

Walicki, Michał

Dwa przyczynki do dziejów sztuki w Polsce XVI w.

Przegląd Historyczny 37, 243-248

1948

Artykuł umieszczony jest w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych, tworzonej przez Muzeum Historii Polski w Warszawie w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego.

Artykuł został opracowany do udostępnienia w Internecie dzięki wsparciu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach dofinansowania działalności upowszechniającej naukę.

MICHAŁ WALICKI

DWA PRZYCZYNNKI DO DZIEJÓW SZTUKI W POLSCE XVI w.

1. Domniemane dzieło Mikołaja Erlera

W rzędzie najcenniejszych Varsavianów Muzeum Narodowego w Warszawie, dziś niemal doszczętnie zdewastowanych przez Niemców, wymienić należy srebrny kurek bractwa strzeleckiego z 1552 roku (Nr inw. 42960). Zabytek ten, parokrotnie publikowany¹⁾, wymieniany często w publikacjach encyklopedycznych²⁾, jest dostatecznie znany, by mnożyć jego opisy. Brak tego wybitnego dzieła polskiej sztuki zdobniczej w zbiorach muzealnych uniemożliwia zresztą dorzucenie nowych spostrzeżeń, któreby złożyły się na bliższą jego charakterystykę (ryc. 1) Ograniczę się tedy jedynie do przypomnienia, że jest to zwyczajowe godło bractw strzeleckich, wykonane w srebrze (dętym) o wysokości 18 cm, szerokości 17,1 cm.



Ryc. 1. Kurek srebrny bractwa kurkowego w Warszawie.

Figurka ptaka, w złoconej koronie, starannie, niemal wytwornie cyzelowana, stoi na podstawie w kształcie uciętej gałęzi o trzech obrabanych, mniejszych gałązkach. Na sztorcach czterech zacięć widnieje data „1552“, gmerk złotnika (ryc. 2), głoski NE oraz

¹⁾ „Przyjaciel Ludu“, Leszno, 1835, nr 5.

Kraushar A., Zabytki Warszawskie. IV: Kurek srebrny bractwa strzeleckiego z czasów Zygmunta Augusta. „Tyg. Ilustr.“ 1899, nr 49, 962.

Gembarzewski B., Muzeum Narodowe w Warszawie. Kraków 1926, nr 97.

²⁾ Moraczewski J., Starożytności Polskie. Poznań 1842, I, 574.

Gloger Z., Encyklopedia Staropolska. Warszawa 1902. II, 121.

Brückner, Encyklopedia Staropolska. Warszawa, 1937, s. 748.

Gołębiowski L., Opisanie Warszawy, 160.

znak w formie półksiężyca o trzech promieniach, zwróconego barkiem do góry.

Kurek noszony był na łańcuchu na szyi; celowi temu służyły cztery ucha, umieszczone po bokach podstawy, oraz dalsze dwa na grzbiecie między skrzydłami, podobnie jak i cztery otwory do przewleczenia łańcucha, widoczne w lewym skrzydle ptaka. Na ogół zatem kurek warszawski powtarza dość wiernie podobne godła innych strzeleckich bractw w Polsce. Natomiast zachowane sygnatury, literowe i figuralne, oraz data wykonania przedmiotu, zapewniają mu zupełnie wyjątkowe miejsce w szeregu innych zabytków tego typu.



Ryc. 2.
Gmerk
złotni-
ka na
kurku.

Data wykonania warszawskiego godła wyprzedza o lat 13 powstanie zachowanego również po dziś dzień kurka bractwa krakowskiego (1565). Autor jego, podobnie jak i warszawskiej odznaki, pozostał po dziś dzień nieznan³⁾. Znamy natomiast nazwisko złotnika, który był twórcą kurka we Lwowie; był nim Hanusz Vondrezen (von Dresden), zapewne syn Hanusa Kleina „de Civitate Drezno, terrae Misnensis“. W inwentarzu jego pracowni, spisany w 1573 roku, świadczącym zresztą, że był to złotnik wyższej miary, pozostał po nim m. in. przedmiotami „ptak z łańcuchem i półstrzałą srebrny; na łańcuch dałi klejnoty strzelcy“. Kurka tego wydano strzelcom; ważył grzywien 4 bez pół luta⁴⁾.

Powstanie tych trzech godeł w obrębie trzeciej ćwierci XVI stulecia, na przestrzeni zatem stósunkowo zacieśnionej pod względem czasu, zdaje się świadczyć, że był to okres rozkwitu i największego znaczenia korporacji lucnicznych.

Sama instytucja pamięta czasy wcześniejsze, wywodząc się z ducha średniowiecznych miejskich organizacji⁵⁾. O znaczeniu, jakiego zażywała, świadczy wymownie chociażby przepyszna miniatura w kodeksie Bema z 1505 roku, wyobrażająca strzelanie do kura⁶⁾. Ale dopiero „wiek złoty“ przynosi istotny rozwój bractw kurkowych⁷⁾. Wyrazem tego (w warunkach warszawskich) są uchwały miejskie z lat 1540 i 1547, a zatem na krótko przed wykonaniem srebrnego kura warszawskiego⁸⁾.

Wróćmy jednak do tak fascynującego nas godła warszawskich luczni-

³⁾ Grabowski A., Starożytnicze wiadomości o Krakowie. Kraków 1852, 193 (pierwsza i najobszerniejsza relacja o tym zabytku) por. Gloger, l: c. oraz Brückner o. c.

⁴⁾ Łoziński Wł., Złotnictwo Lwowskie. Lwów 1911—1912. 61, 1.

⁵⁾ Świadczy o tym kurek późnogotycki bractwa strzeleckiego w Kościanie z przed 1456 r. por. K. Koehler: Dawne cechy i bractwa strzeleckie. Poznań 1899, 219 oraz SKHS. VI. CXXIX.

⁶⁾ Por. Estreicher K., Miniatury Kodeksu Bema oraz ich treść obyczajowa. „Rocznik Krakowski“, tom XXIV, 1933 par. 10, oraz Winkler F., Der Krakauer Behaim — Codex. Berlin 1941.

⁷⁾ Zabytków tego rodzaju było niewątpliwie dużo — aczkolwiek wzmianka Kraushara o kurku wielickim, obecnie w zbiorach Rotschilda w Wiedniu, zdaje się polegać na nieporozumieniu.

⁸⁾ Jaworski Sas T., Bractwo strzelców kurkowych w Warszawie. Warszawa 1932, 14. Wspomnieć tu należy o ciekawej skardze bractwa (23 lipca 1552 r.), przeciw wydzierżawieniu placu ćwiczeń — „spheristerium“ — Andrzejowi Mora.

ków. Obecność inicjału złotnika, jego gmerku i daty, wszystko to podnieca, wyobraźnię muzeologa, pragnącego przyczynić się do rozwiązania zagadki jego autorstwa. Jak doład Kołaczkowskiemu i Krausharowi bodajże przypisać należy nie opartą na niczym próbę zdefiniowania warszawskiego kurka jako dzieło głośnego krakowskiego złotnika Mikołaja (Niclosa) Nonnarta, czynnego w latach 1509—1558, znanego ze swych prac dla dworu królewskiego⁹⁾. Pomijając brak materiału porównawczego wobec niezachowania się prac tego majstra, domniemanie o jego autorstwie należy odrzucić chociażby już li tylko z tytułu niezgodności jego inicjałów z inicjałami wrytymi na naszym godle.

Sądzę zresztą, że niekoniecznie w Krakowie należy szukać tego monogramisty. Decentralizacja ośrodków wytwórczości złotniczej w XVI wieku jest faktem niejednokrotnie już podnoszonym a co ciekawsze właśnie Mazowsze dysponuje w tym czasie szeroko rozrzuconą siecią warsztatów złotniczych¹⁰⁾. W samej Warszawie, wbrew dość wstrzemięźliwej ocenie Lepszego, kwitnie przemysł złotniczy całą pełnią już za czasów Zygmunta Augusta. Wydaje się zatem rzeczą wskazaną tu, że nie gdzie indziej szukać autora omawianego godła.

Litery NE, widniejące w sąsiedztwie gmerku, wytyczają, moim zdaniem, kierunek dla domysłów o znacznym stopniu prawdopodobieństwa. Na przestrzeni drugiej połowy XVI stulecia czynna jest w mazowieckiej stolicy cała generacja złotników Erlerów, zażywających, jak się zdaje, niepowszedniego znaczenia¹¹⁾. Najstarszym z nich jest Mikołaj Erler, wymieniony w księgach radzieckich pod r. 1554; z kolei idzie po nim Andrzej Erler, wzmiankowany w r. 1574, wreszcie Gabriel Erler w r. 1583.

Przyjmując pisownię imienia Mikołaja w brzmieniu łacińskim (Nicolaus) względnie niemieckim (Niclos), często używanym przez mieszczaństwo polskie XVI wieku — uzyskujemy podstawę do związania inicjałów NE z imieniem i nazwiskiem Niclosa vel Nicolausa Erlera złotnika warszawskiego.

Rok wykonania kurka — 1552, wskazuje, że jako pierwszy nosił go Jan Baryczka, który zdobył godność króla kurkowego w tym właśnie roku. Zważywszy znaczenie Baryczki wśród patrycjatu warszawskiego, słusznym wydaje się domysł o wykonaniu godła bractwa na zlecenie miasta¹²⁾, a co za tym idzie, przez miejscowego złotnika. Sądzę, że można pójść dalej jeszcze i osobistą inicjatywę wykonania tej pięknej oznaki przypisać sławetnemu, piastującemu w owym pamiętnym dla bractwa roku podwójne godności: „consul Varsoviensis“ i „Rex Sagittatorum“.

⁹⁾ Lepszy L., Złotnictwo elbląskie, 11.

Tenże, Przemysł złotniczy w Polsce. Kraków 1933. 157, nr 486.

Kraushar A., l. c.

¹⁰⁾ Baranowski J., Przemysł polski w XVI w. Warszawa 1919. 61—62, oraz

Pazyra, Dzieje miast na Mazowszu. Warszawa 1936.

¹¹⁾ Baranowski (l. c.) zaczerpnął te wiadomości z Ksiąg radzieckich m. Warszawy. (IV, f. 358, VII, F. 756, IX, F. 401).

¹²⁾ Jaworski, o. c. 16.

2. Nieznane portrety Batorego.

Co najmniej już od czasów Dvorzaka¹³⁾ nauczyliśmy się doceniać rolę ikonografii jako pomocniczej dyscypliny, niezastąpionej przy kreśleniu rysów portretowych historycznych postaci. Portret jest ważniejszym na ogół źródłem poznania osobowości niż źródła literackie¹⁴⁾. Świadomość wagi podobnych badań towarzyszyła też pięknej pracy Stefana Komornickiego¹⁵⁾, któremu to nieodżałowanej pamięci uczonemu zawdzięczamy dziś wyczerpujące opracowanie ikonografii batoriańskiej.



Ryc. 3. Portret Stefana Batorego z galerii w Kozłówce.

Nowoodnaleziony portret króla Stefana pochodzący ze zbiorów Zamoyских w Kozłówce, znajdował się niegdyś w kolekcji Stanisława Augusta, jak na to wskazują numery 2180 i 828 widniejące w prawym rogu u dołu. Obraz, malowany na drzewie o wym. 42 × 25,6 cm. nosi ślady obcięcia po lewej, co go zwężyło o jakieś circa 3 cm. Popiersie królewskie zwrócone 3/4 w prawo od widza, wyłania się z brudno oliwkowo-szarego tła. Wysoko ucięte popiersie ukazuje fragment wzorzystego żupana oraz futrzany kołnierz delii, (ryc. 3).

Żupan zdobi u szyi niewielki wykładany kołnierz z haftowanym krzyżykowo. Na głowie Batorego futrzany kołpak z piórem i bogatą zaponą. U góry po prawej białą farbą napis: STEPHANUS D. G. | REX POLONIAE. | 1577 | oraz gmerk malarza¹⁶⁾ układający się w kształt związanych liter SRA o jeszcze gotyckim zacięciu. Na odwrocie pismem z 19-go wieku skre-

siono: „Portret olejny oryginalny | Stefana Batorego | był dawniej w Puławach“.

Nie mamy trudności z włączeniem tego portretu w krąg innych przedstawień królewskich. Charakterystyczna twarz, z brodawką na prawym

¹³⁾ Dvorzak M.: „Beiträge zur Kunstgeschichte... F. Wickhoff gewidmet“. Wien 1903, 13.

¹⁴⁾ Zimmerman H., Wert, Aufgaben und Mittel der Ikonographie, „Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoroński“. Wien 1918, 92.

¹⁵⁾ Komornicki E. S., Essai d'une iconographie du roi Etienne Batory, Cracovie 1935. Por. Gumowski M., Nieznane portrety Stefana Batorego „Wiad. Numizm. Archeol.“. Kraków 1904, nr 4(60).

¹⁶⁾ Podobny kształt gmerków występuje często w portretach niemieckich XVI wieku. Porównaj chociażby portret młodzieńca przypisywany mistrzowi z Messkirch (?) w b. zbiorach Ord. Krasińskich w Warszawie.

policzku, o smutnym, poważnym wejrzeniu, zamknięta w bieg twardo, nieledwie tępo prowadzonego konturu jest powiększeniem nie tylko rysów królewskich lecz i specyficznego stylu rysunkowego, jaki znamy z grupy 4 olejnych wizerunków wielkiego króla, znajdujących się w Państwowych zbiorach bawarskich w Monachium¹⁷⁾, Muzeum Czartoryskich w Krakowie¹⁸⁾, kolekcji biskupa Dub-Dubowskiego w Rzymie¹⁹⁾ oraz niegdys w zbiorach puławskiego domku Sybilli, obecnie również w Muzeum Czartoryskich²⁰⁾.

Wszystkie te wizerunki (a najbliższe nowo odnalezionemu portretowi są obrazy z Rzymu i Domu Sybilli) łączy wspólny im pierwowzór graficzny, którym jest sztych Jobsta Ammanna z 1576 r.²¹⁾ Tym samym i portrecik z Kozłówki należy do gatunku wizerunków „typizowanych”. Różnice istotnie są minimalne, bodaj, że większa dążność do podkreślania szczegółów (brodawka i fałda u nasady nosa) obfitość linearnie potraktowanych schematyzmów (zmarszczki przy oczach) graficzna interpretacja zarostu.

Z wzmiankowanych uprzednio czterech wizerunków królewskich, dwa — monachijski i rzymski naszą datę 1576; obraz po Stanisławowski opatrzony jest datą 1577, ponadto zaś wiązany monogramem, w którym upatruję nierozwiązaną, dotąd sygnaturę malarza. Nie odpowiada ona żadnej ze znanych, mogących wchodzić w rachubę sygnatur. Być może, już w niedalekim czasie uda się odczytać w sposób właściwy. Wyjaśnieniu również podlega droga jaką odbył obraz z Galerii Stanisława Augusta do domu Zamoyskich. Wiemy jak dotąd jedynie, że sprzedany został w 1815 roku, przedtem zaś znajdował się w Pałacu pod Blachą²²⁾. Czas wreszcie pokaże, czy utrzyma się tradycja autorstwa Lodovica Cigoli (1559—1613) związana z obrazem rzymskim, pochodzącym ze zbiorów hr. Alvarez de Castra i Corsetti.



Ryc. 4. Portret Stefana Batorego
Portret w zbiorach amerykańskich.

¹⁷⁾ Komornicki, l. c. N 3. W. Bartynowski, Materiały do ikonografii królów, zbroi i wojska polskiego ... Kraków 1908, 53.

¹⁸⁾ Komornicki, l. c. N 4. Nr inw. V, 221.

¹⁹⁾ Komornicki, l. c. N 5.

²⁰⁾ Komornicki, l. c. N 6. Nr inw. 249. Kupiony w Gdańsku w 1790 r.

²¹⁾ Becker, C. Jobst Amman, Zeichner und Formschneider, Kupferätzer und Stecher, Leipzig 1854, 170.

²²⁾ Mańkowski T., Galeria Stanisława Augusta. Lwów 1932. N 2180.

Wiadomość o drugim, nie wprowadzonym do polskiej literatury naukowej portrecie Batorego, zawdzięczamy krótkiej wzmiance p. Heleny Comstock, omawiającej wystawę sztuki francuskiej u Wildensteina w 1939²³). Opublikowała go ona (ryc. 4) jako dzieło Corneille'a de Lyon (sic), jak się zdaje, w oparciu o nieznanym mi katalog wystawy. Uwagi, w które zaopatrzyła autorka swą notatkę, wskazują na zupełną dla niej obcość tego zagadnienia²⁴). Pobieżny rzut oka wskazuje, że mamy tu ponownie z innym, późniejszym typem portretu Batoriańskiego, a mianowicie z opartym o pierwowzór malarski Köbera. Tutaj należy wymienić przede wszystkim miniaturowy portrecik z gal. Pittich²⁵), dalej portrety z Muzeum Narodowego w Krakowie²⁶), zbiorów Połockiego w Tulczynie²⁷) oraz zbiorów zamku Ambras²⁸). Niewyraźna reprodukcja, przede wszystkim zaś brak autopsji zmuszają mnie do porzucenia na tych najbardziej ogólnikowych uwagach. Podczas gdy portrecik amerykański zasila liczny zespół wariacji postulecia utwierdzają nas w przekonaniu o długim życiu ulubionych wzorów. Typ ikonograficzny zajmujący miejsce rozległej plastycznej twórczości, Köberowskich, portret z Kozłówki uzupełnia nieliczną grupę wizerunków opartych poprzednio o szych Ammana. Oba powstałe jeszcze w obrębie XVI powodującej powstanie zindywidualizowanej sztuki portretowej — oto co wydaje się być znamienne dla atmosfery tych czasów, u nas nie obfitujących w większe talenty.

Autorytet portretowanej osobistości zdaje się niewątpliwie górować nad artystyczną reputacją twórcy. Tym może należy tłumaczyć arcyciekawą skądinąd fakt recepcji przez kraje ościenne formuły portretu królewskiego ustalonej tak sugestywnie przez Marcina Köbera, — świadczy o tym płaszczanica Jeremiego Mohyły z 1606 r. z klasztoru w Suczawicy²⁹), którego portret jest tkacką parafrazą głośnego portretu Batorego z klasztoru OO. Misjonarzy na Stradomiu w Krakowie.

²³) H. Comstock: *The Connoisseur in America (French Masterpieces)*. „*The Connoisseur*“ 1939. VII. 34.

²⁴) „The sensitive face, finely cut, of a somewhat slav type, is indeed of a different cast than the artist ordinarily was called upon to paint ... It is the man of statecraft who is presented by the painter. He is not visionary but his eyes look towards the future“ ... itd. Obrazek mierzy ok. 9 cali wysokości.

²⁵) Komornicki, l. c. N 34.

²⁶) Idem, N 36. Nabyty w Warszawie w 1909 r.

²⁷) Idem, N 37.

²⁸) Idem, N 39 cf. Kenner F., *Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand v. Tirol. Jahrb. d. Kunsth. Sammlungen ... Wien, XIV, pl. XII, N 240.*

²⁹) *Exposition de l'art Roumain, ancien et modernes, Paris. Musée du Jeu de Paume 1925, 69, por. Glück, Die Kunst d. Ostens. Berlin, passim.*