ARKADIUSZ WAGNER
Instytut Informacji Naukowej i Bibliologii
Uniwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń

# POZNAŃSKIE RADEŁKO JAGIELLOŃSKIE Z LAT CZTERDZIESTYCH XVI WIEKU. PROBLEM TREŚCI IDEOWO-POLITYCZNYCH I WZORÓW IKONOGRAFICZNYCH*

Poznańskie radełko jagiellońskie jako przedmiot badań. Znane dziś 22 oprawy ozdobione tym radełkiem. Czas oraz miejsce jego powstania i użycia: Poznań, 1547–1560 (hipoteza). Analiza ikonograficzna radełka. Ideologiczne i polityczne źródła ikonografii radełka.

SŁOWA KLUCZOWE: renesans polski, introligatorstwo, oprawy, radełko jagiellońskie, Zygmunt Stary, Zygmunt August, Paweł III papież, Karol V, Ferdynand I, Jagiellonowie, Habsburgowie, propaganda.

Pomimo zakorzenienia się w rodzimej literaturze fachowej pojęcia „radełka jagiellońskie", zjawisko ozdabiania nimi opraw na przestrzeni wieków XVI–XVII stanowi wciąż słabo spenetrowane pole badawcze. Powodów tego stanu rzeczy należy upatrywać głównie w trudnej dostępności obiektów przechowywanych w działach zbiorów specjalnych polskich bibliotek, zazwyczaj niezadowalającym (a niekiedy fatalnym) stanie zachowania opraw, a także w ich znacznym rozproszeniu. Z perspektywy historyka sztuki niebagatelne znaczenie ma też relatywnie mała efektowność dzieł dawnego introligatorstwa, a ponadto wymóg wiedzy księgoznawczej, a nawet bibliotekarskiej.

Pierwsze przejawy zainteresowania radełkami jagiellońskimi zanotowano w drugiej połowie XIX wieku[1]. Wraz z dynamizacją badań historycznych i przedsięwzięć katalogowych, na początku XX wieku pojawiły się o nich kolejne, krótkie informacje[2]. W 1928 roku wkroczyły natomiast na grunt tegumento-

*Artykuł powstał w ramach badań prowadzonych w 2010 i 2011 r. dzięki Stypendium Fundacji Lanckorońskich oraz Grantowi UMK.

[1] Władysław ŁOZIŃSKI, *Patrycjat i mieszczaństwo lwowskie w XVI i XVII w*., Lwów 1872, s. 32, il. 9.

[2] Władysław WISŁOCKI, *Incunabula typographica Bibliothecae Universitatis Jagiellonicae Cracoviensis*, Cracoviae 1900, s. 163; Leonard LEPSZY, *Przemysł artystyczny i handel*, Rocznik



Roczniki Biblioteczne 56, 2012
© for this edition by CNS

logii zachodnioeuropejskiej za sprawą noty w opracowaniu Konrada Haeblera[3]. W późniejszych latach dokonywano ich rejestracji lub pobieżnej charakterystyki w katalogach zbiorów bibliotecznych oraz artykułach poświęconych rozmaitym zagadnieniom historycznym i artystycznym[4]. Przełomowy okazał się jednak opublikowany w 1970 roku artykuł Marii Jarosławieckiej-Gąsiorowskiej, w którym badaczka zawarła kompleksową identyfikację i klasyfikację radełek jagiellońskich wraz z prekursorskimi hipotezami dotyczącymi ich źródeł artystycznych i historycznych[5]. W ostatnim czasie o powiązaniach tychże radełek z dziełami plastyki i rzemiosła artystycznego przypomniał piszący te słowa[6].

Radełka jagiellońskie ilustrują różnorakie problemy badawcze, wśród których na czoło wysuwają się źródła ich odmian ikonograficznych na gruncie introligatorstwa oraz innych dziedzin rzemiosła artystycznego i sztuk plastycznych. Nie mniej intrygujące jest ich podłoże ideowo-polityczne w kontekście rządów dynastii jagiellońskiej, ale również poglądów politycznych szlachty i mieszczaństwa. Mając na uwadze zarówno aspekt artystyczny, jak i ideowo-polityczny, bodaj najciekawsze okazuje się jedno z radełek scharakteryzowanych przez Jarosławiecką-Gąsiorowską. Odznacza się ono bowiem wysokimi walorami artystycznymi oraz szczególną wymową treściową, wykraczającą poza krąg Jagiellonów i rządzonego przez nich państwa.

Jego wycisk o wymiarach 23,3 × 2,4 cm przedstawia portrety czterech władców europejskich i papieża, umieszczone w okrągłych medalionach o trójliniowym obramieniu. Oddziela je dekoracja o cechach arabeski i ornamentu kande-

---

Krakowski (6) 1904, s. 292, il. 342; Piotr CHMIELOWSKI, *Historya literatury polskiej od czasów najdawniejszych do końca wieku XIX*, Lwów-Warszawa (po 1904). Oprac. S. Kossowski, il. na s. 159, 160; Ludwika DOBRZYŃSKA-RYBICKA, *Dwie wielkopolskie biblioteki klasztorne*, Zapiski Muzealne 1918 z. 1/2, s. 17–18, il. 32a/b, 34a/b.

[3] Konrad HAEBLER, *Rollen- und Plattenstempel des XVI Jahrhunderts*. Bd. 2, Leipzig: O. Harrassowitz 1929, s. 75–77.

[4] Np. Irena BURNATOWA, *Ornament renesansowy w Krakowie*, Studia Renesansowe (4), 1964, s. 197, il. 132; Wilhelm SCHONATH, *Polnische Bucheinbände in der Graf von Schönbornschen Schloßbibliothek Pommersfelden*, Archiv für Geschichte des Buchwesens 1966, Bd. 6, szp. 326–328; Mieczysław GĘBAROWICZ, *Szkice z historii sztuki XVII w*., Toruń: PWN 1966, s. 84; Edmundas LAUCEVIČIUS, *XV–XVIII a. knygų įrišimai Lietuvos bibliotekose*, Vilnius: Mokslas 1976 (tamże liczne przerysy ołówkowe radełek jagiellońskich); Zenon PIECH, *Monety, pieczęcie i herby w systemie symboliki władzy Jagiellonów*, Warszawa: DiG 2003, s. 34.

[5] Maria JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia świecka na oprawach XVI i XVII w.*, Rocznik Biblioteki Narodowej (6) 1970, s. 315–337; *eadem*, *Radełka jagiellońskie*, [w:] *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1971, kol. 2048–2049.

[6] Arkadiusz WAGNER, *Historyczno-artystyczny warsztat historyka książki w badaniach nad nowożytnym introligatorstwem*, [w:] *Bibliologia. Problemy badawcze nauk humanistycznych*, red. D. Kuźmina, Warszawa 2007, s. 114; *idem*, *Radełka jagiellońskie — fenomen introligatorstwa polskiego XVI–XVIII w.*, Spotkania z Zabytkami 2010 nr 5/6, s. 70–71, 74.


© for this edition by CNS

labrowego, wzbogacona motywami ptaków[7]. Pierwszy medalion[8] przedstawia popiersie Zygmunta I Starego w ujęciu 3/4 (il. 1). Władca ma krótko przystrzyżoną brodę, na głowie koronę tzw. zamkniętą (pałąkową), nałożoną na czepiec, ciało zaś okryte kaftanem i szubą z pokaźnym kołnierzem futrzanym, na którym spoczywa łańcuch. Wokół popiersia widnieje majuskułowy napis „:SIGISMVN[DVS] REX: PO.[LONIAE]". Drugi portret ukazuje Zygmunta Augusta w ujęciu profilowym, z lekko spiczastą brodą i koroną na głowie (il. 2). Na piersi ma zbroję o kanelowanym (żłobkowym) napierśniku i naramiennik, a spod naszyjnika zbroi wyłania się tkana koronka. Po obwodzie kompozycji ciągnie się napis „SIGIS[MVNDVS] * AVGVS[TVS] * REX * POL[ONIAE]". W trzecim medalionie zaprezentowano profilowe popiersie papieża Pawła III z wydatną brodą i korpusem okrytym kapą (il. 3). Portret otacza napis „*PAVLVSIIIPONTI[FEX]*MAX[IMVS]*". Następny medalion zdobi popiersie cesarza Karola V w ujęciu 3/4, z dość długą brodą i beretem na głowie; jego pierś okrywa kaftan z przewieszonym łańcuchem i płaszcz trzymany prawą ręką za kołnierz; wokół ramy widnieje napis „CAROLVS * CESAR" (il. 4). Ostatni medalion ukazuje profilowe popiersie króla Czech, Węgier i Rzymu, Ferdynanda I, w szerokim berecie i dwuczęściowym okryciu z łańcuchem na piersi; wokół portretu zamieszczono napis „FERDINAN[DVS]* * R[EX] * V[NGARIAE] *" (il. 5)[9].



Il. 1. Anonimowy złotnik poznański (?), Portret Zygmunta Starego na oprawie anonimowego introligatora poznańskiego, prawdopodobnie 1547; zbiory Biblioteki Seminarium Duchownego we Włocławku, fot. A. Wagner



Il. 2. Anonimowy złotnik poznański (?), portret Zygmunta Augusta na oprawie anonimowego introligatora poznańskiego, prawdopodobnie 1547; zbiory Biblioteki Seminarium Duchownego we Włocławku, fot. A. Wagner

[7] M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia*…, s. 331, używa określenia „renesansowe arabeski".

[8] Specyfika dekoracji radełkowej, która będąc wyrytą na obwodzie mosiężnego wałka, daje możliwość jej teoretycznie nieprzerwanego wycisku, utrudnia, czy zgoła uniemożliwia, określenie kolejności ukazanych na nim motywów.

[9] M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia*…, s. 331, przytoczyła inną, uproszczoną i zniekształconą transkrypcję napisów medalionowych, zapewne wskutek niedostępności większej liczby dobrze zachowanych opraw.


© for this edition by CNS



Il. 3. Anonimowy złotnik poznański (?), portret Pawła III na oprawie anonimowego introligatora poznańskiego, prawdopodobnie 1547; zbiory Biblioteki Seminarium Duchownego we Włocławku, fot. A. Wagner

Technika wykonania medalionów oraz dekoracji ornamentalnej utrzymana jest na dobrym poziomie, co sprowadza się do stosunkowo drobiazgowego wycięcia portretów i motywów ornamentalnych oraz czytelnego wybicia napisów za pomocą punc. Kompozycja całości zdradza inwencję twórcy w łączeniu dekoracji ornamentalnej z medalionami, a także zmysł portrecisty. Niedoskonałości w proporcjach ciała Zygmunta Starego czy też ręki cesarza Karola należałoby traktować jako konsekwencję wciśnięcia popiersi w dwucentymetrowe ramy medalionów, przy jednoczesnym wymogu czytelności przedstawień.

Przeprowadzona w ostatnich latach kwerenda wraz z analizą literatury ujawniła dotychczas dwadzieścia dwie oprawy ozdobione rzeczonym radełkiem. Jedenaście przechowywanych jest w Bibliotece Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk [BPTPN][10], pięć w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego[11], dwie zaś w Bibliotece Seminarium Duchownego we Włocławku (il. 6)[12]. Pojedyncze egzemplarze należą też do biblioteki zamkowej w Pommersfelden[13], Biblioteki Rosyjskiej Akademii Nauk [BAN] w Sankt Petersburgu[14], Biblioteki Towarzystwa Naukowego Płockiego[15] oraz Archiwum Kapituły Metropolitalnej w Krakowie[16].

[10] Okrywają one: Augustinus Aurelius, *Operum…* T. 1–10 (brak tomu 2), *Index*, Bazylea 1528–1529, sygn. BPTPN: 47844 IV (zob. L. DOBRZYŃSKA-RYBICKA, *op. cit*., s. 18, il. 34a/b) oraz Joannes Chrysostomus, *Opera*. T. 1, Bazylea 1558, acc. *Indices locupletissimi duo in omnia*, […] *Opera*, Bazylea 1558; zob. www.ptpn.ig.pl/oprawy/index_en.php. Red. A. Wagner [do 15 XII 2011, dostęp: 10 XII 2011].

[11] Sygn. BUW: Sd. 602.1400/1-4 ochraniają 4 tomy *Corpus iuris civilis* [*Digestum vetus*; *Infortiatum*; *Digestum novum*; *Codex*], Lyon 1543–1545. Sygn. BUW: Sd. 612.685, Gratianus, *Decretum*, Lyon 1544; zob. Iwona ŁUKIJANIUK, *Biblioteka Marcina i Wawrzyńca Goślickich*, *Z badań nad polskimi księgozbiorami historycznymi. Księgozbiory miejskie i mieszczańskie*, Warszawa 1981, s. 178–181, 187–191.

[12] Sygn. BSDW: XVI. F. 4464, Ioannes Ferus, *Epitome sermonum*, Moguncja 1561; sygn. B SDW: XVI. F. 4590, św. Hieronim, *Operum…* T. 5–6, Bazylea 1565.

[13] W. SCHONATH, *op. cit*., szp. 328.

[14] Sygn. BAN StP: 309 f. 5087, s. Nr. 8. 7. 1., Melchiorus Hittorpius, *De divinis catholicae ecclesiae officis primum ecliti, partim repurgati*, Kolonia 1568; zob. E. LAUCEVIČIUS, *op. cit.*, s. 50, il. 120.

[15] Sygn. BTNP: XVI. 744; Gregorius IX papa, *Decretales*, Lyon 1542.

[16] *Bibliotheca Studii theologici ex plerisque doctorum*, Genewa 1555. (M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia…*, s. 332 podaje tamże zapiskę z przedniej wyklejki książki: „Emptus Gnesne 4 Tallar".


© for this edition by CNS

W świetle dokonanych analiz formalno-stylistycznych wszystkie oprawy powstały najprawdopodobniej w warsztacie anonimowego introligatora bądź działających po sobie dwóch introligatorów poznańskich. Za lokalizacją jego — lub ich — warsztatu w stolicy Wielkopolski przemawia w pierwszej kolejności typologia dekoracji opraw. Wpisuje się ona bowiem w tradycję lokalnego introligatorstwa od lat trzydziestych do przynajmniej lat sześćdziesiątych XVI wieku, czyli okresu wyraźnych wpływów niemieckich. Sporządzono je z fazowanych desek powlekanych brązową skórą i zaopatrzonych w mosiężne klamry. Dekoracja okładzin opiera się na koncentrycznie rozmieszczonych ramach radełkowych z naprzemiennymi, pustymi listwami, w których znajdują się złocone wyciski napisowe oraz — na niektórych egzemplarzach — wyciski tłoków z motywami floralnymi. Zwierciadła pozostawiono puste (na przykład górne okładziny opraw z BUW), ozdobiono superekslibrisami (większość opraw z BPTPN) bądź też wypełniono pionowymi wyciskami radełek (na przykład górna okładzina jednej z opraw w BSDW, dolna okładzina większości opraw)[17].



Il. 4. Anonimowy złotnik poznański (?), portret Karola V na oprawie anonimowego introligatora poznańskiego, prawdopodobnie 1547; zbiory Biblioteki Seminarium Duchownego we Włocławku, fot. A. Wagner

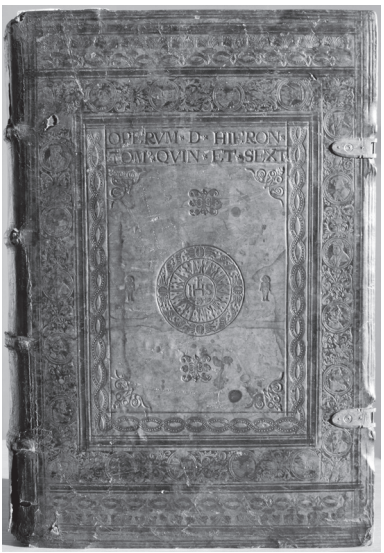


Il. 5. Anonimowy złotnik poznański (?), portret Ferdynanda I na oprawie anonimowego introligatora poznańskiego, prawdopodobnie 1547; zbiory Biblioteki Seminarium Duchownego we Włocławku, fot. A. Wagner

Wykonawcy ewentualnie wykonawcom opraw nieobce były też formuły zdobnicze renesansowego introligatorstwa włoskiego. Dowodzi tego zwłaszcza zwierciadło górnej okładziny oprawy dzieł św. Jana Chryzostoma z Biblioteki PTPN: wyróżniającym się składnikiem jej dekoracji jest złocona rama z charakterystycznym układem półpierścieni na osiach i w narożnikach. Efektowność zdobień wzmaga owalny medalion, majuskułowe napisy oraz charakterystyczne ozdobniki w narożach zewnętrznej ramy kompozycji. Rozwiązania te należą do tradycji opraw o italianizującej dekoracji, która zdobyła sobie szczególną popularność w Krakowie od lat czterdziestych

[17] Charakterystyka stanu badań nad poznańskim introligatorstwem XVI w. w: Arkadiusz WAGNER, *Introligatorstwo poznańskie XVI w. jako historyczno-artystyczna Terra incognita*, [w:] *Sztuka Wielkopolski*, materiały konferencji SHS, Poznań 2011, w druku.


© for this edition by CNS



Il. 6. Anonimowy introligator poznański (Mistrz Portretów Medalierskich), oprawa druku, 1565 (?); zbiory Biblioteki Seminarium Duchownego we Włocławku, fot. A. Wagner

do sześćdziesiątych XVI wieku[18], a jej refleksy dostrzegalne są w dorobku introligatorstwa poznańskiego przynajmniej od połowy XVI wieku[19].

Czynnikiem uprawdopodabniającym poznańskie pochodzenie dzieł jest też znak wodny, znajdujący się na wyklejce jednej z opraw ze zbiorów włocławskich (XVI. F. 4464). Ukazany w nim motyw tzw. małego herbu Poznania wskazuje na papiernie działające wokół tego miasta, między innymi w Zawadach i gruntach kapitulnych w Kicinie (papiernia Czerwonak)[20]. Te zaś — jak dowodzą znaki wodne z wyklejek licznych poznańskich opraw szesnastowiecznych — stanowiły stałe, choć nie jedyne, źródło zaopatrzenia lokalnych introligatorów[21].

Wnioski o poznańskim wykonawstwie przynajmniej części dzieł można też wyciągnąć na podstawie superekslibrisów: oprawy ze zbiorów Biblioteki PTPN sporządzono dla biskupa poznańskiego Benedykta Izdbieńskiego, co upamiętniają dwa różne superekslibrisy wyciśnięte w zwierciadłach obu okładzin. Wiadomo zaś, że za rządów tego hierarchy (1546–1553) kler skupiony wokół katedry poznańskiej nabywał oprawy głównie u introligatorów z Chwaliszewa, będącego wówczas miasteczkiem pomiędzy Ostrowem Tumskim a murami Poznania[22]. Za poznańskim, a przynajmniej wielkopolskim, pochodzeniem opraw może też przemawiać zapiska naniesiona na wyklejkę woluminu ze zbiorów kapitulnych w Krakowie.

[18] Zob. np. Ilse SCHUNKE, *Krakauer Renaissance-Einbände aus dem Umkreis König Sigismund Augusts*, Marginalien: Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie 1974 H. 24, s. 44, il. 5; Sten G. LINDBERG, *Reliures polonaises dans les Bibliothèques suedoises de l'âge gothique, de la Renaissance et de la Reforme*, [w:] *VIIIe Congrès International des Bibliophiles Varsovie, 23–29 juillet 1973*, Varsovie: Bibliothèque Nationale 1985, s. 79–81, 110–111, il. 31–32; Arkadiusz WAGNER, *Oprawy ksiąg Andrzeja Opalińskiego*, [w:] *Księgozbiór wielkopolskiego magnata. Andrzej Opaliński (1540–1593). Tom studiów pod redakcją Arkadiusza Wagnera*, Poznań: Wydaw. PTPN 2011, s. 153; *idem*, *Introligatorstwo*…, w druku.

[19] A. WAGNER, *Oprawy ksiąg*…, s. 153; *idem*, *Introligatorstwo poznańskie*…, s. (w druku).

[20] Jadwiga SINIARSKA-CZAPLICKA, *Filigrany papierni położonych na obszarze Rzeczy-pospolitej Polskiej od początku XVI do połowy XVIII wieku*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1969, s. 17–18, rys. 846 (formalnie najbliższy filigranowi z oprawy).

[21] A. WAGNER, *Oprawy ksiąg*…, s. 169–170, 181–182.

[22] Zob. np. Maria ŚWIEŻAWSKA [WOJCIECHOWSKA], *Introligatorzy poznańscy w wieku XVI*, Exlibris (7), 1925 z. 1, s. 72–76 (wg źródeł archiwalnych).


© for this edition by CNS

Mowa jest w niej o zakupie oprawionego woluminu przez nieokreślonego bibliofila w Gnieźnie, za cenę 4 talarów[23].

Czas działalności wykonawcy (bądź wykonawców) opraw pozwalają określić w przybliżeniu daty wyciśnięte na okładzinach oraz metryki oprawionych książek. Najwcześniejszymi okazują się oprawy ze zbiorów warszawskich i płockich, opatrzone datą „1547". Kolejną grupę stanowią oprawy dla bpa Izdbieńskiego z wyciśniętą datą „1549". Wykonanie kolejnych opraw ustawione jest w ciągu chronologicznym: 1555 (?), 1558 (?), 1560 (?), 1561 (?), 1565 (?), 1568 (?). Sześć ostatnich dat odnosi się do wydrukowania ksiąg, przez co dopuszczalne jest nieznaczne przesunięcie do przodu sporządzenia ich opraw. Naturalnie, wraz z ujawnieniem kolejnych dzieł ozdobionych omawianym radełkiem, graniczne daty 1547 i 1568 będą mogły ulegać zmianom. Niepodważalny pozostanie jednak fakt aktywności warsztatu/warsztatów, posługującego/posługujących się tym narzędziem pomiędzy drugą połową lat czterdziestych a schyłkiem lat sześćdziesiątych XVI wieku.

Osobny problem stanowi określenie daty wykonania radełka. Mogło ono bowiem powstać znacznie wcześniej od jego pierwszego, dziś wiadomego, użycia. W tym wypadku rozstrzygające są lata sprawowania rządów ukazanych na nim władców i papieża. Mianowicie Zygmunt I Stary zasiadł na tronie w 1506 roku, umarł zaś w 1548; Zygmunta Augusta koronowano w 1530 roku i od tego czasu tytułowano królem polskim, choć w praktyce pełnię władzy królewskiej przejął po ojcu w 1548; papież Paweł III rządził Kościołem w latach 1534–1549; cesarz Karol V obrany został cesarzem w 1519 roku, abdykował zaś w 1556; natomiast Ferdynand I władał Czechami i Węgrami w latach 1526–1564. Wynika z tego, że najpóźniejsza data objęcia władzy wśród przedstawionych postaci zamyka się rokiem 1534, co uprawnia do określenia czasu powstania radełka pomiędzy 1534 a 1547 rokiem, ze wskazaniem na lata czterdzieste. Był to bowiem czas spopularyzowania w Polsce dekoracji introligatorskiej tego typu, a zarazem — w świetle znanych obecnie zabytków — okres, w którym wykonano pierwsze, ozdobione nim oprawy[24].

Ogólna koncepcja ikonograficzna omawianego radełka wpisuje się w szersze trendy polskiego i środkowoeuropejskiego zdobnictwa introligatorskiego od trzeciej dekady XVI wieku. Antykizujące formy medalionów z imaginacyjnymi wizerunkami starożytnych wojowników, rzymskich pisarzy, współczesnych władców, a nawet reformatorów Kościoła, wzbogacane renesansowymi ornamentami, stały się wówczas jednym z najpopularniejszych tematów dekoracji introligatorskiej, w znacznym stopniu przesądzając o regionalnej specyfice tej dziedziny rzemiosła

[23] M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia*…., s. 332.

[24] Zob. np. *ibidem*, s. 323–333; Anna LEWICKA-KAMIŃSKA, *Rzut oka na rozwój oprawy książkowej w Krakowie*, Roczniki Biblioteczne (16) 1972, s. 56; Jan STORM van LEUVEEN, *The Golden Age of Bookbindings in Cracow, 1400–1600*, Kraków 2011, s. 21.


© for this edition by CNS

artystycznego[25]. Stanowiło to wyraz renesansowej mody na tworzenie galerii starożytnych i współczesnych władców, która w pierwszej połowie XVI wieku objęła na północ od Alp między innymi rzeźbę architektoniczną i malarstwo ścienne oraz liczne dziedziny rzemiosła artystycznego.

Wśród dekoracji radełkowych z motywami antykizujących medalionów, jakie spopularyzowały się wówczas w Polsce, dominowały popiersia imaginacyjnych postaci antycznych. Kilka odmian radełek jagiellońskich sporządzonych na przełomie czwartej i piątej dekady XVI wieku opierało się zaś na motywach renesansowych okien, w które wkomponowano popiersia członków rodziny królewskiej[26]. Arkada lub okno stanowi też tło, używanych w polskich oprawach, radełkowych kompozycji z wizerunkami Karola V, Ferdynanda I oraz Ludwika II Jagiellończyka[27]. Medaliony z obramieniami w formie wieńca laurowego rozpowszechniły się w tej kategorii dekoracji dopiero w drugiej połowie XVI wieku, obejmując portrety Jagiellonów oraz późniejszych władców (Henryk Walezy, Stefan Batory, Zygmunt III Waza)[28]. Biorąc to pod uwagę, zastosowaną w omawianym radełku koncepcję medalionów z popiersiami władców należałoby rozpatrywać jako ikonograficzno-ideowe *novum* w polskim introligatorstwie[29].

Jak wykazała analiza porównawcza radełka na poznańskich oprawach z dorobkiem sztuki europejskiej w pierwszej połowie XVI wieku, rozwiązania koncepcyjnie mu najbliższe zastosowano w grafikach wzornikowych z lat czterdziestych XVI wieku autorstwa Virgila Solisa. Na jednej z nich przedstawione są medalionowe popiersia Zygmunta I Starego i królowej Bony, a także sułtana Turcji (Sulejmana I Wspaniałego?), jego żony (Roksolany?) oraz Franciszka I i królowej Klaudii Walezjuszki bądź Eleonory Austriackiej; na innym sztychu zaprezentowano portrety Zygmunta Augusta i jego żony (Katarzyny Rakuskiej?) oraz par królewskich Danii i Szwecji[30]. Antykizująca konwencja tych przedstawień, oparta na motywach okrągłych medalionów o ramie w formie wieńca laurowego z przewiązkami i wstęgami, w swym założeniu służyć miała jako wzór

[25] Zob. np. Hans LOUBIER, *Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, s. 198–206; Konrad von RABENAU, *Die Tugendrollen der deutschen Einbandkunst des 16. Jahrhunderts und die vergessene Tugend Suavitas*, Einband Forschung 2005 H. 16, s. 35–47; A. LEWICKA-KAMIŃSKA, *Rzut oka…*, s. 55–57.

[26] Zob. np. M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia…*, s. 323–328, il. 4–6; A. WAGNER, *Radełka…*, s. 70, il. 1.

[27] Zob. np. M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia…*, s. 328–330.

[28] Zob. np. *ibidem*, s. 333–336; A. WAGNER, *Radełka…*, s. 71, il. 3a/b, (1,3 — na okładce).

[29] Na pokrewnej koncepcji ideowej i ikonograficznej oparte jest radełko z portretami Albrechta Pruskiego, Marcina Lutra, Jana Fryderyka Saskiego i Zygmunta Starego w owalnych obramieniach, pomiędzy którymi widnieją herby. Dzieło to wykonano najpewniej w Królewcu na potrzeby tamtejszego introligatora Kaspra Anglera (zob. M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia…*, s. 332–333, tamże wcześniejsza literatura).

[30] *The Illustrated Bartsch 19 (Part 1), Formerly Volume 9 (Part 2), German Masters of the sixteenth Century*, New York 1987, s. 451(300)–452(300).


© for this edition by CNS

dla rozmaitych rzemieślników oraz malarzy i rzeźbiarzy. Zestaw par królewskich wydaje się tu jednak przypadkowy, stanowiący rodzaj katalogu portretów władców europejskich do szerokiego zastosowania artystycznego.

Innego zestawu popiersi, wśród których figurują obaj Zygmuntowie, dostarcza dorobek niemieckiego grafika Augustyna Hirschvogla. Po raz pierwszy uwiecznił on ich na początku lat czterdziestych w serii niewielkich akwafort zawierających także medaliony Maksymiliana I, Karola V, Ferdynanda I i Ludwika II Jagiellończyka[31]. Natomiast w 1547 roku Hirschvogel wykonał rycinę dokumentującą dyplomatyczne misje Zygmunta von Herbersteina, w której znalazły się medaliony z popiersiami Maksymiliana I, Karola V, Ferdynanda I, Ludwika II Jagiellończyka, Chrystiana II Oldenburga oraz Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta. Konwencja przedstawieniowa tych dzieł jest wyraźnie medalierska: władcy ujęci są z profilu, a po wewnętrznej stronie podwójnej, okrągłej ramy ciągną się antykwowe napisy. Wśród scharakteryzowanych grafik Solisa i Hirschvogla, jako potencjalnych inspiracji dla wykonawcy poznańskiego radełka, brak jednak zestawu popiersi jagiellońsko-papiesko-habsburskich. Fakt ten wyraźnie wskazuje na głębsze, ideowo-polityczne determinanty ich wyboru. By je zrozumieć, konieczne jest przyjrzenie się zawiłym relacjom między domem habsburskim a jagiellońskim w pierwszej połowie XVI wieku oraz roli, jaką odgrywało w nich papiestwo.

Okres ten upłynął głównie pod znakiem politycznej rywalizacji na Węgrzech i w Czechach oraz habsburskich zabiegów o włączenie Polski do strefy wpływów[32]. Dążąc do urzeczywistnienia celów, obie strony wyzyskiwały bogatą paletę środków nacisku i gry dyplomatycznej, co zresztą doprowadzało do względnej równowagi politycznej. Z jednej bowiem strony kolejni cesarze — Maksymilian I i Karol V — oraz król Ferdynand I dysponowali między innymi groźnym dla Rzeczypospolitej arsenałem aliansów z Moskwą, potencjalną możliwością egzekwowania niezadawnionych obediencji miast pomorskich oraz wpływem na decyzje Albrechta Pruskiego[33], z drugiej zaś dwór polski umiejętnie realizował politykę neutralności względem osmańskiej Turcji, która stanowiła nie tylko żywotne za-

[31] *The Illustrated Bartsch 18, Formerly Volume 9 (Part 1), German Masters of the sixteenth Century*, New York 1982, il. 29 (178)–36(179).

[32] Np. Janusz PAJEWSKI, *Węgierska polityka Polski w połowie XVI wieku (1540–1571)*, Kraków: PAU 1932; Gotthold RHODE, *Ungarn vom Ende der Verbindung mit Polen bis zum Ende der Türkenherrschaft (1444–1699)*, [w:] *Handbuch der Europäischen Geschichte*, Hrsg. T. Schieder. Bd. 3. Hrsg. Josef Engel, Stuttgart 1971, s. 1082–1084, 1086–1088; Imre GONDA, Emil NIEDERHAUSER, *Die Habsburger. Ein europäisches Phänomen*, Wien 1985, s. 36; Henryk ŁOWMIAŃSKI, *Polityka Jagiellonów*, Poznań: Wydaw. Poznańskie 2006, s. 443–445, 460–467, 592 i in.

[33] *Historia dyplomacji polskiej*. T. 1. Red. M. Biskup, Warszawa: PWN 1980, s. 616, 620–622, 650–651, 672–673 i in.; Anna SUCHENI-GRABOWSKA, *Jagiellonowie i Habsburgowie w pierwszej połowie XVI w. Konflikty i ugody*, Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka (38) 1983 nr 4, s. 454–457; Stanisław CYNARSKI, *Z dziejów stosunków polsko-austriackich w drugiej połowie XVI wieku*, Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka (38) 1983 nr 4, s. 470; Ludwik KOLANKOWSKI,


© for this edition by CNS

grożenie dla ziem habsburskich, ale również potężne obciążenie dla cesarskiego skarbu[34]. Czynnikami utrudniającymi realizację habsburskich planów politycznych było też nawiązanie przez Zygmunta Starego kontaktów z Franciszkiem I (będącym strategicznym wrogiem cesarstwa), a nawet poparcie dla polityczno-religijnych wrogów cesarza podczas wojny z tzw. ligą szmalkaldzką[35].

Nie zmienia to jednak faktu, że właśnie ziemie rządzone pod berłem Habsburgów zyskały w ciągu XVI wieku status europejskiego, a po przejęciu tronu Hiszpanii wręcz światowego, mocarstwa. Na tym tle pozycja państwa polsko-litewskiego była bez porównania skromniejsza. Mimo kolosalnej dysproporcji w politycznych, militarnych i gospodarczych możliwościach obu dynastii, Zygmunt Stary i Zygmunt August postrzegani byli przez Habsburgów jako potencjalni sojusznicy w wojnie z Turcją[36]. Analogiczne stanowisko reprezentowali zresztą kolejni papieże, w czym ujawniało się ich okresowe podporządkowanie interesom cesarskim, ale też realne zagrożenie dla państw włoskich wskutek osmańskiej ekspansji[37]. Obaj Zygmuntowie, dostrzegając wiele niebezpieczeństw grożących państwu polsko-litewskiemu na wypadek zaangażowania w konflikt turecki, wzbraniali się przed jakąkolwiek realną pomocą oraz wiążącymi deklaracjami wobec Habsburgów i papiestwa. Jednocześnie jednak stwarzali pozory gotowości do takiego zaangażowania[38]. Do podtrzymywania międzynarodowej

*Polska Jagiellonów. Dzieje polityczne*, Olsztyn: Oficyna Warmińska 1991, s. 147–149, 160; H. ŁOWMIAŃSKI, *op. cit*., s. 451.

[34] Henryk WERESZYCKI, *Historia Austrii*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1972, s. 78–80; Jan REYCHMAN, *Historia Turcji*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1973, s. 70–71; *Historia dyplomacji polskiej*, s. 617, 657–658, 673 i in.; Ralf C. MÜLLER, *Der umworbene „Erbfeind": Habsburgische Diplomatie an der Hohen Pforte vom Regierungsantritt Maximilians I. bis zum „Langen Türkenkrieg" — ein Entwurf*, [w:] *Das Osmanische Reich und die Habsburgermonarchie*, Hrsg. von M. Kurz, M. Scheutz, K. Vocelka und T. Winkelbauer, Wien 2005, s. 259–263; H. ŁOWMIAŃSKI, *op. cit*., s. 443, 459, 590 i in.

[35] Andrzej WYCZAŃSKI, *Francja wobec państw jagiellońskich w latach 1515–1529*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1954, s. 71–159; Jan BASZKIEWICZ, *Historia Francji*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1978, s. 204–205; *Historia dyplomacji polskiej…*, s. 652–653, 660–661, 668–669 i in.; A. SUCHENI-GRABOWSKA, *Jagiellonowie…*, s. 456; H. ŁOWMIAŃSKI, *op. cit.*, s. 447–451, 458.

[36] Janusz SMOŁUCHA, *Papiestwo a Polska w latach 1484–1526*, Kraków: Tow. Naukowe Societas Vistulana 1999, s. 157–160, 167; H. ŁOWMIAŃSKI, *op. cit*., s. 591; Edward OPALIŃSKI, *Dyplomacja papieska i cesarska w XVI stuleciu*, [w:] *Cywilizacja europejska. Eseje i szkice z dziejów cywilizacji i dyplomacji*. Red. M. Koźmiński, Warszawa: Instytut Historii PAN 2010, s. 206.

[37] Ludwik KOLANKOWSKI, *Sprawy polskie przed Stolicą Apostolską w okresie rewolucji religijnej w Niemczech*, Kwartalnik Historyczny (22) 1908 z. 2, s. 321–343; J. SMOŁUCHA, *op. cit*., s. 140–148, 156–157, 195–197 i in.

[38] *Historia dyplomacji polskiej…*, s. 669–670; Krzysztof BACZKOWSKI, *Stosunki polsko-węgierskie w pierwszych latach panowania Zygmunta Starego, 1507–1510*, [w:] *Cracovia–Polonia–Europa. Studia z dziejów średniowiecza ofiarowane Jerzemu Wyrozumskiemu w sześćdziesiątą rocznicę urodzin i czterdziestolecie pracy naukowej*, Kraków: Secesja 1995, s. 566–567, 569, 578–580 i in.; J. SMOŁUCHA, *op. cit*., s. 114–115, 189–191, 204–207 i in.


© for this edition by CNS

opinii Polski i Litwy jako państw walczących z niewiernymi przyczyniały się ataki na ich ziemie ze strony tureckich sojuszników — Tatarów, a nawet incydentalne wsparcie militarne udzielane Węgrom[39]. Sprzyjało to zresztą (przy zaangażowaniu piór między innymi Erazma z Rotterdamu i Machiavellego) stopniowemu kształtowaniu się obrazu Polski jako przedmurza chrześcijańskiej Europy[40]. Polityczna pozycja Polski i Litwy wraz z geopolitycznym położeniem w sąsiedztwie Czech i Węgier czyniły z nich atrakcyjne pole polityki dynastycznej Habsburgów. Wyrazem tego stały się małżeństwa Ferdynanda I z Anną Jagiellonką, a z drugiej strony Zygmunta Augusta z Habsburżankami — Elżbietą oraz Katarzyną. Jakkolwiek dwa ostatnie mariaże zakończyły się politycznymi zadrażnieniami między obiema dynastiami, to w swych założeniach miały zbliżyć oba rody i rządzone przez nich państwa, a z perspektywy habsburskiej doprowadzić do objęcia władzy w Polsce i na Litwie przez „dom niemiecki"[41]. Warto też nadmienić, że Zygmunt Stary, opierając się na dawnych układach, dopuszczał — w praktyce iluzoryczną — wizję objęcia tronu habsburskiego przez swego potomka[42]. W rezultacie, mimo sprzeczności interesów w polityce międzynarodowej, oba rody zbliżały do siebie wspólne przedmioty tejże polityki. Jak zatem należałoby interpretować dobór popiersi w omawianym radełku? Odpowiedź na tę kwestię nie jest łatwa, zawiłość wzajemnych relacji habsbursko-jagiellońsko-papieskich zmusza bowiem do rozpatrywania jej na kilku poziomach.

W ogólnym sensie propagandowa wymowa radełka sprowadza się do zaprezentowania Jagiellonów i Habsburgów jako dwóch katolickich rodów cesarsko-królewsko-wielkoksiążęcych pod religijnym i politycznym zwierzchnictwem papieża. Szczególnego znaczenia musiała ona nabierać właśnie w Wielkopolsce, wyróżniającej się wśród innych ziem Korony nadzwyczajną aktywnością luteran, a od 1548 roku Braci Czeskich (nawiasem mówiąc, wygnanych z ojczyzny przez Ferdynanda I)[43]. Możliwe, że autorowi programu ideowego radełka zależało na zaakcentowaniu równorzędności dynastii jagiellońskiej i habsburskiej, rozumianej jako obejmowanie władzą rozległych ziem Korony i Wielkiego Księstwa Litewskiego (do 1526 roku także Węgier i Czech), po drugiej zaś stronie Austrii i Hiszpanii oraz Węgier i Czech (od 1526 roku). Zestawienie ich obok siebie miało też podłoże dynastyczne. Obu polskich władców łączyła bowiem więź krwi z rodem habsburskim: Zygmunt Stary był synem, a Zygmunt August wnukiem

[39] J. SMOŁUCHA, *op. cit*., s. 130–131, 184.

[40] Janusz TAZBIR, *Polskie przedmurze chrześcijańskiej Europy*, Warszawa: Interpress 1987, s. 19–22.

[41] Stanisław GRODZICKI, *Habsburgowie. Dzieje dynastii*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1998, s. 69–70; H. ŁOWMIAŃSKI, *op. cit*., s. 590, 598–599.

[42] Mieczysław MORKA, *Sztuka dworu Zygmunta I Starego. Treści polityczne i propagandowe*, Warszawa: Argraf 2006, s. 92, 110.

[43] Zob. np. Jolanta DWORZACZKOWA, *Reformacja w Wielkopolsce*, [w:] *Dzieje Wielkopolski do roku 1793*. T. 1. Red. J. Topolski, Poznań: Wydaw. Poznańskie 1969, s. 542–562.


© for this edition by CNS

„matki królów" Elżbiety Rakuskiej, żony Kazimierza Jagiellończyka. Na rok 1543 przypadło z kolei małżeństwo Zygmunta Augusta z Elżbietą Habsburżanką, wieńczące projekt mariażu wysunięty przez Zygmunta Starego i prohabsburski obóz szlachty już w 1527 roku[44].

Właśnie dynastycznymi związkami Habsburgów i Jagiellonów należałoby tłumaczyć brak w tym zestawie króla Francji, który był nie tylko sojusznikiem Jagiellonów w rozgrywkach dyplomatycznych z austriackim rodem, lecz także władcą państwa o kluczowym znaczeniu na politycznej i religijnej mapie Europy. Trudno przecież przyjąć, że przyczyną rezygnacji z zamieszczenia portretu króla Francji było zawiązywanie przez niego sojuszy z Osmanami, które przybrały na sile w latach czterdziestych XVI wieku[45]. One bowiem, jakkolwiek stanowiły jedną z podpór osmańskiej polityki ekspansji w Europie, zarazem służyły interesom Jagiellonów. Pominięcie walezjuszowskiego konterfektu stanowi przy tym wskazówkę, że twórca ideowego programu radełka należał do prohabsburskiego, a tym samym antyfrancuskiego, stronnictwa w polskiej polityce.

W toku XVI wieku także w Polsce stopniowo narastał lęk przed nawałą turecką, podsycany obficie wydawanymi pismami na jej temat, zwanymi „turcykami"[46]. Mimo konsekwentnie pielęgnowanej przez obu polskich królów neutralności wobec sułtana (w przypadku Zygmunta Augusta przechodzącej wręcz w serdeczność relacji z Sulejmanem Wspaniałym) na wyobraźnię społeczności szlacheckiej oddziaływały podporządkowane Turcji zagony tatarskie[47]. W tym kontekście istotnym aspektem propagandowej wymowy radełka okazuje się zestawienie Jagiellonów, Habsburgów i głowy Kościoła katolickiego jako faktycznych (w przypadku Habsburgów i papieża) oraz potencjalnych (w przypadku Jagiellonów) filarów walki z imperium osmańskim.

Należy w tym miejscu podkreślić, że zasięg propagandowego oddziaływania zarówno rzeczonego radełka, jak i w ogóle tego rodzaju dekoracji książkowej, był relatywnie szeroki, porównywalny z grafiką i drukami. Radełko znajdujące się na wyposażeniu warsztatu introligatorskiego mogło być bowiem odbijane w krótkim czasie na nawet wielu setkach opraw książkowych. Czyniło to z nich z pewnością mniej wpływowy środek propagandy niż obiegowe monety, ale zarazem znacznie popularniejszy niż medale, których nikłe nakłady ograniczały krąg odbiorców

---

[44] Stanisław CYNARSKI, *Zygmunt August*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 2004, s. 27, 34–39.

[45] *Sulejman Wspaniały i jego czasy*. Red. Metin Kunt, Christine Woodhead, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1998, s. 64; Halil INALCIK, *Imperium osmańskie. Epoka klasyczna 1300–1600*, przeł. J. Hunia, Kraków: Wydaw. Uniw. Jagiellońskiego 2006, s. 47–49.

[46] Np. Ludwik BAZYLOW, *Polsko-tureckie powiązania dyplomatyczne w XVI wieku*, „Przegląd Humanistyczny" (20) 1976 nr 5, s. 2–9; Maria BOGUCKA, *Szlachta polska wobec wschodu turecko-tatarskiego: między fascynacją a przerażeniem (XVI–XVIII w.)*, Śląski Kwartalnik Historyczny Sobótka (27), 1982, nr 3/4, s. 186–187; J. TAZBIR, *op. cit*., s. 43–48.

[47] J. TAZBIR, *op. cit*., s. 29.


© for this edition by CNS

do wąskiego grona społecznej elity[48]. Ponadto wyciski radełek zdobiące oprawy krążyły w obiegu obejmującym nie tylko właścicieli ksiąg, ale też szeroko rozumianych bibliofilskich „amicorum".

Nie sposób dziś określić okoliczności powstania omawianego radełka, a zwłaszcza jego inicjatora oraz twórcy programu ideowo-politycznego. Czy był nim wielkopolski dygnitarz świecki lub kościelny, należący do prohabsburskiego stronnictwa? Nie jest to wykluczone. Zwolennikiem sojuszu polsko-habsburskiego był przecież między innymi biskup Izdbieński, lokujący się w świetle obecnej wiedzy w gronie najwcześniejszych posiadaczy opraw ze wskazanym radełkiem[49]. Rozważania te są jednak obciążone niewiedzą o ówczesnej praktyce wykonawstwa narzędzi introligatorskich w Polsce. Innymi słowy, nie jest pewne, czy radełka jagiellońskie były wykonywane na specjalne zamówienie, czy raczej stanowiły standardowy produkt rodzimych warsztatów złotniczo-rytowniczych, oferowany warsztatom introligatorskim, podobnie jak radełka z przedstawieniami świętych, personifikacji cnót i antycznych wojowników.

Za drugą możliwością zdaje się przemawiać brak radełek o analogicznej bądź podobnej treści na oprawach ze sporego, prywatnego księgozbioru Zygmunta Augusta[50]. Symptomatyczny jest też procentowo nikły udział wycisków radełek jagiellońskich wśród innych dekoracji na oprawach z urzędów państwowych. Brakuje ich na przykład na zachowanych do dziś oprawach akt grodzkich Krakowa z lat 1545–1561 oraz na oprawach ksiąg ziemskich Krakowa z lat 1539–1603[51]. Chętnie stosowano je natomiast na oprawach krakowskich ksiąg miejskich od lat czterdziestych XVI wieku aż po połowę wieku XVII. Wydaje się jednak, że było to konsekwencją stosowania określonych narzędzi zdobniczych przez współpracujące z urzędem pracownie introligatorskie aniżeli sprecyzowania zamówień dotyczących ikonografii opraw. Zachowane dziś zabytki introligatorstwa polskiego z wieków XVI–XVII dowodzą, że radełka jagiellońskie były rozpowszechnione głównie w oprawach wykonywanych dla księgozbiorów prywatnych. W wypadku ksiąg oznaczonych superekslibrisem właściciela radełko tego typu stanowić mogło wręcz rodzaj manifestacji poparcia dla rządzącej dynastii i jej polityki.

[48] O problemie oddziaływania propagandowego medali i monet w: M. MORKA, *op. cit.*, s. 48, 310, 313–335, 397–422 i in.

[49] Irena KANIEWSKA, *Benedykt Izdbieński*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*. T. 10, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1964, s. 195.

[50] Zob. np. Alodia KAWECKA-GRYCZOWA, *Biblioteka ostatniego Jagiellona*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1988, s. 91–99; Maria KRYNICKA, *Oprawy książkowe z herbami ostatnich Jagiellonów w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie (12) 1980, s. 25–43.

[51] Archiwum Państwowe w Krakowie, „Acta Castriensia Palatinatus Cracoviensis", sygn. CC 63-CC 82 (księgę z lat 1557–1558 o sygn. CC 76 zdobi oprawa późniejsza z wyciskiem „radełka jagiellońskiego" z datą „1599"); „Acta Terrestria Palatinatus Cracoviensis", sygn. Terr. Crac. 31–33, 35–46, 70–73, 75, 77–97, 99–104, 105–108 (7 woluminów ma oprawy współczesne).


© for this edition by CNS



Il. 7. Anonimowy drzeworytnik krakowski, portret Zygmunta Starego w *Kronice*… M. Bielskiego (fragment), 1551; zbiory Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie

Z tego punktu widzenia znamienne okazuje się umieszczenie radełka z władcami katolickimi oraz papieżem na oprawach należących do biskupa Izdbieńskiego jako polskiego hierarchy kościelnego. W podobny sposób należałoby rozpatrywać umieszczanie wycisków radełka jagiellońskiego na oprawach z prywatnych księgozbiorów, które wyzbyte były znaku własnościowego. Trzeba bowiem zdawać sobie sprawę z decydującej w omawianej epoce roli zleceniodawcy, a nie wykonawcy, w wyborze formy i treści dzieła sztuki *par excellence*, ale też dzieła rzemiosła artystycznego.

Oprócz głębszego podłoża wyboru powyższego wariantu ikonograficznego radełka jagiellońskiego jego zastosowanie mogło być dyktowane również przesłankami pozaideologicznymi. Z analizy dzieł introligatorstwa polskiego (zwłaszcza krakowskiego) od około 1540 roku płynie bowiem wniosek o sporej popularności tego tematu. Niewykluczone zatem, że oprócz bibliofilów traktujących oprawy z królewskimi konterfektami jako wykładnię poglądów politycznych, inni postrzegali je głównie jako wyrób o modnej dekoracji.

Zagadnieniem wymagającym bliższej analizy są pierwowzory portretów z medalionów. Ich określenie umożliwi bowiem wysnucie dalej idących hipotez na temat wykonawcy dzieła.

Podobizny króla Zygmunta Starego w formie medalionu wykonywano na długo przed powstaniem radełka, czego dowodem są między innymi płaskorzeźby z Kaplicy Zygmuntowskiej (1522) i klasztoru cystersów w Mogile (lata dwudzieste XVI wieku)[52]. Wówczas ugruntowała się również praktyka ozdabiania królewskim popiersiem awersów monet bitych w różnych ośrodkach menniczych Korony, a także medali prezentujących władcę i jego rodzinę[53]. Wspólną cechą wymienionych dzieł było ukazywanie króla z profilu, bez brody i mającego na sobie zbroję bądź dworski strój z charakterystycznym czepcem siatkowym.

[52] Zob. np. Stanisław CERCHA, Feliks KOPERA, *Nadworny rzeźbiarz króla Zygmunta Starego Giovanni Cini ze Sieny i jego dzieła w Polsce*, Kraków b.r. wyd., il. 93; Jerzy KOWALCZYK, *Polskie portrety „all'antica" w plastyce renesansowej*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji SHS, Gdańsk, grudzień 1966*, Warszawa 1969, il. 1–2; Stanisław MOSSAKOWSKI, *Kaplica Zygmuntowska (1515–1533)*, Warszawa: Liber pro Arte 2007, il. nienum. na s. 16, il. 243.

[53] Zob. np. Marian GUMOWSKI, *Hans Schwarz i jego polskie medale*, Kraków 1917, il. 4–8a, 9; Józef Andrzej SZWAGRZYK, *Portrety na monetach i banknotach polskich*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im.Ossolińskich 1980, il. 30–36.


© for this edition by CNS

Już pobieżna analiza radełkowego portretu dowodzi natomiast wzorowania się rytownika na wizerunku z późnego okresu życia władcy, w którym zapuścił on brodę[54]. Formalnie najbliższy mu okazuje się drzeworyt z *Kroniki wszystkiego świata* Marcina Bielskiego, wydanej w Krakowie w 1551 roku (il. 7). W rycinie tej artysta zaakcentował surowe — czy zgoła gniewne — rysy twarzy władcy o długim i prostym nosie, wyrazistym spojrzeniu zdradzającym starość i zmęczenie, silnie zmarszczonym czole i nachodzącej na policzki, płasko przyciętej brodzie. Na głowę nałożony ma on czepiec z charakterystyczną koroną o wąskiej obręczy i niskich fleuronach, potężne zaś i barczyste ciało okrywa szuba z wielkim, futrzanym kołnierzem, pomiędzy którym widnieje spodnia szata o prostym deseniu. W prawej ręce król dzierży jabłko królewskie, w lewej zaś — berło. W dziele tym uderza podobieństwo głowy do portretu medalionowego, co odnosi się zwłaszcza do rysów twarzy i motywu czepca z koroną. Drugorzędne różnice polegają w medalionie introligatorskim na zastąpieniu potężnego kołnierza szuby przez mniejszy kołnierz (jak się zdaje, lepiej dostosowany do rozmiarów i kształtu przedstawienia). Na przekór jednak miniaturowym rozmiarom medalionu widnieje w nim łańcuch. Inna jest też forma spodniego okrycia, które ma falbankowy kołnierz i bogatszy deseń. Brak tych elementów kompozycyjnych w anonimowej rycinie można wyjaśnić jej niewysokim poziomem wykonania, co przejawiało się także redukcją drobniejszych, a zarazem technicznie trudniejszych, motywów.



Il. 8. Hans Sauerdumm (przypisywany), portret Zygmunta Starego w *De origine*… M. Kromera (fragment), 1554; zbiory prywatne; fot. A. Wagner

Należy w tym miejscu podkreślić, że zarówno motyw łańcucha, jak i wzorzystego spodniego okrycia, zbliża medalion do dwóch innych rycin, powstałych w latach pięćdziesiątych XVI wieku. Chodzi tu mianowicie o portrety króla w drugim wydaniu *Kroniki* Bielskiego z 1554 roku oraz w *De origine et rebus gestis Polonorum* Marcina Kromera z 1555 roku (rycinę sporządził rok wcześniej prawdopodobnie Hans Sauerdumm vel Sauderdumm) (il. 8). W obu król ukazany jest z krótko przyciętą brodą, w czapie z nausznikami, szubie o potężnym kołnierzu oraz z berłem i rękawiczkami w dłoniach. W portrecie z dzieła Bielskiego brak motywu łańcucha i wzorzystego kaftana, zamiast którego — analogicznie do ilustracji z 1551 roku — ukazano prostą, zapinaną pośrodku szatę. Rzetelnie wy-

[54] Janina RUSZCZYCÓWNA, *Nieznane portrety ostatnich Jagiellonów*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (20) 1976, s. 28–29; M. MORKA, *op. cit.*, s. 158.


© for this edition by CNS



Il. 9. Anonimowy rytownik wileński (?), grosz wileński na stopę polską, 1546; zbiory Gabinetu Numizmatycznego Muzeum Narodowego w Krakowie; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

rytowany łańcuch i kaftan z falbanką pod brodą widnieje natomiast na drzeworycie z dzieła Kromera.

Fakt niemal równoczesnego powstania obu rycin w dwóch różnych ośrodkach rytowniczych (Kraków i Bazylea) czyni mało prawdopodobnym oparcie się wykonawcy jednej z nich na drugiej. Jednocześnie dopuszczalna jest zależność obu prac od wspólnego pierwowzoru malarskiego. Analogiczne przypuszczenie dotyczące portretu z *Kroniki* Bielskiego wyraziła zresztą przed laty Janina Ruszczycówna i Elżbieta M. Firlej[55]. Przyjmując taką możliwość, należałoby jednocześnie założyć, że we wspólnym, malarskim pierwowzorze znalazł się motyw łańcucha i wzorzystej koszuli, który uwzględniony został przez bardziej utalentowanego artystę szwajcarskiego, a pominięty przez drzeworytnika krakowskiego. Nie sposób jednak rozstrzygnąć, czy w obrazie widniał czepiec z koroną (jak w medalionie i rycinie z 1551 roku), czy też czapa z nausznikami, co zbliżałoby go do konwencji przedstawieniowej głowy króla w malarskim portrecie *en pied* z katedry wawelskiej, którego oryginał powstał przypuszczalnie w 1547 roku[56]. Wobec niezachowania się żadnego dzieła, dającego się odnieść do któregoś ze scharakteryzowanych drzeworytów i medalionu, kwestię malarskiego pierwowzoru dla wszystkich bądź niektórych z nich należy pozostawić w sferze hipotez. Skorygowania wymaga natomiast opinia Ruszczycówny, w myśl której portrety króla z brodą i koroną mają swe źródło w drzeworycie z roku 1551. Fakt wykonania radełka medalionowego krótko przed rokiem 1547 lub w tym roku każe przesunąć tę datę o co najmniej cztery lata, a jednocześnie upatrywać genezy zastosowanego w nim rozwiązania w nieokreślonym dziele malarskim.

Łatwiejsze jest wskazanie hipotetycznego wzorca dla portretu Zygmunta Augusta. Już Jarosławiecka-Gąsiorowska zwróciła uwagę na jego podobieństwo do portretów króla występujących na monetach bitych w Wilnie w latach 1547–1550, w tym zwłaszcza na trojaku bitym na stopę polską (określonego jako „trojak wileński") w 1546 roku oraz „czerwonym złotym" (dukacie) z 1547[57]. W istocie, ujednolicony sposób ujęcia modela wykazują także inne monety wykonywane

[55] J. RUSZCZYCÓWNA, *op. cit.*, s. 35; Elżbieta M. FIRLEJ, *Zabudowa wawelskiego wzgórza na portrecie Zygmunta I Starego z roku 1554. Najstarszy widok zamku od strony północno-zachodniej*, Studia Waweliana (6/7) 1997/98, s. 181–183.

[56] J. RUSZCZYCÓWNA, *op. cit.*, s. 37–42, il. 17; M. MORKA, *op. cit.*, s. 157–158, il. 97–98.

[57] M. JAROSŁAWIECKA-GĄSIOROWSKA, *Ikonografia*…, s. 332.


© for this edition by CNS

w stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego od 1545 roku, kiedy datuje się wyraźne ożywienie produkcji menniczej tego ośrodka[58]. Należą do nich zwłaszcza różne odmiany grosza na stopę polską, emitowane w latach 1546–1548. W ich wypadku zbliżone do medalionu radełkowego jest nawet rozmieszczenie napisu w otoku, rozpoczynającego się za głową władcy suspencją „SIGIS" (il. 9)[59]. Koncepcję ujęcia prawego profilu króla, z krótką brodą, zaakcentowaną małżowiną uszną i fragmentem zbroi z wydatnym naramiennikiem zbroi wciela też dwugrosz z 1546 roku oraz znakomicie wyrytowany w stemplu polski szóstak z 1547[60]. Znaczne podobieństwo portretów na numizmatach z rozmaitych paroletnich emisji jest konsekwencją prawidłowości polegającej na ustalaniu się wzorcowego konterfektu w pierwszej (zwykle próbnej) emisji. Poprzedzało ją sportretowanie króla przez czołowego medaliera, którego na polskim gruncie w latach czterdziestych XVI wieku można by identyfikować z Hansem Schwarzem, Maciejem Schillingiem, Janem Jakubem Caraglio, Janem Marią Padovano oraz Dominikiem z Wenecji. Kolejne emisje monet z reguły powtarzały wcześniej wypracowany wzorzec, często nieuwzględniający starzenia się króla czy też zdecydowanej zmiany jego wyglądu (jak to miało miejsce u Zygmunta Starego)[61]. W przypadku monet zygmuntowskich autorem menniczych stempli był zwłaszcza Schilling, zajmujący prominentną pozycję mincerza mennicy toruńskiej, a zarazem autora stempli do słynnych złotych talarów toruńskich z portretami Zygmunta Starego i Zygmunta Augusta[62]. Wedle poglądu Józefa Szwagrzyka, na schillingowskich



Il. 10. Maciej Schilling (?), Jan Jakub Caragio (?), medal Zygmunta Augusta, 1552; dawny zbiór Ottona Siemaszki w Paryżu, repr. wg M. Gumkowskiego, *Medale Jagiellonów*, Kraków 1906

[58] Marta MĘCLEWSKA, *Wileńska mennica młodego króla*, [w:] *Nummus et historia. Pieniądz Europy średniowiecznej*, Warszawa: Polskie Tow. Archeologiczne i Numizmatyczne 1985, s. 315–320.

[59] Józef Andrzej SZWAGRZYK, *Pieniądz na ziemiach polskich X–XX w.*, Wrocław: Ossolineum 1973, kat./il. 2278; Tadeusz KAŁKOWSKI, *Tysiąc lat monety polskiej*, Kraków 1974, kat./il. 129a; Edmund KOPICKI, *Katalog podstawowych typów monet i banknotów Polski oraz ziem historycznie z Polską związanych*. T. 2 *Monety ostatnich Jagiellonów, Stefana Batorego i Zygmunta III, 1506–1632*, Warszawa: Polskie Tow. Archeologiczne i Numizmatyczne 1976, s. 42; Robert J. DOUCHIS, Eugenijus IVANAUSKAS, *Pocket Catalogue of Lithuanian Coins, 1386–1938*, Kaunas 2004, kat./il. 144, 151.

[60] J.A. SZWAGRZYK, *Pieniądz*…, kat./il. 2268; R. J. DOUCHIS, E. IVANAUSKAS, *op. cit.*, kat./il. 160, 175, 184.

[61] J.A. SZWAGRZYK, *Pieniądz*…, s. 84–85.

[62] Np. Marian GUMOWSKI, *Dzieje mennicy toruńskiej*, Toruń: PWN 1961, s. 6, 96–98, 106, tabl. V/729-730, il. 10; Andrzej WĘDZKI, *Schilling Maciej*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*.


© for this edition by CNS



Il. 11. Giovanni Bernardi, medal Pawła III, 1535; repr. wg G. Toderi, F. Vannel, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, *volume II*, Firenze 2000, s. 475–476, *volume III*, *tavole*, Firenze 2000

wzorcach opierali swe stemple pomniejsi rytownicy wileńscy[63]. Osoba tego rytownika zasługuje na uwagę również za sprawą przypisanego mu niegdyś medalu Zygmunta Augusta z 1552 roku. Na awersie prezentuje on popiersie króla o wysokim stopniu podobieństwa do konterfektu medalionowego w upozowaniu modela, a zwłaszcza sposobie przedstawienia zbroi, którą zdobią wyraźne kanelowania oraz wydatny naramiennik (il. 10)[64]. Ogólne podobieństwo dostrzegalne jest też w ujęciu twarzy, przy czym broda władcy na portrecie medalowym jest swym spiczastym i rozwidlonym ufryzowaniem bliższa jego podobiznom powstającym po połowie XVI wieku.

Z ikonograficzną tradycją medalierstwa włoskiego zapoczątkowaną w XV wieku wiąże się podobizna Pawła III. Wówczas to wypracowano konwencję przedstawieniową medali papieskich, sprowadzającą się do popiersi o profilowym ujęciu twarzy, z szyją i ramionami zasłoniętymi kapą oraz antykwowego napisu ciągnącego się po obwodzie kompozycji. Taki jest na przykład jeden z najwcześniejszych medali papieskich, wykonany przez Andrea Guacialottiego około 1460 roku na cześć Piusa II[65], medale Cristoforo de Geremia z około 1470 na cześć papieża Pawła II[66] oraz medale Juliusza II[67]. Godny bliższej uwagi jest anonimowy medal Leona X z około 1513–1515, w któ-

T. 35, Warszawa-Kraków 1994, s. 484–485 (tamże wcześniejsza literatura); Adam MUSIAŁOWSKI, *Ikonografia monet mennicy toruńskiej w latach 1454–1765*, [w:] *Czar srebra i magia złota. W kręgu monet i medali Prus Królewskich, Katalog wystawy, marzec–grudzień 2006*, Malbork: Muzeum Zamkowe 2007, s. 33.

[63] J.A. SZWAGRZYK, *Portrety*…, s. 10.

[64] M. GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*, Kraków 1906, s. 80–81, il. nienum. na s. 112, tabl. XX/76; M. GUMOWSKI, *Maciej Schelling: pierwszy artysta medaljer polski z XVI wieku*, Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu (7), 1927, s. 110, tabl. V/12. Należy wspomnieć o atrybucji tego dzieła również Janowi Jakubowi (Gian Jacopo) Caraglio, pracującemu dla dworu Jagiellonów od 1538 do 1565 r. (Jerzy WOJCIECHOWSKI, *Caraglio w Polsce*, Rocznik Historii Sztuki (25) 2000, s. 38, 46–47, kat. 4, il. nienum.).

[65] George F. HILL, *A corpus of Italian medals of the Renaissance before Cellini*. Vol. 1, London 1930, s. 194. Vol. 2, London 1930, kat. 749; J.G. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Muzeo Nazionale del Bargello*, I, *1400–1530*, Firenze 1984, kat. 151, s. 308.

[66] G.F. HILL, *op. cit*. Vol. 1, s. 199, 203–204. Vol. 2, kat. 761, 764, 780–785, s. 200–204; J.G. POLLARD, *op. cit.*, kat. 161–165, s. 318–325.

[67] G.F. HILL, *op. cit.* Vol. 1, s. 225–227. Vol. 2, kat. 866–867, 872–877; J.G. POLLARD, *op. cit.*, kat. 202–207, 209–209b.


© for this edition by CNS

rym ciągnący się po obwodzie napis otacza podwójna linia[68]. Niektóre medale Klemensa VII — poprzednika Pawła III — zdają się podlegać charakterystycznej manierze, opartej na zaakcentowaniu długiego nosa portretowanego, dość długiej i spiczastej brodzie oraz pukla włosów nad czołem[69].




Il. 12. Alessandro Cessati (przypisywany), medal Pawła III, 1546–1547; repr. wg P. Attwood, *Italian medals c. 1515–1600 in British Public Collections*, Vol. I, *Text*, London 2003

W bogatym dorobku włoskich medalierów poświęconym Pawłowi III wyodrębnia się kilka sposobów ujęcia portretowego (na przykład z tiarą lub czepcem na głowie oraz podkreślające podeszły wiek papieża w ostatnich latach pontyfikatu). Wśród nich kilka dzieł cechuje znaczne podobieństwo do poznańskiego medalionu, zwłaszcza w odniesieniu do twarzy i kapy. Mianowicie w pierwszym roku pontyfikatu rzymski medalier Giovanni Bernardi sporządził medal z profilowym popiersiem papieża na awersie, w którym zaakcentowano szczupłość jego twarzy, zdecydowane spojrzenie oraz niemal gniewnie zmarszczone czoło (il. 11)[70]. Nos ma on nieco spiczasty i prosty, usta skrywane przez wydatny i długi wąs oraz długą brodę. Wewnętrzną siłę i stanowczość postaci podkreślono także wyprostowaną szyją, która wyłania się zza kapy spiętej owalną klamrą. Całości kompozycji dopełnia inskrypcja „PAVLVS . III . PONT. MAX . ANNO I.". Analogicznym ujęciem papieskiej twarzy odznacza się też medal Bernardiego wybity w kolejnym roku pontyfikatu[71].

Pewne podobieństwo do poznańskiego medalionu w zakresie dekoracji kapy wykazują papieskie medale atrybuowane Alessandro Cessatiemu. W jego pracach z lat 1546–1547 twarz hierarchy jest już silnie naznaczona starością, co różni ją zarówno od dzieł Bernardiego, jak i medalionu radełkowego[72]. Natomiast dekoracja obrzeża kapy, z zaokrąglonym, środkowym polem, w ogólnym ujęciu odpowiada formie dekoracji kapy z medalionu radełkowego (il. 12). Ukazanie w pracach Cessatiego owalnych pól dekoracyjnych jest tym istotniejsze, że we

[68] Jego autor określany jest jako „Medalier restauracji Medyceuszy". Zob. G.F. HILL, *op. cit.* Vol. 1, s. 228. Vol. 2, kat. 880; J. Graham POLLARD, *op. cit.*, kat. 210.

[69] J.G. POLLARD, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Muzeo Nazionale del Bargello*, II, *1513*–1640, Firenze 1985, kat. 514, 514b, s. 966; Giuseppe TODERI, Fiorenza VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo, volume II*, Firenze 2000, s. 475–476, *volume III, tavole*, Firenze 2000, kat. 1404.

[70] *Ibidem.* Vol. 2, s. 655. Vol. 3, kat. 2043.

[71] *Ibidem*. Vol. 2, s. 655. Vol. 3, kat. 2044.

[72] *Ibidem*. Vol. 2, s. 659–660. Vol. 3, kat. 2054–2058; Philip ATTWOOD, *Italian medals c. 1515–1600 in British Public Collections*. Vol. 1, *Text*, London 2003, s. 380, il. 69–70.


© for this edition by CNS



Il. 13. Lucas Cranach-starszy (przypisywany), portret Karola V, lata trzydzieste XVI wieku (?); zbiory Graphische Sammlung Albertina w Wiedniu

wcześniejszej ikonografii papieskich medali pojawiały się one sporadycznie: obrzeże kapy podzielone jest na prostokątne pola (na przykład większość medali Piusa III, Juliusza II i Klemensa VII) bądź wypełnione w całości ornamentem (niektóre medale juliańskie). Jedynie w nielicznych pracach (na przykład na cześć Piusa III oraz Klemensa VII) pas dekoracji wypełniają mniejsze pola — owalne, okrągłe i wieloboczne.

Z powyższej analizy wynikałoby, że wykonawca medalionu introligatorskiego wzorował się na portrecie papieskim z medali Bernardiego w sposobie ujęcia twarzy. Ogólną formę dekoracji wypełniającej pas kapy mógł zaś wzorować na medalach Cessatiego. Świadczyłoby to o dobrej orientacji rytownika w dorobku współczesnego mu medalierstwa włoskiego, co było możliwe dzięki dostępowi do oryginałów dzieł sprowadzanych z Rzymu przez kościelnych dygnitarzy oraz szlachtę. To zaś dowodziłoby obracania się artysty w kręgu społecznej elity, a przynajmniej wykorzystywania wzorców przedłożonych mu przez jej reprezentantów. Warto przy tej okazji wspomnieć o fakcie użycia stempli pierwszego z medali Bernardiego do dekoracji oprawy dedykacyjnej dzieła Euzebiusza z Cezarei *Evangelicae demonstrationis libri decem*, wydrukowanego w Wenecji w 1536 roku. Pośrodku zwierciadła górnej okładziny znalazł się złocony wycisk awersu medalu z papieskim popiersiem, w centrum zaś dolnej okładziny jego rewers[73]. Księga w tej oprawie stanowiła podarunek wydawcy dla Pawła III, co czyniło z niej prawdopodobnie obiekt unikatowy. Użyte w niej stemple medalierskie mogły być jednak wykorzystywane do ozdoby innych opraw wprowadzanych do obiegu handlowego, spośród których nieznany dziś egzemplarz mógł znaleźć się w posiadaniu nieokreślonego polskiego miłośnika ksiąg[74].

Zastosowane w radełkowym medalionie ujęcie popiersia Karola V sygnalizuje, że jego pierwowzorem był portret władcy wykonany w okresie 1532–1533 przez Tycjana, którego formuła przedstawieniowa wpłynęła na liczne obrazy oraz

[73] Tammaro De MARINIS, *La legatura artistica in Italia nei secoli XV e XVI*. Vol. 1, Firenze 1960, s. 58, tabl. CXII–CXIII.

[74] Zakup książek we Włoszech przez polskich dygnitarzy kościelnych i świeckich oraz uczonych i studentów w XV–XVI w. był wielokrotnie omawiany w polskiej i obcej literaturze. Zob. np. A. WAGNER, *Nieznana oprawa dla Jana Łaskiego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu. Przyczynek do badań nad italianizmem w introligatorstwie polskim XVI w.*, Biblioteka (16) 2012, s. 37–39 (tamże wybór literatury przedmiotu).


© for this edition by CNS

— łatwiej dostępne jako wzór — grafiki[75]. Dowodzi tego drzeworyt portretowy *en pied* przypisywany Lucasowi Cranachowi starszemu, w którym ujęcie twarzy i elementów kostiumologicznych (zwłaszcza beretu) jest zbliżone do medalionu radełkowego (il. 13)[76]. Przybliżonym odpowiednikiem przedstawienia medalionowego jest też rycina Bartela Behama z 1531 roku[77]. Także drzeworytowy portret Karola z 1532 roku sporządzony przez Christopha Ambergera odznacza się zbliżonym do medalionu ujęciem twarzy i stroju, choć wybijającą się różnicą jest tu potężny kołnierz szuby i zdobny kołnierz koszuli[78]. Formalnych pokrewieństw można doszukać się także w dziełach z innych dziedzin artystycznych. Przykładem redukcji tycjanowskiego portretu do małego popiersia jest medal wykonany w latach trzydziestych–czterdziestych XVI wieku przez Włocha Giovanniego da Cavino[79]. Należy on do charakterystycznej grupy numizmatów z początkowych lat rządów Karola, podczas których ukazywano go w berecie i futrze, co z czasem wyparły ujęcia wzorowane na rzymskich monetach[80]. Warto nadmienić w tym kontekście, że medalionowe popiersie cesarza wzorowane na wizerunku z brabanckiej monety z 1543 roku stosowano w szesnastowiecznym introligatorstwie czeskim i flamandzkim[81].



Il. 14. Maciej Schilling (przypisywany), medal Ferdynanda I, 1531; repr. wg M. Gumowskiego, *Maciej Schilling: pierwszy artysta medaljer polski z XVI wieku*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu", t. VII, 1927

[75] Andreas BEYER, *Das Porträt in der Malerei*, München: Hirmer 2002, s. 163–164, il. 106. W 1532 r. portret Karola o kompozycji bardzo zbliżonej do obrazu Tycjana wykonał austriacki malarz Jacob Seisenegger, co powoduje wśród badaczy polemiki na temat pierwszeństwa jednego z dzieł. Zob. Andrea STOCKHAMMER, *Jacob Seisenegger*, [w:] *Geschichte der Bildendenkunst in Österreich.* Bd. 3, *Spätmittelalter und Renaissance*. Hrsg. von Artur Rosenauer, München: Prestel 2003, s. 504, kat./il. 258.

[76] *The Illustrated Bartsch, 11, Formerly Volume 7 (Part 2), Sixteenth Century German Artists, Hans Burgkmair the Elder, Hans Schäuffelein, Lucas Cranach the Elder*. Edited by T. Falk, New York 1980, kat. 128 (294).

[77] *The Illustrated Bartsch, 15, Formerly Volume 8 (Part 2), Early German Masters, Bartel Beham, Hans Sebald Beham.* Edited by R.A. Koch, New York 1978, kat. 60-I (109).

[78] Friedrich Wilhelm HOLLSTEIN, *German Engravings, Etchings and Woodcuts, ca. 1400–1700.* Vol. 2, Amsterdam b.r. wyd., kat. 1.

[79] P. ATTWOOD, *op. cit.* Vol. 1, *Text*, s. 283–284. Vol. 2, *Plates*, kat. 286a.

[80] *Ibidem.* Vol. 1, s. 96, 101. Vol. 2, kat. 10a, 24a, 55a, 723a i in.

[81] F. GELDNER *Bucheinbände aus elf Jahrhunderten*, München 1959, tabl. LXXIV, nr 109; Luc INDESTEGE, *Das Bild Karls V. auf flamischen Einbänden des XVI. Jahrhunderts*, Gutenberg Jahrbuch, 1961, s. 310–311, il. 1a–1b.


© for this edition by CNS



Il. 15. Bartel Beham, portret Ferdynanda I, 1531; zbiory Print Room, British Museum w Londynie, fot. Agencja BE&W

Zarówno w grafice, jak i w numizmatach dostrzegalne są potencjalne źródła ikonograficzne dla radełkowego przedstawienia Ferdynanda I. Wprawdzie na monetach bitych między innymi w Linzu i Grazu od 1527 roku władca ukazany jest z profilu i w charakterystycznej — modnej podówczas — fryzurze, ale jednocześnie z koroną na głowie[82]. W reprezentacyjnym stroju o pokaźnym kołnierzu, z szerokim kapeluszem i Orderem Złotego Runa na piersi ukazywany był jednak na medalach. Przykładu dostarcza tu anonimowy medal prezentujący parę małżeńską Ferdynanda i Anny Jagiellonki, na którym, oprócz ogólnych podobieństw w upozowaniu i fizjonomii króla, uwagę zwracają analogiczne zdobienia jego kapelusza (promieniste pasy z licznymi nacięciami)[83]. W bardzo podobny sposób ukazano Ferdynanda na medalu przypisywanym Maciejowi Schillingowi. Dzieło to, sporządzone w 1531 roku, ukazuje lewy profil władcy w charakterystycznym płaszczu narzuconym na kaftan z Orderem Złotego Runa oraz kapeluszem podzielonym na promieniste pasy (il. 14)[84].

Wyraźnym podobieństwem do medalionu, przy jednoczesnym skonwencjonalizowaniu ferdynandowskich konterfektów, odznaczają się grafiki portretowe z lat dwudziestych i trzydziestych XVI wieku. Dominuje wśród nich profilowe ujęcie twarzy z zaakcentowanym, długim (bądź długim i garbatym) nosem, iście habsburskimi — wydatnymi i rozchylonymi — ustami oraz charakterystycznie przystrzyżoną fryzurą. Także strój królewski składa się niemal zawsze z kaftana zakończonego falbankami wokół szyi, z szuby, bądź płaszcza z obszernym kołnierzem, Orderu Złotego Runa zawieszonego na wstędze lub łańcuchu oraz szerokiego kapelusza o różnej dekoracji. Pracą o największym stopniu podobieństwa do portretu medalionowego jest portret Ferdynanda sztychowany przez Bartela Behama w 1531 roku[85]. Uwagę zwracają w nim silnie zaakcentowane rysy twarzy Habsburga, w tym zwłaszcza długi i garbaty nos, wydatne, mięsiste usta, mocno zarysowana broda oraz duże wyłupiaste oczy (il. 15). Znamienne jest też lekkie falowanie włosów w dolnej części fryzury, a nawet drobna szpara w grzywce. Bezpośrednią zależność medalionu od miedziorytu zdają się też sygnalizować

[82] Günter PROBST, *Österreichische Münz- und Geldgeschichte*. Teil 2, Wien-Köln-Weimar 1994, il. 150–152, 158, 160, 167.

[83] M. GUMOWSKI, *Medale Jagiellonów*…, s. 45, tabl. XI/47.

[84] M. GUMOWSKI, *Maciej Schilling*, s. 102, tab. I/3.

[85] *The Illustrated Bartsch 15, Formerly Volume 8 (Part 2)*..., kat. 61-II (109).


© for this edition by CNS

detale kostiumologiczne w tym drugim: koszula zakończona stójką z falbanką, kaftan o prostej linii obszycia, ze spoczywającym na nim Orderem Złotego Runa zawieszonym na wstędze, a także marszczony, szeroki kołnierz obszyty poziomymi pasami. Jedyna różnica sprowadza się do zastąpienia w medalionie ujęcia twarzy w 3/4 przez ujęcie profilowe. Zapewne służyło to uczytelnieniu kompozycji poprzez sugestywne podkreślenie charakterystycznych rysów modela. Podobieństwem do medalionu w sposobie prezentacji i szczegółach kostiumologicznych odznacza się też jeden z drzeworytniczych portretów władcy sporządzony przez Erharda Schoena (Schöna), zawierający popiersia Ferdynanda i Anny Jagiellonki w prześwicie okna[86]. Zbliżony jest sposób ukazania twarzy oraz motyw pofałdowanego kołnierza z poziomymi szwami i kapelusza z promieniście rozchodzącymi się i nacinanymi pasami.

Mając na uwadze przerysowanie habsburskich rysów twarzy portretu medalionowego, godny uwagi okazuje się też drzeworytniczy portret młodego Karola V wykonany przez Schoena w bliżej nieokreślonym roku. Hipotetyczne posłużenie się przez autora medalionu owym zgrabnie skomponowanym portretem jako wzorem kompozycyjnym miało swe racjonalne podstawy. Podkreślono w nim bowiem charakterystyczne habsburskie cechy fizjonomiczne modela, wsparte identyfikacyjnym napisem. Inne, szeroko rozpowszechnione w XVI wieku przedstawienia Habsburgów potwierdzają zresztą typizację w ujmowaniu twarzy reprezentantów dynastii[87].

Prawdopodobnie ze źródeł graficznych wypływają sposoby ujęcia portretowanego znane ze złoconych plakiet wyciskanych na czeskich oprawach. Jedna z nich, wykonana około 1540 roku, ma formę okrągłego medalionu z inskrypcją w otoku oraz popiersiem władcy w prawym profilu[88]. Kostium i ufryzowanie oraz uwydatnione rysy władcy wykazują w nim szereg cech wspólnych z przedstawieniem radełkowym. Odnosi się to również do profilowego popiersia Ferdynanda, znanego ze złoconego wycisku plakiety na oprawie praskiego introligatora, wykonanej po 1550 roku[89]. Mimo odwrócenia jej kompozycji szczególne podobieństwo do dzieła poznańskiego wykazuje forma kapelusza i kołnierza płaszcza sportretowanego.

Naturalnie, obok wykazanej możliwości wzorowania się wykonawcy portretów radełkowych na dziełach graficznych, numizmatycznych tudzież malarskich, należy dopuścić bezpośrednią zależność przynajmniej niektórych jego medalio-

[86] *The Illustrated Bartsch 13 (Commentary). German Masters of the Sixteenth Century, Erhard Schoen, Niklas Stoer*, by W.L. Strauss, New York 1984, kat./il. 259.

[87] Np. Zofia AMEISENOWA, *Rękopisy i pierwodruki iluminowane Biblioteki Jagiellońskiej*, Wrocław: Wydaw. Zakł. Nar. im. Ossolińskich 1958, kat. 119, s. 105; *Średniowieczna książka rękopiśmienna jako dzieło sztuki*, katalog wystawy w Muzeum Państwa Polskiego w Gnieźnie, Gniezno: Abos 1993, kat. 31, il. 52.

[88] Bohumil NUSKA, *Typologie českých renesančních vazeb*, [w:] *Historická knižní vazba*. Red. B. Nuska, 1964–1965, Liberec 1965, s. 197, il. 36.

[89] *Ibidem*, s. 198, tabl. XX/264/1, il. 40.


© for this edition by CNS

nów (Zygmunt Stary, Karol V, Ferdynand I) od nieznanych dziś wzorców. Mogły one płynąć zwłaszcza z wyrobów kaflarskich, których ozdobne formy cieszyły się w XVI wieku niezwykłą popularnością. Wiele zabytków z terenów Korony dowodzi rozpowszechnienia cyklów prezentujących reliefowe popiersia władców, ukazywanych głównie w renesansowych arkadach lub oknach, ale też w okrągłych medalionach[90]. Wizerunki jagiellońskie i habsburskie zajmowały wśród nich poczesne miejsce[91].

Scharakteryzowane wyżej walory formalnotechniczne radełkowych portretów, zastosowana w nich medalionowa konwencja przedstawieniowa, a także zależności niektórych przedstawień od dzieł numizmatycznych ułatwiają postawienie kwestii autorstwa radełka. By podjąć się próby jego określenia, konieczne jest przyjrzenie się praktyce wykonawstwa narzędzi introligatorskich w szesnastowiecznej Koronie i Wielkim Księstwie Litewskim. Tu jednak natrafia się na poważne problemy, wynikające ze szczupłości informacji źródłowych oraz śladowego odzwierciedlenia problemu w rodzimej literaturze. Z konieczności zatem należy się oprzeć również na ustaleniach badaczy zagranicznych, w tym zwłaszcza niemieckich.

Z badań nad introligatorstwem krakowskim pierwszej połowy XVI wieku wynika, że wykonawstwem przynajmniej niektórych, prostszych narzędzi, jak stemple i strychulce, zajmowali się sami introligatorzy. Ich wyroby zaspokajały zresztą nie tylko potrzeby własne, lecz także były eksportowane na rynek czeski i szwedzki[92]. Wykonawstwo narzędzi wymagających większego kunsztu, jak plakiety figuralne i ornamentalne oraz supereksliprisy o bogatszej formie, było jednak domeną złotników i rytowników. Wskazują na to supereksliprisy herbowe Zygmunta Augusta, które wycinał w mosiądzu złotnik Jan oraz rytownik (grawer) Kilian[93]. Radełka, z racji swej cylindrycznej budowy i dekoracji tworzonej na obwodowej powierzchni, należały niewątpliwie do trudniejszych wyzwań rytow-

[90] Np. *Kafle gotyckie i renesansowe na ziemiach polskich*, wystawa w Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, 1993, s. 20, 42, 95–96, 99–100, 110, 113, il. 8; Maria PIĄTKIEWICZ-ŁĘSKA, *Portrety sułtana Sulejmana II Wspaniałego i jego małżonki Roksolany na kaflach polskich*, Roczniki Sztuki Śląskiej (17) 1999, s. 45–50, il. 1, 3–4, 6–7; Arkadiusz TARASIŃSKI, *Kafle gotyckie i wczesnorenesansowe z terenu Ziemi Bytowskiej*, [w:] *Średniowieczne i nowożytne kafle. Regionalizmy — podobieństwa — różnice*. Red. M. Dąbrowska, H. Karwowska, Białystok: Muzeum Podlaskie 2007, s. 46, il. 2–3; Elżbieta KILARSKA, Maciej KILARSKI, *Kafle z terenu dawnych Prus Królewskich*, Malbork 2009, s. 38–40, il. 21–24 (pomyłkowo opisane jako portrety Anny Jagiellonki i Ferdynanda I).

[91] Np. Elżbieta KILARSKA, Maciej KILARSKI, *Wizerunki władców na renesansowych kaflach piecowych*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*. Red. J. Friedrich, E. Kizik, Gdańsk 2003, s. 98, il. 4–5.

[92] Zob. np. A. LEWICKA-KAMIŃSKA, *op. cit.*, s. 49–50, ostatnio zaś A. WAGNER, *Nieznana oprawa*…, s. 49–50.

[93] M. KRYNICKA, *op. cit.*, s. 39–40; A. KAWECKA-GRYCZOWA, *Biblioteka ostatniego Jagiellona*… , s. 91 (wg ustaleń A. Chmiela).


© for this edition by CNS

niczych. Dlatego należałoby się spodziewać, że podobnie jak w wypadku plakiet ich produkcja była zdominowana przez warsztaty złotnicze i rytownicze. Wiadomo jednak, że w szesnastowiecznych Niemczech wykonawcami plakiet i radełek bywali niekiedy introligatorzy. W takich przypadkach, w obrębie dekoracji zamieszczali oni swe monogramy, pełniące funkcję sygnatury autora rytowanej dekoracji, a zarazem oprawy[94].

Niestety brak jednoznacznych danych o charakterze produkcji takich dzieł w Polsce. Istnieją wszakże wskazówki, że wykonawstwa radełek w stolicy Wielkopolski podejmowali się złotnicy-rytownicy, co nabiera dużego znaczenia w kontekście miejsca powstania omawianych opraw. Stanowiło to wyraz nie tylko bujnego rozwoju tej dziedziny rzemiosł w owym mieście, lecz również silnej tradycji zdobienia lokalnych wyrobów złotniczych techniką rytowania[95]. Według niegdysiejszych ustaleń Tadeusza Nożyńskiego „złotnicy poznańscy wykonywali w s z e l k i e [wyróżnienie A.W.] prace kute, odlewane, trybowane i rytowane […]”[96], a jednym z zadań tzw. sztuki mistrzowskiej było wyrytowanie tłoku pieczętnego z motywem herbu[97]. Otóż wiadomo, że tutejszy złotnik i rytownik Benedykt Kamyn podjął się w 1524 roku rytowania pieczęci, co było pracą pokrewną wycinaniu introligatorskich plakiet i supereksliberisów[98]. Jego synowi Erazmowi przypisuje się sporządzenie złotniczej oprawy, ale też projekty oraz wykonawstwo introligatorskich plakiet[99]. Udokumentowane jest też podjęcie się przez niego wyrytowania pieczęci[100]. Z poznańskim złotnikiem Marcinem Gębickim (Gembickim), notowanym w źródłach pomiędzy rokiem 1566 a 1594, należałoby powiązać radełko stosowane przez nieokreślonego lokalnego introligatora około 1580 roku[101]. Przedstawia ono między innymi kartusz z nieokreślonym gmerkiem oraz kartusz z inicjałami „MW” i gmerkiem z wplecionym monogramem „MG”

[94] Np. słynny wittenberski introligator Thomas Krüger (zm. 1591). Zob. np. H. LOUBIER, *op. cit.*, s. 207.

[95] Joanna ECKHARDT, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX w.*, [w:] *Dziesięć wieków Poznania, III, Sztuki plastyczne*, Poznań-Warszawa 1956, s. 197–198.

[96] Tadeusz NOŻYŃSKI, *Złotnictwo poznańskie do końca XVIII w.*, [w:] *Studia i materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza* (11). T. 6, z. 1, Poznań 1960, s. 13.

[97] *Ibidem*, s. 25.

[98] Adolf WARSCHAUER, *Kamynowie — poznańska rodzina złotników*, Kronika Miasta Poznania 2000 nr 1, s. 83–84.

[99] Zob. m.in. C. SCHMIDT, *Jacob Krause, ein kursäschischer Hofbuchbinder des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1923, s. 44, ryc. 28; Czesław PILICHOWSKI, *Z dziejów produkcji, handlu i kultury książki w Poznaniu*, Przegląd Zachodni (9) 1953 nr 11/12, s. 667; A. WAGNER, *Oprawy druków…*, s. 136–137; *idem*, *Introligatorstwo poznańskie…*, w druku.

[100] Joanna ECKHARDT, *Złotnictwo poznańskie, w dobie Odrodzenia*, Studia Muzealne (2) 1957, s. 186.

[101] O Gębickim zob. np. J. ECKHARDT, *op. cit.*, s. 187; Zygmunt DOLCZEWSKI, *Spis złotników poznańskich od XV do XVIII wieku*, Kronika Miasta Poznania 2000 nr 1, s. 13 wg T. NOŻYŃSKIEGO, *Materiały do dziejów złotnictwa poznańskiego*, Przegląd Zachodni (9) 1953 nr 9/10, s. 241. Wyciski jego radełka zidentyfikowałem na oprawach ze zbiorów Biblioteki PTPN:


© for this edition by CNS

(ewentualnie „GM"). Zastosowanie inicjałów i towarzyszącego im monogramu dowodzi uwzględnienia zarówno wykonawcy narzędzia, jak i wykonawcy oprawy, przy czym — zgodnie z regułą stosowaną w Niemczech — monogram odnosiłby się do rytownika, inicjały zaś do introligatora[102]. Prawdopodobnie rytowniczą sygnaturą są inicjały „CP" znajdujące się na radełku używanym przez Melchiora Neringa w latach sześćdziesiątych XVI wieku, a później przez innych, najpewniej poznańskich, introligatorów[103]. Z nieokreślonym rytownikiem sygnującym radełka monogramem „MA" wiążą się przypuszczalnie poznańskie oprawy z lat czterdziestych–sześćdziesiątych XVI wieku (jedno z nich nosi datę „1541")[104]. Niestety, brak przekonujących dowodów na poznańskie wykonawstwo obu radełek, zwłaszcza że zamieszczone na nich inicjały nie dają się powiązać z żadnym złotnikiem-rytownikiem, działającym w tym mieście między piątą a siódmą dekadą XVI wieku. Trudności atrybucyjnych nastręczają też radełka oznaczane monogramem „MC", przypisywane anonimowemu introligatorowi poznańskiemu działającemu od lat czterdziestych do sześćdziesiątych XVI wieku[105]. Oprócz wskazanych dzieł znane są ich repliki stosowane prawdopodobnie w Krakowie, a nawet innych ośrodkach introligatorskich, wyróżniające się głównie brakiem monogramu. Skłania to do domniemania, że wszystkie radełka wykonał nieokreślony — przypuszczalnie poznański — złotnik, który w zależności od charakteru zamówienia oznaczał radełko sygnaturą introligatora bądź pozostawiał je bez sygnatury. Dopuszczalne jest wszakże inne przypuszczenie: przedsiębiorczy introligator zajmował się zarówno oprawianiem ksiąg, jak i produkcją narzędzi na potrzeby własne i w celach handlowych.

Z zarysowanej praktyki niemieckiej i polskiej płynąłby zatem wniosek o możliwości sporządzenia radełka przez złotnika-rytownika bądź introligatora. Zastosowanie w nim medalionowej formuły przedstawieniowej, mimo zdobywających sobie wówczas popularność radełek z popiersiami królewskimi w obramieniu

sygn. 29217 I adl. 29218 I, 14433 I, zob. elektroniczną bazę opraw: www.ptpn.ig.pl/oprawy/index_en.php. Red. A. Wagner [do 15 XII 2011, dostęp: 10 XII 2011].

[102] H. LOUBIER, *op. cit.*, s. 205.

[103] A. WAGNER, *Oprawy ksiąg*…, s. 159; *idem*, *Introligatorstwo poznańskie*…, w druku, il. 3c. Zob. też oprawę ze zbiorów Biblioteki PTPN: sygn. 47970.III/2: www.ptpn.ig.pl/oprawy/index_en.php. Red. A. Wagner [do 15 XII 2011, dostęp 10 XII 2011]. Zygmunt MOCARSKI, *Książka w Toruniu do 1793. Zarys dziejów*, Toruń 1934, s. 36, wysuwa domniemanie o należeniu radełka do Krzysztofa Patruusa (zm. 1586) — reprezentanta słynnej poznańskiej familii księgarzy, introligatorów i nakładców.

[104] Np. oprawy ze zbiorów Biblioteki PTPN: sygn. 4571.I i 29311.I, zob. elektroniczną bazę opraw: www.ptpn.ig.pl/oprawy/index_en.php. Red. A. Wagner [do 15 XII 2011, dostęp: 10 XII 2011].

[105] *Encyklopedia wiedzy o książce*…, szp. 1021; M. KRYNICKA, *op. cit.*, s. 54, przyp. 70; Marianna CZAPNIK, *Księgozbiór rodziny Krzysztoporskich. Z dziejów renesansowych bibliotek szlacheckich*, [w:] *Księgozbiory szlacheckie XVI–XVII wieku, Kolekcje historyczne.* T. 2, Warszawa: Wydaw. Uniw. Warszawskiego 2009, s. 89–91, 120, 122, 126; A. WAGNER, *Introligatorstwo poznańskie*… (w druku).


© for this edition by CNS

architektonicznym, wskazywałoby na predylekcję jego wykonawcy do dzieł medalierskich. To zaś skłania do powiązania radełka z rytownikiem wyspecjalizowanym w opracowywaniu stempli numizmatycznych. Reprezentant tej profesji dysponował bowiem nie tylko odpowiednimi materiałami i narzędziami, lecz także orientacją we wzorcowych dziełach. Przyjąwszy taką możliwość, w pierwszej kolejności należałoby go szukać wśród rytowników poznańskich. Niestety, dostępne źródła nie mówią nic o funkcjonowaniu w latach czterdziestych w stolicy Wielkopolski specjalisty od rytowania monet i medali. Poznań zresztą nie posiadał wówczas mennicy, co czyniło umiejętności w tej sferze zbędnymi[106]. To zaś zmusza do skupienia uwagi na innych ośrodkach mennictwa, jak Gdańsk i Toruń (z nieczynną od 1535 roku mennicą) oraz Wilno.

Postacią ujawniającą się w trzech ostatnich miastach był Maciej Schilling. Wiadomo, że do 1535 roku działał w Toruniu na stanowisku kierownika technicznego mennicy, by po jej zamknięciu w 1535 roku przenieść się do Gdańska i objąć podobne stanowisko[107]. Gdy w 1540 nadmotławska mennica podziela los placówki toruńskiej, Schilling przypuszczalnie związał się z Wilnem, gdzie ponoć wybił w 1552 roku — poznany wyżej — medal Zygmunta Augusta. Wedle innej hipotezy artysta miał odbyć około 1545 roku podróż do południowych Niemiec, gdzie wykonał przypuszczalnie medale z Karolem V i Ferdynandem I. Jakkolwiek Schillingowskie autorstwo tych dzieł podawane jest w wątpliwość, pogląd o wykonawstwie medalu Zygmunta Augusta odrzucany zaś na rzecz atrybucji Janowi Jakubowi Caraglio, to niepodważalny był jego talent do projektowania monet i medali. O jego znaczeniu w historii rodzimego mennictwa świadczy fakt ugruntowania przez niego na wiele lat określonego typu podobizny królewskiej na monetach toruńskich i krakowskich z końca lat dwudziestych XVI wieku[108].

Analiza porównawcza potwierdzonych realizacji Schillinga, a nawet przypisywanych mu medali obu Habsburgów, z portretami radełkowymi nie pozwala jednak na przekonujące zaliczenie ich do wytworów słynnego rytownika. Bardziej prawdopodobne wydaje się sporządzenie dzieł przez anonimowego rytownika stempli, który nie tylko był obeznany z dorobkiem współczesnego mu mennictwa, ale też otarł się o Schillinga — a więc i jego pomysły kompozycyjne — na przykład w toruńskiej bądź gdańskiej mennicy. Przegląd wizerunków królewskich na licznych edycjach monet bitych w Koronie i na Litwie od lat trzydziestych do pięćdziesiątych XVI wieku nie wykazał wszakże form analogicznych do medalionów radełkowych. Nawet jednak połączenie konkretnych numizmatów z wy-

[106] Wedle poznańskich archiwaliów z XVI–XVII w. złotnikiem i medalierem był Marcin Stamm alias Węgrzyn (notowany: 1563–1591), natomiast złotnikiem, medalierem i rytownikiem — Rudolf Lehmann z Drezna (notowany: 1594–1623). Na uwagę zasługuje też Baltazar Konarzewski, wyspecjalizowany w rytownictwie i wyrzynaniu gemm (do 1575 r. w Poznaniu, później we Lwowie), Z. DOLCZEWSKI, *op. cit.*, s. 19, 25.

[107] A. WĘDZKI, *op. cit.*, s. 484–485 (tamże wcześniejsza literatura).

[108] J.A. SZWAGRZYK, *Pieniądz*…, s. 98, 100; *idem*, *Portrety*…, s. 10.


© for this edition by CNS

konawcą radełka dawałoby nikłą szansę na identyfikację jego nazwiska. W omawianym okresie nie było bowiem w rodzimych mennicach zwyczaju sygnowania stempli, od czego z rzadka tylko odbiegał Schilling[109].

Scharakteryzowane wyżej radełko jagiellońskie zaliczyć należy do najciekawszych dzieł powstałych na styku złotnictwa-rytownictwa i introligatorstwa w szesnastowiecznej Polsce. Wykonano je najprawdopodobniej krótko przed 1547 lub w tymże roku, czyli w okresie szybkiej popularyzacji tej formy dekoracji opraw książkowych wśród rodzimych zbieraczy ksiąg. W odróżnieniu jednak od innych wersji radełkowych galerii portretów Jagiellonów, w których widnieją one w okiennych obramieniach, omówione dzieło podlega konwencji medalierskiej. Przejawia się ona przede wszystkim w zastosowaniu motywów okrągłych medalionów z popiersiami, wokół których ciągną się majuskułowe napisy, a także w zależności sposobu ujęcia niektórych postaci od medali i monet (Paweł III, Zygmunt August, w pewnym stopniu Ferdynand I). Źródłem inspiracji wykonawcy radełka były też dzieła malarskie i graficzne. W medalionie z portretem Zygmunta Starego zrezygnowano z konwencji przedstawieniowej rozpowszechnionej w monetach i medalach, na których władca ten był ukazany jako osoba dojrzała (bez brody), celem dostosowania wyglądu władcy do aktualnych realiów. Rytownik wybrał zatem za wzór niezachowany do dziś portret malarski, ukazujący brodatego króla w ostatnich latach życia. Dzieła graficzne były najprawdopodobniej podstawowym źródłem ikonograficznym konterfektów obu Habsburgów.

Biegłość w posługiwaniu się medalierskim językiem formalnym dowodzi talentu wykonawcy radełka. Niestety, w nikłym świetle obecnej wiedzy o autorach dekoracji introligatorskiej oraz numizmatów w szesnastowiecznej Polsce, niemożliwe jest określenie miejsca powstania dzieła. Jako najbardziej prawdopodobne jawią się jednak silne ośrodki rodzimego rytownictwa, na przykład Poznań i Gdańsk. Polonocentryzm przedstawień Jagiellonów, polegający na nieuwzględnieniu w inskrypcjach tytułu wielkiego księcia litewskiego, przesądza o małym prawdopodobieństwie powstania radełka w Wilnie, będącym w latach czterdziestych XVI wieku głównym centrum polsko-litewskiego mennictwa.

Równolegle z walorami artystycznymi radełko odznacza się rozbudowaniem treści ideowo-politycznych. Zestawienie obok siebie portretów obu Zygmuntów Jagiellonów, papieża Pawła III oraz cesarza Karola V i króla Ferdynanda I dowodzi wyjścia autora dzieła poza skonwencjonalizowany zestaw konterfektów jagiellońskiej familii, znamienny dla innych tego rodzaju radełek. W dobie intensywnej — choć w piątej dekadzie XVI wieku już przygasającej — rywalizacji Domu Jagiellońskiego z Habsburgami, głównie o wpływy na Węgrzech i w Czechach, wymowa treściowa radełka sprowadzała się do równorzędności reprezentantów obu dynastii. Natomiast znajdująca się wśród nich podobizna papieża akcentowała supremację stolicy apostolskiej nad katolickimi krajami, a jednocze-

[109] J.A. SZWAGRZYK, *Pieniądz*…, s. 87.


© for this edition by CNS

śnie wprzęgnięcie Polski w ideę walki ze wzbierającym zagrożeniem tureckim. Niebagatelne znaczenie w obliczu ruchu innowierczego miało także podkreślenie przynależności Korony do kręgu państw katolickich pod zwierzchnictwem papieża.

Brak podobnych dzieł w dorobku rodzimego introligatorstwa, jak też innych dziedzin rzemiosła artystycznego i sztuk plastycznych, wskazuje na samodzielność koncepcji treściowej radełka. Czy należała ona do jego wykonawcy, czy też płynęła ze strony potencjalnego zleceniodawcy z kręgu dygnitarzy kościelnych, bądź świeckich, o postawie prohabsburskiej? Na obecnym poziomie wiedzy o realiach rytowniczych i introligatorskich w szesnastowiecznej Polsce — nie sposób orzec.

Niewątpliwy pozostaje fakt wysokiej wartości artystycznej radełka, współistniejącej z wielowymiarowością jego wymowy ideowo-politycznej. Toteż ów zabytek, wyciśnięty na oprawach anonimowego introligatora poznańskiego, stanowi cenne świadectwo sztuki oraz kultury politycznej Korony czasów ostatnich Jagiellonów.

ARKADIUSZ WAGNER

## 1540s JAGIELLONIAN FINISHING ROLL FROM POZNAŃ. THE PROBLEM OF IDEOLOGICAL-POLITICAL CONTENT AND ICONOGRAPHIC MODELS

Summary

The article examines one of the so-called "Jagiellonian finishing rolls," which were used in decorating by an anonymous bookbinder (or bookbinders) from Poznań from around 1547 until the 1560s. The roll shows 5 carefully designed medallions with busts of a pope and some European rulers (Paul III, Sigismund the Old, Sigismund Augustus, Charles V and Ferdinand I) as well as an arabesque ornament. Today we know 22 bindings with such decorations, kept in libraries in Poland, Russia and Germany.

The author of the article formulates some hypotheses concerning the time the roll was made as well as its maker and the person who may have commissioned it. He explores the tradition of making such finishing rolls in Europe. The characteristic composition and selection of motifs on the Poznań tool are presented against the background of model graphics showing "galleries" of portraits of European rules (they were made by e.g. Virgil Solis or Augustin Hirschvogel).

The author describes the complex relations between the Habsburgs and the Jagiellons as well as the role of the papacy in these relations. This is necessary to establish the ideological and political basis of the iconographic concept of the roll. In addition, the author analyses the iconographic models of the portraits presented on the medallions. He indicates their originals among graphic works, paintings as well as numismatic works (coins and medals).

KEY WORDS: Polish Renaissance, bookbinding, bindings, Jagiellonian finishing roll, Sigismund the Old, Sigismund Augustus, Pope Paul III, Charles V, Ferdinand I, Jagiellons, Habsburgs, propaganda


© for this edition by CNS