

STUDIA WAWELIANA



XIII

Ze studiów nad znakami tkackimi w kolekcji arrasów Zygmunta Augusta

W badaniach nad arrasami Zygmunta Augusta, w obrębie bogatej problematyki artystycznej i historycznej związanej z królewską kolekcją, stosunkowo mało uwagi poświęcano warsztatom, w których powstały nasze tapiserie. Wobec braku w Polsce źródeł dotyczących spraw wykonawczych – zgłębianie ich stało się domeną uczonych zachodnioeuropejskich, głównie flamandzkich i niemieckich.

Zasadniczych ustaleń na temat niderlandzkich artystów-tkaczy dokonano w I. ćwierci wieku XX, głównie dzięki pracy Heinricha Göbla, który w roku 1923 opublikował obszerne tablice znaków miejskich i mistrzowskich z Brukseli i innych ośrodków¹. Znalazły się w nich zarówno brukselskie cechy miejskie, jak i sygnatury z wawelskich arrasów, podane autorowi przez Mariana Morelowskiego. Czerpiąc z dzieł Wautersa i Rittera von Birka², zestawień u Schmitza³ i Göbla, Morelowski przypisał konkretnym warsztatom pięć znaków powtarzających się w bordiurach naszych tapiserii⁴. Dane te weszły do podstawowej monografii pióra Mieczysława Gębarowicza i Tadeusza Mańkowskiego z roku 1937; z małymi korektami utrzymały się one do początku lat siedemdziesiątych XX wieku⁵. Kolejne badania Marthe Crick-Kuntziger, poszerzające wiedzę o niderlandzkich pracowniach, poza repetycją wykonawców znanych już z tablic Göbla, w przypadku zygmuntońskiej kolekcji nie wniosły zasadniczego *novum*⁶. W miarę upływu czasu w literaturze przedmiotu narastały informacje biograficzne dotyczące poszczególnych artystów czynnych przy powstawaniu zygmuntońskiej kolekcji, rozbudowywano ich *oeuvre* o kolejne realizacje, „wydłużano” życiorysy zawodowe⁷.

Tak w naszym zbiorze, jak i w całym szesnastowiecznym materiale zabytkowym istnieje wciąż duża liczba arrasów sygnowanych nierozszyfrowanymi dotąd gmerkami bądź monogramami należącymi do tkaczy, niekiedy bardzo wybitnych, decydujących o obliczu flamandzkiej sztuki tapiseryjnej „złotego wieku”. Znajomość tych znaków, wobec braku stałej praktyki publikowania ich zdjęć lub przerysów, jest bardzo wrywkowa i niewystarczająca. Ich istnienie przeważnie kwituje się wzmianką „nierozpoznany”, bez załączenia wizerunku. W kolekcji Zygmunta Augusta wyróżnić można dwa takie znaki. Jeden z nich, zarejestrowany przez Morelowskiego, uważany przez niego za gmerk handlowy, nie mistrzowski, wstępnie zinterpretowano dopiero w roku 1972⁸, a kolejno w roku 1994, w drugim wydaniu publikacji *Arrasy flamandzkie w Zamku Królewskim na Wawelu*⁹. Jest to gmerk obecny na 31 tkaninach, mający formę dwóch równoległych linii ukośnie przekreślonych, tworzących otwartą figurę geometryczną, z dodanym krzyżykiem lub bez niego (fig. 1–2). Znak taki widnieje na znakomitych seriach brukselskich z najlepszego okresu działalności ośrodka. Realizacje artysty odnotowujemy w ciągu czterech dekad, pierwsze około roku 1535, a ostatnie tuż przed rokiem 1580. Jego dorobek, według danych, które udało się zebrać, liczy kilkanaście serii i zachowanych ich fragmentów. Znamienna jest częsta jego współpraca z Janem van Tieghemem, której owocem były m.in. arrasy z cyklu *Dziejów Apostolskich*, według kartonów Rafaela, repliki utkanej przed 1557 dla kardynała Ercole Gonzagi¹⁰. W warsztacie tym powstały wyjątkowej klasy edycje *Historii Mojżesza* (Wiedeń, Madryt)¹¹; zawdzięczamy mu także wykonanie

¹ H. Göbel, *Wandteppiche*, I: *Die Niederlande*, Leipzig 1923, s. 1–24, tablice znaków.

² A. Wauters, *Les tapisseries bruxelloises. Essai historique sur les tapisseries et tapissiers de haute et de basse lice de Bruxelles*, Bruxelles 1878; E. Ritter von Birk, *Inventar der im Besitz des allerhöchsten Kaiserhauses befindlichen Niederländischer Tapeten und Gobelins* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses I: 1883, s. 213–248; II: 1884, s. 167–223).

³ H. Schmitz, *Bildteppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei*, Berlin 1922, s. 333–337.

⁴ M. Morelowski, *Arrasy jagiellońskie odzyskane z Rosji. Przewodnik po wystawie*, Warszawa 1923 (wyd. 2), s. 28–32; Idem, *Arrasy wawelskie Zygmunta Augusta*, Kraków 1929 (wyd. 2), s. 46.

⁵ M. Gębarowicz, T. Mańkowski, *Arrasy Zygmunta Augusta* (Rocz. Krak. 39: 1937, s. 67–71).

⁶ M. Crick-Kuntziger, *Marques et signatures de tapissiers bruxellois* (Annales de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles 40: 1936, s. 166–183); Eadem, *Tapiserie de la Genèse d'après Michel Coxcie* (Bulletin de la Société royale d'Archéologie de Bruxelles 1: 1938, s. 5–17).

⁷ Przykładem sukcesywnego postępu wiedzy jest oparty na archiwaliach tekst L. von Wilckens, *Drei unbekannte Jacobs-*

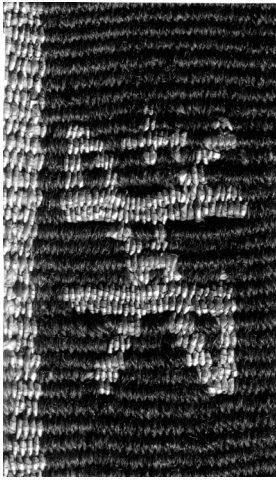
teppiche aus der Manufaktur des Jan van Tiegen [w:] *Miscellanea Jozef Duverger*, Gent 1968, s. 778–786. Nowe znaleziska weszły do opracowania G. Delmarcel, *Flemish Tapestry from the 15th to the 18th Century*, Tiel 1999, s. 363–370.

⁸ S. Schneebalg-Perelman, *La tapisserie flamande et le grand témoignage du Wawel* [w:] *Les tapisseries flamandes au Château du Wawel à Cracovie. Trésors du roi Sigismond II Auguste Jagellon*, red. J. Szablowski, Anvers 1972, s. 413–434.

⁹ Edycja pod zmienionym tytułem: *Arrasy wawelskie*, oprac. J. Szablowski, A. Misiąg-Bocheńska, M. Hennel-Bernasikowa, M. Piwocka, red. J. Szablowski, Warszawa 1994 (wyd. 2), s. 349–351 (oprac. M. Piwocka).

¹⁰ Mantua, Palazzo Ducale, nr inw. 46 (dawniej w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, seria CV7) – *Tapestry in the Renaissance. Art and Magnificence*, red. T.P. Campbell, New Haven-London 2002, s. 214–218, poz. 24 [katalog wystawy, Metropolitan Museum of Art].

¹¹ Wiedeń, Kunsthistorisches Museum, seria I – Ritter von Birk, *o.c.*, I, s. 215; E. Mahl, *Die „Mosesfolge“ der Tapissierensammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien* (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien 63: 1967, s. 7–38). Madryt, Patrimonio Nacional, seria 24 – P. Junquera de Vega, C. Herrero Carretero, *Catalogo de Tapices del Patrimonio Nacional*, I: *Siglo XVI*, Madrid 1986, s. 163–170.



1–2. Warsztat Mistrza znaku geometrycznego – dwie wersje znaku na taśmach arrasów: *Kaczka, papuga i ryś* oraz *Gniew Boży na Nemroda* (fot. S. Michta; A. Wierzba)

3. Znak tkacki w formie „pętli” na taśmie warsztatowej arrasu *Walka smoka z panterą* (fot. S. Michta)

grotesek z serii tzw. Doria B, w Palazzo Bianco w Genui¹². Coraz obszerniej rysujące się jego *oeuvre* nie pozwala na pogodzenie się z anonimowością artysty tego formatu, pracującego dla królów i książąt, dysponującego niezwyklejmi umiejętnościami interpretacyjnymi, które wzbogaciły formę i ekspresję kompozycji zawartych w kartonach Rafaela, Giulia Romana, Michiela Coxciena. Gmerk próbowano łączyć ze znaczącymi, archiwalnie potwierdzonymi zamówieniami, stąd przypisanie go Jossowi van Herseele (Göbel¹³, za nim Junquera de Vega i Herrero Carretero¹⁴), bądź Fransowi Ghieteelsowi (Schneebalg-Perelman)¹⁵. Wobec odkrycia właściwych znaków tych tkaczy (Delmarcel)¹⁶, obie te atrybucje nie mogły się utrzymać i posługujący się graficznym sygłem artysta nadal pozostał bezimienny. Wysoką ocenę jego twórczości można było przypieczętować jedynie zastępczym mianem nadanym mu w katalogu amerykańskiej wystawy w roku 2002: *Mistrz znaku geometrycznego*¹⁷. Słowo: „Mistrz” we właściwy sposób personalizuje autora, którego istnienie sygnalizowano dotąd w literaturze określeniem przedmiotowym: „znak geometryczny”.

Drugą nierozszyfrowaną sygnaturą w wawelskim zespole jest „pętla”, tkana złotem w bordiurach dwóch arrasów: werdiury przedstawiającej *Walkę smoka z panterą* (nr inw. 38;

fig. 3) oraz portiery z cyfrą Zygmunta Augusta 5A i satyrami tarczownikami (nr inw. 103). Taki sam znak znajduje się na taśmach warsztatowych dwóch tkanin: *Charitas* i *Temperantia*, z serii *Siedem Cnót*, w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu¹⁸. Do dziś nie ustalono nazwiska właściciela tego gmerku. Cykl wiedeński interesuje nas dodatkowo jako składnik posagu Katarzyny Habsburżanki (1533–1572), trzeciej żony Zygmunta Augusta, poślubionej w roku 1553¹⁹. Kartony tej serii przypisuje się Michielowi Coxcienowi.

Obok sygnatur ośmiu warsztatów – sześciu indentyfikowalnych i dwu anonimowych mistrzów – na obrzeżach naszych tkanin pojawiają się liczne oznaczenia złożone z liter: *A*, *B*, *C*, *D* (majuskułowych bądź minuskułowych) połączonych z numerami, tkane złotem, niebieską wełną lub jedwabiem. I tak na przykład na arrasach z serii *Dzieje Noego: Wejście do arki* (nr inw. 9) i *Dzieje Budowy Wieży Babel: Gniew Boży na Nemroda* (nr inw. 16) widzimy znak *n° D* lub izolowany, majuskułowy symbol *D* (fig. 4); na werdiurach znaki: *D* (nr inw. 54), lub też *N° 10 D* (nr inw. 27, fig. 5), *N° 1A* (nr inw. 66, fig. 6), lub *N° 3B* (nr inw. 34, fig. 7). Taki system znakowania, nie notowany w literaturze na temat tapiserii w większych zbiorach, których liczebność upoważniałaby do alfabetycznego i numerycznego porządkowania sekwencji, wydaje się

¹² Groteska z Marsem, nr inw. P.B.1581 – A.M.L.E. Erkelens, *Rafaëleske grotesken op enige Brusselse vandtapijseries* (Bulletin van het Rijksmuseum 4: 1962, s. 115–138), zwłaszcza s. 135, il. 4–5; P. Boccardo, *Grottesca con allegoria del dio Marte* [w:] *Raffaello e la cultura rafaëlesca in Liguria*, Genova 1983, s. 76, il. 72 [katalog wystawy]; Idem, *La diffusione della cultura Rafaëlesca attraverso gli arazzi. Gli «Dei a grottesche» Doria designati da Perin del Vaga* [w:] *Raffaello e l'Europa. Atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura*, 1984, red. M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1990, s. 462, 467–470, il. 1, gdzie znak geometryczny został hipotetycznie przypisany Fransowi Ghieteelsowi.

¹³ Göbel, *o.c.*, s. 7, tablice znaków.

¹⁴ Junquera de Vega, Herrero Carretero, *o.c.*, s. 163–170.

¹⁵ Schneebalg-Perelman, *o.c.*, s. 432.

¹⁶ Delmarcel, *o.c.*, s. 365–366.

¹⁷ *Tapestry...*, s. 214.

¹⁸ Seria XVII – Ritter von Birk, *o.c.*, I, s. 229–230; L. von Baldass, *Die Wiener Gobelinsammlung*, III, Wien 1920, s. 45.

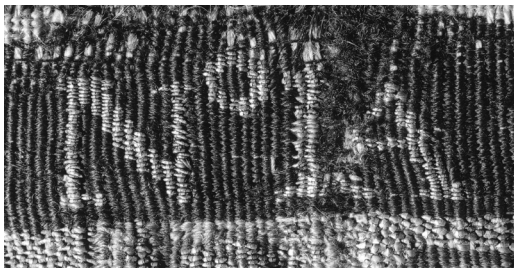
¹⁹ J. Korzeniowski, *Wyprawa królowej Katarzyny* (Spraw. KHS 4 : 1891, s. 84).



4. Oznaczenie na taśmie warsztatowej arrasu *Gniew Boży na Nemroda* (fot. A. Wierzba)



5. Oznaczenie na taśmie warsztatowej arrasu *Gad fantastyczny, węź i zimorodek* (fot. S. Michta)



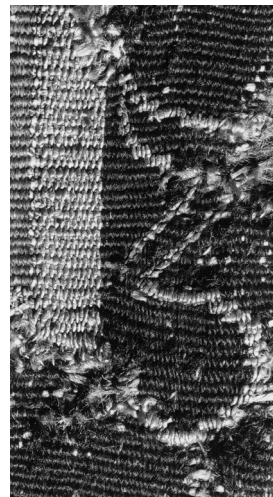
6. Oznaczenie na taśmie warsztatowej arrasu z herbem Litwy na tle krajobrazu ze zwierzętami (fot. S. Michta)



7. Oznaczenie na taśmie warsztatowej arrasu *Jeleń i jednorożec* (fot. S. Michta)

całkowicie odosobnionym zjawiskiem. Nie sposób rozstrzygnąć, czy symbole mają się odnosić do określenia kolejnych partii królewskiego zamówienia w czasie jego powstawania, bądź przechowywania, czy może podziału ról między warsztatami? Wydaje się, iż tego rodzaju oznaczenia winny pełnić funkcję „inventaryzacyjną”, związaną z przechowywaniem kolekcji. Znaki bywają także haftowane jedwabiem, jakby naniesione pośpiesznie na powierzchnię taśm warsztatowych. Nie możemy jednak uważać ich za wtórne, ponieważ wykonano je tym samym surowcem, który służył do tkanych a – w sporadycznych przypadkach – także haftowanych oznaczeń warsztatowych w naszym zbiorze.

Towarzyszące literom cyfry nie szeregują się w spójne ciągi, najwyższa wartość liczbowa to pozycja 13 w kombinacji z literami *A, C, D*. Trzeba jeszcze pamiętać, iż poważne zniszczenia krawędzi, tj. granatowych listew otaczających tapiserie, najszybciej ulegających destrukcji podczas wymuszonego dostosowywania tkanin do potrzeb wnętrzowych, spowodowały straty w tych oznaczeniach (często widoczne są ich reszty). To samo dotyczy znacznych ubytków cech imiennych. Stąd aktualny stan zachowania wszystkich rodzajów znaków w naszej kolekcji jest daleki od kompletności. Jedyne znane źródło stosujące w odniesieniu do zygmuntowych arrasów symbole literowe – inwentarz z roku 1731²⁰ – zawiera dane,



8–9. Znaki tkackie 3 na taśmach warsztatowych arrasu *Kozioł*, Zamek Królewski na Wawelu, oraz *Ofiara w Listrze*, Monachium, Bayerisches Nationalmuseum (fot. S. Michta; fot. z archiwum autorki)

²⁰ *Specificatio auleorum Reipublicae quae in Conventu Carmelitarum Varsoviae inveniuntur 1731* – Gębarowicz, Mańkowski, o.c., s. 199–202.

które zupełnie nie pokrywają się z wyżej opisaną numeracją. Dlatego na razie, dopóki nie ujawni tego jakiś przekaz archiwalny – widoczne na arrasach oznaczenia nie mogą być brane pod uwagę jako przejawy lokalnego systemu znakowania, naniesionego przez warszawskich kuratorów zbioru w XVIII wieku, w okresie po jego wykupieniu z gdańskiego zastawu²¹. Także inne domniemanie: czy wprowadzono je wcześniej, jeszcze w XVI lub XVII wieku w Polsce (?) – w związku z ciągłym przemieszczaniem zbioru, jak sugerowała Schneebalg-Perelman²² – pozostanie wciąż bez odpowiedzi²³.

Podczas prowadzonej dokumentacji fotograficznej znaków na arrasach zwrócił moją uwagę symbol 3, występujący na werdiurze z kozłem (nr inw. 32, fig. 8), traktowany dotąd jako oznaczenie cyfrowe. Jednak jego kształt – pogrubione, jakby podwójne, przenikające się kontury trójki, nasuwają inne skojarzenia, pozwalające na utożsamienie go z cechą warsztatu tkackiego. Analogiczny znak noszą wszystkie tapiserie (dziewięć sztuk) cyklu *Dzieje Świętego Pawła* (fig. 9), przechowywane w Monachium, należące do najwyższych osiągnięć brukselskiej produkcji tapiseryjnej około połowy w. XVI²⁴. Projekty tej serii, powstałe tuż po roku 1533, zachowane w skali 1:1 (karton w ratuszu brukselskim), bądź w formie rysunków przygotowawczych, potwierdzają bezsporne autorstwo Pietera Coecke'a van Aelst (1502–1550)²⁵.

²¹ Istnienie profesjonalnej opieki nad arrasami w czasach saskich potwierdzają wypłaty dla królewskiego tapisjera Antoine'a Leulliera – *ibidem*, s. 178.

²² Schneebalg-Perelman, *o.c.*, s. 434.

²³ Pełne zestawienie wszystkich oznaczeń arrasów znajdzie się w przygotowywanym katalogu zbioru.

²⁴ Monachium, Bayerisches Nationalmuseum – R. Bauer, *Tapiserien der Renaissance nach Entwürfen von Pieter Coecke*

Wawelski arras z grupy zwierząt na tle pejzażu jest w naszej kolekcji jedynym egzemplarzem sygnowanym tym znakiem, ciągle nierozszyfrowanym. Jego obecność powiększa zespół wykonawców wawelskich tkanin o jeszcze jedną, bardzo wybitną pracownię. Odnalezienie tego znaku nie może, niestety, przesądzać do datowania naszych werdiur na lata około 1550, co powinno wynikać z użycia cechy w kształcie „trójki” w serii *Dzieje Świętego Pawła*. Realizacja tego cyklu jest w katalogach Bayerisches Nationalmuseum uparcie datowana na lata 1535–1540, mimo iż uwzględniając one argumenty Saskii Durian-Ress, dotyczące typu bordiur z medalionami *en camaieu*, który upowszechnia się około roku 1550 i określa czas ukończenia monachijskich arrasów na połowę stulecia²⁶.

Długie trwanie brukselskich warsztatów uczy daleko idącej ostrożności w próbach chronologicznego klasyfikowania dzieł jednej pracowni. Warto dodać, że nie są znane inne cykle autoryzowane tym znakiem, które jednak mogą zostać ujawnione w miarę publikowania wyników szczegółowych oględzin szesnastowiecznych tapiserii. Zasadnicze rozwiązania przynieść mogą tylko równoległe prowadzone poszukiwania archiwalne.

Magdalena Piwocka

van Aelst, München 1981, s. 37–54 [katalog wystawy, Schloss Halbturn]; S. Durian-Ress, *Die Bordüre der Münchner Paulusserie* [w:] *Documenta Textilia. Festschrift für Sigrid Müller-Christensen*, red. M. Flury-Lemberg, K. Stolleis, München 1981, s. 213–233.

²⁵ Bauer, *o.c.*, s. 38, 52, il. 19; G. Marlier, *La Renaissance flamande. Pierre Coeck d'Alost*, Bruxelles 1966, s. 310–324.

²⁶ Durian-Ress, *o.c.*

Portret Stanisława Tęczyńskiego.

Nota katalogowa

Kolekcja malarstwa polskiego w zbiorach Zamku Królewskiego na Wawelu obejmuje dzieła od gotyku po wiek XX. Jej trzon stanowią obrazy sztalugowe – o tematyce religijnej, historycznej, portrety, a w odniesieniu do okresu nowoczesnego, również sceny rodzajowe i pejzaże. Twórcami są często najwybitniejsi polscy artyści, jak Marcin Kober, Tomasz Dolabella, Daniel Schultz, Jan Piotr Norblin, Piotr Michałowski, Jan Matejko czy Jacek Malczewski. W dziale malarstwa wawelskiego muzeum przygotowany jest katalog tejże kolekcji. Pierwszą część, obejmującą obrazy od wieku XV do końca panowania Augusta III, opracowuje niżej podpisany, drugą część, dotyczącą dzieł późniejszych – Agnieszka Janczyk. Osobno zostaną opracowane obrazy z wielkiego depozytu rodziny Sapiechów, ich kolekcji z zamku w Krasiczynie, w skład której wchodzi galeria portretów

z Kodnia. Prezentowany poniżej tekst jest przykładem noty przeznaczonej do pierwszej części katalogu. Dotyczy jednego z najbardziej interesujących artystycznie, a jednocześnie wciąż tajemniczych pod względem autorstwa, polskiego wizerunku szlacheckiego.

STANISŁAW TĘCZYŃSKI

Tomasz Dolabella, przypisany

Belluno, około 1570-Kraków 1650

Malarz wenecki działający w Polsce, serwitor trzech kolejnych polskich królów z dynastii Wazów. Uczeń i współpracownik Antonia Vassillacchiego, zw. Aliense, brał wraz z nim udział w malowaniu plafonów w Pałacu Dożów. W 1598 sprowadzony do Krakowa przez Zygmunta III, tworzył do rezydencji monarszych na Wawelu i w Warszawie wiele obrazów