

Badach, Artur

Renesansowe pakiety typu PAX w zbiorach polskich

Kronika Zamkowa 1-2/59-60, 89-101

2010

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Tematem niniejszego artykułu będą metalowe plakiety, jakich używano dawniej do dekoracji oskulatoriów. Od razu trzeba zauważyć, iż w literaturze przedmiotu - zarówno tej starszej, jak i współczesnej - stosunkowo rzadko spotkać się można z definicjami tych przedmiotów, nie wspominając o opisie ich pierwotnej funkcji.

Co więcej, nawet w niektórych - wydałoby się - *stricte* naukowych opracowaniach na temat tego typu zabytków lub stanowiących ich pozostałość plakiet (np. wydawanych pod hasłem katalogów plakiet) niejednokrotnie można przeczytać o funkcji bliżej nieokreślonych małych ołtarzyków domowych, jaką pierwotnie miały one rzekomo pełnić. Dlatego też tytułem wstępu, zanim przejdę do prezentacji konkretnych zabytków, chciałbym przypomnieć zwięźle najważniejsze informacje dotyczące okoliczności ukształtowania się plakiet typu PAX oraz powiedzieć krótko o funkcji tego rodzaju przedmiotów. Ich występowanie jest ściśle związane z tą częścią mszy świętej, kiedy wierni przekazują sobie znak pokoju.

Przypomnijmy przede wszystkim, iż od czasów pierwszych chrześcijan znak pokoju miał formę dwóch pocałunków składanych po jednym na każdym policzku; takie całowanie przyjęło się także podczas liturgii, gdzie przetrwało mniej więcej do połowy XIII w. Wtedy to wprowadzono zasadniczą innowację w tej części mszy, kończąc z tradycją wymieniania pocałunków, które - jak argumentowano - mogą być zachowa-

niem niestosownym, szczególnie gdy znak pokoju wymieniają osoby przeciwnej płci i niespokrewnione. Po reformie najpierw następowała wymiana pocałunków pomiędzy celebrantem a diakonem, następnie celebrans całował oskulatorium, przekazując je diakonowi, który czynił to samo, po czym jeden z nich podchodził z tym przedmiotem do wiernych, aby także oni mieli sposobność uczczenia pocałunkiem świętego wizerunku umieszczonego na PAX-ie. Tym wizerunkiem było zazwyczaj wyobrażenie Chrystusa, jedna ze scen z pasji, względnie przedstawienie symboliczne, takie jak np. *Imago Pietatis*, bezpośrednio wiążące się z symboliką ofiary mszalnej. Rzadziej oskulatoria zdobiły inne wyobrażenia, np. Matki Boskiej, a nawet innych świętych, ale i takie dekoracje również występowały. Omawiana tutaj reforma w poszczególnych rejonach wprowadzana była w różnych okresach; np. na Wyspach Brytyjskich nowe przepisy zastosowano po raz pierwszy w 1250 r.

Sprzęt liturgiczny, którego funkcję opisano powyżej, funkcjonował najczęściej jako oskulatorium (*osculatorium* - od łac. *osculum pacis* lub *osculum sanctum*), spotykane były także określenia: *instrumentum pacis*, *tabula pacis*, *lapis pacis* lub *pacificalis*. W języku angielskim używano nazw: *osculatory*, *PAX-board*, *PAX-brede* lub *peace plate*, w literaturze niemieckiej mówi się o *Kusstafelchen*, we francuskiej o *baiser-de-paix*, zaś we włoskiej o *osculatorium*,

1. *Moderno*, plakieta ze sceną ukrzyżowania, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich. Fot. Artur Badach / *Moderno*, PAX-board with the *Crucifixion* scene, Ciechanowieckis Collection Foundation. Photo Artur Badach

względnie o *pace*¹. Na potrzeby niniejszego artykułu będę również mówił o plakietskach PAX.

Oskulatoria zrobione były zazwyczaj z metalu, nierzadko szlachetnego albo przynajmniej ze złożoną powierzchnią. Wyobrażenia zdobiące powierzchnię płytki mogły być wykonane w technice reliefu, ale także grawerowane, a dodatkowo niellowane czy emaliowane. Sprzęty fundowane przez najbogatszych bywały również kameryzowane. Poza tym spotykane były oskulatoria z kości słoniowej, a nawet z drewna - płasko-rzeźbione lub tylko pokryte dekoracją malarską. Te ostatnie, jak można sądzić, musiały być najmniej trwałe.

O ile udało się ustalić, Kościół nigdy oficjalnie nie zrezygnował z używania ich w liturgii, jakkolwiek dzisiaj są one już prawie zupełnie niespotykane. Tradycja ta jest natomiast w dalszym ciągu czytelna w niektórych Kościołach wschodnich - np. w Kościele prawosławnym, gdzie wierni po kolei całują krzyż, czy w koptyjskim i etiopskim, gdzie duchowni noszą krzyże z płaską, szeroką częścią środkową, na której wierni mogą składać pocałunek. Obok metalowych spotkać tu można również krzyże kościane lub drewniane.

W różnych kolekcjach na świecie - mam tu na myśli przede wszystkim zbiory muzealne - zachowało się wiele zabytków tego typu. Natomiast jeżeli chodzi o nasze kolekcje rodzime, to w trakcie kwerend w największych polskich muzeach: w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, udało się zidentyfikować niezbyt liczną grupę oskulatoriów, względnie fragmentów dawniej do nich należących. W większości powstały one w okresie renesansu, kiedy to wytwarzano w Europie najpiękniejsze sprzęty liturgiczne tego typu.

Poniżej chciałbym przedstawić kilka najciekawszych obiektów, w tym renesansowe zabytki należące do kolekcji Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich przy Zamku Królewskim w Warszawie, będące - co mogę stwierdzić z pełnym przekonaniem - najcenniejszymi i zacho-

wanymi w najlepszym stanie takimi obiektami w zbiorach polskich.

Jako pierwszą chciałbym omówić plakię (il. 1) pochodzącą z PAX-u, będącą dziełem mistrza znanego jako Moderno, czynnego w końcu XV w. i w 1. poł. XVI w. w północnej Italii oraz - być może - także w Rzymie. Chociaż nie znamy prawdziwego imienia, dokładnych lat życia Moderna ani pełnej listy jego dzieł, możemy stwierdzić, że był on utalentowanym złotnikiem i grawerem. Oprócz dekoracji oskulatoriów można mu ponadto przypisać autorstwo wielu innych metalowych płaskorzeźb, a także tłoków pieczętnych. Podejmowane były próby identyfikacji Moderna z kilkoma różnymi złotnikami czynnymi w Mediolanie, Padwie oraz w Wenecji, m.in. z Galeazzem Mondellą (ok. 1467-1528) z Werony, jednak nie przyniosły one satysfakcjonujących efektów.

Zrealizowana w brązie kompozycja *Ukrzyżowanie* jest jednym z najpiękniejszych, ale i najbardziej rozpowszechnionych dzieł Moderna. W różnych zbiorach na całym świecie występuje zarówno w wersji z rozbudowaną ramką wokół głównej sceny (np. w Musei Civici w Padwie, w Bowdoin College Museum of Art w Brunswick, Maine, w Muzeum Narodowym w Poznaniu), jak i bez ramki, tak jak w przypadku egzemplarza z Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich. Wieloosobowa kompozycja przedstawiająca postacie w zróżnicowanych pozach i zdradzająca wyraźne dążenie artysty do sugestywnego oddania głębi niejednokrotnie była już analizowana pod względem pokrewieństw formalnych z innymi dziełami sztuki z epoki. Wskazywano zatem m.in. na jej podobieństwo do fresku *Ukrzyżowanie* w kaplicy Garganellich w kościele S. Petronio w Bolonii pędzla Ercole Robertiego z 1478 r.² oraz do malowidła o tej samej tematyce autorstwa Antonia Vivariniego (ok. 1418 - ok. 1480) w Rawennie, chociaż na żadnym z wymienionych nie występuje np. tak bardzo charakterystyczna i oryginalna

postać stojącego tyłem, nagiego mężczyzny, widoczna na plakiecie po prawej stronie³.

Badacze piszący o kompozycji płasko-rzeźby Moderna słusznie zwracali uwagę również na jej związki z twórczością Andrei Mantegni (ok. 1431-1506), bodaj najwybitniejszego artysty aktywnego w północnej Italii na przełomie XV i XVI w.⁴. Twórczość Mantegni lub artystów z jego kręgu nie musiała być jednak jedynym źródłem inspiracji dla autora *Ukrzyżowania*, bo - jak zauważył już dawno wybitny znawca sztuki renesansowej John Pope-Hennessy - postacie ukrzyżowanych łotrów mogą być zależne od pierwowzorów z grafiki niemieckiej⁵.

Na możliwe wpływy grafiki północnoeuropejskiej zwracał również uwagę Douglas Lewis⁶. Szukając potencjalnych inspiracji dla poszczególnych postaci, badacz ten wskazał na zależność figury Marii od przedstawienia Matki Boskiej w *Mszale Macieja Korwina* (1488-1489) przechowywanym w Bibliotece Watykańskiej. Natomiast figury widniejące z lewej strony na plakiecie Moderna podobne są zdaniem cytowanego autora do postaci z obrazów *Chrystus niosący krzyż* (znany też jako *Chrystus upadający pod krzyżem* - 1510; Museo della Città - Palazzo di San Sebastiano w Mantui) pędzla Francesca Bonsignoriego oraz *Złożenie do grobu ze szkoły Vincenza Foppy* (ok. 1430-1515). Postać brodatego mężczyzny na prawo od krzyża, który spogląda w stronę widza, była interpretowana jako autoportret Moderna⁷.

Pod względem poziomu wykonania i rozmiarów plakiety *Ukrzyżowanie* porównywano z innym dobrze znanym dziełem Moderna - plakieta z przedstawieniem św. Sebastiana⁸. Cechami charakterystycznymi dla autora dzieła są: poprawne, lekko wydłużone, proporcje sylwetek ludzkich, umiejętność oddania dynamicznego ruchu postaci (oraz poruszenia szat), a także duże zróżnicowanie postaw i uczuć poszczególnych bohaterów. Zbroje żołnierzy i elementy ich uzbrojenia, jak również np. postać

nagiego, odwróconego tyłem do widza mężczyzny zdają się świadczyć o dobrej znajomości przez autora wzorców antycznych. Mogłoby to potwierdzać, *nota bene*, hipotezę o związkach autora plakiety z Andreą Mantegna, bo, jak wiadomo, w kręgu tego mistrza nie tylko wyjątkowo wnikliwie studiowano pierwowzory antyczne, ale starano się je także rozpropagować wśród współczesnych odbiorców. Możemy przypuszczać, że sam Moderno uznał postać odwróconego tyłem mężczyzny za wyjątkowo udaną kompozycyjnie, gdyż powtórzył ją również na swojej plakiecie ze sceną zmartwychwstania, której niestety nie możemy oglądać w rodzimych zbiorach.

Uważa się, że egzemplarz plakiety Moderna *Ukrzyżowanie*, należący do Fundacji im. Ciechanowieckich i przechowywany w Zamku Królewskim w Warszawie, powstał w pierwszych latach XVI stulecia, niewykluczone jednak, że w okresie późniejszym został ponownie przełożony. Obiekt wykonany w technice odlewu z brązu zwraca uwagę starannym cyzelunkiem, który powinien być rozpatrywany nie tylko w aspekcie technicznym - wpływa bowiem korzystnie na efekt końcowy, znacząco podnosząc walory estetyczne zabytku.

Poza prezentowaną tutaj plakieta z kolekcji Fundacji im. Ciechanowieckich w zbiorach polskich udało się zidentyfikować jeszcze tylko dwa egzemplarze dzieła. Pierwszy wchodzi w skład bogatej kolekcji plakiet renesansowych z Muzeum Narodowego w Poznaniu. Ma podobne wymiary jak ten ze zbiorów warszawskich i tak samo został wykonany z brązu złoczonego⁹. Jednak rzucające się w oczy silne miejscowe wytarcia złoczenia znacznie obniżają jego walory. Podobnie egzemplarz należący do Fundacji XX Czarторыckich w Krakowie stanem zachowania wyraźnie ustępuje przedstawionemu powyżej.

Dwa kolejne zabytki, jakie zostaną przedstawione, powstały niewiele później od omówionego uprzednio, na

2. Artysta nieokreślony, oskulatorium kard. A. della Valle, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich. Fot. Artur Badach / Unknown artist, Cardinal A. Della Valle's osculatory, Ciechanowieckis Collection Foundation. Photo Artur Badach

terenie Emilii usytuowanej, jak wiadomo, na granicy pomiędzy krajami północnej Italii: Lombardii, Mantui i Wenecji, oraz Toskanii, a więc w okolicy wyjątkowo podatnej na oddziaływanie nurtów ze wszystkich tych rejonów.

Oskulatorium ozdobione plakietami wyobrażającymi opłakiwanie i trzy Marie u grobu wyróżnia się nie tylko wielkością (wys. 17,8 cm, szer. 10,6 cm), ale i misternym wykonaniem (il. 2). Obiekt ten powstał w 2. ćwierci XVI w. To okazałe dzieło niezidentyfikowanego niestety jak dotychczas mistrza z Emilii nie jest egzemplarzem jedynym. W kilku kolekcjach muzealnych i prywatnych na świecie spotkać można jego repliki wykonane z brązu, względnie ze srebra¹⁰. Jednak pewne cechy pozwalają określić prezentowany tutaj egzemplarz z Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich mianem dzieła unikalnego.

Przede wszystkim podkreślmy fakt, że nie wszędzie interesujący nas przedmiot spotykamy w stanie tak dobrym i kompletnym jak prezentowany tutaj. Cechą odróżniającą egzemplarz z kolekcji Fundacji im. Ciechanowieckich jest ponadto inskrypcja *HVMANI GENERIS SERVATORI ANDREAS CARDEVAL* umieszczona na górnej bordiurze - odnosząca się, jak ustalono już dawno, do osoby kardynała Andrei della Valle (1463-1534), istotnie pomagająca w datowaniu zabytku. Niemal identyczny egzemplarz, również noszący napis z nazwiskiem tego samego kardynała, ale różniący się sposobem cyzelowania niektórych elementów, znajdował się dawniej jedynie w słynnej kolekcji Imberta¹¹.

Ponad sceną opłakiwania na belkowaniu widnieje druga inskrypcja: *A PAX VOBIS*. Istotną informacją przy analizie tego oskulatorium jest to, że nie zawsze zestawiano ze sobą dokładnie te same dwie plakiety. Wymienić tutaj należy np. egzemplarz *PAX* przechowywany w Museo Civico Amedeo Lia w Spezia, gdzie na plakiecie w polu głównym przedstawiono nie opłakiwanie, ale

zmarłychwstałego Chrystusa pomiędzy apostołami, podczas gdy w polu górnym powtórzono taką samą scenę z trzema Mariami u grobu, jaką widzimy między innymi również w naszym zabytku¹².

Jak powiedziano, obiekt uważany jest za dzieło warsztatu działającego w rejonie Emilii. Nie zawsze jednak badacze zgodnie opowiadali się za taką właśnie jego atrybucją. Dawniejsze atrybucje, np. te łączące kompozycję ze środowiskiem florenckim, rzymskim lub mediolańskim, zostały jednak ostatecznie odrzucone przez J. Pope'a-Hennessy'ego, który określił plakiety jako powstałe na terenie Emilii; skłaniają się do tego również Jacques Fischer i Guy Seagrim¹³. Trzeba dodać, iż na odwrocie zachowały się dwie oryginalne listwy służące pierwot-

3. Oskulatorium kard. A. della Valle - widok odwrocia. Fot. Artur Badach / Cardinal A. Della Valle's osculatory, view of the reverse. Photo Artur Badach

zidentyfikowanej budowli (twierdzy?), która nie występuje ani na egzemplarzu poznańskim, ani w PAX-ie z kolekcji Fundacji Ciechanowieckich. Plakietę tę Jacques Fischer i Guy Seagrim w swoim katalogu sprzed 40 lat datowali analogicznie jak tamtą, tj. na 2. ćw. XVI w.¹⁵. Ze względu na ową wyrazistą modyfikację warto by jednak rozważyć uznanie tego egzemplarza za przynajmniej trochę późniejszy.

Kolejnym zabytkiem, który chciałbym zaprezentować, jest całe oskulatorium (il. 5) zachowane, jak wszystko na to wskazuje, w niezmiennym stanie aż do naszych czasów. Obiekt ma wysokość 14,6 cm, szerokość 8,9 cm, głębokość łącznie z uchwytem 3,3 cm. Stanowi piękny przykład kompletnie zachowanego

4. Artysta nieokreślony, plakietka ze sceną opłakiwania, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich. Fot. Artur Badach / Unknown artist, PAX-board with the *Lamentation* scene, Ciechanowieckis Collection Foundation. Photo Artur Badach

nie do zamocowania uchwyty, samego uchwyty dzisiaj już jednak brakuje (il. 3).

Jak wspomniałem, egzemplarz oskulatorium ze scenami opłakiwania nie jest jedynym znanym badaczom. Wspomniana scena musiała cieszyć się już od momentu powstania rzeczywistą popularnością, o czym świadczą jej liczne repliki odnotowywane w literaturze. W polskich kolekcjach udało się odnaleźć dwa takie powtórzenia. I tak plakietka znajdująca się w Muzeum Narodowym w Poznaniu jest w zasadzie identyczna jak ta występująca w omówionym PAX-ie kardynała della Valle; również i w tym wypadku wykonana została z brązu złoczonego¹⁴. Z kolei inna plakietka z opłakiwaniem (il. 4), należąca do kolekcji Fundacji Zbiorów im. Ciechanowieckich, różni się od tamtej pewnymi szczegółami. Najważniejszą różnicą jest przedstawienie w lewym górnym rogu kompozycji fragmentu nie-

5. Artysta nieokreślony, oskulatorium ze sceną *Imago Pietatis*, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich. Fot. Michał Zawadzki / Unknown artist, Osculatory with *Imago Pietatis* scene, Ciechanowieckis Collection Foundation. Photo Michał Zawadzki

6-7. Oskulatorium ze sceną *Imago Pietatis* - widoki odwrocia. Fot. Artur Badach / Osculatory with *Imago Pietatis* scene, view of the reverse. Photo Artur Badach

PAX-u, zaopatrzonego z tyłu w uchwyt do trzymania w formie wygiętej wici roślinnej (il. 6 i 7). Plakieta na przedzie, przedstawiająca martwego Chrystusa podtrzymywanego przez pogrążonych w bólu: Marię, św. Jana oraz anioła (il. 5), została otoczona okazałą architektoniczną oprawą z kanelowanymi pilastrami podpierającymi półkolisty naczółek.

Stosunkowo bliskie egzemplarzowi z Fundacji im. Ciechanowieckich wydaje się oskulatorium przechowywane w Museo Civico di Belluno, które również posiada bogate obramowanie o architektonicznej formie, jakkolwiek różniące się w szczegółach od tutaj opisanego¹⁶.

Plakieta z wyobrażeniem *Imago Pietatis* w centrum należy do licznej grupy plakietek powtarzających tę samą kompozycję, zachowanych w różnych kolekcjach¹⁷. Powstały one prawdopodobnie po roku 1513, bo na ten właśnie

8. Artysta nieokreślony, Plakieta ze sceną *Imago Pietatis*. Fot. Michał Zawadzki / Unknown artist, PAX-board with *Imago Pietatis* scene. Photo Michał Zawadzki

rok datowany jest srebrny PAX z identyczną kompozycją zachowany w skarbcu katedry w Mantui¹⁸, chociaż niektórzy badacze jako możliwy pierwowzór wymieniają w tym wypadku również północnoitalską kameę z pocz. XVI w., znajdującą się w Ermitażu w Sankt Petersburgu¹⁹. Zresztą, czego chyba nie trzeba dodawać, i sam typ ikonograficzny wyjątkowo często występujący w renesansowej sztuce włoskiej, i charakterystyczny, miękki modelunek potwierdzają słuszność tezy o włoskim pochodzeniu tej plakiety.

Poszczególne egzemplarze różnią się nie tylko sposobem wykończenia powierzchni, ale również doбором i formą elementów. Znane są m.in. plakietki wyobrażające tylko same postacie - bez sarkofagu i krzyża. Na plakiecie ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu zachowana została jedynie postać martwego Chrystusa, którego podtrzymuje anioł (pominięto Marię i św. Jana)²⁰. Natomiast w egzemplarzu opublikowanym w swoim czasie w katalogu kolekcji Imberta na przedniej ścianie sarkofagu widoczna jest główka anielska²¹.

Warto z kolei powiedzieć krótko o dwóch innych wersjach plakiety z *Imago Pietatis*. Pierwsza z nich także należy do Fundacji Ciechanowieckich (il. 8), jej wymiary wynoszą 10,9 x 7,9 cm. Powtarza ona zasadniczo kompozycję z zabytku omówionego uprzednio, jakkolwiek i w tym wypadku wyraźnie zauważalne są pewne innowacje. Wiernie powtórzono układ trzech większych postaci, brak tu jednakże figurki anioła wcześniej podtrzymującego ciało Chrystusa. W tle dodany został krzyż, zaś u dołu bardziej rozbudowany sarkofag - w poprzednio omówionym zabytku

widoczna była jedynie jego górna krawędź. Poza tym również pole wokół postaci zostało znacznie rozszerzone. Nie znamy imienia twórcy tej konkretnej plakiety, a więc i autora zmian. Jednak ornament okuciowy, jaki został nałożony na frontową ściankę sarkofagu, sugeruje, że plakietka mogła być dziełem artysty tworzącego na terenach na północ od Alp, być może w Niemczech lub Niderlandach. Byłaby więc ona ważkim dowodem szerokiej recepcji włoskich wzorców także w obrębie interesującej nas grupy obiektów.

Inna plakietka z taką samą kompozycją znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Poznaniu²². Porównując ją z poprzednią, dostrzeżemy modyfikację polegającą na wprowadzeniu szerokiej ramki z ornamentem charakterystycznym dla renesansu włoskiego. Od razu zauważalna jest także niewielka zmiana kształtu kompozycji z uprzedniej prostokątnej na zbliżoną do kwadratu. Plakietę odlano z brązu i pokryto ciemną patyną. Całość ma wymiary 9,5 x 8,6 cm.

W niniejszym tekście byłem w stanie zaprezentować zaledwie kilka spośród plakiety znajdujących się w zbiorach polskich oraz przedstawić jedynie niektóre problemy wiążące się z tą grupą zabytków. Dalsze wnikliwe badania nad oskulatoriami w naszych zbiorach są bezwzględnie konieczne. W pierwszej kolejności powiększyłyby one nasz stan wiedzy o oskulatoriach i sposobach ich dekoracji, przede wszystkim jednak mogłyby przybliżyć, a więc i pomóc dostrzec w pełni całe piękno i maestrię wykonania tych małych arcydzieł rzeźbiarskich i złotniczych, bo na takie miano bez wątplenia zasługują przedmioty, o których była mowa.

PRZYPISY

¹ Literatura odnosząca się do oskulatoriów jest bardzo rozproszona. Ostatnio w jęz. polskim: B. N a d o l s k i, *Leksykon liturgii*, Poznań 2006, s. 1135.

² Zob.: D. L e w i s, *The Plaquettes of Moderno and his Followers*, w: *Italian Plaquettes*, ed. by A. Luchs, Washington 1989, „Studies in the History of Art”, vol. 22, s. 107-108.

³ *Ibidem*; *An Importat Collection of Renaissance and Baroque Medals and Plaquettes*, kat. aukcji kolekcji Johna Pope'a-Hennessy'ego, Spink-Christie's, London 1996, s. 197, nr 395.

⁴ Zob. np.: D. B a n z a t o, F. P e l l e g r i n i, *Bronzi e Placchette dei Musei Civici di Padova*, Padova 1989, s. 62.

⁵ J. P o p e - H e n n e s s y, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection. Reliefs, Plaquettes, Statuettes, Utensils and Mortars*, London 1965, s. 46, nr 147.

⁶ L e w i s, *op. cit.*, s. 108.

⁷ *Rilievi e Placchette dal XV al XVIII Secolo*, kat. wyst. w Palazzo Venezia, Roma 1982, s. 51.

⁸ L e w i s, *op. cit.*, s. 108.

⁹ M. S t a h r, *Plakiety renesansowe - Renaissance plaquettes. Katalog zbiorów Muzeum Narodowego w Poznaniu*, Poznań 1994, s. 62, nr 55.

¹⁰ Zob. np.: P o p e - H e n n e s s y, *op. cit.*, s. 86, nr 300; J. F i s c h e r, G. S e a g r i m, *Sculpture in Miniature The Andrew S Ciecha-*

nowiecki Collection of Gilt and Gold Medals and Plaquettes, kat. wyst., Louisville 1969, s. 84.

¹¹ Zob.: *Le Placchette Italiane Secolo XV-XIX. Contributo Alla Conoscenza della Placchetta Italiana*, a cura di E. Imbert, Milano 1941, tabl. II, nr 4; U. M i d d e l d o r f, *Imbert Collection*, „The Art Bulletin”, XXX, 1948, No 2, s. 152; P o p e - H e n n e s s y, *op. cit.*, s. 86, nr 300.

¹² Zob.: C. A v e r y, *Sculpture. Bronzetti, Placchette, Medaglie*, kat. zbiorów Museo Civico Amedeo Lia, La Spezia 1998, s. 270, nr 190.

¹³ F i s c h e r, S e a g r i m, *op. cit.*, s. 84.

¹⁴ S t a h r, *op. cit.*, s. 97, nr 96.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ B. J e s t a z, T. F r a n c o, *Le Placchette e i Piccoli Bronzi. Le Sculture*, kat. zbiorów, Museo Civico di Belluno, Belluno 1997, s. 55.

¹⁷ Przykłady wymieniają m.in.: F i s c h e r, S e a g r i m, *op. cit.*, s. 86, oraz J e s t a z, F r a n c o, *op. cit.*, s. 55, nr 29.

¹⁸ A v e r y, *op. cit.*, s. 48, nr 20.

¹⁹ Podaję wg: S t a h r, *op. cit.*, s. 63.

²⁰ Zob.: M. L e i t h e - J a s p e r, *Renaissance Master Bronzes from the Collection of the Kunsthistorisches Museum Vienna*, kat. wyst., Washington 1986, s. 148, nr 34.

²¹ *Le Placchette Italiane Secolo XV-XIX...*, tabl. XVIII, nr 2.

²² S t a h r, *op. cit.*, s. 63, nr 56.

Artur Badach

RENAISSANCE PAX-BOARDS IN POLISH COLLECTIONS

The text discusses metal plaques used in the past to decorate osculatories.

It is relatively rare to find a definition of those objects, not to mention a description of their original function. Even in some strict academic analyses of osculatories or tablets that were parts of them (eg. catalogues of the tablets), you can often read, for example, that they were supposedly some indeterminate small house altars. Before I start the presentation of the artifacts themselves, I would like to briefly recap the most

important information about the circumstances of creation of the PAX-boards and also mention their function.

Osculatories are closely linked with the part of the Holy Mass when the faithful give each other the sign of peace. From the time of the first Christians the sign of peace had the form of a singular kiss on each cheek. Kissing became part of the liturgy and lasted in this form until circa mid-XIII century. It was then that the essential innovation ended the tradition of exchanging kisses. It was argued

at the time that kisses were potentially inappropriate behaviour, especially when exchanged between people of opposite sexes and not related to each other. Since the introduction of those reforms, after the kiss exchange between concelebrants or between a celebrant and a deacon, the celebrant would kiss the osculatory and then pass it on to the deacon, who would do the same and then either of them would present the object to the faithful, giving them a chance to kiss the holy image on the pax. It was usually an image of Christ, a scene from the Passion of Christ or the symbolical representation directly related to the sacrificial element of the Mass, such as *Imago Pietatis*. Occasionally osculatories were decorated with other images, such as the representation of Virgin Mary or even other saints. The reform described above was introduced at different times in different places; eg. on British Isles the new regulations appeared for the first time in 1250.

Eucharistic objects described briefly above usually took a function of the osculatory (*osculatorium* - from Latin *osculum pacis* or *osculum sanctum*). Sometimes it was also called, *instrumentum pacis*, *tabula pacis*, *lapis pacis* or *pacificalis*. In English the following terms were used: *osculatory*, *PAX-board*, *PAX-brede* or *peace plate*, in German - *Kusstfelchen*, in French - *baiser-de-paix*, and in Italian - *osculatorium* or *pace*.

Osculatories were usually made of metal, often precious or at least gilt. The images on the tablet's surface were either carved or engraved, sometimes also decorated using niello or enamel technique. Artifacts funded by the richest were often adorned with gemstones. There are also ivory osculatories or even wooden ones - carved or painted.

There are numerous objects of that kind in many world collections, first and foremost in museum ones. The biggest Polish museums, in Warsaw, Kraków and Poznań, hold a small number of osculatories or their fragments. Most of them

date back to the Renaissance times, when the most beautiful European PAX-boards were created.

I would like to describe several of the most interesting of those artifacts, including Renaissance ones from the Ciechanowieckis Collection Foundation at the Royal Castle in Warsaw. These are, I state firmly, the most precious and best preserved amongst all of those in Polish collections.

The first one (pic. 1) is a part of a PAX-board by master known as *Moderno*, active in North of Italy and perhaps in Rome at the end of 15th and first half of the 16th centuries. *Moderno* was a very talented goldsmith and engraver. Apart from osculatory decorations he is also associated with metal reliefs and seals.

The bronze composition of the *Crucifixion* is one of the most beautiful and famous of his works. It is part of many collections around the world, both in version with a more developed border (eg. in *Musei Civici* in Padua, in *Bowdoin College Museum of Art* in Brunswick, Maine, in *National Museum* in Poznań), and without a border (in the *Ciechanowieckis Foundation*).

The composition includes people in varied poses and reveals artist's aspiration to create depth of field. It was analysed on many occasions and similarities to other works of art were pointed out. It was compared with, amongst others, *Crucifixion* fresco in *Garganelli chapel* in *S. Petronio* in *Bologna* painted in 1478 by *Ercole Roberti*, as well as to *Antonio Vivarini's* painting in *Ravenna*. However neither of the two paintings contains a distinctive figure of a naked man seen from the back on the right side of the tablet.

The scholars researching *Moderno's* relief has also noticed links to the art of *Andrea Mantegna*, the most distinguished artist active in North Italy at the turn of 15th and 16th centuries. *Mantegna's* or his followers' art was not necessarily the only source of inspiration for the creator of our *Crucifixion*

scene. As J. Pope-Hennessy noted, the figures of the Thieves might have been created under the influence of German printmaking.

Douglas Lewis also noted the possibility of North European influences. Looking for possible sources for individual figures he pointed out the likeness of Mary on the tablet to her representation in *Missale of Matthias Corvinus* (1488-1489; Vatican Library). According to Lewis, the figures on the left hand side of the tablet correspond with those in the following two paintings - *Jesus carries the cross (Jesus falls)*; 1510; Museo della Città - Palazzo di San Sebastiano in Mantua) by Francesco Bonsignori and *Jesus is laid in the tomb* by Vincenzo Foppa's school (circa 1430-1515). The bearded man on the right side of the cross, looking straight at the viewer, is supposedly Moderno's self-portrait.

When it comes to the workmanship and the size of the tablet, *Crucifixion* has been compared to the other well known work of Moderno's, a plaque with St. Sebastian. The artist's distinguished trademarks are: correct, slightly elongated proportions of the figures, dynamically expressed movement (also of the clothing) and a wide variety of emotional expressions of the characters. The soldiers' armours and weapons, as well as, for instance, the figure of the naked man seen from the back, attest that the artist must have known ancient sources quite well.

It is safe to assume that Moderno himself regarded the figure of the naked man as a successful element of the composition, as he repeated it in the tablet with the *Resurrection* scene.

Moderno's tablet with *Crucifixion* in the Ciechanowieckis Collection Foundation in Warsaw supposedly dates back to the beginning of the 16th century, although it seems possible, that it was later regilded.

Apart from the object in the Ciechanowieckis Collection Foundation I have managed to find only two more examples of Moderno's composition:

in National Museum in Poznań and in the Princes Czartoryski Foundation in Kraków. However the state of preservation of both is far worse than in case of the Warsaw one.

Following two objects come from Emilia.

Osculatory decorated with tablets with the scenes of *Lamentation* and *Three Marys* is distinctive because of its size (17.8 cm in height and 10.6 cm in width), as well as because of the fine workmanship (pic. 2).

It dates back to the second quarter of XVI century. This impressive artifact by an unidentified master from Emilia is not the only example of the same composition. In a few world collections there are replicas in bronze and silver. However certain features allow us to believe that the Ciechanowieckis Foundation artifact is a unique work of art.

First of all, other examples are not in as good and complete a state as in case of the Warsaw one. The distinguishing feature of the Warsaw tablet is also an inscription in the upper part of the border „HVMANI GENERIS SERVATORI ANDREAS CARDEVAL". It was established a long time ago that it relates to cardinal Andrea della Valle (1517-1534).

Almost identical composition, also with the inscription with the name of the cardinal, but different in terms of engraving details, was in the past part of the famous Imbert's collection.

There is another inscription above the scene of *Lamentation* - „A PAX VOBIS".

In case of that particular osculatory it is of some importance to mention that it was not always the same two scenes that were put together. The PAX-board from Museo Civico Amedeo Lia in Spezia has *Resurrection of Christ amongst Disciples*, not *Lamentation* scene in the main field and *Three Marys* scene repeated in the upper field.

As was said before, the tablet is thought to be a creation of the Emilia workshop. However the scholars did not always agree on this attribution. In the past the

composition was, for example, linked with the Florence, Rome or even Milan circles. Those attributions were discredited by J. Pope-Hennessy, J. Fischer and G. Seagrim.

It should be added that on the reverse there are two original battens used to fix the handle, but the handle itself is missing (pic. 3).

The *Lamentation* scene itself must have been quite popular, as there are numerous replicas (of the scene itself, not the whole osculatory), noted in the literature. There are two of them in Polish collections - a plaque in the National Museum in Poznań and another plaque in the Ciechanowieckis Collection Foundation (pic. 4). There are some differences though - for instance there is an unidentified building (a fort?) in the left top corner, which does not appear on the Poznań copy or on the complete PAX-board from the Ciechanowieckis Foundation.

Next object that I would like to present is the complete osculatory (pic. 5), preserved in untouched state. It is 14.6 cm in height, 8.9 cm in width and 3.3 cm in depth (including the handle). It is a beautiful example of ideally preserved PAX-board with a handle in the form of an ornamental sprig (pics. 6 and 7).

The front is decorated with an image of the *Dead Christ held by Mary, St. John and an Angel* (pic. 5) with a rich, architectural border.

This image seems relatively close to the osculatory in Museo Civico di Belluno, which also has rich, architectural bordering, however differs in details to the Warsaw one.

The plaque with *Imago Pietatis* in the centre belongs to a numerous group of tablets repeating the same composition. They were most likely created after 1513, when the silver PAX-board with identical composition from the treasury of the Mantua cathedral was created (although some scholars mention North Italian cameo from the beginning of 16th century from the Hermitage

Museum in Saint Petersburg as a possible prototype).

Individual examples differ, not only in terms of workmanship, but also when it comes to the choice and arrangement of the elements. There are, amongst others, plaques with just figures, without sarcophagus or cross. On the plaque from Kunsthistorisches Museum in Vienna there is only a figure of dead Christ supported by an Angel (Mary and St. John are omitted). And in case of the tablet shown in the catalogue of the Imbert's collection, the front of the sarcophagus is decorated with a head of an Angel.

It is worth to mention two other versions of the *Imago Pietatis* composition.

The first of them is also in possession of the Ciechanowieckis Collection Foundation (pic. 8). It measures 10.9 x 7.9 cm.

Overall it repeats the composition of the set described above, however, even in this case, there are some innovations. The composition of three main figures is repeated faithfully, but the Angel is missing. There is a cross in the background and the sarcophagus is more elaborate. The space around the figures was expanded extensively. Since we don't know the name of the artist responsible for that plaque, we also don't know the author of the changes. However strapwork ornament visible on the front of the sarcophagus suggests that the plaque might have been created by the artist active somewhere north of the Alps, perhaps in Germany or the Netherlands. The plaque described here would therefore be an important proof of a wide impact of Italian art, also in case of artifacts analysed here.

Another plaque of the same composition is in the National Museum in Poznań. By comparing it with the previous one we will notice some modifications - introducing a wide border with the ornament typical for Italian Renaissance. On top of that one can straightaway notice a slight change in the shape of the composition - the rectangular shape has become more square-like.