliżone (*circha otto anni*), mieści się w granicach błędu zawodnej pamięci i nie wpływa na datowanie tego listu, którego dolną granicę wyznacza nominacja Drzewickiego na podkanclerstwo. Por. przyp. 43.

⁴⁶ PSB, t. 7, Kraków 1948–58, s. 169 (H. Rybus).

⁴⁷ Por. W. Marcinkowski, op. cit., s. 284.

⁴⁸ BAV, Barb. Lat., 2031, k. 108 r.: *Et per li executorj del suo testamento, oltre alla honoratissima exequie fu fatto una sepultura, in terra di bronzo con la figura sua al naturale et con uno epitaffio im prosa* (na marginesie nota *in rubro: Sepulcrum eneum*).

⁴⁹ O technologii i etapach produkcji płyt spizowych zob. A. Karłowska-Kamzowa w: *Gotyckie spizowe plyty*, s. 36; J. Krause, *Gotyckie i wczesnorenesansowe plyty nagrobne — problematyka historyczna i technologiczno-warsztatowa*, „Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki”, t. 13, nr 3–4 (50–51), 2002, s. 44–59, zob. s. 51–58.

III. Analiza zabytku

Płyta nagrobna Kallimacha składa się obecnie z czterech (pierwotnie pięciu) osobno wykonanych części, z których przynajmniej projekt płyty głównej z przedstawieniem Kallimacha przypisywany jest zgodnie Witowi Stwoszowi, a odlew i wykończenie wszystkich elementów warsztatowi Petera Vischera starszego w Norymberdze⁵⁰. Mimo podkreślanego przez niektórych badaczy zróżnicowania stylistycznego przedstawienia głównego i listew bordiury⁵¹, uznaje się dzieło za jednorodne, tzn. takie, którego elementy składowe realizowane były w zbliżonym czasie przy pełnym porozumieniu pracujących nad nim artystów⁵².

III.1. Wymowa inskrypcji oraz przedstawienia a kwestia wszczęcia i sprawcy fundacji

Jakkolwiek, według listu Gucciego, osobami, które zadbały o wykonanie epitafium obrazowego i płyty nagrobnej, byli egzekutorzy testamentu⁵³, to wydaje się jednak, że interesująca nas głównie fundacja, z uwagi na jej charakter i wymowę, zaistniała pod patronatem rodziny królewskiej. Za hipotezą tą, wysuniętą przez Szczęsnego Dettloffa (zresztą za sugestiami Lepszego), a następnie przez Kępińskiego, przemawia zarówno sposób prezentacji zmarłego w inskrypcji i wizerunku, jak też pewne przesłanki źródłowe⁵⁴.

Gucci stwierdził w swoim liście, że autorem napisu z płyty spiżowej był Bernardino Galli z Zadaru, sekretarz kardynała Fryderyka Jagiellończyka. Jednocześnie przypisał mu także autorstwo wiersza z epitafium obrazowego⁵⁵, co wszakże stoi w oczywistej sprzeczności ze wskazaniem Rustinimicusa na Sommerfelda jako autora tego tekstu i ze świadectwem listu samego Sommerfelda. Wydaje się, że pomyłka Gucciego wynikała z ograniczonej znajomości z niemieckojęzycznymi przyjaciółmi Kallimacha, w tym z samym Sommerfeldem, który zresztą zmarł 22 X 1501 r., a więc nieco ponad cztery miesiące po zgonie Jana Olbrachta (17 VI 1501 r.)⁵⁶. Wobec potwierdzonego autorstwa wiersza z epitafium obrazowego może zastanawiać, dlaczego nie zwrócono się właśnie do Sommerfelda o ułożenie tekstu na nagrobek spiżowy? Przeszkodzić temu mogła śmierć profesora. Z uwagi na charakter i wymowę całego dzieła niezmiernie istotna wydaje się tu sama osoba Bernardina Galli właśnie jako sekretarza kardynała-królewicza. Inskrypcja płyty nagrobnej, zwłaszcza ze względu na treści dotyczące domu panującego i znaczenia dla niego Kallimacha, zapewne musiała

⁵⁰ Por. *Gotyckie spiżowe płyty, Katalog*, nr XIX, s. 90. O możliwości wykonywania przez Stwosza prac ludwisarskich por. krytyczne uwagi Kębtłowskiego (*Problemy*, s. 217–218).

⁵¹ Por. m.in. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 85, 87–90; tenże, *Obraz*, s. 216, por. M. Kokoszka, op. cit., s. 82–86 (tu przypisanie projektu bordiury samemu Stwoszowi).

⁵² Za tak określoną jednorodnością przemawia m.in. choćby formalna, tak co do kształtu, jak i wykonania, tożsamość ornamentu wiciowego zamykającego boki płyty inskrypcyjnej i ostatni wiersz napisu z ornamentem widniejącym na płycie głównej w przedstawieniu książki za lewym ramieniem postaci, piórnik i tarczy herbowej. Por. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 81 i fig. 137, 142 i 140.

⁵³ Z powoływanej już korespondencji Celtisa wiemy, iż realizacja ostatniej woli Kallimacha nie przebiegała prawidłowo, skoro część sprzętów i książek rozeszła się najwyraźniej poza kontrolą, por. w niniejszym tekście przyp. 30.

⁵⁴ Zob. K. Lepszy, op. cit., s. 145–146; Sz. Dettloff, op. cit., t. 1, s. 103; Z. Kępiński, op. cit., s. 76 (tu m.in. niczym nie uzasadnione stwierdzenie, że Jan Olbracht „mógł być autorem tekstu [nagrobnego]” i że „zapis na tę fundację wszedł do testamentu króla”).

⁵⁵ Zob. J. Kowalczyk, op. cit., s. 19 i 21, przyp. 83; por. BAV, Barb. Lat. 2031, k. 108 r.: *i quali epithafij compose e fece quidam Bernardinus Ghallj da Zara*. Kowalczyk, powołując się na rękopis, stwierdził, iż stoi w nim w odniesieniu do Gallo jako autora i sprawcy wykonania obydwu epitafiów (*li quali epitaffi compose e fece quidam Bernardino Galli di Zara*), gdy dotychczas powtarzano błędnie za Sebastiano Ciampim *il quale epitaffio* (Por. Ciampi, *Bibliografia critica delle antiche reciproche corrispondenze politiche, ecclesiastiche, scientifiche, letterarie, artistiche dell' Italia colla Russia, colla Polonia ed altre parti settentrionali il tutto raccolto ed illustrato con brevi cenni biografici*, t. 1, Firenze 1834, s. 31–32; J. Kowalczyk, op. cit., s. 21, przyp. 83. i s. 24). Wydaje się jednak, że sam Kowalczyk idzie nie za rękopisem, lecz za wersją utrwaloną przez Apostolo Zeno (*Dissertazioni Vosiani di A. Z. cioe' giunte e osservazioni intorno agli storici italiani che hanno scritto latinamente, rammentati dal Vossio nel III Libro „de Historicis Latinis”*, t. 2, Venezia MDCCLIII, s. 335). Najwyraźniej za Kowalczykiem uznał też W. Marcinkowski, że autorem inskrypcji z epitafium obrazowego jest Bernardino Galii (W. Marcinkowski, op. cit., s. 283 i przyp. 36).

⁵⁶ PSB, t. 40, Warszawa–Kraków 2001, s. 469–470 (M. Zwiercan).



Fig. 1. Płyta nagrobna Kallimacha (Filipa Buonaccorsi), Kraków, kościół Dominikanów
(wg P. Skubiszewski, *Veit Stoss und Polen. Vortrag gehalten am 13. Januar 1983 im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg*, Nürnberg 1983, s. 23, fig. 21)

zyskać aprobatę Fryderyka Jagiellończyka. Jak wiemy z przekazu choćby Marcina Kromera, opinia publiczna z niechęcią odnosiła się do pamięci o Kallimachu jako królewskim doradcy, obwiniając go m.in. o inspirowanie nieszczęsnej wyprawy bukowińskiej⁵⁷. W tym kontekście rozpatrując treść inskrypcji, podkreślić należy szczególną wagę takiego określenia wartościującego zmarłego, jak *Poloniae Regum secretarius acceptissimus*, a także całej reszty laudacji, która tak silnie akcentuje zasługi dla dynastii oraz państwa, stwierdzając (w ramach *iacturae demonstratio*), że Kallimach zmarł *cum summo omnium bonorum merore et Regie domus atque huius Reipublice incommodo*. Przytoczone sformułowania uważać można za swego rodzaju akt przeciwdziałania złej sławie Kallimacha — doradcy i polityka. Koreponduje to ściśle z przedstawieniem zmarłego nie jako poety-artysty, lecz urzędnika państwowego — zaufanego królewskiego sekretarza i dyplomaty, który czyta właśnie pergaminowy dokument opatrzony pieczęcią wielką koronną (kanclerską), być może ostatecznie kont-

⁵⁷ Por. M. Kromer, *Mowa na pogrzebie Zygmunta I oraz O pochodzeniu i dziejach Polaków, księgi XXIX i XXX*, wstęp, przekład i opr. J. Starnawski, Olsztyn 1982, s. 45–46 (ze znanym komentarzem o tych, których z powodu łaski władców spotyka zawiść), por. J. Garbacik, op. cit., s. 137–140.

rolując jego treść przed ekspedycją. Za takim odczytaniem sytuacji ukazanej na płycie zdaje się przemawiać obecność na pulpicie nie tyle piórnik i pióra, co skrzyżowanego z tym ostatnim nożyka, służącego m.in. do liniowania arkuszy pergaminu (widocznego na karcie przyciśniętej piórnikiem), a także nożyc służących zarówno do przycinania całych arkuszy, jak i paska pieczętnego. Podkreślić zatem warto weryzm przedstawienia realiów kancelaryjnych, jak i to, że mamy do czynienia z bodaj jedynym w sztuce europejskiej (przynajmniej w plastyce nagrobnej) przedstawieniem sekretarza królewskiego przy pracy⁵⁸.

Ze względu na określenie momentu wszczęcia fundacji płyty, znaczący problem interpretacyjny nastęrcza sformułowanie inskrypcji, mówiące o Kallimachu jako sekretarzu dwóch władców. Jak stwierdził Bochnak: „Kallimach jest tam nazwany *divi olim Casimiri et Ioannis Alberti Poloniae Regum secretarius*. Płyta zatem, wobec przeciwstawienia w napisie Janowi Olbrachtowi zmarłego (*olim*) Kazimierza Jagiellończyka powstać musiała za życia Jana Olbrachta, a więc przed 17 czerwca 1501”⁵⁹. Jednakże wbrew sugestii Bochnaka czas skomponowania treści napisu nie jest przecież równoznaczny z czasem wykonania samej tablicy, a zatem zgodność treści napisu z rzeczywistością w chwili, gdy był on układany w Krakowie, mogła w momencie odlewania tablicy w Norymberdze już nie zachodzić⁶⁰. Zwróćmy wszakże przede wszystkim uwagę, że połączenie przymiotnika *divus* z przysłówkiem *olim* każe rozumieć ten pierwszy w odniesieniu do władcy w znaczeniu ‘boski’ (może także ‘pomazaniec’), tak, jak używano go w późnym średniowieczu i wczesnej nowożytności przed imionami żyjących władców (co potwierdzają również zabytki epigrafiki z czasów Zygmunta I)⁶¹. Przysłówek *olim* natomiast stwierdza jednoznacznie, że mowa jest o osobie zmarłej⁶². Jeżeli jednak, jak przypuszczano, nieumieszczenie tego przysłówka przed imieniem Jana Olbrachta miałoby oznaczać, że napis mówi o nim jako żyjącym, należy zapytać, dlaczego układający napis pozbawił to imię zaszczytnej przydawki *divus*? Wątpliwe, by tak dobry stylistą jak Galli chciał świadomie ująć czci żyjącemu władcy. Można zatem sądzić, że związek wyrazowy *divus olim* odnosi się zarówno do Kazimierza Jagiellończyka, jak i Jana Olbrachta, a przed imieniem tego ostatniego opuszczony został ze względów stylistycznych⁶³. Można też jednak wysunąć argument, że gdyby kontrowersyjna fraza

⁵⁸ Możemy jeszcze zastanawiać się, czy w złożonym w Norymberdze zamówieniu charakter przedstawienia Kallimacha określono osobnymi wskazówkami, czy też twórca kompozycji wykoncytował je stosownie do treści przesłanego zapewne wraz z zamówieniem napisu. Pomijam tu rozważania o ewentualnym portrecie jako wzorze Stwosza, por. J. Garbacik, op. cit., s. 139, przyp. 1; Maurin–Białostocka, *W sprawie wpływów włoskich w płycie Kalliamacha*, BHS, XIX, 1957, s. 178–182, s. 179.

⁵⁹ A. Bochnak, *Pomnik*, s. 132.

⁶⁰ Por. uwagi Szczęsnego Dettloffa do cytowanego passusu z pracy Bochnaka (op. cit., t. I, s. 102, przypis — ostatnie akapity), por. W. Marcinkowski, op. cit., s. 284; S. Czekański, op. cit., s. 7, przyp. 4.

⁶¹ Zob. *Słownik łaciny średniowiecznej w Polsce*, t. 3, pod red. M. Plezi, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1969–1974, szp. 789. W przypadku osób zmarłych *divus* było synonimem określenia *beatae memoriae* = ‘świętej pamięci’, zob. ibid. Trudno jednak podejrzewać autora napisu o zastosowanie błędnej, pleonastycznej konstrukcji, w której znaczenie ‘świętej pamięci’ miało być podwójnie konotowane przez stojące obok siebie *divus* (w tym znaczeniu) i *olim*. Warto zwrócić uwagę, że w epitafium Jana Olbrachta, fundowanym przed 1505 r., czytamy, że *Ioannes Albertus rex Poloniae successit patri divo Cazimiro...*, tzn. wstąpił na tron po śmierci — jak należy tu rozumieć występujące samoistnie *divus* — ojca Kazimierza. Jednocześnie wobec samego Jana Olbrachta nie zastosowano w inskrypcji żadnych określników, stwierdzających, że jest on osobą zmarłą. Frazę analogiczną do rozpatrywanej z napisu Kallimacha znajdujemy w ufundowanym za życia, w 1522 r., epitafium Jana Karnkowskiego, kanonika krakowskiego i sekretarza królewskiego. Znajdowało się ono niegdyś w katedrze wawelskiej. Ten tekst poucza nas, że nawet samoistne *divus* bynajmniej nie musi być interpretowane jako określenie osoby zmarłej, skoro użyte zostało zarówno w odniesieniu do zmarłego, jak i do żyjącego władcy: *Ioannes Karnkowski praepositus Scarbimiriensis, canonicus Cracoviensis ac divorum Ioannis Alberti, Sigismundi Poloniae Regum secretarius, hoc suo cineri monumentum vivens ipse iussit fieri anno M. D. XXII*. (Sz. Starowolski, *Monumenta Sarmatarum*, Cracoviae 1655, s. 52). Podobnie zwracają uwagę: napis fundacyjny z zachodniej ściany Kaplicy Zygmuntowskiej z 1520 r., w którym Zygmunt I określony został jako *Divus Sigismundus I* (zob. S. Komornicki, *Kaplica Zygmuntowska z katedrze na Wawelu, 1517–1533*, „Rocznik Krakowski”, 33, 1932, s. 47–120, s. 116), oraz napis pochodzący z tego samego roku dzwonu „Zygmunt”, gdzie imię królewskie występuje z tym samym określeniem (zob. A. Bochnak, *Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego*, Kraków 1960, osobne odbicie ze: „Studia do Dziejów Wawelu”, t. 2, 1959, s. 18).

⁶² Jak zwrócił mi uwagę Prof. Stefan K. Kuczyński (któremu w tym miejscu pragnę podziękować za udzielone mi z wielką życzliwością konsultacje), w zapiskach sądowych w sytuacji wymieniania osób zmarłych zazwyczaj przed każdym z imion przysłówek *olim* był powtarzany.

⁶³ Ze *olim* odnieść można do obydwu władców, uważał Szczęsny Dettloff (zob. op. cit., t. I, s. 102, przypis, ostatni akapit, por. J. Kowalczyk, op. cit., s. 21, przyp. 85). Za konsultacje filologiczne w kwestii interpretacji inskrypcji składam w tym miejscu gorące podziękowanie Panu prof. dr. hab. Juliuszowi Domańskiemu i Panu dr. Jerzemu Mańkowskiemu.

miała jednoznacznie określać obydwu władców jako zmarłych, oczekiwaliśmy użycia w niej liczby mnogiej przymiotnika, tzn. formy *divorum olim*. Jakkolwiek zatem wydaje się, że napis mówi raczej o obydwu władcach jako nieżyjących, trudno całkowicie usunąć interpretację, iż stwierdza on zgon jedynie Kazimierza Jagiellończyka⁶⁴. Jeżeli jest tak w istocie, to byłby to z kolei pewien argument przemawiający za prawdopodobieństwem informacji, pochodzącej od Paola Giovia (a przypomniałej przez Jerzego Kowalczyka), o wszczęciu omawianej fundacji przez Jana Olbrachta⁶⁵.

Kwestia patronatu nad fundacją zarówno Jana Olbrachta, jak i pozostałych członków rodziny królewskiej czy też udziału w niej obok wyznaczonych przez samego Kallimacha egzekutorów warta jest ponownego rozważenia nie tylko w świetle przesłanek, które wynikają z analizy napisu i przedstawienia zmarłego, lecz także z testamentu Kallimacha, streszczonego w omówionym powyżej liście Gucciego do Tedaldiego. Legaty na rzecz Jagiellończyków (z wyjątkiem Władysława) są znaczącym świadectwem wzajemnego przywiązania i wręcz pewnej poufałości między humanistą–politykiem a władcą i królewiczami⁶⁶. Janowi Olbrachtowi zapisał Kallimach 4000 lirów w złocie, które zresztą król był mu winien. Fryderyk Jagiellończyk otrzymał m.in. księgozbiór, Aleksander — szaty, a Zygmunt — srebra⁶⁷.

Patronat członków dynastii nad fundacją już po śmierci Jana Olbrachta tłumaczyłby się także w kontekście aktywności fundatorskiej królowej Elżbiety Rakuszanki i kardynała Fryderyka, jak również Aleksandra Jagiellończyka i Zygmunta⁶⁸.

Chociaż więc nie można — jak to już sygnalizowaliśmy — wykluczyć, iż w zaistniałej postaci napis dotyczy obydwu władców jako zmarłych, jak sądzę, nie można także zaniechać hipotezy o pierwotnym patronacie Jana Olbrachta nad fundacją płyty i wszczęcia tej fundacji być może dopiero ok. 1500 czy 1501 r., co zdaje się sugerować omówiona korespondencja Celtisa, stwierdzająca istnienie przed tym czasem jedynie epitafium obrazowego.

III. 2. Przesłanki ikonograficzne datowania modelu na początek 1502 r.

III.2.1. Przesłanki sfragistyczne

W nagrobnym wizerunku Kallimacha jego szczególny związek ze sprawami państwa i dynastii unaocznia odczytywany przez niego dokument pergaminowy z przywieszoną na pasku pieczęcią większą koroną⁶⁹. W uproszczonym, schematycznym przedstawieniu okręgu pieczętnego artysta wyeksponował sześć tarcz herbowych ułożonych koncentrycznie wokół położonej centralnie tarczy z Orłem Białym [Fig. 2]⁷⁰.

Jeśli nawet, jak można przyjąć, inskrypcja płyty mówi o Janie Olbrachcie jako żyjącym, co pozwala sądzić, że fundacja wszczęta została być może z udziałem tego władcy, to wobec ustalenia na pod-

⁶⁴ Por. P. Skubiszewski, *Obraz*, s. 215.

⁶⁵ Trudno dziś ustalić istotne źródło tej informacji, zob. J. Kowalczyk, op. cit., s. 22 i przyp. 94, gdzie powołanie na: Paulo Giovia, *Le iscrizioni poste sotto le vere imagini degli Huomini Famosi*, Venetia 1558, s. 93. Przypominając tę wiadomość, Kowalczyk stwierdza jednocześnie, że „redakcja inskrypcji raczej wykluczałaby króla Olbrachta jako fundatora płyty nagrobnej” (s. 22, por. s. 21, przyp. 85, gdzie jednakowoż czytamy: „Data 1501 jako terminus ad quem na wykonanie płyty z brązu wynika z wymienienia w inskrypcji króla Olbrachta (zm. 17 VI 1501) jako żyjącego”).

⁶⁶ Zob. J. Garbacik, op. cit., s. 138.

⁶⁷ Odnośny ustęp listu relacjonujący zapisy na rzecz Jagiellonów *Im prima lasco alla maesta del Re Alberto libre quattromila [...] d'oro che detta maesta' regia era debito ad detto messer Philippo. Al Chardinale Reverendissimo fratello del detto re lasco la sua libreria et suo charro comperto di raso chermisj chon quatre chavaglj grossi che lo tiranario, quali erano tutti bianchj chome ermelinj. Al ducha di Litfania Allexandro fratello del re, lasco tutte le sue veste. A Sismondo fratello del detto re lasco i suoj arienti et dua chavalli crossi (!) di prezio grande delli arienti excettuo il suo bacino et bochale quale iure legati lasco a Chonsoli di Cracovia coe al magistrato di Chonsolj* (BAV, Barb. Lat., 2031, k. 106 v–107 r.).

⁶⁸ Na temat fundacji artystycznych Fryderyka por. A. Bochnak, *Zabytki złotnictwa późnogotyckiego związane z kardynałem Fryderykiem Jagiellończykiem*, „Prace Komisji Historii Sztuki”, t. 9, Kraków MCMXLVIII, s. 1–26, por. tenże, *Mecenat*, s. 2–8. Zob. też w niniejszej pracy przyp. 80.

⁶⁹ Por. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, fig. 140.

⁷⁰ Zob. op. cit., fig. 143. Średnica okręgu pieczęci na przedstawieniu z płyty wynosi 68 mm, głębokość reliefu mierzona przy dolnej części paska pieczęci wynosi 7 mm, wysokość tarcz — 10 mm (pomiar własny autora), por. opis zabytku w: *Gotyckie spizowe płyty*, s. 89.



Fig. 2. Przedstawienie pieczęci większej koronnej na płycie nagrobnej Kallimacha (wg P. Skubiszewski, *Rzeźba nagrobna Wita Stwosza*, Warszawa 1957, fig. 143, fot. Z. Tomaszewski)



Fig. 3. Pieczęć większa Aleksandra Jagiellończyka (1501–1506) (wg S. K. Kuczyńskiego, *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*, Warszawa 1993, s. 37)

stawie listu Gucciego do Thedaldiego *terminus ad quem* powstania płyty na marzec 1503 r. skonstatować musimy zasadniczą zgodność widniejącego na niej przedstawienia pieczęci większej koronnej z jej wzorem wprowadzonym za Aleksandra Jagiellończyka⁷¹. Wzór ten był w znacznej mierze nawrotem do przerwanej przez pieczęć Jana Olbrachta tradycji ikonograficznej pieczęci majestato- wych: Władysława Jagiełły, Władysława Warneńczyka i Kazimierza Jagiellończyka z tą wszakże zasadniczą różnicą, że wizerunek tronującego władcy zastąpiło godło państwa⁷². Na pieczęci większej koronnej Aleksandra pięciopółowa tarcza z Pasem Habsburskim (w polu sercowym), a następ-

⁷¹ Por. J. Kęmbłowski, *Die neure polnische Veit–Stoss–Forschung*, s. 40.

⁷² Por. S. K. Kuczyński, *Polskie herby ziemskie. Geneza treści funkcje*, Warszawa 1993, s. 36, fig. 35, s. 25, fig. 16, s. 27, fig. 17 i 18. Warto tu przypomnieć, że schemat tarczy herbowej w wieńcu pięciu tarcz występuje na pieczęci królowej Elżbiety Rakuszan-ki. Pieczęć ta znana jest z odlewu datowanego na 1472 r., zob. Z. Piech, *Austriacki herb Habsburgów w heraldyce Jagiellonów*, w: *Nihil superfluum esse. Prace z dziejów średniowiecza ofiarowane Profesor Jadwidze Krzyżaniakowej*, Poznań 2000, s. 572–573 (ibid., s. 574 o prawdopodobnej genezie tego schematu). Jako inną antecedencję wskazać można pieczęć Władysława Jagiellończyka jako władcy Czech, a następnie jako władcy Węgier i Czech, por. A. Jaworska, *Konotacje herbu Orzeł Biały w sfragistyce monarchów dynastii Piastów i Jagiellonów (1295–1572)*, w: *Pieczęć w Polsce średniowiecznej i nowożytnej. Zbiór studiów* pod red. P. Dymmela, Lublin 1998, s. 123–150, s. 141 oraz fig. 12 po s. 146 (gdzie reprodukcja pieczęci wielkiej kancelaryjnej Władysława Jagiellończyka jako króla Czech i Węgier, używanej po 1490 r., za: J. Petrán, *Český znak. Stručný nástin jeho vzniku a historického vývoje*, Praha 1970, s. 45). Przerys późniejszego wzoru pieczęci Władysława jako króla Czech i Węgier (wg egzemplarza z r. 1507), zob. [F. A. Vossberg], *Siegel des Mittelalters von Polen, Lithauen, Schlesien, Pommern und Preussen*, Berlin 1854, tabl. 15 i opis na s. 23. Jej kompozycja pod względem rodzaju, liczby i układu tarcz, a także pewnych szczegółów zdobniczych jest identyczna z kompozycją pieczęci Aleksandra. Jako pierwowzory koncepcji pieczęci Elżbiety Rakuszan-ki i Władysława Jagiellończyka jako króla Czech i Węgier, a w konsekwencji także Aleksandra Jagiellończyka (choć prawdopodobnie za pośrednictwem tych ostatnich) wskazać należy piętnastowieczne pieczęcie królów rzymskich i cesarzy. Spośród nich najbardziej znaczące wydają się pieczęć sekretna Albrechta II jako króla rzymskiego (z racji powiązań krewniczych) oraz wielkie pieczęci majestato- we Fryderyka III. Zob. *Die Siegel der Deutschen Kaiser und Könige von 751 bis 1806*, hrsg v. O. Posse, II. Band: *1347–1493*, Dresden 1910: Zygmunt (1410–zm.1437): tabl. 14, nr 2 (rewers pieczęci majestato- wej dla Królestwa Węgierskiego, używanej do rzymskiej koronacji cesarskiej (opis na s. 8); 15, 2 (rewers pieczęci majestato- wej dla Królestwa Węgierskiego, używanej po koronacji cesarskiej (opis na s. 8); Albrecht II (1438–zm.1439): tabl. 19, 4 (pieczęć jako księcia Austrii i Styrii, wg odcisku z 1437 r., opis na s. 10); 20, 2 (pieczęć sekret- na jako króla rzymskiego (opis na s. 10)); Fryderyk III (1440–zm. 1493): tabl. 22, 1 (pieczęć Fryderyka jako księcia Austrii, Styrii i Karyntii, egz. z 1438 r. (opis na s. 11)); 23, 2 (pieczęć majestato- wa dwustronna Fryderyka III jako króla rzymskiego (używana pomiędzy 1443 a 1450 r., opis na s. 11)); 24, 5 (większa pieczęć Fryderyka jako króla rzymskiego, znana z 1443 r., opis na s. 12); 25,2 (pieczęć majestato- wa dwustronna cesarska wg egz. z 1456 r., opis na s. 12); 26, 5 (pieczęć cesarska ozna-

nie godłami Polski, Litwy, Rusi i Prus, nakryta koroną zamkniętą, widnieje w otoku sześciu herbów zwróconych ku niej w heraldycznym ukłonie [Fig. 3]⁷³.

Schemat kompozycyjny pieczęci Aleksandra powtórzony został w zmodyfikowanej formie na pieczęci Zygmunta I, gdzie pięciopolową tarczę centralną zastąpiła pojedyncza — z Orłem Białym (identycznie jak na płycie), a godło Litwy i Pas Habsburski zwięziły otok herbów ziemskich liczący (oprócz wymienionych) jeszcze dziewięć tarcz⁷⁴. Na pieczęci Zygmunta I uwagę zwraca wprowadzenie herbu województwa lubelskiego powstałego formalnie w 1474 r. (z nieprawidłowo zwróconym godłem), umieszczonego na wprost prawego szponu Orła. Herb ów znajdujemy również na wyobrażeniu z płyty, na prawo od tarczy z Orłem.

Piotr Skubiszewski w 1996 r., opowiadając się za datacją przynajmniej projektu do czerwca 1501 r.⁷⁵, postawił pytanie o potencjalny udział środowiska norymberskiego w realizacji zamówień na polskie tłoki pieczętny⁷⁶. Zamówienie głównej pieczęci państwowej u rzemieślnika działającego na terytorium obcej monarchii jakkolwiek ze względów bezpieczeństwa wydaje się mało prawdopodobne, nie było niemożliwe. Pieczęć Kazimierza Wielkiego uznawana jest — jak wiadomo — za jedno z najwybitniejszych dzieł rytowniczej szkoły paryskiej, a pieczęcie polskie przynajmniej do połowy XV w. za wyroby rzemieślników obcych⁷⁷. Jednakże przykład sporządzania tłoku dla wrocławskiej rady miejskiej w 1530 r. wskazuje, że przynajmniej ostatnie fazy rytowania odbywały się pod ścisłą kontrolą delegowanego przez radę urzędnika⁷⁸. Sądzić by można zatem, że jeśli posługiwano się obcymi złotnikami, to raczej sprowadziwszy ich do Polski, by wykonali swą pracę pod ścisłym nadzorem.

Według wydanego w 1475 r. przez radę miejską Krakowa wilkierza, porządkującego działania cechu złotników, do majstersztyku, obok srebrnej czary i oprawy kamienia w złoto, zaliczał się tłok pieczętny z tarczą herbową z klejnotem i legendą, oczywiście w lustrzanym odbiciu⁷⁹. Czy zatem złotnicy krakowscy czynni w ostatniej ćwierci i na przełomie XV w., na czele z Marcinem Marcinkiem mł. (znanym szerzej jako Marcin Marcinić⁸⁰), Janem Czymermanem [II]⁸¹, Marcinem Konig-

czona datą 1458, występująca do 1474 r., opis na s. 13); 26, 8 (pieczęć bez napisu otokowego o kompozycji godła identycznej z poprzednią, występująca w latach 1453–1463, opis na s. 13).

⁷³ Zob. M. Gumowski, *Pieczęcie królów polskich*, Kraków MCMX, s. 22 i fig. 38; S. K. Kuczyński, op. cit., s. 123, fig. 111. Pieczęć ta była w użyciu przez cały okres panowania (I. Sułkowska-Kurasiowa, op. cit., s. 72).

⁷⁴ M. Gumowski, op. cit., s. 25 i fig. 45; S. K. Kuczyński, loc. cit., fig. 112.

⁷⁵ P. Skubiszewski, *Obraz*, s. 215, por. s. 227.

⁷⁶ Loc. cit. W pracy z 1957 r. przyjmując datowanie płyty Kallimacha pomiędzy 1496 a 1500 r. wysunął przypuszczenie, że „pieczęć na epitafium mogła być antycypacją przyjętego w kilka lat później rysunku sfragistycznego” (por. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 86 i 115, przyp. 34). W świetle przedstawionych wyżej wniosków stwierdzenie Skubiszewskiego zachowuje zasadniczo swą aktualność zwłaszcza w odniesieniu do pieczęci Zygmunta I (centralna pojedyncza tarcza z orłem oraz umieszczony w otoku m.in. herb województwa lubelskiego).

⁷⁷ Zob. *Sfragistyka*, oprac. M. Gumowski, M. Haisig, S. Mikucki, Warszawa 1960, s. 131–132. Wykonawcą pieczęci majestatywnej Zygmunta Luksemburskiego z 1417 r. był złotnik i grawer paryski Arnault de Boymel. Zob. ibidem, s. 131, za: W. Ewald, *Siegelkunde*, München–Berlin 1914, s. 139.

⁷⁸ Zob. *Sfragistyka*, s. 119–120.

⁷⁹ Zob. J. Pietrusiński, *Złotnicy krakowscy XIV–XVI wieku i ich księga cechowa*, t. 1–2, Warszawa 2000 (t. 2 = *Księga cechowa złotników krakowskich 1462–1566*, tekst oprac. B. Dybaś, J. Tandecki, pod red. J. Pietrusińskiego, Warszawa 2000), t. 1, s. 59–60. Tenże autor przypuszcza, że majstersztyk miał taki sam zakres także w pierwszej i drugiej tercji XV w. (ibid., s. 43). Podkreśla też, że w pierwszym dwudziestolecu XVI w. „przez cały czas właściwie zupełnie brak wzmianek o wykonywaniu pieczęci” (ibid., s. 88). Być może jednak brak wzmianek o tego rodzaju zamówieniach wynika z tego, że były one w istocie poufne. Znamienne jest przy tym, że złotnicy krakowscy już w ostatnich latach XIV posługiwali się jakąś pieczęcią, a ich działania w owym czasie zmierzały do utworzenia organizacji cechowej (ibid., s. 31–32). Zachowana zapewne druga z kolei pieczęć cechu złotników krakowskich (wzorowana na pieczęci cechu wrocławskiego) pochodzi z ok. 1460 r. (ibid., s. 52–54 i il. 1–2 na s. 153), por. *Sfragistyka*, s. 130–131.

⁸⁰ Znany szerzej jako Marcin Marcinić (zm. 1518), zaczął prowadzić warsztat w 1486 r. Na lata dziewięćdziesiąte przypadają przypisywane mu (nie poświadczone źródłowo) dzieła z fundacji Fryderyka Jagiellończyka. Od 1502 r. pracował dla Zygmunta Jagiellończyka, dla którego wykonał szereg prac do 1506 r. W 1504 r. wykonał swe arcydzieło: relikwiarz na głowę św. Stanisława, którego fundatorami byli królowa Elżbieta oraz Jan Olbracht i Fryderyk Jagiellończyk. Miał w swojej pracowni „grawerowane płyty metalowe i odbitki graficzne”. Cieszył się szacunkiem, ze względu na prawość życia (J. Pietrusiński, op. cit., t. 1, s. 84, 549, 551–555, 560 — pochwalna zapiska nekrologowa).

⁸¹ Zmarły w 1541 r. był najczynnijszym wśród złotników krakowskich swego czasu. W 1501 r. został po raz pierwszy starszym cechu (2 II 1501 — 23 I 1502) (ibid., t. 1, s. 332, przyp. 9; t. 2, noty 642, 643), przy czym po zakończeniu tej kadencji został wybrany ponownie z nowym kolegą: Marcinem Konigkiem (Królem) (zob. przyp. następny). W 1505 r. z legatu Jana

kiem⁸² i rodzonym bratem Wita Stwosza — Maciejem⁸³, nie byli w stanie wykonać tłoku takiego, jak tłok pieczęci Aleksandra Jagiellończyka? Pilnym postulatem badawczym okazują się tu historyczno-artystyczne badania nad sfragistyką królów polskich⁸⁴.

Nawet nie rozstrzygając, gdzie i przez kogo została wykonana pieczęć koronna Aleksandra Jagiellończyka (choć wydaje się, że w Krakowie), możemy stwierdzić, że zamówiono ją zapewne tuż po elekcji 30 IX 1501 r., przy czym powinna być gotowa na koronację i sejm koronacyjny, kiedy to miał ją otrzymać kanclerz Krzesław Kurozwęcki. Termin koronacji wyznaczony został pierwotnie na 28 listopada, ale z powodu opóźnienia Aleksandra przesunięto go na 12 grudnia. Sejm koronacyjny rozpoczął się zaraz po uroczystościach i trwał zapewne do lutego 1502 r.⁸⁵ Najwcześniejszy znany mi dokument pergaminowy opatrzone pieczęcią wielką Aleksandra nosi datę 12 I 1502 r.⁸⁶

Jakkolwiek na płycie mamy do czynienia z przedstawieniem uproszczonym, symbolicznym, trudno nie zauważyć zgodności liczby tarcz w otoku z ich liczbą na pieczęci Aleksandra. Zgodność ta wydaje się nieprzypadkowa. Gdy następnie porównamy zestaw herbów z widniejącymi na pieczęciach Aleksandra i Zygmunta, zdziwi nas obecność w nim dwóch zwłaszcza herbów (obok wspomnianego już herbu województwa lubelskiego): 1^o ziemi kaliskiej (w szachowanym polu bawoli łeb w koronie i z kółkiem w nozdrzach⁸⁷), który po raz ostatni w sfragistyce królewskiej pojawia się na pięciopolowej tarczy z pieczęci wielkiej Jana Olbrachta⁸⁸; 2^o ziemi chełmskiej (niedźwiedź wśród trzech drzew), nie występującego na żadnej pieczęci monarszej⁸⁹.

Należy zwrócić uwagę, że herb ziemi kaliskiej w zaszczytnej pozycji, zbliżonej do tej, jaką widzimy na przedstawieniu z płyty, widniał na pieczęci majestatycznej Kazimierza Jagiellończyka, a wcześniej Władysława Jagiełły i Władysława Warneńczyka⁹⁰. Na pieczęci Aleksandra został jednak na swej pozycji zastąpiony przez herb Mołdawii o identycznym motywie głównym (bawola głowa z gwiazdą między rogami, po stronach której słońce (gwiazda) i półksiężyc⁹¹). Odtąd stan ten utrzymał się aż po pieczęć majestatową Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Rozpatrując przyczynę umieszczenia herbu kaliskiego na przedstawieniu z płyty, trudno by jednak mówić o zasugerowaniu się jej twórcy pieczęcią majestatową Kazimierza Jagiellończyka. Znajomość tej pieczęci przez artystę jest mało prawdopodobna, nie tylko z uwagi na rodzaj opatrywanych

z Oświęcimia st. otrzymał spory księgozbiór teologiczny. W tym samym roku począł być tytułowany *famatus vir, dominus* „zapewne jako ławnik”. W 1512 r. został przez Macieja Stwosza ustanowiony jednym z egzekutorów testamentu i opiekunem potomstwa. W 1515 r. tytułowany był wójtem krakowskim, a w 1517 r. został rajcą. W 1520 r. jako burmistrz gratulował królowej Bonie z racji narodzin Zygmunta Augusta (ibid., t. 1, s. 334–337, 339).

⁸² Zwany po polsku Królem, zmarły w 1520 r. Przyjął prawo miejskie Krakowa w 1485 r. W 1495 r. po raz pierwszy został starszym cechu, ponownie (wraz z Janem Czymermanem [II]) od 23 I 1502 do 29 I 1503 r. (ibid., t. 1, s. 542, przyp. 14; t. 2, noty 643, 644). Pracował m.in. dla Tęczyńskich (złocony pas) (ibid., t. 1, s. 544).

⁸³ Zmarły w 1540 r. Przyjął prawo miejskie Krakowa w 1482 r. i w tym samym roku stał się pełnomocnikiem swego brata Wita. „Był — jak stwierdza J. Pietrusiński — największym autorytetem swego środowiska zawodowego” (op. cit., t. 1, s. 518), wyjątkowo poważany jako wzorowy rzemieślnik (aż osiemnaście razy — od 1488 r. — wybierany starszym cechu) i obywatel miasta (w swych późnych latach osiągnął godność ławnika) (ibid., s. 81–83).

⁸⁴ Por. *Sfragistyka*, s. 132.

⁸⁵ Dekret elekcji Aleksandra nosi wprawdzie datę 3 X 1501 r., jednak już 30 września donoszono o jego wyborze. Zob. Z. Wdowiszewski, *Genealogia Jagiellonów*, Warszawa 1968, s. 68–69; *Volumina constitutionum*, vol. 1: 1493–1526, do druku przygotowali S. Grodziski, I. Dwornicka i W. Uruszczak, s. 100, 114–116. O używaniu przez Aleksandra jako elekta pieczęci sygnetowej do czasu koronacji, zob. Maciej z Miechowa, op. cit., s. 363.

⁸⁶ AGAD, Zbiór dokumentów pergaminowych, sygn. 6749: Potwierdzenie nadań Jana Olbrachta dla Zygmunta Jagiellończyka, wystawione w Krakowie. Pieczęć w misce woskowej przywieszona przez zakładkę, na pasku pergaminowym. Następny zachowany egzemplarz tej pieczęci — przy dokumencie wystawionym również w Krakowie 18 I 1502 r. (zob. J. Tomaszewicz, *Katalog dokumentów pergaminowych Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1992, s. 20, nr 49).

⁸⁷ W dotychczasowej literaturze znak ten opisywano często błędnie jako herb Wielkopolski. Na ten temat zob. R. Marciniak, *O rzekomym herbie Wielkopolski XIV i XV wieku*, „Roczniki Historyczne”, 65, 1999, s. 53–72, zob. s. 62, 64.

⁸⁸ Por. M. Gumowski, op. cit., tabl. XII, nr 34; S. K. Kuczyński, op. cit., s. 36.

⁸⁹ Herb ten pojawia się w otoku herbów ziemskich na przedstawieniu sejmu w *Statucie Jana Łaskiego (Commune incliti Regni Poloniae privilegium*, Kraków 1506 (druk ukończono w styczniu)), por. S. K. Kuczyński, op. cit., s. 122–123, 136, fig. 132 i s. 137. Ponadto w *Statucie*, w kontekście płyty Kallimacha, zwraca uwagę analogiczny sposób w jaki zredukowano schemat pieczęci większej koronnej Aleksandra Jagiellończyka (w tym przypadku do zarysu samego tyłu Orła Białego), co widoczne jest na obydwu przedstawieniach Jana Łaskiego prezentujących opieczetowane dokumenty królowi (zob. k. tytułowa i 175 oraz przedstawienie sejmu przed pierwszą kartą liczbowaną).

⁹⁰ Zob. M. Gumowski, op. cit., tabl. XI, nr 26, IX, nr 13 i X, nr 20.

⁹¹ Zob. S. K. Kuczyński, op. cit., s. 37.

nią dokumentów, ale zwłaszcza ze względu na to, że pieczęć ta wraz z pierwotną pieczęcią mniejszą (podkanclerską) zapewne została stracona w feralnej bitwie pod Chojnicami w 1454 r.⁹² Podczas całego panowania używana była natomiast pieczęć większa (kanclerska), w dokumentach określana jako *sigillum nostrum*. Przedstawia ona tarczę czteropolową z Orłem, Pogonią, herbem kaliskim i kujawskim, nad którą widnieje jeszcze tarczka z podwójnym Krzyżem Jagiellońskim⁹³. Wzór ten, ukazujący podstawowy zestaw herbów ziemskich, a wywodzący się ze wzoru pieczęci kancelaryjnej Władysława Jagiełły, używanej od 1413 r.⁹⁴, za Jana Olbrachta został przetworzony w kompozycji pieczęci wielkiej tego władcy⁹⁵. Na niej też po raz ostatni, jak wspomnieliśmy, pojawił się herb ziemi kaliskiej.

Wydaje się zatem, że artysta, który wyrył na przedstawieniu z płyty herb kaliski, utożsamił go z herbem Mołdawii, którego motyw główny: bawolą głowę mógł znać z pieczęci Aleksandra. W każdym razie identyczna pozycja obydwu tych godeł nie wydaje się przypadkowa. Na przedstawieniu z płyty zwraca również uwagę umiejscowienie Krzyża Jagiellońskiego, którego tarcza widnieje pod prawą szponą Orła, niejako w lustrzanym odbiciu w stosunku do swej sytuacji na pieczęciach Aleksandra i Zygmunta.

Czy zatem pieczęć Aleksandra Jagiellończyka była bezpośrednim wzorcem dla przedstawienia na płycie? Wydaje się, że artysta, który je projektował, a więc zapewne sam Stwosz, w jakiś sposób poznał pieczęć nowego władcy Polski bądź też jej wzór. Mógł dowiedzieć się o jej wyglądzie z czyjegoś ogólnego raczej opisu, ale mógł też ją ujrzeć, przy czym zapamiętałby ogólny schemat (sześć tarcz otaczających w istocie jedną, centralną) oraz niektóre godła, zwłaszcza zaś te, które dobrze znał, by pozostałe dobrać skądinąd⁹⁶.

Powstaje tu oczywiście kolejna kwestia: czy istotnie projektant otoku określił także treść przedstawień heraldycznych na tarczach? Ponieważ trudno znaleźć istotny powód dla umieszczenia na przedstawieniu herbu ziemi chełmskiej⁹⁷, można sądzić, że kimkolwiek był rytownik, który w fazie wykańczania obiektu cyzelowaniem i grawerunkami wprowadził ten, jak zaznaczaliśmy, nie występujący na pieczęciach królewskich herb, zapewne nie dysponował bezpośrednio odwzorowaniem pieczęci Aleksandra. Posłużyć się natomiast musiał jakimś kompendium heraldycznym⁹⁸.

Jak próbowaliśmy wykazać, wydaje się, że istnieje znaczne prawdopodobieństwo oddziaływania wzoru pieczęci Aleksandra, wykonanej zapewne między październikiem a grudniem 1501 r., na projektującego płytę nagrobną Kallimacha. Ponieważ okrąg pieczętny z wypukłymi tarczami wymodelowano i odlano wraz z całą płytą główną, natomiast godła zostały na tarczach wyryte w fazie wykańczania obiektu, możemy ostrożnie przyjąć, że wykonanie modelu płyty postępowało równoległe z realizacją zamówienia na tlok pieczętny, a prawdopodobnie zostało zakończone niedługo po jego pierwszych użyciach, tzn. w pierwszych miesiącach 1502 r.⁹⁹

⁹² Zob. M. Gumowski, op. cit., nr 26 (s. 18–19) i tabl. XI, nr 26. Pieczęć majestatowa, prawdopodobnie zagubiona w bitwie pod Chojnicami z powodu śmierci podkanclerzego Piotra Wody ze Szczekocin (18 IX 1454), znana jest głównie z odlewu opublikowanego przez Gumowskiego. Prawdopodobnie pod Chojnicami zgubiona też została pieczęć mniejsza podkanclerska, oznaczona u Gumowskiego (op. cit.) nr 29. Ostatnie jej użycie, stwierdzone w oparciu o zbiór AGAD, to 8 IX 1454 r. (zob. I. Sułkowska–Kurasiova, op. cit., s. 71). Warto tu zwrócić uwagę, że list Jana Olbrachta z 18 IV 1499 r. do rady miejskiej Norymbergi, polecający jej Łukasza z Górki, opieczetowany został sygnetem (*Akta norymberskie do dziejów handlu z Polską w wieku XV*, wydał J. Ptaśnik, w: *Archiwum Komisji Historycznej*, t. XI, Kraków 1909–1913, s. 342, nr 64).

⁹³ M. Gumowski, op. cit., tabl. XI, nr 27; I. Sułkowska–Kurasiova, loc. cit.

⁹⁴ M. Gumowski, op. cit., tabl. VIII, nr 14.

⁹⁵ *Ibid.*, tabl. XII, nr 34.

⁹⁶ Jeśli przyjąć tę hipotezę, to jedyną analogią w sztuce Stwosza są herby ziemskie umieszczone na tumbie Kazimierza Jagiellończyka (por. S. K. Kuczyński, op. cit., s. 32–34).

⁹⁷ Dlatego też trudno zgodzić się z sugestią Skubiszewskiego, że „wybór herbów [w przedstawieniu pieczęci na płycie jest] w istocie zgodny z ówczesną polską myślą heraldyczną” (P. Skubiszewski, *Obraz*, s. 227). W istocie odzwierciedla ją dobór herbów na pieczęci Aleksandra, co znajduje swe potwierdzenie w stosowanej tytulaturze. Zob. np. potwierdzenie zwolnienia od podwód mieszczan radomskich, wystawione w Krakowie 21 I 1502 r. z następującą tytulaturą: *Alexander Dei gratia Rex Poloniae necnon terrarum Cracovie, Sandomirie, Siradie, Lancicie Cuyavie, Magnus Dux Litwanie, Russie, Prussie ac Culmensis et Elbingensis Pomeranieque dominus et heres etc.* (AGAD, dok. perg., sygn. 3638).

⁹⁸ Kompendium tym mogła być jakaś kopia *Klejnotów* Długoszkowych. Herb ziemi chełmskiej występuje w brukselskim armoriale Lyncenich z pierwszej połowy XV w., zob. S. K. Kuczyński, op. cit., s. 44–45, 47 i 55–56.

⁹⁹ Być może wyobrażenie pieczęci na płycie traktować można jako *sui generis* symbol osoby Aleksandra, jako tego, który czy to pierwotnie należał do kręgu patronów fundacji, czy też przejął rolę takiego patrona po śmierci brata.

Wniosek ten zdaje się znajdować potwierdzenie w przesłankach płynących z analizy formalnych analogii kompozycji płyty Kallimacha.

III.2.2. Zagadnienie ikonograficznej genezy płyty Kallimacha i jej analogii formalnych

Odnosząc się do problematyki ikonograficznej genezy płyty Kallimacha i analogii jej kompozycji, pomijamy zasadniczo rozpatrywane niejednokrotnie zagadnienie typu przedstawienia zwanego „uczony w pracowni” i możliwego wpływu rozmaitych jego realizacji zarówno południowych — włoskich, jak i północnych — na Stwosza¹⁰⁰.

Zwracamy się natomiast ku wskazanym przez Zdzisława Kępińskiego i Stanisława Czekalskiego potencjalnym inspiracjom ikonograficznym Stwosza, szczególnie ku tym, które pozostają w związku z interesującą nas w szczególności kwestią datowania dzieła.

Kępiński uznał, że stwoszowska koncepcja przedstawienia Kallimacha „powstała jako kompilacja czterech konkretnych wzorów, z których trzy zostały Stwoszowi podsunięte¹⁰¹”. Za „wzory” te uznał (w kolejności chronologicznej ich powstania):

1. miedzioryt Mistrza E. S. z 1466 r., przedstawiający św. Jana Chrzciciela z Barankiem Bożym w otoczeniu Ojców Kościoła i symboli ewangelistów (Stwosz miałby przejąć z jednego z przedstawień Ojców „posadowienie postaci nie w fotelu, lecz na skrzyni do siedzenia i błam brokatu zawieszony za siedzącym jako tło”¹⁰²);

2. przedstawienie poety Bernarda Bellincioniego w pracowni — drzeworyt zawarty w edycji jego *Rime* (Wenecja 1491), „wykonany według jedyne go znanego miedziorytu Leonarda da Vinci lub ucznia jego według rysunku mistrza” (przedstawienie to, zdaniem Kępińskiego, miało być podstawą kompozycji Stwoszowskiej)¹⁰³;

3. przedstawienie Konrada Celtisa w edycji jego *Quattuor libri amorum* (Norymberga 1502), (Stwosz miałby zeń przejąć „pilasterki dźwigające girlandy owoców”, motyw ptaków symbolicznych oraz motywy heraldyczne) [Fig. 4];

4. przedstawienie św. Ambrożego w edycji jego dzieł (Bazylea 1506) (skąd pochodzić miałyby „drobne akcesoria — lustro wypukłe na ścianie koło okna, piórniki zwisające z biurka, przybory pisarskie i efektowna fałda płaszcza leżącego na ziemi za plecami piszącego”)¹⁰⁴.

Kępiński stwierdził przy tym, że „jak widać z dat powstania wzorów, Stwosz mógł podjąć pracę nad płytą dopiero w roku 1506”¹⁰⁵.

Odnosząc się do tej ostatniej daty, oznaczającej — zdaniem Kępińskiego — czas powstania przedstawienia św. Ambrożego z bazylejskiej edycji jego dzieł, Czekalski wskazał, że Kępiński najwyraźniej błędnie uznał wydanie z 1506 r. za pierwodruk, podczas gdy dzieła św. Ambrożego opatrzone powoływaną ryciną (autorstwa naśladowcy Dürera) ukazały się w Bazylei już w 1492 r.¹⁰⁶ Tym samym usunięta została główna — zdaniem Kępińskiego — przeszkoda dla datowania płyty przed 1506 r.

¹⁰⁰ Por. Maurin-Białostocka, op. cit.; P. Skubiszewski, *Obraz*; U. M. Mazureczak, op. cit. Ikonograficzną genezę bordiury zajęła się ostatnio Monika Kokoszka, przypominając i przedstawiając kilka istotnych spostrzeżeń, dotyczących potencjalnego oddziaływania współczesnych wzorców graficznych, zwłaszcza niemieckich, na projektanta obramienia. Szczególne znaczenie zdają się mieć tu prace Michała Wolgemuta, Wilhelma Pleydenwurffa czy szerzej — kręgu ilustratorów *Kroniki Świata* Hartmanna Schedla (Norymberga 1492), do którego zaliczany jest także Albrecht Dürer (terminował on u Wolgemuta w okresie: 30 XI 1486–1 XII 1489 r., zob. H. Schedel, *Chronicle of the World. The complete and annotated Nuremberg Chronicle of 1493*, introduction and appendix by Stephan Füssel, [Köln 2001], wstęp, s. 16, 18–21 i *Appendix*, s. 636 — odnośnie szkicu ryciny *Siedem dni stworzenia*). W kontekście obramienia płyty Kallimacha i architektonicznego zamknięcia kompozycji zwraca szczególnie uwagę rycina Wolgemuta z przedstawieniem tronującego Boga Ojca na stronie *verso* pierwszej karty *Kroniki Świata*, jak również powstałe we wspomnianym kręgu ilustratorów ryciny tzw. *Skarbczyka* (1491) (zob. M. Kokoszka, op. cit., s. 82–84).

¹⁰¹ Z. Kępiński, op. cit., s. 74.

¹⁰² *Ibid.*, s. 75, por. S. Czekalski, op. cit., s. 20–22, il. 7 s. 21.

¹⁰³ Z. Kępiński, op. cit., s. 74 i il. 65–66 po s. 64.

¹⁰⁴ *Ibid.*, s. 75.

¹⁰⁵ *Loc. cit.* Następnie stara się Kępiński zdementować fakt odnotowania inskrypcji z płyty w *Liber antiquitatum Schedla*, ukończonym w 1505 r. W konkluzji swych wywodów mówi, iż „wypada stwierdzić stanowczo, że płyta nie mogła powstać przed rokiem 1506, ale też i nie po 1507” (*ibid.*).

¹⁰⁶ Zob. S. Czekalski, op. cit., s. 13 i il. 4 na s. 14.

Czekalski swoją „obserwację procesu wyłaniania się wizerunku Kallimacha z ikonograficznej tradycji”¹⁰⁷ rozpoczął od drzeworytu Dürera z 1492 r. z przedstawieniem św. Hieronima, który odwróciwszy się od pulpitu, wyciąga cierń z łapy lwa¹⁰⁸. Uwagę cytowanego autora (w odniesieniu do przedstawienia Kallimacha) przykuła właściwie jedynie poza świętego, siedzącego tak, że „charakterystyczna prosta linia jego pleców, wyznaczająca także kąt ustawienia głowy, biegnie równolegle do skośnych krawędzi pulpitu z rozłożonymi na nich woluminami, które budują drugi plan”¹⁰⁹. Podobieństwa do kompozycji płyty nie wydają się jednak w przypadku tego dzieła szczególnie przekonujące.

Do wskazanych przez Kępińskiego „wzorów” Czekalski dołączył jeszcze projekt szybki witrażowej z wizerunkiem św. Hieronima autorstwa Hansa Süssa z Kulmbachu, datowany ok. 1503–1505 r. Daty te określiły zresztą pogląd autora na czas powstania płyty Kallimacha¹¹⁰. Wobec jednak wniosków z przedstawionej wyżej analizy źródeł pisanych należy raczej rysunek Kulmbacha z kręgu potencjalnych inspiracji Stwosza wyłączyć¹¹¹. Warto jednocześnie wskazać, że — wbrew przeświadczeniu Czekalskiego — według badań Barbary Butts, Kulmbach wszedł w krąg Dürera nie wcześniej niż w 1505 r.¹¹²

Zapewne natomiast słusznie wykluczył Czekalski spośród wskazanych przez Kępińskiego możliwych „wzorów” ikonograficznych kompozycji stwoszowskiej portret Bellincioniego. Stwierdziwszy jedynie podobieństwo typologiczne, skonstatował m.in., że wskazywana przez Kępińskiego jako analogia w przedstawieniach obydwu poetów zarówno czapeczka, jak i fryzura „daje się wytłumaczyć raczej konwencją ówczesnie panującej mody, niż zależnością dzieła Stwosza od drzeworytu z *Rime*”¹¹³.

Kępiński ferując tezę o inspiracji Stwosza przedstawieniem Bellincioniego, stwierdzał: „stamtąd [tj. z portretu Bellincioniego] poszła ogólna koncepcja humanisty przy biurku na tle okna pracowni, siedzącego przy tym w sposób swobodny z założonymi nogami, co Stwosz uprościł sobie nieco, utrzymując jednak zasadniczy ruch”¹¹⁴.

Wypada tu jeszcze przypomnieć, że charakterystyczny układ nóg, który tak przykuł uwagę Kępińskiego w związku z portretem Bellincioniego (a Czekalskiego wobec rysunku Kulmbacha), jest przejawem znamiennej dla Stwosza dynamizmu (czy też „mobilizmu”)¹¹⁵ w ujęciach postaci, także siedzących. Podkreślał to szczególnie mocno Lepszy, już zresztą za swoimi poprzednikami, wskazując przykładowo figury płaczków z tumbi Kazimierza Jagiellończyka¹¹⁶.

¹⁰⁷ Ibid., s. 11.

¹⁰⁸ Ibid., s. 12, il. 4.

¹⁰⁹ Ibid., s. 13.

¹¹⁰ Ibid., s. 19–20.

¹¹¹ Ibid., s. 13–20 i il. 6 na s. 15. Poza zbyt późnym obecnie datowaniem projektu szybki witrażowej (ok. 1503–1505 r.), by uwzględnić ją jako analogię, a nawet wyznacznik datowania przedstawienia Kallimacha (ibid., s. 19–20), Czekalski sam stwierdza, że „Ułożenie wzorzystej poduszki na której siedzi Kallimach przypomina bardziej miedzioryt Mistrza E. S., niż rysunek Kulmbacha” (ibid., s. 22).

¹¹² „Barbara R. Butts in ihrer Dissertation »Dürerschüler« Hans von Kulmbach (Harvard University, 1985) nachgewiesen hat, dass Hans von Kulmbach nicht vor 1505 in die Werkstatt Dürers eingetreten” (F. Anzelewsky, *Die Illustrationen der Berliner Schwenter-Handschrift*, w: *Apologia Poetarum. Die Schwenter-Handschrift Ms. lat. fol. 335 der Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz zu Berlin mit den Illustrationen Peter Vischers des Jüngeren*, eingeleitet und kommentiert von F. J. Worstbrock und F. Anzelewsky, [Teil 1: Text, Teil 2: Faximile], Wiesbaden 1987, Teil [1], s. 35–51, zob. s. 36–37, przyp. 14).

¹¹³ S. Czekalski, op. cit., s. 9, por. dalszą część cytowanego zdania i konkluzję na s. 10.

¹¹⁴ Z. Kępiński, op. cit., s. 74. Według tego autora (loc. cit.), portret Bellincioniego miał zostać podsunięty Stwoszowi przez samego Celtisa (por. krytyczne uwagi Kęblowskiego, *Problemy*, s. 223). Jest to jednak nader wątpliwa i niczym poza domysłem nie poparta hipoteza, choć istotnie mogłoby się to zdarzyć nawet po przyjeździe Celtisa z Wiednia do Norymbergi, gdzie był on już w marcu 1502 r. (zob. *Der Briefwechsel*, nr 275 i przyp. 1 na s. 494).

¹¹⁵ Por. M. Łodyńska-Kosińska, op. cit., s. 60.

¹¹⁶ Zob. K. Lepszy, op. cit., s. 144. Lepszy tłumaczył ten układ, z jednej strony, specyfiką późnogotyckiego buta, z drugiej zaś, w związku z nader prawdopodobną portretowością przedstawienia Kallimacha — jego dolegliwościami podagrycznymi i koniecznością prostowania nogi. (O anegdotyczno-moralistycznej interpretacji pozy Kallimacha u Lepszego por. Maurin-Białostocka, op. cit., s. 182, przyp. 15.) Dynamizm ujęcia, charakteryzujący postacie Stwosza, podkreślała ostatnio M. Łodyńska-Kosińska (loc. cit., por. s. 48).

W kontekście pozy Kallimacha przywołać można wszakże z twórczości samego Stwosza inne, bardziej, jak się wydaje, znaczące analogie. Są to trzy postaci z ołtarza Mariackiego¹¹⁷. Najważniejszą z nich, właściwie nie uwzględnianą w dotychczasowych badaniach, wydaje się postać Marii Panny w scenie Zwiastowania w górnej kwaterze lewego skrzydła otwartego. Sam Kępiński nie znalazłszy żadnego „wzorca” dla tej pozy, stwierdził, że sylwetka Marii jest „osobistą inwencją” Stwosza. Zwraca tu także uwagę udrapowanie szat (w tym ich wywinięcie nad prawym kolaniem postaci), a w malowanym tle, wśród naczyń stojących na półce między drzwiami a oknem — zwłaszcza drugie od lewej¹¹⁸. Dwie inne postaci, którym warto się przyjrzeć, to postać pierwsza z lewej na dolnej gałęzi drzewa Jessego w predelli ołtarza (w jej obecnym ukształtowaniu)¹¹⁹ oraz postać ze sceny dysputy Jezusa z uczonymi w piśmie, ukazana w przysiadzie z charakterystycznie wyprostowaną lewą nogą, identyfikowana hipotetycznie jako przedstawienie Jana Heydeke–Miriki¹²⁰.

Można chyba zatem stwierdzić, że dla układu ciała Kallimacha artysta nie musiał (przynajmniej w danym momencie) szukać inspiracji u innych twórców i był bardziej samodzielny aniżeli sugerowałyby przywoływane analogie spoza jego sztuki. Oczywiście jak w każdym innym dziele, tak i w omawianym pewne inspiracje i nawiązania są możliwe, dominuje jednak nad nimi wielka indywidualność twórcza artysty, co bardzo silnie akcentował Skubiszewski (a ostatnio za nim skądinąd także Czekalski)¹²¹. Trudno przy tym kwestionować pewne podobieństwa wskazane przez Kępińskiego i następnie Czekalskiego między kompozycją Stwosza a miedziorytem Mistrza E. S., następnie zaś wykonanym przez naśladowcę Dürera wizerunkiem św. Ambrożego, a także przedstawieniem Konrada Celtisa z jego *Quattuor libri amorum*. To ostatnie, jako poczytywane przez Kępińskiego (a także Czekalskiego) za jeden z pierwowzorów kompozycji stwoszowskiej, wymaga tu osobnego i szerszego potraktowania.

III.2.2.1. Analogie w przedstawieniu Konrada Celtisa z *Quattuor libri amorum* (Norymberga 1502) i przesłanki heraldyczne

Datowanie *Quattuor libri amorum*, pierwszego drukowanego zbioru poezji Celtisa, wydaje się pewne dzięki informacjom, które zawiera sam druk w obydwu swoich odbiciach z 1502 r. Kolofon autorski na jednej z kart dzieła głosi: *Absoluta sunt haec Conradi Celtis opera in Vienna Domicilio Maximiliani Augusti Caesaris Anno MD novi saeculi II, Kalendis Februariis, impressa autem Norimbergae eiusdem anni Nonis Aprilibus*¹²². Zatem 1 II 1502 r. Celtis ukończył w Wiedniu pracę nad swym zbiorem, a 5 kwietnia druk *Quattuor libri amorum* był gotowy, przy czym już w marcu 1502 r. był Celtis w Norymberdze, najwyraźniej celem dopilnowania edycji. Tam bowiem napisał list dedykacyjny, skierowany do Maksymiliana I¹²³.

Możemy przyjąć, że połowa marca 1502 r. to *terminus ad quem* wykonania klocków rycin zdobiących edycję Celtisa, zaprojektowanych głównie przez nie rozpoznanego z imienia współpracownika Albrechta Dürera, a nie jak uważano do niedawna — Hansa Süssa von Kulmbach¹²⁴. Interesu-

¹¹⁷ Por. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 86–87 (odwołania do wcześniejszych badaczy).

¹¹⁸ Zob. Z. Kępiński, op. cit., s. 41, gdzie jednocześnie autor ten wskazał wzory ikonograficzne całej kompozycji Zwiastowania. O postaci Marii z reliefu Zesłanie Ducha Św. Ołtarza Mariackiego otwartego Kępiński pisał: „Piękny to utwór owa centralna postać Marii w jej ostatnim wystąpieniu na skrzydłach ołtarza, a pomysł ukazania plastycznej bryły kolana w obramieniu pętli utworzonej przez opływającą linię brzegu płaszcza artysta ocenił sobie snadź wysoko, skoro powtórzył ten efekt w pięknej grupie św. Anny Samotrzeciej z Tarnowa” (op. cit., s. 45).

¹¹⁹ Zob. T. Chrzanowski, *Ołtarz Mariacki Wita Stwosza*, Warszawa 1985, po s. 47 nlb, por. M. Kokoszka, op. cit., s. 85 (uwagi o potencjalnym wzorcu graficznym predelli) i fig. 8 na s. 87 (Israhel van Meckenem, *Drzewo Jessego*), gdzie w kontekście pozy Kallimacha zwraca uwagę postać druga od prawej (w górnym rzędzie), czytająca pergaminową kartę.

¹²⁰ Zob. F. Kopera, *Wit Stwosz*, s. 11, fig. 3; T. Chrzanowski, op. cit., s. 133; Kępiński określił tę postać jako dziecko (op. cit., s. 37).

¹²¹ P. Skubiszewski, *Obraz*, s. 226. Skądinąd podkreślał to ostatnio także S. Czekalski.

¹²² Wg *Der Briefwechsel*, s. 494, przed nr 275 (list dedykacyjny zbioru, skierowany do cesarza Maksymiliana I). Por. egz. BN w Warszawie, sygn. XVI. Qu. 771, gdzie na k. m. II r. znajduje się kolofon autorski z tą samą datą ukończenia zbioru, tzn. 1 II 1502 r., acz o nieco odmiennym sformułowaniu niż wyżej przytoczony.

¹²³ Zob. *Der Briefwechsel*, nr 275, s. 503 i przyp. 1 na s. 494. List pisał Celtis, goszcząc u Wilibalda Pirekheimera.

¹²⁴ Za autora większej części rycin zdobiących dwa norymberskie druki Celtisa (*Opera Hroswitae von Gandersheim*, 1501 i *Quattuor libri amorum*, 1502) uchodził do niedawna Hans Süß von Kulmbach (por. *Meister um Albrecht Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 4. Juli bis 17. September*, Nürnberg 1961, s. 132–134, nr 226; J. Benzig, *Humanismus*

jący nas tu w szczególności drzeworyt, wskazany przez Kępińskiego [Fig. 4], na osi kompozycji u góry przedstawia Celtisa w pracowni, poniżej zaś gloryfikację jego rzekomego herbu i lauru poetyckiego, którym Celtis uwieńczony został przez cesarza Fryderyka III w 1487 r.¹²⁵ Tę alegoryczną kompozycję według jednego z umieszczonych w niej lemmatów określić możemy jako *Fons Musarum*. Wzorowana ona była częściowo być może na rysunku samego Dürera — projekcie fontanny, datowanym ok. 1500 r.¹²⁶

Zamiast — jak uczynił to ostatnio Czekalski¹²⁷ — mówić za Kępińskim o wzorowaniu się Stwosza na rycinie z *Quattuor libri amorum*, zwróćmy uwagę na przesłanki, przemawiające za tym, że to raczej autor tej ryciny mógł inspirować się kompozycją Stwoszowską, gotową już, jak się wydaje, przynajmniej w rysunku, względnie drewnianym modelu z końcem zimy 1501/1502 r.

Próbując określić stosunek, w jakim pozostają do siebie obydwie omawiane kompozycje, zacznijmy od przyjrzenia się ich ujęciu: architektonicznej czy raczej quasi architektonicznej oprawie. U Stwosza mamy do czynienia z arkadą o trójdzielnym łuku, która wspiera się na późnogotyckich kolumnkach. Zamknięcie kompozycji portretu Celtisa spoczywa natomiast na profilowanych węgarach (które oczywiście — za Kępińskim — można uznawać za przetworzenie pilastrów ujmujących przedstawienie Bellincioniego), a przesłonięte zostało girlandą-festonem¹²⁸. Frontową, najprawdopodobniej trójdzielną arkadę zdublowano jednak w drugim planie, gdzie dzięki nieco bocznej perspektywie widnieje w postaci późnogotyckiego, rozczłonkowanego na dwa lub nawet trzy łuki profilu. Zastosowanie tej arkady umożliwiło umieszczenie pod nią, a ponad głową Celtisa grupy trzech ptaków symbolicznych, do których za chwilę powrócimy.

Stwosz natomiast w swojej kompozycji po raz pierwszy zastosował trójłuk z wyokrąglonym, niełamanym odcinkiem środkowym, który w jego rzeźbie nagrobnej poprzedza gotycka trójarkada (łuk trójlistny) na płycie Zbigniewa Oleśnickiego¹²⁹. Za antecedencje schematu arkady z płyty Kallimacha uznać by też można baldachimy maswerkowe z tumbi Kazimierza Jagiellończyka, zwłaszcza ten z kwatery frontowej, jak i znajdującą się ponad tą kwaterą arkadę baldachimu nagrobka¹³⁰. Jeszcze wcześniejsze zaś są baldachimy maswerkowe o motywie rozciągniętego trójłuku nad sceną ofiaro-

in Nürnberg 1500–1540. Eine Liste der Druckschriften, w: *Albrecht Dürers Umwelt. Festschrift zum 500. Geburtstag Albrecht Dürers am 21. Mai 1971*, hrsg. von Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg und von der Senatskommission für Humanismus-Forschung der Deutschen Forschungsgemeinschaft, Nürnberg 1971 (Nürnberger Forschungen, Bd. 15), s. 255–300, zob. s. 262, poz. 47, gdzie stara atrybucja owych dziewięciu drzeworytów Kulmbachowi, i tamże, s. 275, poz. 159, gdzie opis z taką atrybucją części rycin z *Opera Hroswithae*, por. E. Chojecka, *Uwagi o czterech drzeworytach Kulmbacha z „Quattuor libri amorum” Celtisa*, BHS, 20, 1958, nr 3–4, s. 299–309). Jak jednak wykazała Barbara R. Butts, Kulmbach wszedł w krąg warsztatu Albrechta Dürera nie wcześniej niż w 1505 r. (por. w niniejszej pracy przyp. 112). Obok trzech drzeworytów autorstwa samego Dürera, za autora dziewięciu pozostałych z dwunastu drzeworytów zdobiących *Quattuor libri amorum* Celtisa uznany został anonimowy współpracownik Dürera, który najprawdopodobniej był również wykonawcą rysunku przedstawiającego insygnia założonego 31 X 1501 r. przez Maksymiliana I Collegium Poetarum et Mathematicorum w Uniwersytecie Wiedeńskim. (Zob. F. J. Worstbrock, *Die Berliner Schwenter-Handschrift. Gestalt und Konzeption*, w: *Apologia Poetarum*, Teil [1], s. 9–33, zob. s. 17.)

¹²⁵ Zob. D. Wuttke, *Celtis Conradus, Protucius*, w: *Lexicon des Mittelalters*, Bd. 2, München–Zürich 1983, szp. 1608–1611, zob. szp. 1608.

¹²⁶ W cytowanym (zob. przyp. 122) egzemplarzu warszawskim *Quattuor libri amorum* zajmująca nas tu rycina znajduje się na k. 7 nlb r. Samo przedstawienie *Fons Musarum* wzorowane jest zapewne na rysunkowym projekcie fontanny w formie kieliucha Albrechta Dürera, datowanym ok. 1500 r. Zob. F. Winkler, *Die Zeichnungen Albrecht Dürers*, Bd. I: 1484–1502, Berlin 1936, nr 233 i 233 a–b.

¹²⁷ Por. S. Czekalski, op. cit., s. 18.

¹²⁸ Z. Kępiński uznał, że Stwosz przejął od autora portretu Celtisa z *Quattuor libri* „pilasterki dźwigające girlandy owoców” (op. cit., s. 74). Jako analogię kolumniek podtrzymujących trójłuk na płycie Kallimacha przywołać można w sztuce samego Stwosza identyczne niemal kolumnki pod trójarkadą na płycie Zbigniewa Oleśnickiego (zob. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 83 i fig. 115) czy kolumnki, na których wspierają się dwie arkady w scenie ofiarowania Jezusa w świątyni w Ołtarzu Mariackim (najniższa środkowa lewa kwatera zamkniętego, por. Z. Kępiński, op. cit., il. 20 po s. 128), a chyba nawet (wyjawszy elementy figuralne) kolumny baldachimu nagrobka Kazimierza Jagiellończyka (zob. P. Skubiszewski, op. cit., fig. 1, por. też miedzioryt Stwosza, przedstawiający gotycki kapitel z wicią ostu pomiędzy gzymsami, Z. Kępiński, op. cit., il. 182 po s. 128, omówienie na s. 120). Por. też w niniejszym artykule przypis 100, gdzie uwaga dotycząca ryciny Michała Wolgemuta z przedstawieniem Boga Ojca w *Kronice Świata* Hartmanna Schedla (1492).

¹²⁹ Zob. P. Skubiszewski, op. cit., s. 83, 87 i fig. 115.

¹³⁰ Ibid., fig. 22 i 95 i komentarz autora s. 46–47.



Fig. 4. Nieznany współpracownik Albrechta Dürera, Wizerunek Konrada Celtisa w jego *Quattuor libri amorum*, Norymberga 1502, k. 7 nłb. r. (egz. BN w Warszawie, sygn. XVI. Qu. 771, fot. BN)

wania w świątyni i sceną złożenia do grobu w środkowych najniższych kwaterach Ołtarza Mariackiego zamkniętego¹³¹.

Jak zauważył Kępiński, w portrecie Celtisa, oprócz ogólnego podobieństwa do tzw. przedstawień „uczonego w pracowni”, zwracają uwagę dwa szczegóły, przez jego poprzedników nie komentowane. Pierwszy z nich, mniej, jak się wydaje, znaczący, to owa wspomniana już grupa jakby nacierających na siebie trzech ptaków, widniejących ponad głową Celtisa. Są to, od lewej, kruk (*corvus*), kogut (*gallus*) i łabędź (*olor*)¹³².

¹³¹ Zob. Z. Kępiński, op. cit., il. 20 i 29 po s. 128.

¹³² Por. *ibid.*, s. 74.

Na płycie Kallimacha odpowiadają im przedstawienia dwóch ptaków w polach klinowych płyty głównej, ponad trójdzielną arkadą: skierowanych ku sobie łabędzia i zapewne orła (względnie feniksa)¹³³. Ptaki te, o bez wątpienia walorze symbolicznym, być może słusznie były najogólniej interpretowane przez Szczęsnego Dettloffa jako oznaczające „wzlot i zgon naszego humanisty”¹³⁴. Jako przypuszczalne wzorce ich przedstawień, zwłaszcza zaś orła, wskazał Skubiszewski miedzioryty tzw. Mistrza Pasji Berlińskiej¹³⁵. Kępiński natomiast uznał, że Stwosz przejął je wprost z przedstawienia Celtisa. Ukazany tam łabędź swoją dynamiczną, bojową postawą i szczególnie ułożeniem szyi wykazuje istotnie znaczne podobieństwo do łabędzia z płyty, tyle że ten jest znacznie bardziej wyciągnięty i oczywiście świetny w rysunku, w przeciwieństwie do swego drzeworytowego odpowiednika.

Należy tu wszakże zwrócić uwagę na antecedencje motywu symboliki ptasiej w sztuce nagrobnej samego Stwosza, który zastosował ją już w swej najwybitniejszej kreacji nagrobnej: tumbie Kazimierza Jagiellończyka. W maswerkowych baldachimach kwater tumbi ponad godłem Królestwa Polskiego umieścił uważanego ówczasem za ptaka nietoperza, a ponad Pogonią — sowę¹³⁶. Ptaki nocy, symbolizujące mrok śmierci, widniejące ponad godłami głównych członów monarchii, miały być może umysławiać grozę, jaka pada na państwo po śmierci władcy¹³⁷. Z kolei na płycie Zbigniewa Oleśnickiego w splotach ostów, uważanych za symbol cierpienia Chrystusa i męczenników, a tym samym symbol zbawienia, pojawiają się papużki, prawdopodobnie jako symbole powtarzania — bezustannego zapowiadania Dobrej Nowiny z obietnicą łaski¹³⁸.

Nie wydaje się zatem, by motywy ptaków były w kompozycji Stwosza jakimś *novum*.

Przesłanki do stwierdzenia, że to raczej autor ryciny z *Quattuor libri amorum* mógł częściowo wzorować się na kompozycji Stwosza, płyną także z porównania herbów widniejących na obydwu przedstawieniach. Zwrócił na nie uwagę Kępiński, ale jego analiza, pozbawiona znaczących argumentów historycznych, zwieńczona została sugestią, że rzekomy herb Celtisa (prawdziwe nazwisko Pickel), domniemanego homoseksualisty, jest ni mniej, ni więcej, tylko przedstawieniem fallicz-

¹³³ Za takiego uznają go wszyscy badacze z wyjątkiem Kępińskiego, który poprzez analogię do przedstawienia Celtisa uważa, że jest to nie orzeł, lecz kogut, na co dowodem ma być „ogon tak długi i wygięty łukiem, a nogi »bose« aż do kolan, gdy powinien mieć opierzone do ziemi i opadające” (ibid., s. 75). Wypada przypomnieć, że kogut winien mieć jeszcze tak charakterystyczny grzebień, którego wszakże u Stwoszowskiego ptaka nie widzimy. Kębiński (*Problemy*, s. 223), odnosząc się z szeregami zastrzeżeń do wywodów Kępińskiego o płycie Kallimacha, najwyraźniej uległ sugestii o wzorowaniu się przez Stwosza na kompozycji z *Quattuor libri amorum* (nazywając ją zresztą błędnie kartą tytułową). Kębiński stwierdził m.in., że z ryciny z dzieła Celtisa „przejął Stwosz zapewne motyw ptaków: łabędzia (*olor*), kruka (*corvus*) — a nie koguta (*gallus*), jak sądzi Autor [scil. Kępiński]; wprawdzie także kruk na płycie Kallimacha nie jest wierny zoologicznie, ale bliższy krukowi niż kogutowi z dzieła Celtisa” (loc. cit.). Pozostawmy więc przy konstatacji, że na epitafium mamy do czynienia z przedstawieniem zapewne orła, choć możemy też przypuszczać, że łabędź od starożytności uważany był za tego, w którego wcieliła się dusza poety (por. J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Warszawa 1992, s. 46, przyp. 56, ze wskazaniem na: Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 30, 73). W średniowieczu przekaz o śpiewającym przed śmiercią łabędziu był chyba dość powszechnie znany, skoro odwoływał się do niego kaznodzieja w kontekście chrześcijańskiej eschatologii. Aleksander Brückner przytoczył piętnastowieczne skierowane do wszystkich stanów i kondycji kazanie noworoczne, w którym kaznodzieja „obdarowuje” słuchaczy i mówi m.in.: „posyłam wszystkim starcom łabędzia, który w godzinie śmierci słodko śpiewa — niechżeż każdy starzec życie swe tak rozrządzi, by mógł w chwili zgonu słodką pieśń Panu śpiewać: *Panie w ręce Twoje polecam duszę moję*” (A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, I: *Kazania i pieśni. Szkice literackie i obyczajowe*, Warszawa 1902, s. 81, por. S. Kobielus, op. cit., s. 196–200). Orzeł może tu oznaczać dianoetyczne — intelektualne cnoty zmarłego, przede wszystkim zaś bystrość umysłu, wzlot ducha do niebios czy — wedle interpretacji Ambrożego i Augustyna — zbawienie albo odrodzenie ku życiu wiecznemu (por. D. Forstner, op. cit., s. 241; S. Kobielus, op. cit., s. 232–238; por. też interpretację K. Lepszego, *Pomnik*, s. 147–148).

¹³⁴ Sz. Dettloff, op. cit., I, s. 102. Można tu jedynie dodać, że łabędź od starożytności uważany był za tego, w którego wcieliła się dusza poety (por. J. Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*, Warszawa 1992, s. 46, przyp. 56, ze wskazaniem na: Cicero, *Tusculanae disputationes*, I, 30, 73). W średniowieczu przekaz o śpiewającym przed śmiercią łabędziu był chyba dość powszechnie znany, skoro odwoływał się do niego kaznodzieja w kontekście chrześcijańskiej eschatologii. Aleksander Brückner przytoczył piętnastowieczne skierowane do wszystkich stanów i kondycji kazanie noworoczne, w którym kaznodzieja „obdarowuje” słuchaczy i mówi m.in.: „posyłam wszystkim starcom łabędzia, który w godzinie śmierci słodko śpiewa — niechżeż każdy starzec życie swe tak rozrządzi, by mógł w chwili zgonu słodką pieśń Panu śpiewać: *Panie w ręce Twoje polecam duszę moję*” (A. Brückner, *Literatura religijna w Polsce średniowiecznej*, I: *Kazania i pieśni. Szkice literackie i obyczajowe*, Warszawa 1902, s. 81, por. S. Kobielus, op. cit., s. 196–200). Orzeł może tu oznaczać dianoetyczne — intelektualne cnoty zmarłego, przede wszystkim zaś bystrość umysłu, wzlot ducha do niebios czy — wedle interpretacji Ambrożego i Augustyna — zbawienie albo odrodzenie ku życiu wiecznemu (por. D. Forstner, op. cit., s. 241; S. Kobielus, op. cit., s. 232–238; por. też interpretację K. Lepszego, *Pomnik*, s. 147–148).

¹³⁵ P. Skubiszewski, op. cit., s. 87 i 89; M. Kokoszka, op. cit., s. 85–86 (fig. 6).

¹³⁶ Por. M. Kokoszka, op. cit., fig. 22–23 i 44–45 oraz interpretację tamże, s. 35–37.

¹³⁷ Tak, podobnie jak M. Skubiszewska, byłbym skłonny interpretować ten zabieg artysty (zob. M. Skubiszewska, *Program ikonograficzny nagrobka Kazimierza Jagiellończyka w katedrze wawelskiej*, „Studia do Dziejów Wawelu”, t. 4, 1978, s. 117–214, zob. s. 127–128; J. Kowalczyk, op. cit., s. 10. Kępiński uznał, że „dwa ptaki dzienne, sokoły, i dwa nocne — sowa i zaliczany wówczas do ptaków nietoperz, mówią, że dzień i noc trwa żal i żałoba narodowa” (Z. Kępiński, op. cit., s. 60).

¹³⁸ Skubiszewski nie przypisał im żadnego znaczenia, zob. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 35, por. s. 71. Kępiński stwierdził jedynie, że „brama ostrołukowa wsparta na słupkach ukazuje górą gąszcz rajskiej roślinności nie znającej zimy i egzotyczne ptactwo — dwie papużki” (Z. Kępiński, op. cit., s. 64), por. J. Seibert, *Lexikon christlicher Kunst*, Freiburg–Basel–Wien 1980, hasła: *Disteln und Dornen* (s. 78) i *Papagei* (s. 244).

nym, a herb Kallimacha to wzorowana na tamtym sztuczna kompozycja¹³⁹. Zwolenników tej raczej autosugestii nieżyjącego już niestety autora wypada odesłać choćby do znakomitego listu Hasyliny z Rzytonic, krakowskiej przyjaciółki Celtisa i bohaterki tylekroć wspominanych tu *Quattuor libri amorum*, która w 1500 r. napisała do dawnego wielbiciela, oburzona rozpowszechnianiem przez niego wierszy opiewających szczegóły ich miłostek¹⁴⁰. W owym czasie zresztą Celtis, zmarły w osiem lat później, cierpiał już z powodu choroby wenerycznej, co w znacznej mierze tłumaczy jego usilne zabiegi o utrwalenie swojej sławy. Główną jej podbudową, prócz samego dorobku poetyckiego, było wspomniane wyróżnienie Celtisa, jako pierwszego spośród Germanów, laurem poetyckim przez cesarza Fryderyka III w 1487 r. Jakkolwiek był to wielki zaszczyt, to szlachectwo Celtisa minęło i jako wywodzący się z warstwy plebejskiej, musiał odczuwać na tym tle jakiś kompleks niższości, który kompensował sobie głównie ostentowaniem niemal na każdym kroku tytułu *poeta laureatus*¹⁴¹.

Kallimach (właśc. Buonaccorsi) pochodził natomiast z rodziny należącej do czołowych w San Gimignano, od dawna związanej z Toskanią, choć o silnej, wykorzystywanej zresztą przez niego samego tradycji wtórnego obywatelstwa weneckiego¹⁴². Jakkolwiek dotychczas nie udało się jednoznacznie stwierdzić, że herb Kallimacha widniejący na płycie jest istotnie jego znakiem własnościowym, to można sądzić, iż jest to znak, do którego miał on jakieś uzasadnione prawa, względnie godło, które przybrał sobie, być może podczas swojego młodzieńczego pobytu we Florencji, od tamtejszych Buonaccorsich, nieco je modyfikując. Podstawę takiej hipotezy dają herby dwóch z sześciu florenckich rodzin o tym nazwisku, oparte na identycznym schemacie¹⁴³.

Za autentycznością znaku własnościowego Kallimacha, prawdopodobnie znanego Stwoszowi z odcisku pieczętnego, przemawia zresztą sam kształt tarczy typu włoskiego, na której godło zostało umieszczone, kształt pojawiający się w XV w., a nawiązujący obrysem do antycznego bukraniumu¹⁴⁴. Porównując ten herb z umieszczonym na rycinie przedstawiającej Celtisa, widzimy nie tylko włoski kształt samej tarczy (choć tu nawiązujący do typu wzorowanego na łbie końskim)¹⁴⁵, ale w istocie te

¹³⁹ Por. krytyczne uwagi Kęmbłowskiego (*Problemy*, s. 223).

¹⁴⁰ *Der Briefwechsel*, nr 255 a–b. Por. H. Zeissberg, op. cit., s. 273; E. Chojecka, op. cit., gdzie omówienie czterech rycin z *Quattuor libri amorum*, opatrzonych lemmatami według imion kochanek Celtisa, m.in. ryciny z widokiem Krakowa, opatrzonej lemmatem: *Hasilina Sarmata*, zob. ibid., s. 300, il. 1 (o autorstwie rycin por. przyp. 112, 124).

¹⁴¹ Por. *Conradi Celtis per Sodalitatem litterariam Rhenanam vita* z r. 1513 w: *Der Briefwechsel*, nr 339, s. 610.

¹⁴² Wg jednej z hipotez, rodzina Kallimacha wywodziła się z Poggibonsi, skąd po 1270 r. przeniosła się do San Gimignano. Brat Kallimacha, Francesco, zapewne niebezzasadnie określał się jako *cavaliere, conte, oratore e poeta* (zob. J. Garbacik, op. cit., s. 9–10, por. G. Paparelli, *Callimaco Esperiente (Filippo Buonaccorsi)*, wyd. II, Roma 1977, s. 19–21; H. Zeissberg, op. cit., s. 201–202; D. Caccamo, *Buonaccorsi Filippo (Callimachus Esperiens)*, w: *Dizionario biografico degli Italiani*, t. 15, Roma 1972, s. 78–83). W związku z ustaleniami choćby Garbacika zadziwia stwierdzenie Kępińskiego: „Kim był Kallimach z pochodzenia — nie wiemy” (op. cit., s. 75).

¹⁴³ Zob. G. B. di Crollalanza, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili Italiane estinte e fiorenti*, t. I, Piza 1886, s. 145, gdzie znajdujemy m.in. opis herbu rodziny: *Bonaccorsi detti dei Noferi di Firenze: Trinciato d'oro e di rosso, alla banda d'azzurro attraversante, accompagnata da ciascun lato da una stella dell'uno nell'altro*, por. op. cit., s. 146 (opis herbu rodziny Bonaccorsi z Padwy); *Armoires des familles contenues dans l'Armorial Général de J. B. Rietstap publiées par l'Institut Héraldique Universel*, t. 1, Paris b.d., tablica CCCLII: Pas z prawa w skos, nad którym i pod którym gwiazda ośmiorożna (por. także herb Buonaccorsich (!) padewskich, różniący się od poprzednio opisanego tym, że gwiazdy są pięcioramienne, a na pasie ułożone są trzy serca, co świadczy o tworzeniu odmian). O florenckich Buonaccorsich, por. *Les Florentins à Lyon*, par le comte de Charpin-Feugerolles, *Les Florentins en Pologne*, par M. Louis Fournier, Lyon 1893, s. 39 (Buonaccorsi alias Bonaccorsi) i s. 212 (przypisy). Gioacchino Paparelli komentując hipotezy wywodzące Buonaccorsich czy to z Lukki, czy z Florencji, Poggibonsi bądź też Genui, stwierdza: *I due nuclei principali, spesso tendenti a identificarsi e confondersi, sono quelli di Firenze e San Gimignano. Si trattava di famiglie diverse o — piu verosimilmente — di diversi rami di una unica famiglia* (Paparelli, op. cit., s. 19).

¹⁴⁴ Tzn. wzorowany na obrysie czaszki byka (*bukranion*), który później zwięża się, nawiązując z kolei do kształtu naczółka zbroi końskiej (*scudo a cranio di cavallo; scudo detto testa di cavallo*), zob. G. Camajani, *Dizionario araldico*, fig. 503 (wizerunek z 1496 r.).

¹⁴⁵ Por. przypisy poprzedni. Do dzieł wykonanych według rysunków Dürera zaliczane są miniatury herbowe, wymalowane na marginesach niektórych książek z biblioteki przyjaciela artysty, Wilibalda Pirckheimera. Zastosowany tam został kształt tarczy typu włoskiego, nawiązującej obrysem do końskiej czaszki, identyczny kształtem z tymi, na jakich widnieje „herb” (czy raczej znak) Celtisa na jego obydwu rycinach portretowych. Miniatury Pirckheimerowskie datowane były najwcześniej przed ożenkiem Pirckheimera (13 X 1495), ale raczej — ze względów stylistycznych — po śmierci jego żony, tj. po 17 V 1504 r. Kryterium była tu nieobecność w kompozycjach jej herbu (zob. *Tout l'oeuvre peint de Dürer*, introduction par P. Vaisse, documentation par A. Ottino della Chiesa, Paris 1969, s. 101–102: *Les Miniatures Pirckheimer*, nr 103 E, F, G, H, I.). Jak wykazał jednak Niklas Holzberg (*Willibald Pirckheimer. Griechischer Humanismus in Deutschland*, München 1981,

same elementy, składające się na godło heraldyczne, jakkolwiek tu ułożone w symetryczną kompozycję, w słup: dwie belki ściśle do siebie przylegające, dwa półpierścienie i trzy gwiazdy (dwie nad i jedna pod figurą). Jeżeli kompozycji herbowej Kallimacha trudno odmówić cech przynajmniej heraldycznej poprawności, to — wbrew sugestii Kępińskiego — figura herbowa Celtisa wydaje się dość sztuczna i raczej niezbyt udana¹⁴⁶.

Podsumowując, można stwierdzić, iż rycina z *Quattuor libri amorum* Celtisa, opublikowana na początku kwietnia 1502 r., raczej nie była wzorem dla kompozycji Stwosza. Prawdopodobnie natomiast jest ona dziełem, które pewne elementy zawdzięcza powstającej niedługo przedtem, a może gotowej już przynajmniej w projekcie (rysunku, drewnianym modelu) płycie nagrobnej Kallimacha.

IV. Płyta Kallimacha w chronologii twórczości Stwosza, jej analogie ze współczesnymi dziełami z zakładu Vischerów, problem jej pierwotnego umiejscowienia

Określenie powstania projektu czy przynajmniej modelu płyty na pierwsze miesiące 1502 r., a w każdym razie realizacji i zamontowania w kościele Dominikanów w Krakowie przed marcem 1503 r. (z prawdopodobieństwem zamówienia jej jeszcze przed połową 1501 r.), sytuuje dzieło w chronologii twórczości Stwosza zapewne krótko po tzw. Epitafium Volckamerów z kościoła Św. Sebalda w Norymberdze, wykonanym w 1499 r.¹⁴⁷, a najprawdopodobniej równoległe z ołtarzem dla Schwazu w Tyrolu, realizowanym w latach 1500–1503¹⁴⁸, i chyba przed skrzydłami ołtarza z Műnnerstadt, według Kępińskiego, malowanymi w 1503 r.¹⁴⁹ Jak zresztą wiadomo, perypetie kryminalne Stwosza, zwłaszcza od jesieni 1503 r., aż do rehabilitacji cesarskiej w 1505 r. zasadniczo wykluczały prowadzenie prac nad jakimkolwiek poważniejszym dziełem¹⁵⁰.

Datowanie całej realizacji na okres od drugiej raczej połowy 1501 do 1502 r., a ogólniej ok. 1502 r. (lecz bezwzględnie przed marcem 1503 r.) stawia płytę Kallimacha na czele grupy płyt Vischerowskich o kompozycji pola głównego zamkniętej motywem trójliścia czy trójjarkady, wskazanej przez Bochnaka (za Simonem Mellerem)¹⁵¹. Przypomnijmy, że w twórczości Stwosza antecedencję tego schematu widzimy na marmurowej płycie Zbigniewa Oleśnickiego (mł.)¹⁵². Do wspomnianej grupy, należą w pierwszym rzędzie trzy płyty z katedry krakowskiej: Piotra Kmity starszego (zrealizowana zapewne krótko po 1505 r. z prawdopodobnym udziałem Stwosza)¹⁵³, Pawła Szydłowic-

s. 66–67), miniatury powstać mogły po sierpniu 1502 (list poświadczający zakup edycji Arystotelesa, por. loc. cit. oraz s. 133–134), a więc — wg wskazanego kryterium (śmierć małżonki) — po 17 V 1504 r. Motyw stylizowanej tarczy typu włoskiego w twórczości Dürera znajdujemy wcześniej w miedziorycie datowanym ok. 1501/1502 r., a zatytułowanym *Geniusze* (w istocie putta) z hełmem i tarczą (zob. *Albrecht Dürer 1471–1528 — grafika — miedzioryty drzeworyty, akwaforty ze zbiorów Państwowej Galerii w Dessau NRD*, Biuro Wystaw Artystycznych, Galeria Sztuki Współczesnej, Katowice brw.).

¹⁴⁶ „Herb” ten pojawia się ponownie na słynnym tzw. przedśmiertnym portrecie Celtisa autorstwa Hansa Burgkmaira st. z 1507 r., zob. A. Burkhard, *Hans Burgkmair d. Ä.*, Leipzig [1934], s. 81, Abb. 50; J. Białostocki, *Renesansowy portret piarsarza*, w: *Portret. Funkcja — Forma — Symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1986*, Warszawa 1990, s. 89–115, zob. s. 102–103 i fig. 10.

¹⁴⁷ P. Skubiszewski, *Wit Stwosz*, Warszawa 1985, poz. 17.

¹⁴⁸ Por. Sz. Dettloff, *Czy Wit Stosz wykonał ołtarz dla Schwazu?*, BHS, 11, 1949, s. 179–187, zob. s. 180–181, gdzie tłumaczenie kwitacji Stwosza z sumy wypłaconej za wykonany już ołtarz, wystawionej 19 VIII 1503 r., i s. 186 oraz ryc. 78 po s. 184. Skubiszewski zwrócił też uwagę na malowane kwatery ołtarza z Műnnerstadt, które „budową przestrzeni i kompozycją figuralną przypominają reliefy zewnętrzne Ołtarza Mariackiego, sztychy i epitafium Kallimacha” (*Wit Stwosz*, poz. 17), por. Z. Kępiński, op. cit., s. 69–70.

¹⁴⁹ Zob. Z. Kępiński, op. cit., s. 107–108, por. s. 120 (uwagi o miedziorycie „Głowica gotycka”).

¹⁵⁰ Zob. Z. Kępiński, *Ołtarz Salwatora = Wit Stwosz w starciu ideologii religijnych Odrodzenia. Ołtarz Salwatora*, Wrocław 1969, s. 10–11; tenże, *Wit Stwosz*, s. 70–71; M. Łodyńska-Kosińska, op. cit., s. 34–36.

¹⁵¹ A. Bochnak, *Pomnik*, s. 30 za: S. Meller, *Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt*, Leipzig 1925, por. P. Skubiszewski, *Rzeźba*, s. 87.

¹⁵² Por. P. Skubiszewski, op. cit., s. 69, 83 i fig. 115. Trójjarkada o zarysie pełnych łuków zwieńczyła retabulum ołtarza tzw. bamberskiego (ok. 1520). Zob. Z. Kępiński, op. cit., il. 181 po s. 128; tenże, *Ołtarz Salwatora*, fig. 203–205.

¹⁵³ Zob. *Gotyckie spiżowe płyty*, Katalog, nr XI.

kiego (zm. 1506)¹⁵⁴ oraz Fryderyka Jagiellończyka z 1510 r.¹⁵⁵, a następnie płyta Andrzeja Szamotulskiego (zm. 1511) z kolegiaty w Szamotułach¹⁵⁶ oraz płyta Piotra Salomona (zm. 1516, zamówienie przed tą datą) z kościoła Mariackiego w Krakowie, w realizacji której udział Stwosza jest również nader prawdopodobny¹⁵⁷.

Kompozycję i zdobnictwo płyty Kallimacha z płytą Piotra Kmity starszego łączy, oprócz schematu trójdzielnej arkady, ornament jej pasa w formie przewiązywanej girlandy lauru z owocnikami¹⁵⁸. Interesującą natomiast analogią z płytami Pawła Szydłowieckiego, najprawdopodobniej Mikołaja Salomona (zm. 1509) i Andrzeja Szydłowieckiego jest wzór tkaniny altembasowej, znajdującej się za plecami Kallimacha¹⁵⁹, a w przypadku wspomnianych płyt deseń altembasowej draperii, rozwieszonej za plecami przedstawionych, z motywem jabłka granatu¹⁶⁰. Najwyraźniej mamy tu do czynienia z tym samym wzorem, wykorzystywanym przy realizacji szeregu płyt powstałych w warsztacie Vischerowskim w pierwszym dziesięcioleciu XVI w.¹⁶¹ Szczęsny Dettloff zwrócił uwagę na inny szczegół, mianowicie słoje boazerii „gabinetu” Kallimacha, które widać też na wspomnianej płycie Piotra Salomona. Na tej samej płycie z kolei Skubiszewski wskazał na ornament pola tarczy herbowej, identyczny z ornamentem tarczy herbowej Kallimacha¹⁶². Monika Kokoszka rozpatrując ostatnio wzorce graficzne bordiury płyty Kallimacha, zwróciła uwagę na grupę płyt o podobnych motywach kompozycji i ornamentacji. Analogie te datują się zresztą od 1502 r.¹⁶³

Na zakończenie wreszcie zwróćmy uwagę, że pewien problem przedstawia również pierwotne umiejscowienie płyty. Według Miechowity, Kallimach *in sinistra parte introitus chori sub altari sepulchrum percepit, tectusque est urna aerea, erecta in altare*¹⁶⁴. Michał Siejkowski w swym opisie kościoła Dominikanów, wydanym w 1743 r., po wzmiance o kaplicy Trzech Króli, „w której przedtym archikonfraternia różańca świętego miała swoje nabożeństwa” (tożsamej z tzw. dziś małą zakrystią, pod kaplicą św. Jacka), stwierdza: „z tej kaplice do chóru idąc, w rogu chorowym jest ołtarz różańca świętego, a podle tego jest grób mosiądzowy Filipa Kalimacha (!) człowieka uczonego”¹⁶⁵.

Sformułowania obydwu przekazów pozwalają sądzić, iż płyta nakrywająca komorę grobową, mająca pierwotnie ok. 170 cm wysokości, znajdowała się na podeście ołtarza, względnie u stóp mensy, na poziomie posadzki kościoła, ale już w prezbiterium. Takie jej usytuowanie tłumaczyłoby zresztą tak stosunkowo dobry stan zachowania¹⁶⁶.

¹⁵⁴ Ibid., nr XII

¹⁵⁵ Ibid., nr X.

¹⁵⁶ Ibid., nr XXVII.

¹⁵⁷ Ibid., nr XVI. Jak zauważył Skubiszewski, epitafium Kallimacha ze wspomnianą płytą łączy ryty ornament na tarczy herbowej (P. Skubiszewski, op. cit., s. 90).

¹⁵⁸ Por. P. Skubiszewski, op. cit., fig. 153 i s. 87.

¹⁵⁹ Por. ibid., fig. 151.

¹⁶⁰ Por. K. Lepszy, op. cit., s. 147; P. Skubiszewski, op. cit., s. 83, por. Z. Kępiński, *Ołtarz Salwatora*, s. 85–86 i fig. 220, 222.

¹⁶¹ Por. *Gotyckie spizowe plyty, Katalog*, nr XII, XIV, XXXVII.

¹⁶² Por. op. cit., nr XVI; P. Mrozowski, op. cit., *Katalog I*, nr 41; P. Skubiszewski, op. cit., s. 90. Praktykę wykorzystywania w zakładzie Vischerów wcześniej zastosowanych wzorów potwierdza m.in. wrocławska płyta Jana Rotha z 1492 r., wykonana z użyciem tego samego modelu, który dwadzieścia lat wcześniej posłużył do plakietki biskupa Georga von Schaumburg z katedry w Bambergu (P. Mrozowski, op. cit., s. 110).

¹⁶³ Por. M. Kokoszka, op. cit., s. 86.

¹⁶⁴ *Chronica Polonorum* (wyd. II, Kraków 1521, loc. cit.); por. M. Strykowski, *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszytkiej Rusi*, wyd. M. Malinowski, Warszawa 1846, t. 2, s. 304: „w kościele u św. Trójcy pod mosiądzowym przykryciem leży”.

¹⁶⁵ M. Siejkowski (Siekowski), *Świątynia Pańska to jest kościół Boga w Trójcy jedynego z klasztorem ww. oo. Dominikanów w Krakowie...*, Kraków 1743, s. 15–16. W dalszym ciągu opisu Siejkowski mówi już o ołtarzu przy zakrystii, na którym wystawiane są relikwie, przy nim zaś jest płyta Leszka Czarnego, którego kości miały spoczywać w samym ołtarzu (op. cit., s. 16). Wydaje się zatem, że grób Kallimacha usytuowany jest gdzieś w pobliżu łuku tęczowego.

¹⁶⁶ O losach płyty i jej recepcji por. K. Lepszy, op. cit., s. 151–152, 162–163; J. Kowalczyk, op. cit., s. 21 i 24.

The Dating of Filippo Buonaccorsi (Callimachus) sepulchral slab

Summary

Callimachus' sepulchral bronze slab in the Dominican church in Cracow (Fig. 1), Wit Stwosz's last known work directly connected with Poland, has been dated in literature at between 1496 (when Callimachus died) and 1507. The main reason why a more precise period has not been established seems to be a wrong interpretation of, or disregard for, three basic written sources concerning Callimachus' commemoration slab, namely three letters written between 1499 and 1503. The first two were addressed to Conrad Celtis. In one of them (Cracow, 26 March 1499) Jan Sommerfeld the Elder (d. 1501) sends the text of his sepulchral poem which, according to later sources, was used as an epitaph beneath Callimachus' effigy. This is the information conveyed in the other letter to Celtis, written by Mark Bauernfeind (Rustinimicus) on September 1, 1500 after his return from Cracow to Mondsee (Upper Austria). The letter mentions a pictorial epitaph (*Bildepitaph*) on Callimachus' tomb. It has frequently been wrongly interpreted as testifying to the existence of a bronze plaque because the verb *conflare* (to compose in relation to text of epitaph) was thought to mean „to cast”, „to mould”. The third letter (from Ottaviano Gucci to Lactantius Tedaldi), the most important for determining the date of the tombstone, was written in Cracow and is known from an undated copy. It proves that the slab must have been put up in the Dominican church in Cracow after March 1501 and before the death of Cardinal Fryderyk Jagiellon (14 March, 1503). These two dates can be established on the basis of the positions held by the persons mentioned in the letter. March 1503 is undoubtedly the final date when the slab could have been made and installed in the Dominican church.

The author's aim is to make the date as precise as possible through an analysis of the tombstone and its similarity to other works pointed out by earlier researchers. The wording of the inscription on the tombstone referring to Callimachus as royal secretary (*divi olim Casimiri et Iohannis Alberti Polonie Regum secretarius acceptissimus*) does not make it possible to say unequivocally whether the text was composed during king John Albert's life or rather after his death (17 June, 1501). (If we assume that this was done before the king's death, this would correspond to Paolo Giovio's information that the tombstone was founded by John Albert himself.) Although Gucci's letter says that it was founded by the executors of Callimachus' last will, the inscription suggests that it was contributed by a foundation established under the auspices of the royal family. The character and importance of this foundation counterbalances Callimachus' rather unfavourable posthumous reputation as the king's adviser. Callimachus' image on the plaque is probably the only picture of a royal secretary at work known in European art. Callimachus is shown reading a parchment document bearing the great seal of the state (Fig. 2). The schematically presented seal on the slab is very similar to the model of the great seal of the Crown introduced during Alexander Jagiellon's reign (coronation in December 1501), (Fig. 3). Not only is the arrangement of the escutcheons similar (the shield with the emblem of the state is surrounded by concentrically arranged territorial coats of arms) but some emblems are in an identical place. What is surprising is that the seal on the slab includes the coat of arms of the Chełm Land, which was never included in the seals of Polish kings, and also the coat of arms of the Kalisz Land, which was on John Albert's seal that this coat of arms appeared for the last time in a royal sphragistic. The main device of this coat of arms, the buffalo's head, is identical with the main device of Moldavia's coat of arms which is in an identical position on Alexander's seal. This probably means that the designer of the tombstone (most probably Wit Stwosz) knew the general outline of Alexander's seal, but the engraver arbitrarily chose some elements from an accessible heraldic compendium. Alexander's seal was probably executed in Cracow for his coronation in December 1501 and is known to have been used in January 1502. It seems therefore that the idea to put the state seal on Callimachus' tombstone must have been conceived soon afterwards.

In his monograph of Wit Stwosz, Zdzisław Kępiński draws attention to certain formal analogies between Callimachus' effigy on his tombstone and the picture of Conrad Celtis in his *Quattuor libri amorum* (Fig. 4). According to the colophon, the printing of the edition was completed in Nurnberg on 5 April, 1502. The designs of the wood blocks (most of which are now attributed to an unknown collaborator of Albrecht Dürer) must have been made in the middle of March 1502 at the latest. Having in mind the picture of Callimachus, Kępiński draws attention to some elements in the presentation of Celtis, e.g. to the symbolic birds and the poet's coat of arms on an Italian-type shield beneath his portrait. Kępiński, who thought the slab was made after 1506, believed that Stwosz had drawn on Celtis' portrait in his presentation of the birds and the elements forming Callimachus' coat of arms. Since according to written sources the *terminus ad quem* of the slab has been put at March 1503, it can be assumed that it was rather the author of Celtis' picture that took those elements from Stwosz's composition. Birds, a swan and an eagle (or phoenix), seen in the triangles above the arcade of Callimachus' portrait, are nothing new in Stwosz's sepulchral art. Symbolic birds (an owl and a bat,

which was thought to be a bird in the Middle Ages) are on the sides of the sarcophagus of king Casimir Jagiellon above the coats of arms of Poland and Lithuania. Parrots amidst thistles, placed in a position analogous to that of the birds on Callimachus' slab, can be seen on the tombstone of Archbishop Zbigniew Oleśnicki. As regards the pose of Callimachus himself, an analogy can be found in Wit Stwoszcz's figure of the Virgin Mary in the Annunciation scene in the altar in St. Mary's church in Cracow. Callimachus' coat of arms, on an Italian-type shield, bears all the traits of authenticity. Unfortunately we do not know any impress of Callimachus' seal, but the coat of arms on the slab is almost identical with the coat of arms of the Buonaccorsi family of Florence with whom Callimachus was probably related. The coat of arms of Celtis is an artificial composition and not a very successful one from the point of view of heraldic rules. It is made up of the same elements as Callimachus' coat of arms (beams, stars, crescent). It is known that Celtis (Pickel) came from a plebeian family. Being the first German to be awarded poetic laurels by Frederick III, he ostentatiously emphasised his title of poet laureate at every step. But this did not give him full satisfaction. His alleged coat of arms, identical with the one in *Quattuor libri*, can be found later on Celtis' mournful portrait designed by Hans Burgkmair the Elder in 1507.

All these observations seem to indicate that the design and maybe even the wooden model of Callimachus' tombstone must have been made in the first months of 1502 (perhaps before March of that year when it inspired the author of the woodcuts for Celtis' *Quattuor libri amorum*). The bronze slab itself was probably made in 1502 and was installed in the Dominican church in Cracow before the middle of March 1503 at the latest.