

# Renesansowe sztuce podarowane Erazmowi z Rotterdamu przez opata mogilskiego Erazma Ciołka dziełem augsburskiego mistrza Daniela Hopfera?

## Rys historyczny bezpośrednich relacji Polaków z Erazmem z Rotterdamu

Znajomość, chociażby korespondencyjna, a także spotkania z uczonym pokroju Erazma z Rotterdamu stanowiły w XVI-wiecznej Europie wielkie wyróżnienie. Wśród olbrzymiego kręgu znajomych, przyjaciół oraz protektorów mistrza z Rotterdamu znajdowali się również Polacy, którzy popularyzowali w kraju jego idee, albo też nawiązywali z nim kontakt, by zatrzymać się w drodze z poselstwem lub na studia czy złożyć wyrazy uznania jego twórczości. Osobiste spotkania Polaków z uczonym najczęściej miały miejsce w Bazylei, do której Erazm przeniósł się po czteroletnim pobycie w Lowanium (Löwen). W szwajcarskim mieście Erazm przebywał w latach 1514–1529 oraz 1535–1536. Po wybuchu reformacji zdecydował się opuścić Bazyleę i osiąść w pobliskim katolickim Fryburgu Bryzgowijskim, gdzie mieszkał od 1529 do 1535 r. W tym czasie odwiedzali filozofa między innymi Jost Ludwik Decjusz<sup>1</sup> i Jan Antonin<sup>2</sup>, którzy stanowili niejako filary

<sup>1</sup> Jost Ludwik Decjusz odwiedził Erazma w 1522 r., wracając z Neapolu, gdzie udał się w charakterze posła do księżnej Izabeli Aragońskiej. Sekretarz królewski przesłał Erazmowi podarki między innymi w postaci ozdobnego pucharu z gmerkiem Decjusza; zob. M. Włodarski, *Dwa wieki kulturalnych i literackich powiązań polsko-bazylejskich 1433–1632*, Kraków 2001, s. 68.

<sup>2</sup> Jan Antonin (Antoninus) zawitał do Erazma w 1524 r., wracając z Padwy, gdzie zdobywał doktorat z medycyny. Mieszkał u humanisty przez pięć miesięcy,

polskiego erazmianizmu, a także uczeń Leonarda Coxa, Andrzej Zebrzydowski, czy syn żupnika krakowskiego Seweryna Bonera, Jan, wraz ze Stanisławem Glandinem (Aichlerem)<sup>3</sup>. Przy okazji wizyt Polacy przekazywali Erazmowi rozliczne podarki. Poza omawianymi w tym artykule sztuccami, w muzeum bazylejskim znajdują się jeszcze inne obiekty będące darami Polaków. Chodzi o dwa złote medale z podobizną króla Zygmunta I przekazane Erazmowi przez Seweryna Bonera w podzięcie za opiekę nad synem, który gościł u uczonego we Fryburgu w 1531 r. jako wysłannik polskiego władcy<sup>4</sup>. Ciekawym zabytkiem z tego samego muzeum jest obraz przedstawiający króla Zygmunta I, подарowany w 1527 r. przez Jana Łaskiego doktorowi praw Bonifacemu Amerbachowi, którego Erazm uczynił w testamencie spadkobiercą swego majątku<sup>5</sup>. Wśród bogatych podarków składanych humaniście przez Polaków i wyszczególnionych w inwentarzu Erazma z 10 kwietnia 1534 r. był także wielki pierścień z szafirem od Jana Łaskiego oraz pierścień z opalem od Andrzeja Krzyckiego<sup>6</sup>.

otaczając Erazma opieką, gdy ten cierpiał na ataki kamicy nerkowej. Antonin podarował Erazmowi złoty medalionik z wizerunkiem lwa astrologicznego, wybity w Padwie i przeznaczony do leczenia schorzeń kamicowych oraz chorób płciowych, a także ozdobny pucharek, perłę i lniane prześcieradła; zob. M. Włodarski, *Dwa wieki*, s. 69.

<sup>3</sup> M. Cytowska, *Korespondencja Erazma z Rotterdamu z Polakami*, Warszawa 1965, s. 10; M. Włodarski, *Relacje polsko-szwajcarskie w dobie przedrozbiorowej*, w: *Wśród krajów Północy. Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej wobec narodów germańskich, słowiańskich i naddunajskich; mapa spotkań, przestrzeni, dialogu*, red. M. Hanusiewicz-Lavallee, Warszawa 2015 (Kultura Pierwszej Rzeczypospolitej w dialogu z Europą. Hermeneutyka wartości, 1), s. 294–295.

<sup>4</sup> Zob. E. Major, *Erasmus von Rotterdam*, Basel 1900, tabl. 24a. Medal wzmiankowany jest także w inwentarzu monet i biżuterii należących do Erazma z 9 kwietnia 1534 r., gdzie opisany został jako: *Nomismata aurea maiora. Sigismundus Rex donum Seuerini Boneri*; zob. E. Major, *Erasmus*, s. 38. O podarku wspomina Seweryn Boner w liście do Erazma z 12 kwietnia 1535 r. Na jednym z medali miało znajdować się także popiersie samego Bonera: „Dziękuję ci oto z całego serca i posyłam dwa złote medale z moim popiersiem”, za: M. Cytowska, *Korespondencja*, s. 285–286.

<sup>5</sup> Ostatnia wola Erazma z Rotterdamu spisana 12 lutego 1536 r.; zob. M. Cytowska, *Korespondencja*, s. 318.

<sup>6</sup> M. Sokołowski, *Hans Sues von Kulmbach jego obrazy i jego mistrz Jacopo dei Barbari*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 2, 1884, s. 114.

## Spotkanie Erazmów

Opat mogiński Erazm Ciołek odwiedził rotterdamczyka we Fryburgu na początku lutego 1532 r., wracając jako poseł królewski z podróży do Rzymu<sup>7</sup>. Wizyta ta była dla Erazma raczej niespodziewana, choć przedłużyła się do dwóch dni, co pozwoliło uczonemu przygotować listy dla polskich przyjaciół, które opat miał następnie przekazać adresatom. Wzmiankuje o tym Erazm z Rotterdamu w liście do biskupa Tomickiego z 4 lutego 1532 r.: „zjawił się tu jednak zupełnie niespodziewanie znakomity mąż, Erazm, opat (mogiński) św. Klary [błąd tłumacza, najprawdopodobniej w oryginale powinno być – *Clarae Tumbae*], i sam zachęcał bardzo uprzejmie, aby za jego pośrednictwem przesłać pozdrowienia dla przyjaciół. Uważałem więc za rzecz niedopuszczalną, aby powrócił on do swoich rodaków bez listu ode mnie, zwłaszcza że ze względu na korespondencję nie wzdragał się jeszcze jedną noc tutaj pozostać”<sup>8</sup>. Korzystając z gościny Erazma, opat poczuł się być może zobowiązany przesłać podarek w postaci sztucców w futerale. Zwłaszcza jeśli zauważył w jego zastawie skromny stalowy nóż z jaspisową rączką, który jest obecnie przechowywany w muzeum bazylejskim<sup>9</sup>. Sztucce zostały zamówione po wizycie i wykonane w 1533 r. Warto wspomnieć, że opat podróżował w towarzystwie kustosza kościoła św. Idziego w Krakowie, Jakuba Głowackiego, który ponad rok później pisał do Erazma z Krakowa<sup>10</sup>. Z listu datowanego na 15 maja 1533 r. można dowiedzieć się, że opat posyłał w tym samym czasie list z przesyłką do Erazma, która być może zawierała wspomniany podarunek. „Przeto i ja nabrałem odwagi – pisał kustosz – zwłaszcza gdy zobaczyłem, że pan mój, opat w Mogile, czyli *Clarae Tumbae*, pisze do Ciebie”. Wizyta ta wywarła na Głowackim ogromne wrażenie: „W ubiegłym

<sup>7</sup> E. Major, *Erasmus*, s. 62, przyp. 55; M. Włodarski, *Dwa wieki*, s. 80.

<sup>8</sup> M. Cytowska, *Korespondencja Erazma*, s. 224–225.

<sup>9</sup> Zob. E. Major, *Erasmus*, tab. 26a; I. Kolly, *Kunstvolle Essbestecke. Eine Auswahl aus der Sammlung des Historischen Museums Basel*, „Historisches Museum Basel Jahresbericht”, 2006, s. 16. W Historycznym Muzeum w Bazylei nóż (sygnatura 1870.912) umieszczono w gablotce obok pudełka na sztucce podarowanego Erazmowi przez Erazma Ciołka. Po śmierci Erazma nóż przeszedł w ręce Hieronima Frobena. W 1583 r. Bazyl Amerbach odkupił nóż od syna Frobena do swojej kolekcji.

<sup>10</sup> M. Cytowska, *Korespondencja*, s. 254–256.

roku towarzyszyłem opatowi w jego podróżach i wraz z nim zostałem dopuszczony przed Twoje oblicze, ażeby złożyć Ci wyrazy uszanowania. To ja właśnie, kiedy już odchodziliśmy, nie mogłem pohamować wzruszenia i wśród łez składałem pocałunki na Twojej dłoni”<sup>11</sup>. Jeden z późniejszych listów Erazma, datowany na 1 listopada 1533 r., wymienia mogińskiego opata wśród „dobrych i hojnych przyjaciół z Polski”<sup>12</sup>.

## Dar Erazma Ciołka

Jako wyraz wdzięczności i uszanowania Erazm Ciołek przesłał Erazmowi z Rotterdamu misternie wykonane sztuczce wraz z futerałem (il. 1–2). Obiekt znajduje się obecnie w Historycznym Muzeum Bazylejskim (*Historisches Museum Basel*) i posiada sygnaturę 1870.913. Przedmioty te po raz pierwszy wymienione zostały w spisie inwentarzowym własności Erazma z 10 kwietnia 1534 r., w którym wśród dóbr srebrnych (*Alia argentea*) skrótowno opisano: *altera [fusicinula] partim inaurata, cum insignibus Erasmi abbatis Clare Tumbae*<sup>13</sup>. Po śmierci uczonego w 1536 r. sztuczce trafiły do Bonifacego Amerbacha, który w testamencie erazmiańskim wymieniony został jako jego spadkobierca. Zestaw sztuczków pozostał w posiadaniu rodziny Amerbachów i był wzmiankowany także w inwentarzu Faustyny Iselin-Amerbach z 1602 r. jako „dwa sztuczce, z których jeden pozłacany, drugi srebrny”<sup>14</sup>. W 1661 r. prywatna kolekcja Bazylego Amerbacha, syna Bonifacego, została wykupiona przez miasto i Uniwersytet Bazylejski, stając się zaczątkiem zbiorów

<sup>11</sup> List Głowackiego zdradza także, że opat i kanonik zawitali u Erazma, wracając od „Ojca św. Klemensa, przemierzając górskie bezdroża Burgundii i Galii”, za: M. Cytowska, *Korespondencja*, s. 254–256, co odnosić się musi do okresu pontyfikatu papieża Klemensa VII (1523–1534).

<sup>12</sup> M. Heyne, *Kunst im Hause: 34 Tafeln Abbildungen von Gegenständen aus der mittelalterlichen Sammlung zu Basel*, Basel 1881–1883, tab. XXIII.

<sup>13</sup> E. Major, *Erasmus*, s. 42, tab. 26b; F. Kopera, *Materyały do inwentaryzacji zabytków sztuki i kultury w Polsce*, „Wiadomości Numizmatyczno-Archeologiczne”, 15, 1904, s. 49.

<sup>14</sup> Woryginał: *zwey gäbelin, deren eins vergült, das andere gantz silberin*; zob. A. Furger-Gunti, *Erasmus von Rotterdam Vorkämpfer für Frieden und Toleranz. Ausstellung zum 450. Todestag des Erasmus von Rotterdam veranstaltet vom Historischen Museum Basel*, Basel 1986, s. 267.

dzisiejszego muzeum historycznego. W katalogu zbiorów muzealnych z lat 1881–1883 zarówno skórzane etui, jak i sztucce zostały opisane jako wspólny zespół zabytków będący prezentem od opata mogińskiego<sup>15</sup>. Zapewne właśnie z tej publikacji korzystał Feliks Kopera, wykonując przerys prezentowanych sztucców w sprawozdaniu opisującym *polonica* z muzeum bazylejskiego<sup>16</sup>. Wcześniejsza wzmianka o obiekcie w publikacjach polskojęzycznych pochodzi z artykułu Mariana Sokołowskiego z 1884 r., który wspominał o darze opata mogińskiego w postaci zastawy stołowej, „sztucy i noży pokrytych grawirunkami, wykonanymi podług rysunków Holbeina, które niedawno odkryte należą do najpiękniejszych tego rodzaju wyrobów, jakie nam renesans niemiecki pozostawił”<sup>17</sup>. Kopera dokonał szczegółowego opisu zabytku, nie zidentyfikowawszy jednak artysty, przyjmując, że sztucce wykonał jeden z tak zwanych *Kleinmeister*, być może działających w Augsburgu lub Norymberdze<sup>18</sup>. Bez przeprowadzenia wnikliwych badań i studiów Muzeum Bazylejskie zmieniło datowanie sztucców na 1600 r., przypisując im pochodzenie holenderskie lub niemieckie i rozdzielając tym samym sztucce oraz skórzane etui, które nadal datowane jest na 1533 r. Aktualna informacja w gablocie pod etui wskazuje, że futerał miał zawierać pierwotnie sztucce, w tym srebrny, częściowo pozłacany widelec z herbem Erazma Ciołka<sup>19</sup>. O tym, że widelce miały posiadać herb opata, świadczyć ma wspomniany już inwentarz Erazma z Rotterdamu z 1534 r., gdzie wymieniona została *altera [fuscina] partim inaurata cum insignibus Erasmi abbatis Clare Tumbae*. Prawdopodobnie jest to jednak zapis skrótowy, odnoszący się do ozdobionego herbem futerału<sup>20</sup>. Korzystając zapewne z informacji udzielonych przez przedstawicieli muzeum, Grażyna Lichończak-Nurek zamieściła w katalogu

<sup>15</sup> M. Heyne, *Kunst*, tab. XXIII.

<sup>16</sup> F. Kopera, *Dary z Polski dla Erazma z Rotterdamu w Historycznym Muzeum Bazylejskim*, „Sprawozdania Komisji do Badania Historii Sztuki w Polsce”, 6, 1897, s. 128–133.

<sup>17</sup> M. Sokołowski, *Hans Sues*, s. 114.

<sup>18</sup> F. Kopera, *Dary*, s. 131; tenże, *Materjały*, s. 49.

<sup>19</sup> Chodzi o herb Odrowąż, używany przez tego opata.

<sup>20</sup> Identyfikację zinterpretował ten zapis już E. Major (*Erasmus*, tab. 26b), który jako pierwszy opublikował zdjęcie etui z mogińskim herbem opata Erazma Ciołka.

informację, iż w bazylejskim muzeum z daru opata zachowało się tylko skórzane etui<sup>21</sup>.

Etui ma kształt podłużnego pudełka o wymiarach 221 mm x 48 mm x 26 mm (dł. x szer. x wys.)<sup>22</sup> pokrytego czarną skórą z wytłoczonym na wieku złożonym wyciskiem, tworzącym ornament z wijącej się gałęzi oraz dedykacją *Erasmus abbas Clara Tumbae Eras[m]o Rotherodamo dono misit*<sup>23</sup> oraz herbem Odrowąż (il. 2). Nieposiadający pochodzenia szlacheckiego i tym samym własnego herbu rodowego, Erazm Ciołek jako opat posługiwał się herbem fundatorów klasztoru w Mogile, używanym od 2. połowy XV w. jako oficjalny herb tutejszego opactwa<sup>24</sup>.

Srebrny nóż i widelec mają po 22 cm długości, są złożone przy końcach i pośrodku pomiędzy rękojeścią a częścią użytkową oraz posiadają na rękojeściach misterne grawerunki<sup>25</sup>, składające się na trzy cykle przedstawień (cykl górny, środkowy i dolny; il. 1–8, 11). Prostokątne w przekroju rękojeści są płaskie i rozszerzają się nieco ku dołowi. Rączki zakończone są ozdobnym, symetrycznym kształtem, przypominającym nieco dwugłowego orła z rozpostartymi skrzydłami, oraz połączanym toczonym szpicem.

W najszerszym cyklu środkowym umieszczono przedstawienia biblijne z Księgi Rodzaju, układające się w spójną narrację. Rozpoczyna ją scena stworzenia Ewy, przedstawiona na rękojeści widelca (il. 3). Śpiącego Adama ukazano w niej pod drzewem w pozycji półsiedzącej

<sup>21</sup> *Kraków – europejskie miasto prawa magdeburskiego 1257–1791*, red. G. Lichończak-Nurek, Kraków 2007, s. 544.

<sup>22</sup> W katalogu G. Lichończak-Nurek podaje wymiary 223mm x 52mm x 25mm; tamże, s. 544.

<sup>23</sup> Zob. F. Kopera, *Dary*, s. 128; tenże, s. 48, tabl. 1.

<sup>24</sup> Poza analizowaną parą sztuców, herb Odrowąż w kontekście osoby opata Erazma Ciołka pojawia się na jego pieczęci opackiej oraz na freskach Stanisława Samostrzelnika z krużganków i biblioteki, a w tym ostatnim przypadku malowidłem towarzyszy płaskorzeźbiony herb Odrowąż z majuskułnymi inicjałami opata; zob. M. Starzyński, *Herby i pieczęcie opactwa i opata klasztoru Cystersów w Mogile. Tradycja i współczesność*, „Cistercium Mater Nostra. Tradycja – Historia – Kultura”, 4, 2010, s. 133–135, fot. 2–6, 8.

<sup>25</sup> F. Kopera, *Materyały*, tabl. 1; nieco lepszej jakości zdjęcie sztuców znajduje się także w szwajcarskiej publikacji na temat źródeł bazylejskich dotyczących upodobań kulinarnych mieszkańców Bazylei u schyłku średniowiecza; zob. A. Morel, *Zu Quellen für Speise und Trank um die Wende des Mittelalters*, „Archäologie der Schweiz”, 8, 1985, s. 204–222.

i niepełnym profilu *en trois quarts*, z głową na łokciu wspartym o murawę i z nogą założoną na nodze. Obok ukazano przykucniętą Ewę z rękami złożonymi do modlitwy przed napisem *Iehova*. Scenę u góry zamyka łuk z napisem Genesis \* 2 \*, wskazujący na rozdział Księgi Rodzaju, z którego owa scena pochodzi. Na odwrotnej stronie widelca ukazano grzech pierworodny (il. 4). Ewa przedstawiona z przodu wspina się na palcach i sięga prawą ręką po jabłko. Adam siedzi obok, patrząc w górę i wysuwając lewą rękę w geście odmownym. U góry na drzewie widoczny jest spoglądający w dół półważ-półczłowiek symbolizujący szatana. Ludzki tułów widoczny jest wśród gałęzi, natomiast węzowa dolna część ciała oplata konary drzewa. W łuku powyżej znajduje się napis Genesis • 3 •. Dalsze dwie sceny środkowego cyklu wygrawerowane na rękojeści noża przedstawiają wypędzenie z raju i pracę pierwszych rodziców. Na pierwszym planie widoczny jest odwrócony tyłem i oglądający się za siebie Adam, na drugim zaś Ewa, która zasłania prawą ręką głowę, uciekając przed widocznym u góry aniołem ściskającym w prawej ręce miecz (il. 5). W tyle widoczna jest także śmierć w postaci szkieletu, podążająca niczym cień za wypędzonymi. Powyżej w łuku znajduje się napis Genesis \* 3 •. Na odwrotnej stronie noża widać Adama ukazanego jako starzec z długą brodą i opaską ze skór, który przekopuje ziemię łopatą (il. 6). Z tyłu Adama stoi szkielet symbolizujący śmierć, natomiast przy widocznej na drugim planie chacie krytej strzechą widać Ewę z zatroskanym wyrazem twarzy i dzieckiem u piersi. Powyżej znajduje się taki sam napis Genesis \* 3 •.

Dolny cykl scen wiąże się z przedstawieniami czterech żywiołów, ukazanych jako siedzące w niszach postacie ludzkie, nad którymi umieszczono kolejno łacińskie napisy: *IGNIS*, *TERRA*, *AQUA*, *AER* (il. 7). Nad niszami przedstawiono groteskowe antropomorficzne postacie, ukazane w dwóch wariantach, z brodą i bez, które zamiast rąk mają skrzydła, a zamiast nóg ślimacznice, natomiast w miejscu uszu motywy roślinne (il. 11). Jest to najprawdopodobniej przedstawienie mitologicznych satyrów, harpii lub faunów. Na widelcu przedstawiono nagiego mężczyznę symbolizującego ogień (*IGNIS*), siedzącego tyłem na kuli i trzymającego w ręku płomień<sup>26</sup>. Z drugiej strony widelca ukazano nagą kobietę z rozpuszczonymi włosami i rogiem obfitości

<sup>26</sup> Por. Cesare Ripa, *Ikonologia*, Kraków 2010, s. 219–220.

w rękę, symbolizującą ziemię (*TERRA*)<sup>27</sup>. Na rękojęści noża znalazła się kobieta siedząca na ułamku skały, która w prawej ręce trzyma dzban pełen wody (*AQUA*)<sup>28</sup>. Z drugiej strony rękojęści ukazano postać męską w profilu, która siedzi na obłokach i trzyma w prawej ręce jakiś podłużny przedmiot. Ma ona być personifikacją powietrza (*AER*)<sup>29</sup>.

Trzeci cykl scen, górny, ukazuje cztery temperamenty, które przedstawiono jako ludzkie postacie w owalnych gemmach (il. 8). Na widelcu ukazano żywo gestykującego nagiego młodzieńca, symbolizującego temperament choleryczny<sup>30</sup>. Z drugiej strony znajduje się pulchny nagi chłopiec w pozycji półleżącej, dmący w podłużną trąbę i symbolizujący temperament sangwiniczny<sup>31</sup>. Na nożu z kolei ukazano postać z opuszczoną głową i wspartą na czaszce, symbolizującą przemijanie. Postać ta odzwierciedla melancholię<sup>32</sup>. Druga strona noża ukazuje temperament flegmatyczny w postaci odwróconego tyłem chłopca puszczającego bańki mydlane<sup>33</sup>. Poniżej scen widoczne są jeszcze dwie złączone dłonie, a na odwrocie skrzydlate serce (il. 8). Inne wolne miejsca rękojęści wypełniają wiązanki owoców lub zwykłe ślimacznice.

## **Obrazy śmierci Hansa Holbeina wzorem ideowym ikonografii sztucców**

Wśród głównego, środkowego, cyklu wyobrażonego na rękojęściach erasmiańskich sztucców z wyraźnym odwołaniem do początkowych wersów Księgi Rodzaju szczególną uwagę zwraca celowe pominięcie wszystkich najwcześniejszych pozytywnych aktów związanych z aktem boskiej kreacji świata i stworzeniem pierwszego człowieka – Adama. Zapewne nie bez przyczyny pierwszą pod względem chronologicznym sceną ukazaną na sztuccach jest dopiero akt stworzenia z żebra śpiącego Adama pierwszej kobiety – Ewy (il. 3). Druga scena, opisana wcześniej i znacznie szerzej, to grzech pierworodny pierwszych ludzi związany

<sup>27</sup> Tamże, s. 220–221.

<sup>28</sup> Tamże.

<sup>29</sup> Tamże, s. 219–220.

<sup>30</sup> Tamże, s. 187–188.

<sup>31</sup> Tamże, s. 188.

<sup>32</sup> Tamże, s. 189–190.

<sup>33</sup> Tamże, s. 189.



z zerwaniem zakazanego owocu (il. 4). Charakterystyczna pod wieloma względami jest zwłaszcza scena trzecia, ilustrująca wygnanie pierwszych rodziców z raju, w której, obok zagniewanego anioła, pojawia się śmierć przedstawiona w postaci szkieletu (il. 5). Tak wyobrażona śmierć widoczna jest też w kolejnej, czwartej scenie, gdzie towarzyszy ona pracującemu Adamowi, noszącemu wyraźne cechy starości, oraz podstarzałej Ewie karmiącej dziecko (il. 6). Pod względem ikonologicznym całość omówionych przedstawień ma wyraźny wydźwięk wanitatywny, z ukierunkowaniem biblijnego obrazu stworzenia na dydaktyczną opowieść o tym, jak to wraz z narodzinami pierwszej kobiety pojawić się miały na świecie grzech, zło i śmierć. W ówczesnej europejskiej ikonografii wzorca dla takiej ikonologicznej interpretacji biblijnej Księgi Rodzaju dostarczyć musiał znacznie szerszy drzeworytniczy cykl autorstwa Hansa Holbeina Młodszeo, określane najczęściej skrótowo jako *Imagines mortis* – *Obrazy śmierci* (il. 3–6), uznawany w sztuce europejskiej za nową, niezwykle ważną odsłonę średniowiecznego motywu *Tańca śmierci*<sup>34</sup>. Obecnie przyjmuje się, że rysunkowe projekty

<sup>34</sup> Reprodukacja całości drzeworytów Holbeinowskiego cyklu z *Obrazami śmierci* wraz z profesjonalnym komentarzem na stronach: <http://www.dodedans.com/Eholbein-proof.htm> i <http://www.dodedans.com/Eholbein-simulachres.htm>. W literaturze przypuszcza się, że w samej Bazylei do podjęcia tego tematu Holbeina mogły zainspirować dwa starsze miejscowe gotyckie przedstawienia motywu *Tańca śmierci* – jedno namalowane w XIV w. dla pobliskiego podmiejskiego klasztoru położonego po drugiej stronie Renu w Klingental i drugie, które od 1439 r. znajdowało się w wyposażeniu miejskiego kościoła Dominikanów; zob. A. Woltmann, *Holbein und seine Zeit*, t. 1, Leipzig 1874, s. 250; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 296; N. Wolf, *Hans Holbein The Younger 1497/98–1543. The German Raphael*, Köln 2004, s. 41. Warto też podkreślić, że ów charakterystyczny dla Holbeina motyw korowodu *Tańca śmierci* pojawia się na bardzo wczesnym projekcie srebrnej pochwy sztyletu jego autorstwa wygrawerowanej w 1521 r. w warsztacie złotniczym Ursa Grafa; zob. A. Woltmann, *Holbein*, s. 259–260, przyp. 1; tenże, *Holbein*, t. 2, Leipzig 1868, s. 102; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo*, s. 296; zob. również: <http://www.dodedans.com/Eholbein-dagger.htm>. Motywy *Tańca śmierci* są także tematem wiodącym w słynnym drzeworytniczym *Alfabcie śmierci* narysowanym przez Holbeina, który odbity został w 1524 r. z klocków drzeworytniczych wykrojonych przez Hansa Lützelburgera; zob. A. Woltmann, *Holbein*, t. 1, s. 260; t. 2, s. 103; J. Cundall, *Hans Holbein*, London 1892, s. 24; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo*, s. 296; C. Rümelin, *Holbeins Formschneider*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 55, 1998, s. 308, ryc. 1.

do tego cyklu stworzone zostały przez Holbeina w latach 1523–1526, na co wskazywać mogą widoczne w nim reminiscencje z podróży artysty do Francji w 1524 r.<sup>35</sup> Całość cyklu docelowo miała być złożona z pięćdziesięciu jeden grafik drzeworytniczych wykrojonych przez Hansa Lützelburgera, który ostatecznie przed swoją śmiercią w 1526 r. zdążył wykonać czterdzieści jeden klocków drzeworytniczych. Choć w całości wspomniane drzeworyty oficjalnie opublikowano dopiero w 1538 r. w Lyonie w oficynie Melchiora Trechsela pod tytułem *Les Simulachres & historiées faces de la Mort, autant elegamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, to pierwsze ryciny z Holbeinowskimi *Obrazami śmierci* odbite zostały na klockach drzeworytniczych bez wątplenia przed 1526 r. i od tego momentu funkcjonowały na rynku wydawniczym jako luźne przedruki<sup>36</sup>. Hansa Holbeina nie można uznać za bezpośredniego autora projektu detali ikonograficznych sztuców wykonanych na zamówienia opata mogilskiego Erazma Ciołka (por. il. 3–6). Znane i zachowane projekty Holbeina odnoszące się do rzemiosła artystycznego i przedmiotów użytkowych, podobnie jak same drzeworyty z cyklu *Obrazów śmierci* cechuje wyraźnie odmienna i bogatsza pod względem ozdobności stylistyka<sup>37</sup>. Jednym z najwcześniejszych kopistów cyklu rycin Holbeina z *Obrazami śmierci* był Heinrich Aldegrever, który w 1541 r.

<sup>35</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo*, s. 295–296; C. Rümelin, *Holbeins Formschneider*, s. 306–308; N. Wolf, *Hans Holbein The Younger*, s. 39–41.

<sup>36</sup> A. Woltmann, *Holbein*, t. 1, s. 261–265; W.M. Ivins Jr, *Hans Holbein's Dance of Death*, „Bulletin of The Metropolitan Museum of Art”, 14, 1919, nr 11, s. 233; W. Hütt, *Niemieckie malarstwo*, s. 296; N. Wolf, *Hans Holbein The Younger*, s. 41.

<sup>37</sup> Por. A. Woltmann, *Holbein*, t. 1, s. 300–448. Zob. G. Hirth, *Der Formenschatz der Renaissance. Eine Quelle der Belehrung und Anregung für Künstler & Gewerbetreibende wie für alle Freunde stylvoller Schönheit aus den Werken der Dürer und Holbein, Vischer, Altdorfer, Aldegrever, Beham, Burgkmair, Flötner, Hopfer, Solis, Hirschvogel, Mielich, de Bry, Amman, Jamnitzer und anderer Meister*, Leipzig 1877, ryc. 3, 20–22, 44–47, 63–65, 80–81, 85–86, 140; B. Bucher, *Geschichte der technischen Künste*, t. 2, Berlin–Stuttgart 1886, ryc. 157–161; P. Ganz, *Handzeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren*, Berlin 1908, s. 61–74, tab. 40–49; *The Work of Hans Holbein*, New York 1913, ryc. na s. 92; C. Müller, *Holbein oder Holbein-Werkstatt? Zu einem Pokalentwurf der Gottfried Keller-Stiftung im Kupferstichkabinett Basel*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte”, 47, 1990, s. 33–42; C. Rümelin, *Holbeins Formschneider*, s. 309–311, ryc. 7–11. Zob. również Holbeinowski projekt bogato zdobionego sztyletu skopiowany w 1644 r. przez Wenceslusa Hollara w zbiorach Rijksmuseum: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33044> (dostęp: 8.03.2018).

opublikował ich zmodyfikowane drzeworytnicze repliki<sup>38</sup>, a niektóre z początkowych scen biblijnych pojawiają się już w latach 1536–1539 na sygnowanych przez niego projektach ikonografii pochewek sztyletów<sup>39</sup>. Postacie ludzkie przedstawione przez tego artystę na drzeworytach ze scenami biblijnymi oraz projektach rzemiosła artystycznego cechuje jednak znacznie większa dbałość o detal anatomiczny, a nawet światłocien<sup>40</sup> niż w przypadku postaci ludzkich odwzorowanych na sztuccach z Bazylei.

## **Erazmiańskie sztuce w kontekście działalności artystycznej Jacoba Corneliusza van Oostsanen, Lucasa z Leydy, Hansa Sebalda Behama, Daniela Hopfera i Ursa Grafa**

W kwestii datowania sztucców i próby wskazania ich wzorców ikonograficznych należy zwrócić uwagę na to, że pierwsza ze scen ukazanych na rękojeści z biblijnym aktem stworzenia Ewy w czasie snu Adama ma swój najlepszy graficzny pierwowzór w kolorowanym drzeworycie autorstwa Jacoba Cornelisza van Oostsanena pochodzącym z ilustrowanej Biblii opublikowanej w 1530 r. w amsterdamskiej oficynie Doena Pietersza (il. 9)<sup>41</sup>. Fryzura i proporcje kobiecej postaci

<sup>38</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo*, s. 308; zob. również pełną prezentację i omówienie tej zmodyfikowanej przez Heinricha Aldegrevera wersji Holbeinowskich *Obrazów śmierci* wraz z reprodukcjami na stronie <http://www.dodedans.com/Eholbein-aldegrever.htm> (dostęp: 8.03.2018). Znakomite reprodukcje tej młodszej wersji cyklu dostępne są też na stronie amsterdamskiego Rijksmuseum pod adresem: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.30590-30593> (dostęp: 8.03.2018).

<sup>39</sup> Por. drzeworytnicze projekty pochwy sztyletu w zbiorach Rijksmuseum z przedstawieniem Adama i Ewy z 1536: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.322571> i ze sceną zabójstwa Abela z 1539 r.: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.322641> (dostęp: 8.03.2018).

<sup>40</sup> Por. W. Hütt, *Niemieckie malarstwo*, s. 306–309, ryc. 166–167; J.-M. Murphy, *Allegory and Interpretation in Heinrich Aldegrever's Series Virtues and Vices*, 2017, ryc. 1.1–1.14 (praca dyplomowa obroniona na Wydziale Historii Sztuki w Temple University w Filadelfii i dostępna na stronie: <http://digital.library.temple.edu/cdm/ref/collection/p245801coll10/id/464757> (dostęp: 8.03.2018).

<sup>41</sup> Zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.590620> (dostęp: 12.03.2018).

i charakterystyczny gest modlitewny są najprawdopodobniej prawozorem dla stylizacji Ewy w tej scenie na sztuccu.

W drugiej scenie biblijnej ilustrującej grzech pierworodny uwagę zwraca zwłaszcza Kusiciel, który poza ogoniastym zakończeniem traci tutaj niemal wszystkie cechy opisanego w Biblii węża i jest przedstawiony w postaci zbliżonej do antycznego satyra z oślimi uszami (il. 4). Takie zilustrowanie diabła kuszącego Adama i Ewę przy drzewie poznania Dobra i Zła charakterystyczne jest jedynie dla słynnego drzeworytu Lucasa van Leydena z lat 1504–1508 (il. 10)<sup>42</sup> i świadczyć musi o znajomości tej wczesnorenansowej grafiki przez projektanta lub wykonawcę Erazmowych sztucców.

Wśród motywów ornamentacyjnych zdobiących rękojęści sztucców w dolnym pasie z dominującymi alegoriami czterech żywiołów uwagę zwracają zwłaszcza wyobrażenia skrzydlatych brodatych satyrów i skrzydlatych harpii lub antycznych faunów oraz kosze obfitości wypełnione owocami (il. 7, 11). Tego typu przedstawienia znane są z wczesnorenansowych projektów przedmiotów użytkowych autorstwa Hansa Sebalda Behama (il. 11), a wśród nich należy wymienić puchar zaprojektowany przez mistrza w latach 1510–1530 z przedstawieniami brodatych i skrzydlatych satyrów<sup>43</sup> czy projekt pucharu zdobionego przedstawieniami brodatych i bezskrzydłych faunów pochodzący z lat 1510–1531<sup>44</sup>. Tego typu mitologiczne postacie skrzydlatych i brodatych satyrów z rogami (greckiego bożka Pana?) oraz dwoma faunami po bokach pojawiają się też w projekcie fryzu wykonanym przez Hansa Sebalda Behama<sup>45</sup> oraz w kilku innych projektach fryzów tego samego drzeworytnika powstałych w latach 1500–1550<sup>46</sup>. Jeszcze częściej, i to niemal identyczne jak na sztuccach, motywy ornamentacyjne z satyrami i harpiami występują we wczesnorenansowych wzornikach ornamentów<sup>47</sup> i projektach rzemiosła artystycznego autorstwa Daniela Hopfera (il. 12), słynnego augsburskiego złotnika i zbrojmistrza. W kontekście

<sup>42</sup> Zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.33644> (dostęp: 12.03.2018).

<sup>43</sup> Zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.385149> (dostęp: 12.03.2018).

<sup>44</sup> Zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.446535> (dostęp: 12.03.2018).

<sup>45</sup> Zob. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/418377> (dostęp: 12.03.2018).

<sup>46</sup> Zob. G. Hirth, *Der Formenschatz der Renaissance*, ryc. 68.

<sup>47</sup> Zob. Rysunkowe wzorniki ornamentów Daniela Hopfera ze zbiorów British Museum (nr inw. E,1.307 i 1845,0809.1401).

technik złotniczych – grawerowania, trawienia i czernienia – zastosowanych przy wykonywaniu Erazmowych sztucców warto zwrócić uwagę na zachowane w Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku płatnerskie dzieła zdobione omawianymi mitologicznymi postaciami, które wyszły spod ręki tego augsburskiego mistrza, a do których zaliczyć należy saladę wykonaną dla Ludwika II Jagiellończyka, króla Czech i Węgier (1506–1526)<sup>48</sup>, oraz napierśnik i naplecznik turniejowej zbroi z przedstawieniami takich świętych, jak Maryja z Dzieciątkiem, św. Jakub i św. Sebastian oraz św. Jerzy i św. Krzysztof z dookólną florystyczną bordiurą z przedstawieniem harpii, wykonane w latach 1510–1520 w warsztacie Kolmana Helmschmida i ozdobione przez Daniela Hopfera<sup>49</sup>. Innym dziełem tego samego duetu mistrzowskiego jest napierśnik wykonany ok. 1525 r. na zamówienie augsburskiego patrycjusza Bernharda Meutinga i zdobiony postaciami harpii z Kunsthistorischen Museums w Wiedniu (il. 13)<sup>50</sup>. Postacie takich mitologicznych stworów, jak skrzydlate satyry, harpie i fauny, powielane są też nagminnie w kandelabrach (il. 14) projektowanych przez augsburskiego artystę (1480–1536)<sup>51</sup>. Tego typu mitologiczne postacie pojawiają się nawet w jego projektach o charakterze dewocyjnym, jak i w zachowanych w zbiorach londyńskiego British Museum projektach z lat 1505–1536 z figuralnym wystrojem tabernakulum<sup>52</sup>, czy relikwiarzem z centralnym przedstawieniem Piety<sup>53</sup>. W grafice i rzemieślniczej wytwórczości Daniela Hopfera często przewija się też znany z omawianych sztucców Erazmiańskich motyw ornamentacyjny z rogiem lub koszem obfitości wypełnionym owocami<sup>54</sup>.

<sup>48</sup> Zob. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/23201> (dostęp: 13.03.2018).

<sup>49</sup> Zob. <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/38.143> (dostęp: 13.03.2018).

<sup>50</sup> Zob. <http://www.kunst-auf-lager.de/stiftungen-foerdermoeglichkeiten/gerda-henkel-stiftung/die-dekoration-deutscher-ruestungen-der-renaissance> (dostęp: 13.03.2018).

<sup>51</sup> Zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.446881> i <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/373126> (dostęp: 13.03.2018).

<sup>52</sup> Nr inw. 1845,0809.1411 w zbiorach British Museum w Londynie; zob. [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online) (dostęp: 13.03.2018).

<sup>53</sup> Nr inw. 1845,0809.1303 w zbiorach British Museum w Londynie; zob. [http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online) (dostęp: 13.03.2018).

<sup>54</sup> Zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.446874> (dostęp: 13.03.2018).

Takie mitologiczne stwory, jak skrzydlate harpie i brodate satyry czy bożek Pan grający na fletni, pojawiają się też w młodszych późno- renesansowych zabytkach pochodzących z 2. połowy i z końca XVI w., o czym świadczą tak datowane rysunki projektów rękojeści noży (sztućców) autorstwa Johanna Teodora de Bry z lat 1580–1600 (il. 18–19)<sup>55</sup> czy para oryginalnych sztućców (noża i widelca) ze złotymi niellowanymi rękojeściami z 1597 r. ze zbiorów Rijksmuseum w Amsterdamie, które na podstawie analizy scen i ornamentów można przypisać warsztatowi wspomnianego mistrza (il. 20)<sup>56</sup>.

W kręgu bezpośrednich znajomych i współpracowników Holbeina oszczędny, bardzo graficzny, czy wręcz „komiksowy” styl odwzorowywania postaci ludzkich cechuje zwłaszcza graficzna i złotnicza twórczość szwajcarskiego mistrza Ursa Grafa<sup>57</sup>. Wiadomo też, że bezpośrednio wykonywał on niektóre przedmioty użytkowe zaprojektowane przez Holbeina; w tym kontekście należy przypomnieć znany wyłącznie ze znacznie późniejszych przerysów Holbeinowski projekt pochwy sztyletu z motywem *Tańca śmierci*<sup>58</sup>. Warto też wspomnieć, że Urs Graf projektował drzeworytnicze frontypisy wielu dzieł Erazma

<sup>55</sup> Zob. G. Hirth, *Der Formenschatz der Renaissance*, ryc. 106; także: <https://metmuseum.org/art/collection/search/425021>; <https://metmuseum.org/art/collection/search/425012>; <https://metmuseum.org/art/collection/search/425000>; <https://metmuseum.org/art/collection/search/424965>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/399698>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/424981>; <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/424984> (dostęp: 13.03.2018).

<sup>56</sup> Zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.17181> (dostęp: 13.03.2018).

<sup>57</sup> Por. G. von Schneeli, *Niellen von Urs Graf*, „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde”, 29, 1896, s. 13–15, tabl. I–II; H. Kogler, *Beiträge zum Holzschnittwerk des Urs Graf*, „Anzeiger für schweizerische Altertumskunde”, Neue Folge 9, 1907, ryc. 10–12; E. Major, *Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert*, Strassburg 1907; G. Aujac, *La culture classique à Bâle au temps d'Érasme d'après trois frontispices*, „Anabases”, 10, 2009, ryc. 1–2.

<sup>58</sup> A. Woltmann, *Holbein*, t. 1, s. 259–260, przyp. 1. Szersze omówienie projektu sztyletu autorstwa Holbeina i zróżnicowane reprodukcje jego późniejszych kopii na stronie: <http://www.dodedans.com/Eholbein-dagger.htm> (dostęp: 8.03.2018). Znakomita drzeworytnicza kopia tego Holbeinowskiego projektu pochwy sztyletu z motywem *Tańca śmierci* powielona w XVII w. przez Gesinę ter Borcha znajduje się w zbiorach amsterdamskiego Rijksmuseum; zob. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.476930>; <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.476933> (dostęp: 8.03.2018).

z Rotterdamu opublikowanych w bazylejskiej oficynie Johanna Frobeniusa<sup>59</sup>. Być może najważniejszego tropu wskazującego na bezpośrednie kontakty Ursy Grafa z cystersami dostarcza zdobiony i sygnowany przez tego artystę srebrny relikwiarz w formie hermy na serce św. Bernarda z Clairvaux wykonany w 1519 r. na zamówienie opata Erharda Kastlera dla słynnego szwajcarskiego opactwa cystersów w St. Urban (il. 15)<sup>60</sup>. Jest wysoce prawdopodobne, że ten alpejski klasztor mógł być jedną ze stacji w późniejszej dyplomatycznej podróży opata Erazma Ciołka. Przechowywana w St. Urban herma św. Bernarda z Clairvaux zdobiona była w dolnej części biustu srebrnymi blachami z wygrawerowanymi scenami z życia twórcy reguły cysterskiej (il. 15)<sup>61</sup>. Każda ze scen jest sygnowana bardzo wyraźną inicjalną sygnaturą Ursy Grafa i datą 1519. Identyczny pod względem techniki i użytego materiału styl grawerunku oraz charakterystyczna dla tego szwajcarskiego złotnika i drzeworytnika bardzo oszczędna graficzna stylizacja postaci ludzkich widoczna na tym cysterskim relikwiarzu pozwalają przynajmniej na rozważenie hipotezy, czy ewentualnym wykonawcą sztucców zamówionych przez opata z Mogiły mógł być Urs Graf.

W podsumowaniu powyższych rozważań należy podkreślić, że na obecnym etapie badań najwięcej argumentów o charakterze stylistycznym i technologicznym wskazuje jednak na postać augsburskiego mistrza Daniela Hopfera jako domniemanego twórcę sztucców zamówionych przez Erazma Ciołka dla Erazma z Rotterdamu. Warto podkreślić, że Daniel Hopfer był tym właśnie europejskim artystą renesansowym, który najwcześniej przystosował praktykę trawienia żelaza do optymalnego odwzorowania wzorców graficznych<sup>62</sup>.

<sup>59</sup> G. Aujac, *La culture classique*, s. 163–173, ryc. 1–2.

<sup>60</sup> E. Major, *Urs Graf*, s. 63–75, tab. XXII–XXIV; H.-P. Lanz, S. Logrée, *Zwei gravierte Tafeln von Urs Graf. Erwerbungs-geschichte und Konservierung*, „Die Sammlung Schweizerisches Nationalmuseum”, 2008–2009, s. 6; S. Söll-Tauchert, *Silberplatte mit zwei Szenen aus dem Leben des hl. Bernhard von Clairvaux: «Traum der Mutter Aleth» und «Der Knabe Bernhard träumt von der Geburt Christi»; Silberplatte von Urs Graf: «Der hl. Bernhard von Clairvaux wird im Dom zu Speyer von dem Marienbild begrüßt»*, „Historisches Museum Basel Jahresbericht”, 2009, s. 68–70.

<sup>61</sup> H.-P. Lanz, S. Logrée, *Zwei gravierte Tafeln*, s. 10, ryc. 1–2, 5–6; S. Söll-Tauchert, *Silberplatte*, s. 68–69.

<sup>62</sup> E. Eyssen, *Daniel Hopfer von Kaufbeuren Meister zu Augsburg 1493 bis 1536*, Heidelberg 1904, s. 12–14.