

Бразил Калып

II



III. 1854

480

ERAZM KAMYN.

MARYAN SOKOŁOWSKI.

ERAZM KAMYŃ

złotnik poznański

I WZORY PRZEMYSŁU ARTYSTYCZNEGO U NAS

w XV i XVI wieku.



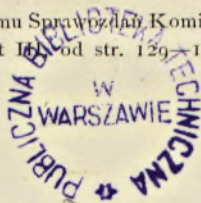
W KRAKOWIE,
NAKŁADEM AKADEMII UMIEJĘTNOŚCI.
SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI SPÓŁKI WYDAWNICZEJ POLSKIEJ.

1892.



nr D. 558

Osobne odbicie z V Tomu Sprawozdania Komisji do bad. hist. sztuki w Polsce.
(Zeszyt II, pod str. 129-136).



~~III. 1654~~



W KRAKOWIE, W Drukarni «CZASU» FR. KLUCZYCKIEGO I SPÓŁKI
pod zarządkiem Józefa Łakocińskiego.

K. 363/48

BZ08PK/019-27

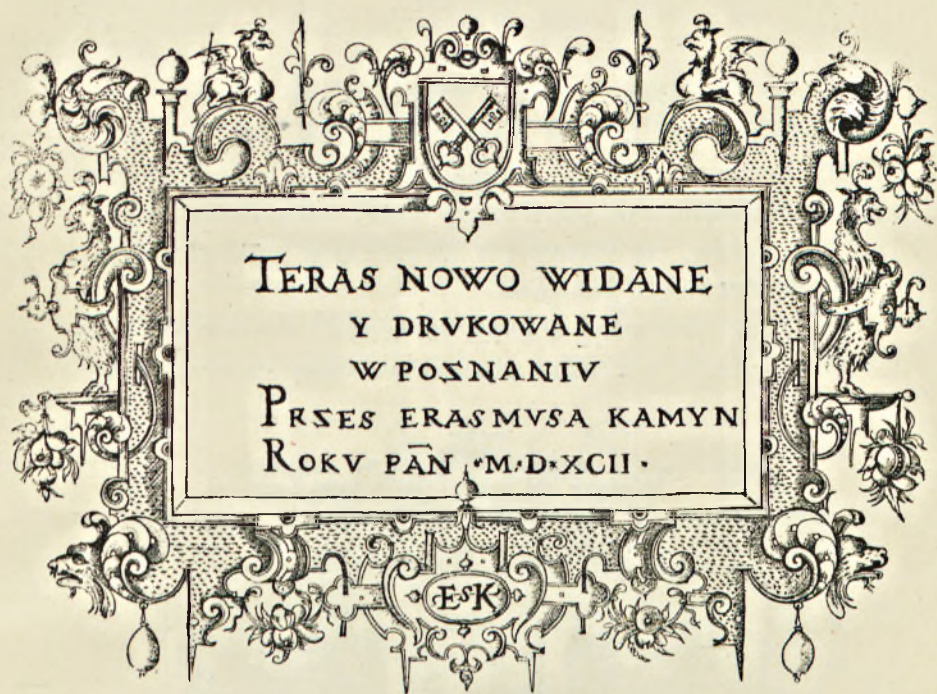


Fig. 1.

Wzory złotnicze Erazma Kamyn z Poznania.

Najważniejszą bezwątpienia rolę w rozpowszechnieniu się form i stylów, tudzież w uszlachetnieniu i podniesieniu artystycznej twórczości na polu rzemiosł i przemysłu grają artystyczne wzory. Od drugiej połowy XV w. od czasu powstania i stopniowego rozwoju sztuk reprodukcyjnych, mianowicie rytownictwa na miedzi, przeważnie złotnicy a obok nich i rzeźbiarze rytują na blachach i odbijają na papierze projekty rozmaitych wyrobów i ornamentów, które, puszczone w obieg i sprzedawane na jarmarkach i po miastach, dochodzą do najodleglejszych zakątków i służą za modele artystycznemu przemysłowi. Z natury rzeczy ruch ten, zależny od technik reprodukcyjnych, rozpoczyna się i rozwija najbardziej tam, gdzie te techniki

biorą początek i gdzie dochodzą do największej doskonałości, t. j. w Niemczech. Tak, jak książka drukowana, rozpowszechniająca myśli, jest dziełem niemieckiem, tak też i wzory takie, rozpowszechniające formę, są wytworem niemieckiej zabiegliwości i niemieckiego geniuszu.

Już pierwszy sławny niemiecki miedziorytnik, mistrz E. S. z r. 1466 puszcza w świat całe szeregi

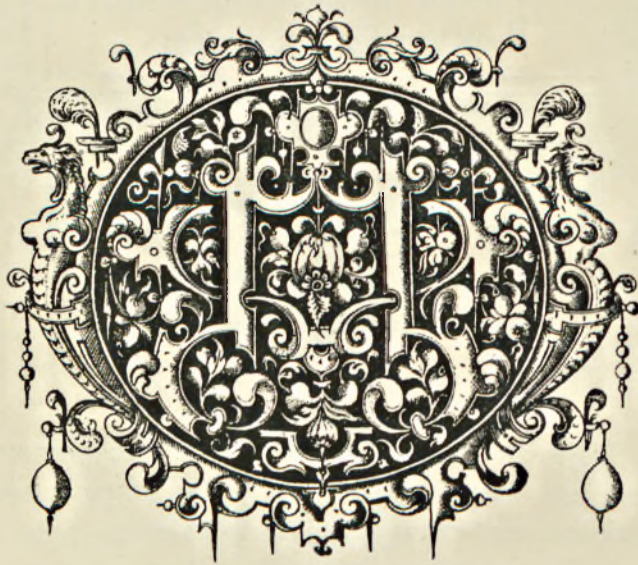


Fig. 2.

rycin, które spełniają tę rolę i których wpływ stwierdzić można na najrozmaitszych, tak współczesnych, jak późniejszych, przemysłu artystycznego okazach. W ślad za nim idą Marcin Schongauer ze znaczną ilością wzorów podobnych, Wenzel, złotnik z najbliższego naszego sąsiedztwa, z Ołomuńca i wielu innych nadreńskich zwłaszcza złotników i miedziorytników zarazem. Między rycinami Wita Stwosza znajdujemy jedną, która ma bezzaprzeczenia takiż sam charakter i podobne prze-

znaczenie. Jestto kapitel gotycki ozdobiony liśćmi i splotami, opisany u *Passavanta* T. II, str. 154, Nr. 12.

Jeżeli w ten sposób w tych pierwszych czasach sztuka właściwa była jeszcze jak najściślej związana z rzemiosłem i ci, co te wzory wykonywali i rozpowszechniali, byli sami wyższego zakroju rzemieślnikami, to z początkiem XVI stu-

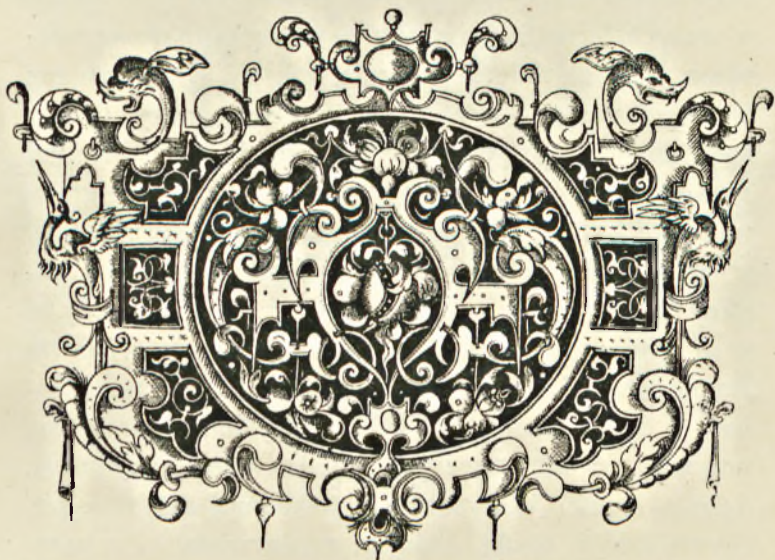


Fig. 3.

lecia, skoro stanowisko artystów zaczęło się stopniowo nad dotychczasowy poziom podnosić, najwięksi mistrze tego związku, tak płodnego w następstwa między rzemiosłem a sztuką, nie zrywają, pozostają na tym życiodajnym gruncie, z którego wyrosli i część swej twórczości poświęcają podniesieniu i uszlachetnieniu rzemieślniczych form. Znane są wzory do przemysłu artystycznego Albrechta Dürera i Holbeina, a w ślad za nimi idą ich szkoły. Uczniowie wielkiego mistrza norymberskiego za

wdzięczają spełnieniu tego zadania większą sławę, niżeli wyszłym z pod ich ręki dziełom właściwej sztuki. Albrecht Altdorfer jest najpierwszym z tak zwanych „małych mistrzów“ — *die Kleinmeister*, którzy pod tym względem tak wielką rozwinęli działalność. Do najzdolniejszych należą: Aldegrever, Georg Pencz, Sebald i Barthel Behamowie, Binck, Brosamer, nie mówiąc o ich licznych i mniej głośnych następcach. Wydają oni ornamentacyjne ryciny w małych formatach i stąd uciera się ta mało uprawiona, a przez zbieraczy rycin, jak się zdaje, po raz pierwszy użyta, powyższa powszechnie przyjęta nazwa; raz oddają je w handel pojedynczo dawnym zwyczajem, to znowu łączą w książeczki modeli, czy wzorów. Peter Flötner, który tak czynny brał udział w wykonaniu pięknego ołtarza Zygmuntońskiej kaplicy na Wawelu, gra na tem polu niemalą rolę, a w drugiej połowie XVI w. głośnie nazwiska Wentzla Jamnitza, Antoniego Eisenhuta, Wirgiliusza Solisa i Josta Ammana są wszystkim, którzy się przemysłem artystycznym i jego dziejami zajmują, dobrze znane. Wszystkie te pokolenia artystów podürerowskiej epoki, których rzeczywistą, czy przybraną, ojczyzną była przeważnie Norymberga, rozpowszechniają formy sztuki odrodzenia, wyciskają na nich swe oryginalne i nieraz wybitne indywidualne piętno i zaspakają głównie, a nawet można powiedzieć wyłącznie, potrzeby klas średnich, mieszczkańskich. Nie pracują dla panujących, dworów i kościołów, nie mają tego wyższego nastroju, co wielcy mistrze epoki poprzedniej, ale niosą kulturę między warstwy ludności podnoszące się z dołu i na tem polega ich największa zasługa. Dla tych przyczyn właśnie można im pozostawić tę nazwę „małych mistrzów“, z którą przeszli do potomności.

Osobną pracę możnaby poświęcić temu całemu, tak ważnemu dla historyi sztuki ruchowi. Przed piętnastu laty J. E. Wessely przygotował do niej obszerny, ale przeważnie na praktyczne w dzisiejszych czasach zastosowanie obrachowany materyał w kilkutomowem dziele p. n.: *Das Ornament und die Kunstindustrie in ihrer geschichtlichen Entwickelung*

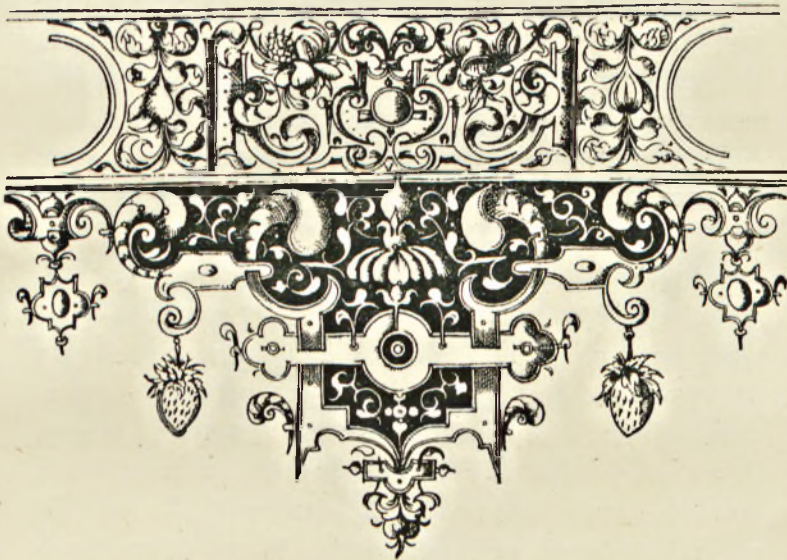


Fig. 4.

lung auf dem Gebiete des Kunstdruckes, Berlin, 1877. Od tego czasu materyał ten wzrósł do olbrzymich rozmiarów w najrozmaitszych publikacjach, że tylko wspomnimy głośny *Formenschatz Hirth'a*. Dotychczas jednak jeden tylko Lichtwarck objął w zbiorowem studyum jeden tego materyału historyczny okres w książce: *Der Ornamentstich des deutschen Frührenaissance*, Berlin, 1888. Po za tem, prócz monografij, poświęconych pojedynczym mistrzom lub działom przemysłu, nie znamy w całej

europeskiej literaturze żadnego ogólniejszego, bardziej obejmującego całość dzieła, któreby wchodziło głębiej w istotę i koleje rozwoju tej działalności i jej wpływu.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że wzory tego rodzaju rozchodziły się po naszych miastach polskich od najdawniejszych czasów. Zrazu w pojedynczych rycinach, później w książeczkach sprzedawano je na naszych jarmarkach, a z czasem w drugiej połowie XVI wieku w księgarskich składach. Pośrednikami tego ruchu byli, jak się zdaje, przede wszystkim drobni, podróżni kupcy, tak zwani *Landfahrer*, którzy do nas w XV wieku i w pierwszej połowie XVI dostawali się głównie z Norymbergi i wozili ze sobą najrozmaitsze drobne towary, zaspakajające codzienne potrzeby życia, między którymi znajdowały się także łacińskie, a dla niemieckiej naszych miast ludności niemieckie książki do nabożeństwa, ryciny, a wśród tych ostatnich prawdopodobnie i scharakteryzowane powyżej wzory. Przez cały wiek XV miasta pruskie, a mianowicie Gdańsk, narzekają na tych koczujących kupców norymberskiego pochodzenia ¹⁾. W r. 1457 Kazimierz Jagiellończyk zakazuje kupcom norymberskim, aby w Krakowie po za obrębem jarmarków towarów swych nie sprzedawali: *mercatoribus Norimbergensibus et aliis peregrinis interdicat, ne in civitate Cracoviensi ultra nundinas mercaturam faciant* ²⁾. W drugiej połowie XVI wieku zajmują się takim, czy pokrewnym handlem Włosi i Szkoci, a ilość ich od przekupniów norymberskich musi być większa, skoro

¹⁾ HIRSCH, *Danzigs Handels- und Gewerbsgeschichte*, Leipzig, 1858, str. 188—189.

²⁾ PIEKOSIŃSKI, *Kodeks dyplomatyczny miasta Krakowa*, 1879, T. I, str. 231.

w konstytucjach ówczesnych jest na pierwszym miejscu o nich mowa. Konstytucye Zygmunta Augusta z r. 1563, 1565 i 1569 wymieniają jako kupców pokątnych: „Włochów, Szkotów i innych cudzoziemców, przez które miasta nasze wielką szkodę a zniszczenie biorą“¹⁾). Wśród tych nieokreślonych bliżej handlarzy obcego pochodzenia, domyślać się należy również Norymberczyków, tak, że w tych cza-

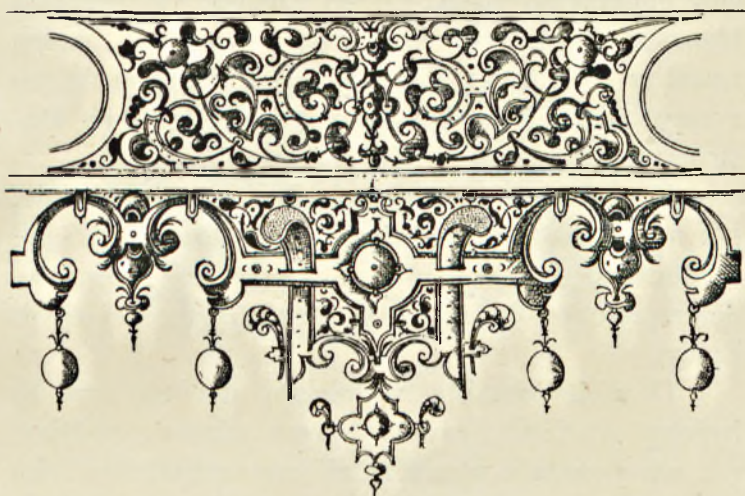


Fig. 5.

sach prawdopodobnie jak przedtem, z Norymbergi, która w tym ruchu przemysłu artystycznego, w wydawnictwie wzorów i w ich rozpowszechnieniu największą grała rolę, dochodziły nas przeważnie publikacje, które dla twórczości na polu rzemiosł miały tak wielkie znaczenie. Ale, jak to wzmiankowaliśmy wyżej, wzory takie znajdowały się na składach księgarskich i u wybitniejszych księgarzy tak krakowskich jak lwowskich nabywane być mogły. W in-

¹⁾ *Volumina legum*, T. II, str. 20, 50 i 104.

wentarzu sławnego księgarza krakowskiego Macieja Szarffenberga z roku 1547 znajdujemy wśród spisu książek wymienione: *Ligati in octavo: Picturae alias wsori* 1 gr. 4¹⁾, *Wsori minores* 4 gr. 2 $\frac{1}{2}$ ²⁾; *non ligati in quarto Picturae alias wsori* 3 gr. 2 $\frac{1}{2}$ ³⁾, tudzież *wsori wijelkie* 4⁴⁾. Wyrażenie *picturae* nie powinno nas mylić, używano go bowiem do oznaczenia rycin, a zresztą i sprzedaż wzorów kolorowanych jest również możliwa, gdyż nieraz takie ryciny dopełniano farbą. Co do Lwowa, to inwentarz Hanusza Brickyera, księgarza lwowskiego, który zmarł w roku 1573, wylicza między innymi liczne ryciny, miedzioryty i drzeworyty, tudzież dwa ilustrowane *Kunsthuchy* ⁵⁾.

Z tego, jak widzimy, okazuje się namacalnie, jak fale życia europejskiego do nas dopływały i jak zasilać musiały naszą własną artystyczną twórczość, dostrajając jej pulsacyą do tętna ówczesnej cywilizacji.

O wiele wszakże ważniejszą dla nas rzeczą byłoby wiedzieć, czyśmy nasze własne, rodzime i u nas powstałe wzory mieli, czy rozbudzony ruch artystyczny, na polu chociażby rzemieślniczej twórczości, nie poprzestał na korzystaniu z tych wszystkich wzorów z zachodu, a mianowicie z Niemiec sprowadzonych czy naleciałych, ale czy się zdobył na niezależną od nich i chociaż pod ich wpływem powstałą samoistność, czyśmy jednym słowem byli dość dojrzały, abyśmy w części jakiejś mogli wy-

¹⁾ ARTUR BENIS, *Materyały do historii drukarstwa i księgarstwa w Polsce*, Kraków, 1890, str. 14, Nr. 207.

²⁾ Tamże, Nr. 208. ³⁾ Tamże, str. 15, Nr. 233.

⁴⁾ Tamże, str. 35, Nr. 863.

⁵⁾ WŁ. ŁOZIŃSKI, *Leopolitana, Kwartalnik historyczny*, R. IV, 1890, str. 454.

starzyć sami sobie. Wiemy jak rozbudzone były rzemiosła i to rzemiosła artystyczne w Krakowie w XV wieku. Stolica nasza bezwątpienia stała wówczas na wysokości pod tym względem innych miast niemieckich. Ludność jej, przeważnie niemiecka, z Niemcami w ciągłym była zetknięciu i w ustawicznych stosunkach. Jest rzeczą bardzo prawdopodobną, że wzmiankowana przez nas rycina Wita Stwosza wykonana była wówczas i odbita w Krakowie i że stąd rozchodziła się po innych niemie-



Fig. 6.

ckich miastach. Ale donioślejszym jeszcze byłby fakt dowodzący, że skoro ta początkowa kultura, przeważnie niemiecka a później częściowo i włoska, przebrzmiała i pozostawiła na naszym gruncie swej działalności rezultaty i skoro miasta nasze zupełnie spolszczały, że i wówczas zaczęliśmy na tem polu tworzyć i że życie naszych rzemiosł wydawało ze środka swego artystyczne, dla nas samych przeznaczone, tego rodzaju wzory.

Rastawiecki w swoim „Słowniku rytmowników polskich“, wymienia niejakiego Erazma Kamyn, którego dwie ryciny wzorów złotniczych przytoczył Rudolf Weigel w swoim Katalogu, wyszłym w Lipsku w r. 1852. Wedle Weigla, któremu ten artysta był



nieznany, ryciny te nosiły napis polski: *Teras novo vidane y drukowane w Posnaniu przez Erasmusa Kamyn roku Pan. 1592*¹⁾). Nagler, którego zresztą odnośny ustęp uwagi Rastawieckiego nie uszedł, powiada²⁾, że Erasmus Kamyn był złotnikiem, i twierdzi, nie wiadomo na jakiej podstawie, że był czynnym około roku 1590 w Krakowie. Przytacza on powyższy napis polski bez wymienienia pomieszczonego w nim roku i dodaje, że ta publikacja, w formacie poprzecznego oktawo, składa się z sześciu kart ornamentów opatrzonych monogramem. Rastawiecki, jak z całego jego tekstu widać, nigdy tej publikacji, ani też pojedynczych w skład jej wchodzących rycin nie widział. Kto wie nawet, czy i o Naglerze nie można powiedzieć tegoż samego. Ryciny te należą do największych rzadkości. O ile nam wiadomo, posiada jeden ich egzemplarz gabinet rycin Muzeum berlińskiego, a drugi prawdopodobnie mieści się, a może w ostatnich czasach został nabyty, przez głośny zbiór przy Bibliotece narodowej paryskiej. Przynajmniej przed paru zaledwie miesiącami Duplessis, kierownik tego zbioru, zgłosił się do Dra Lehrsa, konserwatora gabinetu rycin w Muzeum drezdeńskim, z zapytaniem, dotyczącym tego artysty. Pragnął wiedzieć, kto on był, skąd pochodził i czy więcej wzorów podobnych nie wydał. Temu właśnie zawdzięczamy, że i nasza uwaga zwróconą została w tę stronę. Dr. Lehers skierował to zapytanie do nas, sądząc, że na naszym gruncie wiedzieć coś więcej będziemy o polskim artyście. Niestety poszukiwania nasze dotychczasowe nie doprowadziły do pożądaných rezultatów. Nic więcej o nim nie

¹⁾ RASTAWIECKI, *Słownik rytowników polskich*, Poznań, 1886, str. 155.

²⁾ NAGLER, *Die Monogrammisten*, T. II, 1860, str. 665. Nr. 1775.



wiemy, jak to, co u nas w Rastawieckim, a w Niemczech w Naglerze, czy ostatecznie w Katalogu Weigla znaleźć można. Że był złotnikiem osiadłym w Poznaniu, zdaje się nie ulegać wątpliwości. Rastawiecki przypuszcza, że się nazywał Kamiński, chociaż bez żadnej podstawy. Samo nazwisko Kamyn w polskim napisie temu przypuszczeniu się sprzeciwia. Prawdopodobniejszą jest rzeczą, że pochodził z rodziny niemieckiej, przybyłej z miasta Kamin na Pomorzu, i że ślady tego początku w tem nazwisku ocalały. Nie potrzebujemy dodawać jak ważną rzeczą byłoby mieć wzory tego poznańskiego artysty, których żadna z naszych bibliotek nie posiada, przed oczyma, mógł je porównać z ocalałymi okazami złotnictwa naszego i zdać sobie dokładniejszą sprawę z ich stylu i charakteru. Sam fakt, że one istnieją, że są polską i dla polskiego złotnictwa




1 5 5 2

Fig. 7.

przeznaczoną publikacją, jest wielkiej wagi; nierównie większej byłoby uprzytomnienie ich sobie i skorzystanie z nich dla przyszłych badań.

Otóż przed piętnastu laty, w r. 1877, a zatem po Weiglu i Naglerze, a przed pojawieniem się jeszcze książki Rastawieckiego, wzory te zostały wydane przez Wesselego w przytoczonym powyżej dziele. Wessely nazywa Kamyna polskim miedziorytnikiem a zarazem złotnikiem i wydawcą, stwierdza rzadkość jego rycin i pomieszcza ich piętnaście, a jak się zdaje

wszystkie, jakie nas doszły, razem z tytułową kartą na dwóch wielkich tablicach in 4^o swego wydawnictwa. Domyślać się należy, że w edycji oryginalnej rozłożone są one odpowiednio na sześciu tablicach poprzecznego 8^o, jak chce Nagler. Na ramach karty tytułowej tych wzorów u góry widzimy godło herbowe miasta Poznania, czyli dwa klucze skrzyżowane, a u spodu monogram artysty (fig. 1). Ten ostatni ma różną w szczegółach formę od podanej przez Naglera:  co usprawiedliwia podejrzenie, że Nagler tych rycin sam osobiście nie oglądał. Pole środkowe ramy tytułowej wypełnia wyżej wspomniany napis polski: *Tcras nowo widane y drukowane w Poznaniu przez Erasmusa Kamynu Roku Pan. M. D. XCII*. Wyrażenie „nowo widane” domyślać się każe, że nie jest to wydanie pierwsze, ale prawdopodobnie co najmniej drugie z kolei i rozejrzenie się bliższe w rycinach ten domysł potwierdza. Na tablicy 170, a drugiej naszego artysty, u Wesselego, znajdujemy siedm wzorów, różniących się znacznie charakterem od innych i pod każdym z nich czytamy wypisany arabskimi cyframi r. 1552 (fig. 6, 7, 8, 9, 10, 11 i 12). Oczywiście zatem wydaje się rzeczą, że te ostatnie, których cechy stylistyczne zresztą, jak to zobaczymy wkrótce, wskazują same przez się na wcześniejszą datę, są przedrukiem z wydania pierwszego, i że w czterdzieści lat później zostały nowymi wzorami uzupełnione i pomnożone. Jeżeli to przypuszczenie jest słuszne, to między dwiema edycjami naszych wzorów mieściłaby się cała karyera złotnika. Pierwsza edycja odnosiłaby się do jego młodości, a druga do ostatnich lat jego życia.

Cztery różne i same przez się wybitne pierwiastki ornamentacyjne składają się na kompozycją

tych wzorów, które według publikacji Wesselego powtarzamy: 1) arabeski, uderzające głównie w rycinach opatrzonych datą 1552 (fig. 6, 7, 8, 9, 10, 11 i 12); 2) sploty liściaste; 3) groteski, tak jedne jak drugie, widoczne przede wszystkim we wzorach z 1592 r. (fig. 1, 2, 3, 4, 5, 13, 14 i 15) i 4) zagięcia i zwoje tak zwane kartuszone, które z małymi wyjątkami powtarzają się w najrozmaitszych wariantach w całej ornamentacyi i we wszystkich rycinach, a zatem zarówno w tych, które noszą

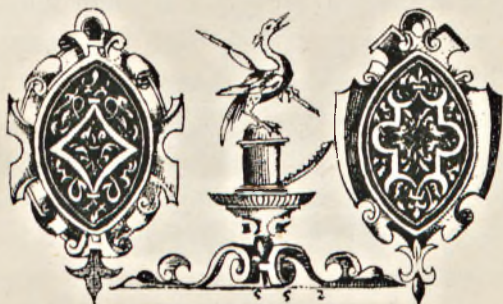


Fig. 8.

wcześniejszą, jak w tych, którym wypada przypisać późniejszą datę.

Początek arabesek, jak sama nazwa ich dowodzi, jest wschodni. Do niedawnych czasów panowało przekonanie, że najwięcej do ich rozpowszechnienia na północy w XVI w., a mianowicie w Niemczech, przyczynił się Piotr Flötner wzorami, które wyszły u Rudolfa Wyssenbacha w Zurichu w r. 1549. Reimers dowiódł ¹⁾, że o wiele wcześniej pojawiły się one we Francyi. Import wyrobów wschodnich wpłynął na dekoracyą naprzód fajansów francuskich w 1535 roku, a potem opraw

¹⁾ J. REIMERS, *Peter Flötner nach seinen Handzeichnungen und Holzschnitten*, München und Leipzig, 1890, str. 34, 35, tudzież 89 i 90.



książek i ornamentacji druków w latach 1540, 1547, i 1548, mianowicie tych, które w tych latach wychodziły w Lyonie i przez sławną później oficynę Jana de Tournes zostały rozpowszechnione. Jest więc wszelkie prawdopodobieństwo, że i wszystkie te arabeski, które przypisywano Flötnerowi, są przeważnie francuskiego pochodzenia. Na wzór tych francuskich wzorów były one dopiero potem naśladowane przez niemieckich ornamentystów.

Obok arabesek, które się nieraz, jak to widać i w naszym wypadku, łączyły z węzłem linii mającym również wschodni początek (fig. 10), mamy motyw zwojów liściastych. Roślinny ten ornament różni się jednak wielce od tego, jaki przez Włochy rozpowszechniał się wówczas wszędzie. Nie składa się on z prętów prostych czy symetrycznie i spiralnie zwinionych łodyg i wykwintnego listowia, odpowiednio do wymagań stylu, ale jest niczem więcej, jak dalszem rozwinięciem właściwej arabeski. Zarodki liści, które już w arabesce leżą i których silniejsze i bardziej naturalistyczne ślady spotykamy na ostatnim z naszych okazów z r. 1552 (fig. 12), rozwijają się o wiele jeszcze silniej, wyrzucają na wierzch i tworzą rzut liściastych i pogiętych płam zapelniających w malowniczy sposób płaszczyznę. Widać to najlepiej na wzorach bez daty a zatem z r. 1592 tablicy 107 u Wesselego (mianowicie fig. 5, 14 i 15).

Trzeci ornamentacyjny motyw, tak zwane groteski, grające tak wielką rolę w ornamentacji epoki odrodzenia, mają tutaj również nie włoski, a na północy już w drugiej połowie XVI w. rozpowszechniający się charakter. Kiedy w groteskach włoskich, a nawet i pierwszych północnych, wchodzące w ich skład fantastyczne potwory, zwierzęta, owoce i kwiaty grupują się około lekkich lasek, lub jakiś subtelny

i wykwintny układ wprowadzającego w nie rusztowania — to tutaj te laski zamieniają się w półkola i przecinające się pod kątami szerokie listwy i całość ich się rozszerza, rozplaszcza i ociąża, tracąc wy-smukłość i lekkość pierwotną, co w zupełności zmienia, jeżeli nie ich naturę, to przynajmniej ich charakter (fig. 1, 2, 3, 4, 5 i 15). Ten rodzaj grotesków wprowadza pierwszy, jak się zdaje, na północy, Cornelis Floris, rzeźbiarz i budowniczy, twórca antwerpskiego ratusza, a brat sławnego w swoim cza-



Fig. 9.

sie malarza Franciszka Florisa. Vasari o nim mówi: „Cornelio Flores, fratello del Francesco, scultore ed architetto eccellente, è quegli che prima ha condotto in Fiandra il modo di face le grotesche“¹⁾. I rzeczywiście w tak zwanych *Inventionen* tego artysty, które rytownik Hieronimus Cock sztychował dla niego w roku 1556, znajdujemy je rozwinięte w pełni z użyciem tych giętych i lamanych listew i to w najrozmaitszych zastosowaniach²⁾. Wydawnictwo to rozpowszechniło ten styl w Niemczech,

¹⁾ VASARI, *le Opere*, ed. Milanese, T. VII. *Di diversi artefici Fiamminghi*, str. 589.

²⁾ Cf. RICHARD GRAUL, *Beiträge zur Geschichte der decorativen Sculptur in den Niederlanden während der ersten Hälfte des XVI Jahrh.* Leipzig, 1889, str. 48, gdzie autor robi pod tym względem zastrzeżenia.

a z wpływem niderlandzkim, tak przeważnym w drugiej połowie XVI wieku, rozszedł się on i zaszczerpił w całej nieledwie północnej Europie. Wprawdzie powiedziećby można, że i w najstarszych częściach naszych wzorów znajdują się już jakieś *disiecta membra* tej ornamentacyi. Ptak, ślimak, bukiety z liści a nawet festony z zasłon, wchodzą w skład naszych kompozycyj z roku 1552 (fig. 6, 7, 8 i 9). Motywy te jednak nietylko że są tutaj nieliczne, ale przede wszystkim przeważnie naturalistycznie traktowane i ze średniowieczną nieledwie naiwnością do ornamentu użyte. Dopiero we wzorach późniejszych pierwiastki te występują z właściwym groteskowym charakterem, szkołę Florisa przypominającym. Potwory skrzydlate, zakończone ogonami delfinów (fig. 15), głowy zwierząt z otwartymi paszczami, przechodzące w roślinne esy i floresy (fig. 1, 3 i 15), główki „puttów“ uskrzydłone i podpięte festonami (fig. 15), fantastyczne ptaki i smoki (fig. 1 i 2), nareszcie owoce i kwiaty wiszące na sznurach (fig. 1, 4 i 15), wszystko to, albo bezpośrednio przechodzi w twarde, powiedziałbyś metalowy i gięty ornament, lub też jest do tego ornamentu przykute, czy też z nim związane. Cały ten zasób motywów, tak stylistycznie pojety i zrozumiany, nie układa się we włoskie „spartimenti“ i „varj campi“, lecz staje się przede wszystkim, na wzór niderlandzki, dodatkiem i uzupełnieniem czwartego i ostatniego pierwiastku ornamentacyjnego, o którym mamy mówić, t. j. tak zwanych kartuszowych zagieć.

Pochodzenie tego ornamentu było w najrozmaitszy sposób tłumaczone. Springer pierwszy jego ślad znajduje ¹⁾ na ramach tablic, które dźwigają

¹⁾ SPRINGER, *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1886, T. II, str. 160 i 161.

heroldowie w pochodzie tryumfalnym wykonanym przez Hansa Burgmaiera dla cesarza Maxymiliana. Z czasem gięte, wolutowe listwy, służące w tym pierwszym przykładzie do ozdoby samych boków tablicy, zaczynają otaczać całe tablice i wytwarza się tak zwany kartusz, który w pełni rozwinięty spotykamy po raz pierwszy może na jednej z najgłośniejszych rycin Wirgiliusza Solisa, który zmarł w roku 1562¹⁾. Widzimy już tutaj połączone ze sobą dwie ramy, które otaczają środkową tarczę,



Fig. 10.

zwaną zwierciadłem. Jedna z tych ram składa się z płaskiej, jakby twardej i w żelazie kutej listwy, a druga z pogiętych i pozwijanych w woluty, powiedzialsbyś skórzanych pasów, które przechodzą przez pierwszą, są przez jej otwory przeciągane, lub do niej przybite. Daty powstania ryciny Solisa nie znamy, ale Springer twierdzi, że groteskowa ornamentacja niderlandzka najwięcej się do wyrobienia kartuszu przyczyniła, że stopniowo i powoli, coraz rzadziej się zaczęły w ornamentacji, obok zwojów kartuszkowych, pojawiać groteskowe motywy, dopóki nie pozostała sama tylko naga rama, która

¹⁾ Chorążowie Szwajcarscy SOLISA: *Die Bannerträger von Schwyz, Uri, Unterwalden und Zürich* etc. BARTSCH, *Le peintre Graveur*, T. IX, str. 281, Nr. 284—297.

z ornamentu płaskiego zamieniona została na plastyczną ozdobę i zyskała prawo obywatelstwa w architekturze ¹⁾. Jakkolwiekby, w naszym wypadku, mianowicie we wzorach późniejszej epoki, mamy przed sobą jeszcze ten peryod przejściowy, w którym groteska z kartuszem ściśle się wiąże. W kompozycjach dawniejszych kartusz nie jest dość rozwinięty, a w późniejszych nie ma wyłącznie architektonicznego, ale przeważnie ornamentacyjny i, że tak powiemy, malowniczy charakter (Por. fig. 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, tudzież fig. 1, 2, 3, 4, 5 i 15).

Streszczając rezultaty tej analizy, przychodzimy do wniosku, że cztery wymienione przez nas pierwiastki ornamentacyjne dadzą się w rzeczywistości sprowadzić do dwóch głównych, których inne są tylko wariantami i stopniowemi transformacjami. Jednym z nich jest wschodnia arabeska a drugim groteska niderlandzka; z pierwszą łączą się roślinne a z drugą kartuszowe zagięcia i zwoje, co wszakże nie przeszkadza, że w naszym zastosowaniu motywy grotesków splatają się niekiedy z samymi tylko motywami roślinnymi, tak jak szerokie listwy kartuszowe ze samą arabeską. Oba te pierwiastki wchodzą w skład ornamentacyi niemieckiego renesansu i z niemieckich też najprawdopodobniej źródeł przez naszego artystę zaczerpnięte zostały. Co jednak jest, jak sądzimy, rzeczą najbardziej charakterystyczną, to, że arabeska służy rzeczywiście w naszym wypadku za podstawę układu wszystkich innych motywów i staje się kawałką, na której się cała nieledwie nasza ornamentacya rozwija, co całości naszych wzorów nadaje zbliżoną do wschodnich wyrobów cechę. Niektóre między tymi wzorami i to tak pierwszej, jak drugiej seryi,

¹⁾ SPRINGER, l. c.

robią takie wrażenie, jakby były bezpośrednio kopiowane z ornamentów tureckich rżniętych na kamieniu czy haftowanych na jedwabiu i opatrzonych arabskimi napisami (fig. 11 i 13). Tak w tym, jak i w innych przykładach zarówno kartusze, jak roślinne a nawet groteskowe motywy się do niej stosują i do zaakcentowania jej fantazyjnej gry służą. Powiedziećby można, że nasz zlotnik, naśladowując arabeskę, ze wzorów niemieckich, nadał jej splotom i całemu jej charakterowi szczególniejszą w swoich



Fig. 11.

kompozycjach wagę, aby ich styl dostroić do rozpowszechnionych tak u nas i rozpowszechniających się coraz bardziej od połowy XVI i w XVII w. okazów wschodniego przemysłu, a wskutek tego i do wyrabiającego się pod ich wpływem polskiego smaku. Na tem polega ich rodzima oryginalność. Choć te pomysły wyrosły na pniu niemieckiego odrodzenia, to są zabarwione naszemi właściwościami. Czujemy, że są one produktem naszej własnej kultury, rozwijającej się na granicy zachodu i wschodu i stanowiącej przejście z zachodnich do wschodnich cywilizacyj.

Ornamenty nasze dają nam rysunki spin, agraf, brosz, guzów (fig. 2, 3, od 6—12), ogniów do łańcuchów kobiecego stroju (fig. 4 i 5), nareszcie tak

zwane apliki czyli dekoracyjne blachy przeznaczone do naszywania na skórę, jedwab, czy inną materią i mogące mieć najróżnorodniejsze zastosowanie (fig. 13 i 14). W pomysłach ramy tytułowej znać tegoż samego złotnika, który wykonał inne wzory. Jest ona sama przez się złotniczym wyrobem i może służyć za model do obramowania agrafy, spiny czy innego dekoracyjnego przedmiotu. Przy drogich kamieniach tu i owdzie użytych, czy dających się na podstawie tych wzorów użyć, obrachowane są one na zastoso-



Fig. 12.

wanie niekiedy inkrustacyi, zwykle nielli, czyli, jak mówili nasi przodkowie, blachmału, a przedewszystkiem rozpowszechnionego tak wówczas szmelcu, czyli emalii. Nie znajdujemy w nich dość może szerokości rysunku i wyższej szlachetności formy, nigdzie i w niczem nie widzimy bezpośredniego wpływu włoskiego. Żaden z potworów groteskowych nie budzi w nas klasycznych wspomnień, wszystkie mają wybitny północny, w źródle swem niderlandzki, ale przez atmosferę niemieckich rzemieślniczych warsztatów przeszły i w niej zmodyfikowany charakter. Z nastrojem stylistycznym epoki mało godzący się naturalizm odzywa się tu i owdzie jak pozostałość mijających czasów, a drobnostkowość i małostkowość kształtów i ozdób świadczą nieraz o rzemieślniczem pochodzeniu.

Mimo tego wszystkiego wzory te mają niepospolitą artystyczną wartość. Szczegóły w nich składają się zawsze i w każdym wypadku na wydatną, ciągnącą oko i pełną plastyczności czy malowniczości całość. Znać w ich rozkładzie i wzajemnym do siebie stosunku artystę, który nad materiałem, którym rozporządza, nietylko panuje i umie go odpowiednio i samodzielnie zastosować, ale ma prawdziwy

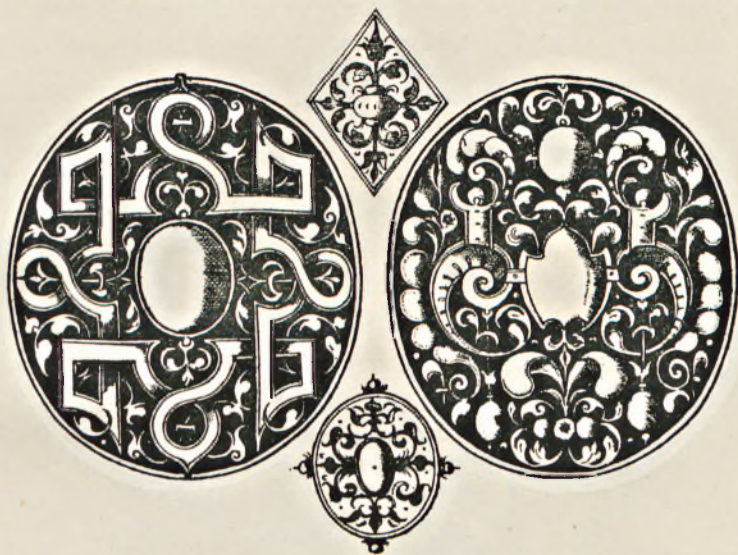


Fig. 13.

talent i jasną samowiedzę efektu, jaki jest w stanie wywołać. Dają nam one jednym słowem wymowny dowód wysokiego stanu naszego złotnictwa w XVI w.

Sam fakt, że te wzory u nas zaginęły, uważaćby można za świadectwo ich znacznego rozpowszechnienia. Jakkolwiek brzmi to paradoksalnie, to mieści w sobie część prawdy. Książki wieku XVI, najbardziej wzięte i poczytne, nas po największej części nie doszły. Żywot Chrystusa Opecia, czy też najbardziej rozpowszechniony i najwięcej może będący w użyciu modlitewnik polski tego czasu:

„Ogródek duszny“, są znane, albo zaledwie w kilku egzemplarzach, lub nieodnalezione zostały dotąd i prawdopodobnie nie odnajdą się nigdy. Przecho-
dząc z rąk do rąk i z pokolenia na pokolenie, chci-
wie czytane, plamione, gięte i darte palcami po-
bożnych, musiały uleść innemu losowi, jak te pu-
blikacje tej samej epoki, które znalazły wygodne
schronienie w kufrze właściciela, lub na półce bi-

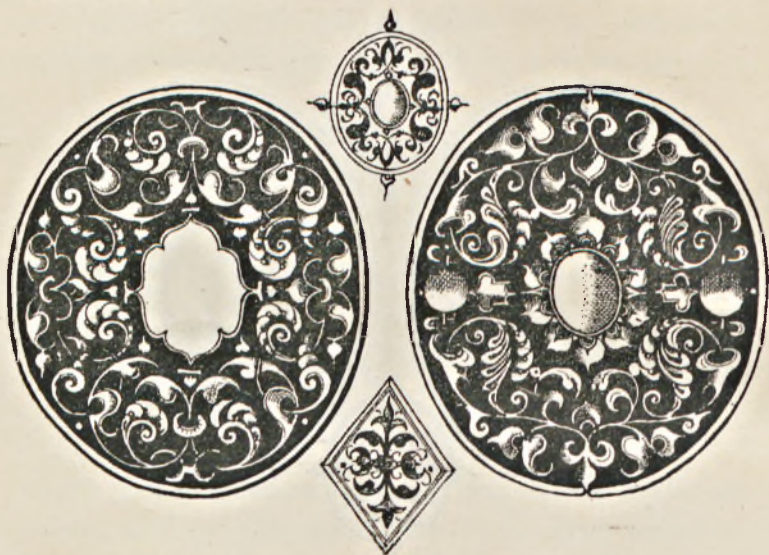


Fig. 14.

blioteki. Toż samo było prawdopodobnie i w na-
szym wypadku. Wzory takie rozchodziły się po
warsztatach, obracały w rękach majstrów i czela-
dników i z mniejszym zapewne szacunkiem obcho-
dzono się z nimi jak z książką do nabożeństwa;
nic więc dziwnego, że uległy zniszczeniu i że się
w nielicznych zaledwie egzemplarzach dochowaly¹⁾.

¹⁾ Jest rzeczą charakterystyczną, że wzmiankowany przez nas „Ka-
pitel gotycki“ Wita Stwosza należy do najrzadszych rycin tego mistrza
i to oczywiście dla tych samych powodów. Przynajmniej tak sądzić należy
z tego, co o tej rycinie i jej cenie mówi NAGLER, *Neues Allgemeines
Künstler-Lexicon*, München, 1847, Bd. XVII, str. 430.

Dodać należy, że z upadkiem naszych rzemiosł, zaniedbanie tego wszystkiego, co się z podniesieniem artystycznego przemysłu, a co zatem idzie z takimi wzorami wiąże, stało i stać się musiało rysem znamienym rzemieślniczej ludności; nie jedne z takich wzorów musiały iść dla pani majstrowej pod placki... Zawsze jednak byli zbieracze gromadzący wszystko, co mogło mieć jakiś artystyczny interes, a przede wszystkim ryciny. Tym to bezimiennym i nieznanym, a w tym wypadku prawdopodobnie zagranicznym miłośnikom sztuki, zawdzięczamy, że możemy dzisiaj wskrzesić pamięć polskiego złotnika i zdać sobie sprawę na podstawie jego pracy z poziomu i wysokości, do jakiej dochodziły nasze rzemiosła w przeszłości. Miejmy nadzieję, że przyszłe badania wydobędą na wierzch z archiwów poznańskich wiadomości i szczegóły, które rzucą bliższe światło na tę interesującą osobistość i jej artystyczne prace.



Fig. 15.



ND.558

III.1654

BIBLIOTEKA GŁÓWNA
Politechniki Warszawskiej

ND.0558



400000000150773