

Radosław Grześkowiak

<https://orcid.org/0000-0002-6160-9982>

Uniwersytet Gdański

Z dziejów poetyckiej recepcji rycin do *Tryumfów* Petrarki: Mikołaj Rej, Maciej Strykowski, Stanisław Witkowski

Artykuł dotyczy poetyckiej recepcji poświęconych *Tryumfom* Petrarki sześciu drzeworytów autorstwa Hansa Brosamera, którymi dysponował drukarz Maciej Wirzbięta. Mikołaj Rej napisał na ich temat cykl epigramatów włączony do drugiego wydania *Żwierzynca* z 1574 r. Sceny ukazane na drzeworytach wykorzystał do sformułowania we fraszkach ogólnych zaleceń moralnych. Na należąca do cyklu grafikę z tryumfem Sławy epigramaty napisali też Maciej Strykowski (1574) i Stanisław Witkowski (1609). Obaj autorzy przedstawili udaną interpretację ryciny i jej poszczególnych elementów. Wspólna graficzna inspiracja pozwala porównać wrażliwość i warsztat trzech staropolskich poetów.

The article deals with the poetic reception of six woodcuts made by Hans Brosamer for Petrarch's *Triumphs* which were at the disposal of the printer Maciej Wirzbięta. Mikołaj Rej wrote a cycle of epigrams devoted to them that was included in the second edition of *Żwierzyniec* of 1574. In his epigrams, he made use of the scenes depicted in the woodcuts to formulate general moral advice. One of the engravings of the series, displaying the Triumph of Fame, was the subject of epigrams also by Maciej Strykowski (1574) and Stanisław Witkowski (1609). Both authors presented a successful interpretation of the engraving and its individual elements. The same graphic inspiration makes it possible for us to compare the sensitivity and technique of three Old-Polish poets.

Słowa kluczowe: wiersze na ryciny, *Tryumfy* Petrarcki, Hans Brosamer, Mikołaj Rej, Maciej Strykowski, Stanisław Witkowski
 Key words: Engraving poems, Petrarch's *Triumphs*, Hans Brosamer, Mikołaj Rej, Maciej Strykowski, Stanisław Witkowski

Na *Triumfy* (*Triumphus*), pisany przez ponad dwadzieścia lat i ostatecznie nieukończony poemat Francesco Petrarcki, złożyło się sześć części. Każda poświęcona została alegorycznej postaci, odnoszącej zwycięstwo nad poprzednią: pierwsza opowiada o wiktorii upersonifikowanej miłości nad bogami i ludźmi (*Triumphus Cupidinis*), kolejne o pokonaniu Kupidyna przez Czystość (*Triumphus Pudicitiae*), Czystości przez Śmierć (*Triumphus Mortis*), Śmierci przez Sławę (*Triumphus Famae*), Sławy przez Czas (*Triumphus Temporis*) i Czasu przez Wieczność (*Triumphus Aeternitatis*). Razem składają się one na panoramę dialektycznych sił sprawujących władzę nad ludzkim losem.

Pierwszą część rozpoczyna opis sennej wizji ukazującej tryumf odprawiany przez Kupidyna:

Widzę zwycięzcę w jego sławie i dzielności
 Na kształt tych, co do dawnej kapitolskiej skały
 Prowadzą wóz tryumfu i nieśmiertelności.
 [- -]
 Cztery dzianety widzę nad śnieg wybielane
 W ognistym wozie, na nim dziecko bez litości
 Z łukiem i ze strzałami, boki okazałe
 [- -].
 Około niego idzie ludu gmin niemały,
 Część w bitwach poimana, część, co gardła zbyła,
 Część miała jeszcze w ciele śmiertelne postrzały¹.

Sugestywny obraz stał się inspiracją dla włoskich iluminatorów, którzy w pierwszej połowie XV w. ilustrowali kodeksy z odpisami poematu Petrarcki. Tekst *Triumphus Cupidinis* ozdabiali oni miniaturą ukazującą ów zwycięski pochód, wzorując się na przedstawieniach tryumfów rzymskich wozów znanych z antycznych reliefów i monet. A choć w tercynach pozostałych *Tryumfów* próżno szukać wzmianek o podobnych intradach, plastyczna wizja okazała się na tyle nośna, że również je opatrywano wizerunkami naczelnej personifikacji jadącej na powozie, za którym podążają tłumy jej hołdowników. W tym czasie ustalili się także zestaw symbolicznych zwierząt zaprzęgniętych do

¹ F. Petrarca, *Tryumf Miłości*, w. 13–15, 22–24, 27–30. Anonimowy przekład cytuję za: D. Naborowski, *Poezje*, oprac. J. Dürr-Durski, Warszawa 1961, s. 93.

poszczególnych pojazdów. Powóz Kupidyna zgodnie z tekstem Petrarki ciągnęły cztery siwki, Czystości – dwa jednorożce, Śmierci – dwa czarne woły, Sławy – dwa słonie, Czasu – dwa jelenie. Spopularyzowany w drugiej połowie XV w. ikonograficzny schemat serii na cztery stulecia utrwalił sposób przedstawiania owych tryumfów². W wieku XVI podobne ilustracje stały się również popularne w grafice północnej, w głównej mierze za sprawą serii miedziorytów, które po 1539 r. zaprojektował uczeń Dürera, wzięty norymberski malarz Georg Pencz (il. 1)³.

Pojawienie się w polskiej poezji wierszy poświęconych rycinom do *Tryumfów* zawdzięczamy inicjatywie krakowskiego typografa Macieja Wirzbięty. Do ilustrowania druków swej oficyny przywiązywał on dużą wagę. Podobnie jak Reja, będącego mecenasem typografa, fascynowały go zwłaszcza ryciny o charakterze alegorycznym, czego najlepszym dowodem może być spolszczenie *Tablicy albo Konterfetu Cebes* jego pióra. W 1581 r. wydał je wraz z odbitką drzeworytu *in plano* zamówionego u działającego wówczas w Krakowie Wendela Scharffenberga⁴. Wirzbięta wyznał w dedykacji dzieła, że nie żałował z własnej kieszeni „na druk nałożyć”⁵, gdyż zgodnie z tytułową formułą publikacji

² Zob. np. L. Donati, *Un capitolo iconografico sui „Trionfi” del Petrarca*, „Gutenberg-Jahrbuch”, 24, 1949, s. 118–125; E. Nyholm, *A Comparison of the Petrarchan Configuration of the ‘Trionfi’ and Their Interpretation in Renaissance Art*, w: *Petrarch’s ‘Triumphs’. Allegory and Spectacle*, ed. K. Eisenbichler, A. A. Iannucci, foreword by A. A. Iannucci, Toronto 1990, s. 235–255; M. A. Zaho, *Imago Triumphalis. The Function and Significance of Triumphal Imagery for Italian Renaissance Rulers*, New York 2004, s. 36–45.

³ Zob. M. Pokorska, *Amor triumfujący i Amor spętany w alegorycznych rycinach północnego manieryzmu*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 41, 1996, s. 239–247; M. Pokorska-Primus, *Tradycja „Tryumfów” Francesca Petrarki w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 5/6, 1999/2000, s. 93–101; *Hollstein’s German Engravings, Etchings and Woodcuts 1400–1700*, t. 31: *Michael Ostendorfer (continued) to Georg Pencz*, ed. T. Falk, com. R. Zijlma, Roosendaal 1991, s. 200–205; nr 97–102; D. Strack, *Petrarcas ‘Trionfi’ in deutschen und niederländischen Bildzeugnissen des 16. Jahrhunderts*, w: *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, hrsg. A. Aurnhammer, Tübingen 2006, s. 131–158.

⁴ Zob. E. Chojecka, *Związki artystyczne polskiego drzeworytu renesansowego z tradycją europejską. Kryspin i Wendel Scharffenbergowie*, „Acta Universitatis Wratislaviensis”, 364, „Bibliotekoznawstwo”, 7, 1978, s. 181–192; *Polonia typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia*, z. 11: *Maciej i Paweł Wirzbiętowie. Kraków 1555/7–1609: tablice 521–570*, [oprac. A. Kawecka-Gryczowa], Wrocław 1981, tabl. 557; drzeworyt 423 oraz s. 38.

⁵ M. Wirzbięta, *Wielmożnemu Panu, Panu Ostafiejowi Wołowiczowi, kasztelanowi wileńskiemu...*, w. 12, w: idem, *Tablica albo Konterfet Cebes*, tłum. M. Wirzbięta, Kraków 1581, k. A₂rec., A₁rec.



Il. 1. Georg Pencz, *Tryumf Sławy*, miedzioryt, po 1539 r.; Prentenkabinet, Rijksmuseum w Amsterdamie, nr inw. RP-P-OB-11.072

wizerunek ów „w sobie zamyka bieg wszytkiego żywota ludzkiego ślicznie przez kształty a podobieństwa wymalowany, pełny nieprzebranej mądrości”. Tym bardziej stać go było na inwestowanie w szatę graficzną publikacji w czasach, gdy warsztat wspierał finansowo Rej, żywotnie zainteresowany atrakcyjnością swych druków⁶. Nic dziwnego, że cykl rycin z alegorycznymi tryumfami, ujmujący egzystencjalne mechanizmy w czytelną sekwencję równie „pełną nieprzebranej mądrości”, przykuł jego uwagę⁷.

Należących do serii drzeworytów Wirzbięta użył po raz pierwszy, drukując na przełomie 1567 i 1568 r. *Żwierciadło* Reja. Wśród

⁶ Zob. E. Stankiewicz, *Maciej Wirzbięta – wydawca Reja*, w: *Mikołaj Rej. W czterechsetlecie śmierci*, red. T. Bieńkowski, J. Pelc, K. Pisarkowa, Wrocław 1971, s. 257–268; J. S. Gruchała, *Mikołaj Rej i „czarna sztuka”*, w: *Mikołaj Rej z Nagłowic. W pięćsetną rocznicę urodzin*, red. W. Kowalski, Kielce 2005, s. 93–104; A. Kocot, *Artyści „czarnej sztuki”. Typografia druków Floriana Unglera i Macieja Wirzbięty*, Kraków 2015, s. 319–333.

⁷ Zob. *Polonia typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia*, z. 10: *Maciej Wirzbięta. Kraków 1555/7–1605: tabl. 476–520*, [oprac. A. Kawecka-Gryczowa], Wrocław 1975, tabl. 511–513: drzeworyty 297–302 oraz s. 15–16.

A gdzie iest dziś Alerándrow grob: á gdzie Hertulesow: á gdzie Achillesow: albo Hannibalow: á nie tylko aby kto wie dzial gdzie ktory iest/ále gdzie kiedy byl wŷyŷcy niewiemy. Ale oto masz ich groby/ich herby/ŷlawne dzielnoŷci ich/á roŷtropne ŷprawy ich/ktore nigdy áni zniŷceæ/ áni ymrzeæ nie moga. A tyŷ ŷwyc ŷpraw ktoreæ miały wieczna pámieæ wczyniæ w popiele zagrzebionych odbieæ/ á teraz mármurem albo álábáŷtrem chceŷ ŷwey pámieæi nádŷtáwiæ: Toæ ŷa herby/toæ iest ŷlawá kaædego/æiwoæ poæciwy/ ŷprawy ozdobne/ roŷtropne kaædey rzeczy wedle ŷthanu kaædego rozwaæenie/ ktore Bogu poæciwoŷæ/ludziom podpomozenie iákie/á ŷo bie wieczna ŷlawe wczyniæ moga. Ale inŷe wŷytki rzeczy/iá to ŷalomon powiáda/ Vanitas vanitatum & omnia vanitas, to wŷytko przonoŷ ná ŷwiecie/ co ŷie leda iáko pleæie.



Il. 2. Mikołaj Rej, *Żwierciadło albo Kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom jako we zwierciadle przypatrzeć*, Kraków: Maciej Wirzbięta, 1567/1568, k. 161rec., fragm.; Gabinet Starych Druków BUW, sygn. Sd 612.636

rycin wykonanych specjalnie dla tej publikacji przez lokalnych sztycharzy w tekście trzeciej księgi *Żywota człowieka poczciwego* znalazły się też trzy ilustracje o mniejszym formacie i wyraźnie odmiennej stylistyce. Przedstawienie tryumfalnego pochodu Czasu towarzyszy ustępowi *Jak nas czas jako złodziej okrada*, ilustracja z tryumfem Sławy poprzedza podrozdział *Poëciwy jako sobie ma pámieæ a dobrá ŷlawę czyniæ* (il. 2), natomiast wizerunek tryumfu Śmierci rozpoczyna rozdział *Jako się ŷmierci nie lëkaæ*⁸. W odróżnieniu od pozostałych rycin, ściśle skorelowanych z tekstem *Żwierciadła*, te trzy

⁸ M. Rej, *Żwierciadło albo Kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawom jako we zwierciadle przypatrzeć*, Kraków 1567/1568, k. 131ver., 161rec., 165ver.

na dobrą sprawę ilustrują wyłącznie pojedyncze słowa Reja: „czas”, „dobra sława”, „śmierć”, z ich kontekstem nie mając wiele wspólnego, a niekiedy wręcz się z nim kłócąc (zatrważający wizerunek Śmierci zbierającej krwawe żniwo ilustruje wywód, że człowieka „poćwiwego” lęk przed śmiercią się nie ima)⁹. Umieszczenie ich w druku było więc zapewne inicjatywą ukontentowanego drukarza, który pragnął się nimi pochwalić.

Klocków tych najwyraźniej nie było na stanie oficyny w 1562 r., kiedy Wirzbięta po raz pierwszy wydawał Rejowy *Żwierzyniec*, komplet sześciu rycin drukarz posiadał natomiast przed zgonem poety w 1569 r., skoro ten napisał do ilustracji epigramaty, które drukiem ukazały się pięć lat później w pośmiertnym wznowieniu *Żwierzyńca*. Typograf dysponował zapewne pełną serią rycin już na przełomie 1567 i 1568 r., gdy wydawał *Żwierciadło*, tylko dla trzech pozostałych nie znalazł w druku zastosowania¹⁰. Prawdopodobną datę ich nabycia można ustalić dość precyzyjnie.

Drzeworytów nie wykonano na zamówienie Wirzbięty, w odróżnieniu od pozostałych ilustracji *Żwierciadła* były bowiem podniszczone częstym odbijaniem (wyraźne ubytki widać w ramkach tryumfu Sławy i Śmierci). Drukacz nabył zestaw drzeworytów już używanych, choć nie wiemy, gdzie i w jakich drukach. Seria jest odwróconą kopią miedziorytów Pencza¹¹, która z konieczności wiele zatraciła z finezji oryginału. Konturowy drzeworyt nie mógł dorównać malarskim walorom kopersztychu, a tu dodatkowo kopie (77/79 x 100/102 mm), pomyślane jako ilustracje książek małego formatu, były dwukrotnie mniejsze od oryginałów Pencza (139/152 x 205/210 mm). Mimo to wysoka artystyczna jakość drzeworytów, wyraźnie wyróżniająca je od klocków

⁹ M. Reichenstein, *Trzy drzeworyty w „Zwierciadle” Reja, wydany u Macieja Wirzbięty w r. 1567*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 12, 1932, 2, s. 70–71; idem, *Mikołaja Reja „Zwierciadło” z roku 1567 pod względem ikonograficznym*, Lwów 1935, s. 13–18.

¹⁰ Zob. idem, *Mikołaja Reja „Zwierciadło”*, s. 22.

¹¹ Na miedzioryty Pencza jako źródło autora drzeworytów używanych w drukach Wirzbięty pierwszy wskazał Marek Reichenstein (idem, *Trzy drzeworyty w „Zwierciadle” Reja*, s. 71; idem, *Mikołaja Reja „Zwierciadło”*, s. 23–26), potem zaś nieznaną jego ustaleń Ewa Chojecka (eadem, *O tematach i formach antykizujących w grafice polskiej XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, 1, s. 26–35). O obecności rycin do *Tryumfów* Petrarcki w drukach Reja uczona dowiedziała się od Danuty Heckeremann, pracującej nad monografią ilustracji oficyny Wirzbięty (zob. E. Stankiewicz, op. cit., s. 259, przyp. 8), która nie doszła niestety do skutku.

zamawianych u lokalnych rzemieślników, dowodzi, że mamy do czynienia z importem¹².

Szttycharz, wycinając kopie dzieł Pencza, jedną z nich opatrzył autorską sygnaturą. Monogram, który norymberski artysta umieścił pod zgiętym kolaniem Chronosa, naśladowca wymienił na inicjały: HB. Tak samo sygnowany był również inny cykl ilustracji, którym posługiwał się Wirzbięta. Mowa o wizerunkach dwunastu Sybilli zakupionym na potrzeby druku *Obietnice, figury i proroctwa o Panie naszym, Jezusie Krystusie*¹³. Były to drzeworyty wysokiej artystycznej próby, co widać szczególnie wyraźnie, gdy porówna się je z dwoma zestawami nieforemnych Sybilli wykonanymi przez krakowskich rzemieślników dla edycji Marcina Bielskiego: *Kroniki wszytkiego świata* w 1551 r. wydanej w oficynie Heleny Unglerowej oraz *Kroniki, to jest Historji świata* w 1564 r.

¹² Warto to podkreślić, gdyż w literaturze przedmiotu twórcy obu cykli drzeworytów zakupionych przez Wirzbięte upatrywano na ogół wśród krakowskich rzemieślników. Jedynie E. Chojecka, zdając sobie sprawę, że niespotykana u krajowych szttycharzy jakość wykonania klocków temu przeczy, szukała argumentu na poparcie owej tezy: „Czy w odniesieniu do grafiki mistrza HB mamy do czynienia z importem? Przeciwno takiemu przypuszczeniu zdaje się przemawiać to, że jedna z figur kobiecych z serii datowanej na 1564 w tym samym roku występuje w krakowskim druku *Vigilantii Gregorii Samboritani – Polymnia*, druk Macieja Wirzbięty. Na ogół drzeworyty obcego pochodzenia pojawiają się w Krakowie co najmniej kilka lat po ich wykonaniu, zatem data 1564 na drzeworycie, pokrywająca się z datą druku dzieła, sugeruje miejscowe pochodzenie serii alegorii kobiecych, a co za tym idzie, także serii interesujących nas *Tryumfów*”, eadem, *O tematach i formach antykizujących*, s. 29. Argument miałby rację bytu, gdyby wizerunki Sybilli nie zostały sporządzone na zamówienie Wirzbięty, lecz używano ich wcześniej w drukach innych oficyn, co jednak wyklucza chronologia.

¹³ [*Obietnice, figury i proroctwa o Panie naszym, Jezusie Krystusie*, Kraków b.d.], k. E₃rec. (Sybilla Perska), E₄rec. (Sybilla Delficka), E₄ver. (Sybilla Libijska), F₁ver. (Sybilla Hellespontyjska), F₂rec. (Sybilla Kymmerska), F₃rec. (Sybilla Tyburtyńska), F₃ver. (Sybilla Kumejska), F₄rec. (Sybilla Samijska), G₁rec. (Sybilla Frygijska), G₁ver. (Sybilla Europejska), G₂ver. (Sybilla Agrypińska), G₃rec. (Sybilla Erytrejska). Reprodukcyjne w: *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. 10, tabl. 488–490: drzeworyty 243–254 (zob. też ibidem, s. 16); R. Słoma, *Sybille*, Kraków 2000, s. 83–91. W kontekście efektownego wystroju ilustracyjnego, zamówionego specjalnie na potrzeby tego druku, warto przypomnieć hipotezę Alodii Kaweckiej-Gryczowej, że autorem *Obietnic, figur i proroctw o Panie naszym* mógł być sam drukarz, Maciej Wirzbięta; *Polonia typographica saeculi sedecimi*, z. 10, s. 11–12; z. 11, s. 6; A. Kawecka-Gryczowa, *Wirzbięta Maciej, w: Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983, s. 368.

prasowanej w warsztacie Mateusza Siebeneichera¹⁴. Poza niesygnowanym przedstawieniem Sybilli Samijskiej wszystkie pozostałe drzeworyty serii zostały podpisane monogramem HB. *Obietnice, figury i prorocstwa* zachowały się w pozbawionym karty tytułowej unikacie, nie jest więc znana data ich druku¹⁵, na szczęście dwa drzeworyty, Sybilli Kymmeryjskiej i Erytrejskiej, zostały oznaczone nie tylko monogramem twórcy, ale też datą wykonania: 1564. Ponieważ jednego z klocków Wirzbięta użył wtórnie w druku Grzegorza z Sambora w maju tego roku (wizerunek Sybilli Libijskiej udaje tu muzę Polihymnię)¹⁶, mamy pewność, że serię cięto w pierwszych miesiącach 1564 r. Z kolei z faktu, że z poszczególnych klocków cyklu oficyna korzystała przez co najmniej kilkanaście lat¹⁷, wnosić należy, że zostały one wykonane na zlecenie tego typografa, nie zaś pożyczone od innego drukarza.

Swego czasu na podstawie sygnatury oraz stylistycznych cech przedstawień Sybilli uznano, że ich twórcą był pozostający pod wyraźnym wpływem Lucasa Cranacha Starszego i Georga Pencza grafik Hans Brosamer¹⁸. Przeciwno takiej identyfikacji przemawia jednak fakt, że

¹⁴ M. Bielski, *Kronika wszytkiego świata*, Kraków 1551, k. 39ver.–44rec.; idem, *Kronika, to jest Historyja świata*, Kraków 1564, k. 132ver.–135ver. Reprodukcyjne obustronnie datowane na czas przed 1576 r. (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 23, wyd. S. Estreicher, Kraków 1910, s. 218), nie jest raczej pierwodrukiem zbioru, wykonane na polecenie Wirzbięty ryciny przygotowane zostały bowiem z myślą o mniejszym formacie publikacji niż *in quarto*.

¹⁵ Pozbawiony karty tytułowej unikat BK, sygn. Cim.Qu.2188, którego skład orientacyjnie datowano na czas przed 1576 r. (K. Estreicher, *Bibliografia polska*, t. 23, wyd. S. Estreicher, Kraków 1910, s. 218), nie jest raczej pierwodrukiem zbioru, wykonane na polecenie Wirzbięty ryciny przygotowane zostały bowiem z myślą o mniejszym formacie publikacji niż *in quarto*.

¹⁶ Vigilantii Gregorii Samboritani, *Polymnia*, Cracoviae 1564, k. A₂rec. (na karcie tytułowej drukarnia i czas druku oznaczone zostały: „In officina libraria Matthiae Virzbietae, mense Maio, anno a Christo nato MDLXIII”). Ten sam drzeworyt, tym razem jako przedstawienie Muzy Talii, wykorzystany został również w późniejszym druku Samborczyka wydanym w oficynie Wirzbięty: Vigilantii Gregorii Samboritani, *Elegiae et epigrammata quaedam*, [Cracoviae, po 1567], k. A₄ver.

¹⁷ Sybilla Perska w roli Wandy wystąpiła w publikacji: A. Gwagnin, *Sarmatiae Europaeae descriptio*, Cracoviae 1578, k. C₃rec. Pięć klocków cyklu – podniszczone używaniem przedstawienia Sybilli Delfickiej, Hellespontyjskiej, Kymmeryjskiej, Tyburtyńskiej i Samijskiej – zachowało się w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego (zob. J. Muczkowski, op. cit., fig. 785, 786, 763, 787, 783), drzeworyt z Sybillą Libijską posiadał zaś w swej kolekcji księgarz Daniel Edward Friedlein; *Drzeworyty w różnych dziełach polskich używane przez drukarzy krakowskich w XVI, XVII i XVIII wieku, a zachowane dotąd w zbiorze prywatnym D.E. Friedleina w Krakowie*, [Kraków 1847], tabl. XV, fig. 89.

¹⁸ K. Piwocki, op. cit., s. 244, 259–260. Stylistyczne różnice rycin opatrzonych monogramem HB na przełomie XIX i XX w. skutkowały hipotezami kilku

z tego, co wiemy o życiu grafika, zmarł on zapewne w 1552, najpóźniej zaś w 1554 r.¹⁹ Wobec daleko idącej stylistycznej zbieżności wizerunków Sybilli z dziełami Brosamera uznaje się je dziś za kopie jego nieznanymi drzeworytów, które sporządzić mógł inny drzeworytnik²⁰. Warto pamiętać, że Brosamer sporządził kilka obszernych serii ilustracji dla straganowych druków prasowanych we frankfurckiej oficynie Hermanna Gölfericha, a kiedy w 1554 r. warsztat przejął jego pasierb, Weigand Han, w kolejnych wznowieniach owych bestsellerów używał on nie tylko

twórców sygnujących dzieła tymi samymi inicjałami (np. Ludwig Grote, *Georg Lemberger*, Leipzig 1933, s. 65–67, wyróżnił aż czterech: Mistrz HB działający przed 1536 r., Hans Brosamer z Fuldy, Mistrz HB z Norymbergii i Ingolstadt oraz Monogramista HB z Erfurtu). Analiza portretów monogramisty HB doprowadziła Irene Kühnel-Kunze do rozróżnienia dzieł Hansa Brosamera i Mistrza HB z głową gryfa, którą aplikowała też do badań nad grafiką (eadem, *Der Meister HB mit dem Greifenkopf. Ein Beitrag zur Brosamer-Forschung*, „Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 8, 1941, 3/4, s. 209–238; eadem, *Brosamer Hans*, w: *Neue Deutsche Biographie*, t. 2, Berlin 1955, s. 637–638). Teza zdążyła się przyjąć w polskim stanie badań, gdzie rozgraniczeniem objęto również interesujące nas drzeworyty: biblijne ryciny dziedziców Szarfenberga sygnowane HB uznane zostały za dzieła Mistrza HB z głową gryfa, Sybille Wirzbięty za wytwór Brosamera; K. Piwocki, *Mistrz „HB” z głową gryfa*, w: *Studia renesansowe*, t. 2, red. M. Walicki, Wrocław 1957, s. 241–262. Z czasem Kühnel-Kunze znacząco złagodziła swą hipotezę (eadem, *Hans Brosamer und der Meister HB mit dem Greifenkopf. Ein weiterer Beitrag zur Brosamer-Forschung*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, 14, 1960, s. 57–80). Dziś uznaje się autorską jedność dzieł monogramisty HB, zróżnicowanie poszczególnych serii tłumacząc tym, że Brosamer mógł być jedynie inwentorem części z nich, anonimowi wykonawcy nadawali im zaś odmienne rysy.

¹⁹ W księdze immatrykulacyjnej uniwersytetu w Erfurcie obok autoportretu Brosamera dopisano datę jego zgonu: „Hans Brosamer pinxit, qui obiit peste Anno 1552”, Stadtarchiv Erfurt, Universitätsmatrikel, 1-1/X B XIII-36, t. 6, k. 182ver. Choć wiarygodność noty budzi pewne wątpliwości (w Erfurcie nie było w tym czasie epidemii), zakłada się, że grafik faktycznie zmarł niedługo potem (najpóźniejsza sygnowana i niedokończona praca Brosamera pochodzi z 1554 r.; zob. H. Röttinger, *Beiträge zur Geschichte des sächsischen Holzschnittes (Cranach, Brosamer, der Meister MS, Jakob Lucius aus Kronstadt)*, Strasburg 1921, s. 53–54; *The New Hollstein German Engravings and Woodcuts 1400–1700: Hans and Martin Brosamer*, cz. 1, comp. M. Knauer, ed. H.-M. Kaulbach, Ouderkerk aan den IJssel 2015, s. XXIII; zob. też E. Chojecka, *O tematach i formach antykizujących*, s. 29).

²⁰ *The New Hollstein German Engravings and Woodcuts 1400–1700: Hans and Martin Brosamer*, cz. 3, s. 235–237; nr 1449–1453. Notabene wydawcy katalogu z 2015 r. nie znali druku *Obietnic, figur i prorocत्व o Panie naszym z odbiciem wszystkich Sybilli* (ich katalog uwzględnia jedynie odbitki pięciu zużytych kłoczków z katalogu Muczkowskiego).

oryginalnych klocków drzeworytowych Brosamera, ale w miarę potrzeby także ich wiernych kopii sztychowanych na zlecenie typografa²¹.

Podobnych trudności chronologicznych nie sprawia cykl sześciu rycin do *Tryumfów*, który do Krakowa trafił wyraźnie nadszarpnięty zębem czasu i prasą drukarską, mógł więc powstać przed 1554 czy 1552 r. Jego stylistyczne cechy wskazują, że mamy najpewniej do czytania z oryginalnym dziełem Hansa Brosamera²², które musiało być zakupione na początku 1564 r. przy okazji realizacji zamówienia na Sybille u niemieckiego drzeworytnika.

Dzięki inwestycji Wirzbięty ryciny do *Tryumfów* zaistniały w krakowskich drukach, stając się inspiracją dla polskich poetów. Pierwszym z nich był Mikołaj Rej, który na potrzeby wznowienia *Żwierzyńca* dopisał sześć poświęconych im epigramatów: *Bóstwo jedyne* (IV 3 – tryumf Wieczności), *Zacność czystości* (IV 4 – tryumf Czystości), *Miłość nieprzy stojna* (IV 5 – tryumf Miłości), *Sława dobra długo trwa* (IV 6 – tryumf Sławy), *Czas prędko bieży* (IV 7 – tryumf Czasu), *Żaden stan śmierci się nie umknie* (IV 8 – tryumf Śmierci)²³. Ukazały się one dopiero po śmierci poety, w 1574 r. Wirzbięta zadbał, by każdemu z dodanych utworów towarzyszyła w druku rycina będąca dlań impulsem. Seria ilustracji wyznaczyła w ten sposób kształt literackiego cyklu, przy czym należące doń oktostychy nie zostały powiązane ani ze scenami ukazanymi na rycinach, ani ze sobą nawzajem.

²¹ Zob. B. Gotzkowsky, *Die Buchholzschnitte Hans Brosamers zu den Frankfurter »Volksbuch«-Ausgaben und ihre Wiederverwendungen*, Baden-Baden 2002; idem, *Zur Überlieferungsgeschichte der Holzschnitte Hans Brosamers in den Frankfurter »Melusine«-Drucken des 16. Jahrhunderts*, w: *Zeichensprachen des literarischen Buchs in der frühen Neuzeit. Die »Melusine« des Thüring von Ringoltingen*, hrsg. U. Rautenberg, H.-J. Künast, M. Habermann, H. Stein-Kecks, Berlin–Boston 2013, s. 377–394; *The New Hollstein German Engravings and Woodcuts 1400–1700: Hans and Martin Brosamer*, cz. 1, s. XXIX–XXX.

²² Konsultowany w tej sprawie twórca najnowszego katalogu rycin Brosamera, Martin Knauer, stwierdził, że mimo pewnych stylistycznych różnic (pozy ciał pod wozem Śmierci, draperia ubrań), wynikających z kopiowania wzorów Pencza, nie ma wątpliwości co do autorstwa Brosamera, na którego wskazuje m.in. sposób szrafowania czy charakterystyczny rysunek twarzy, drzew, płomieni i chmur, zmienny dla późnych dzieł grafika z ok. 1550 r.; por. *The New Hollstein German Engravings and Woodcuts 1400–1700: Hans and Martin Brosamer*, cz. 2, s. 110–127; nr 411–436; s. 220–223 i 228–237; nr 568–587. Za pomoc i możliwość konsultacji dr. Martinowi Knauerowi serdecznie dziękuję.

²³ M. Rej, *Żwierzyńiec, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są właśnie wypisane*, Kraków 1574, k. 113ver.–116rec.; zob. J. Pelc, *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002, s. 96–99.

Uderzający jest zwłaszcza brak bliższego związku epigramatów z drzeworytami, seria została bowiem włączona do czwartej księgi zbioru *Jako starych wieków przypadki świeckie ludzie sobie malowali*, gdzie tematem zdecydowanej większości ośmiowierszy była wykładnia alegorycznych przedstawień ikonicznych. Fraszki tej części rozpoczynają zwykle formuły pokroju: „Człowieka poczciwego tak figurowali” (*Człowiek poczciwie pobożny*, IV 1, w. 1), „Wiarę tak malowali” (*Wiary figura*, IV 11, w. 1), „Z stałym sercem pod palmą malują człowieka” (*Serce stałe tak malują*, IV 13, w. 1) itd.²⁴, podobnych uwag próżno jednak szukać w dopisanych oktostychach. Przykładowo rycina ukazująca tryumf Miłości zainspirowała Reja do napisania epigramu *Miłość nieprzystojna* (IV 5), wyjaśniającego, że w czasach poety nie brak było rozpustników, których docześnie karały dotkliwie przypadłości kiły, a po śmierci sprawiedliwość miał wymierzyć im również Bóg²⁵. Także w ośmiowierszu *Sława dobra długo trwa* (IV 6) brak jakiegokolwiek wzmianki o złożonej symbolice ryciny ukazującej tryumf Famy, która poetę skłoniła jedynie do zrymowania truizmu, że wobec nietrwałości dóbr doczesnych dobra sława jest ważniejsza, a choć czyny bezbożników zapiszą się w pamięci potomnych, nie wyjdą im jednak one na dobre (il. 3):

Sława ta brzmi po świecie, aż i na kraj świata,
A kto ją tu utraci, wielka to utrata.
Lepiej by snadź, aby to, co człek ma, zginęło,
Cne nasze zachowanie by po nas słyneło,
Gdyż świeckie majątkości nietrwałe są rzeczy,
Przeżoż to, co wiecznie trwa, mieć by nam na pieczy.
Acz i złość niezbożnika teżci długo słynie,
Ale natrząszysię się nią, potym marnie zginie²⁶.

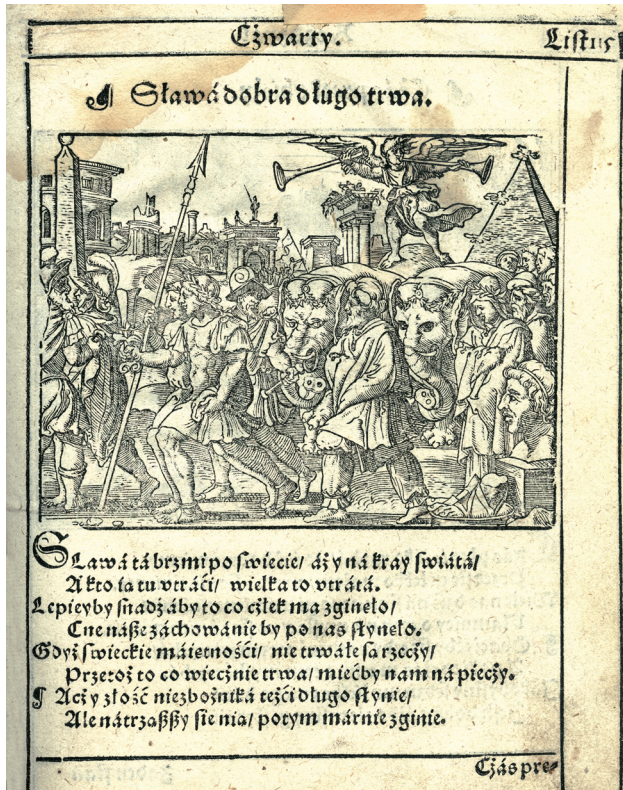
Analogiczną myśl zawierała już fraszka *Sława* (IV 117) wchodząca w skład cyklu *Siedm cnót przedniejszych krześcijańskich*²⁷, a podobny wątek znalazł się również w oktostychu *Sławy figura* (IV 12), stanowiącym skądinąd udatną interpretację ikonicznej formy personifikacji

²⁴ M. Rej, *Żwierzyniec*, k. 113rec., 116ver., 117rec.

²⁵ Idem, *Miłość nieprzystojna*, w: idem, *Żwierzyniec*, k. 114ver.

²⁶ Idem, *Sława dobra długo trwa*, w: idem, *Żwierzyniec*, k. 115rec.

²⁷ „Cóż po wszystkim na świecie, jeśliże złą sława, / ta cię ma wszem okazać, jaka twoja sprawa, / bowiem ta za żywota jeszcze obumiera, / lecz po śmierci to-ż więc swe ogary wywiera / [- -]. / Gdyż doczesne nabycie społu z ciałem ginie, / sama sława poczciwa - ta na wieki słyne”, idem, *Sława*, w: idem, *Żwierzyniec*, k. 137rec.



Il. 3. Mikołaj Rej, *Żwierzyniec*, w którym rozmaitych stanów ludzi, zwierząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są właśnie wypisane, Kraków: Maciej Wirzbięta, 1574, k. 115rec.; Dział Starych Druków Zakładu Narodowego im Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. XVI.Qu.3416

pojęcia²⁸. Choć impuls do dopisania epigramatu *Sława dobra długo trwa* stanowiła nowa rycina, opracowanie tematu trudno uznać za innowację.

Rej zaledwie w jednym wypadku zainteresował się nie tylko tym, jakie pojęcie przedstawia drzeworyt, ale też w jaki sposób je ukazuje. Ekspresyjny wizerunek tryumfu Śmierci (zintensyfikowanie elementów makabry było twórczym wkładem Pencza w rozwój ikonografii tematu, która na włoskim gruncie miała charakter zdecydowanie bardziej hieratyczny) przykuł uwagę poety impetem, z jakim kosi ona ludzi, nie oglądając się na ich eksponowane role społeczne (IV 8):

²⁸ Idem, *Sławy figura*, w: idem, *Żwierzyniec*, k. 117rec.

Śmierć żadnemu stanowi sroga nie przepuści,
 Wałą się przed nią wszyscy, chudzi jako tłuści,
 Przełożeni duchowni i zwirchności świeckie,
 Umknąć się jej nie może pokolenie wszelkie²⁹.

Brak elementów analizy komentowanych rycin w przypadku omawianej szóstki epigramatów jest tym bardziej uderzający, że przy innej okazji Rej potrafił naszkicować dynamiczny (chciałoby się rzec: pełno-krwisty) obrazek spod znaku *Mors triumphans*. W wydanym w 1558 r. *Wizerunku własnym żywota człowieka poczciwego* wśród samodzielnie napisanych przez poetę partii znalazł się taki passus zasygnalizowany na marginesie tytułikiem „Srogość śmierci” (VII, w. 43–54):

Poźrzał potym po poloch, ano się lud wali:
 Starzy, młodzi, bogacze, wielcy, też i mali.
 Taczą się korony, padają infuły,
 Z rogatemi birety walają się stuły.
 Leżą tarcze, proporce, podle nich pobici
 Oni zacni rycerze sławnie znamienici;
 Działki, panny i panie, nadobni młodzieńcy –
 Taczą się po ziemi głowy ich i z wieńcy,
 A między nimi biega niewiasta odrana,
 Chuda, blada, straszliwa, szpetnie oszemłana,
 A w rękę marną kosę tak straszliwą nosi,
 Że ją ony nędzniki jako trawę kosi³⁰.

W innym rozdziale *Wizerunku* poeta zamieścił opis pogromu Miłości. Jest on lakoniczniejszy niż poprzedni, ale i tak zdecydowanie bliżej mu do wizerunków ukazujących wszechwładzę Amora niż fraszce *Miłość nieprzystojna* (IV, w. 209–216):

Wiem, iżę ją Wenusem wszędy nazywano,
 I ten urząd, tak słyżę, iż jej z nieba dano,
 Iż cokolwiek się dzieje na świecie w miłości,
 To nawięcej zależy w sprawach Jej Miłości.
 A to jej ślepe panię pomaga jej tego,
 Strzelając tą truczną do serca każdego.

²⁹ Idem, *Żaden stan śmierci się nie umknie*, w. 1–4, w: idem, *Żwierzyńiec*, k. 116rec. Jerzy Starnawski (idem, *O „Żwierzyńcu” Mikołaja Reja z Nagłowic*, Wrocław 1971, s. 71–72) uznał ów czterowiersz za amplifikowaną parafrazę popularnego dystychu Horacego (II 14, w. 11–12).

³⁰ M. Rej, *Wizerunek własny żywota człowieka poczciwego*, Kraków 1560, k. 82rec.–ver. Opisana tu scena ukazana została w dolnym rogu ryciny ilustrującej ten rozdział *Wizerunku* (k. 81ver.).

A gdzie dobrze ugodzi, wnet każdy zemdleje
A gdy się nie opatrzy, pewnie oszaleje³¹.

Nieobecność podobnych wzmianek w oktostychach Reja inspirowanych rycinami Brosamera nie była wynikiem twórczej niemocy, lecz wypadkową obranej strategii literackiej. Poeta nie miał ambicji korzystania z ikonicznego potencjału grafik, które dały mu impuls do napisania cyklu, gdyż traktował je jako ilustrację moralnych zaleceń Pisma Świętego. Stąd obok sformułowań pokroju: „Bóstwo iż tylko jedno nigdy nierozdzielne, / o tym, że tak jest, świadectw wszytki *Pisma* pełne” (*Bóstwo jedyne*, IV 3, w. 1–2) czy: „Pan wszeteczniki takie karać będzie – / wszak *Pisma* i przykładów o tym pełno wszędzie” (*Miłość nieprzystojna*, IV 5, w. 5–6) w utworach cyklu znalazły się przytoczenia biblijnych wersetów użytych jako udrapowane w poetycką materię argumenty retoryczne. Fundują one choćby epigramat skomponowany do ryciny ukazującej tryumf Czystości (*Zacność czystości*, IV 4):

Każdy to zeznać musi bez wszej obłudności,
Jako zacny przed Bogiem jest ten dar czystości,
W której gdy ciało z duchem statecznie chowamy,
Wielkie błogosławieństwa od Pana miewamy,
Gdyż sam powiedzieć raczył: „Którzy ten dar mają,
Bez wątpienia już tacy Boga oglądają”.
A tąc by się nam wszytkim tu zdobić potrzeba,
Bowiem nic nieczystego nie wnidzie do nieba³².

– oparty na wypowiedzi Chrystusa: „Błogosławieni są, którzy są serca czystego, abowiem oni Boga oglądają” (Mt 5, 8) i spuentowany zapewnieniem św. Jana Ewangelisty o Królestwie Niebieskim: „Nie wnidzie do niego nic, co pokala abo czyni co brzydliwego” (Ap 21, 27a)³³.

Zamiast epigramatów pisanych na wzór skądinąd tak bliskich Rejowi egzemplifikacji przestawień graficznych, w przypadku poetyckich opracowań subskrypcji do rycin z tryumfami poeta zdecydował się na moralistyczne zalecenia oparte na objaśnianiu biblijnych exemplów i wersetów, którym w tej samej księdze *Żwierzyńca* poeta podporządkował cykl *Siedm cnót przedniejszych krześcijańskich* oraz kilka

³¹ Ibidem, k. 36rec.

³² M. Rej, *Zacność czystości*, w: idem, *Żwierzyńiec*, k. 114rec.

³³ Cytaty biblijne za tzw. Biblią brzeską: *Biblia święta, to jest Księgi Starego i Nowego Zakonu właśnie z żydowskiego, greckiego i łacińskiego nowo na polski język z pilnością i wiernie wyłożone*, Brześć Litewski 1563.

pojedynczych oktostychów. Wiersze te łączy nawet wspólnota sformułowań, choćby wieńcząca poetycką egzegezę wypowiedzi psalmisty (Ps 37[36], 25) fraza (IV 70, w. 5–8):

Zachowajże się też ty pobożnie w swym stanie,
 Iście się nie omylisz nigdy na tym Panie.
 I owszem, ci na wszystkim błogosławić będzie,
 O czym Jego obietnic w *Piśmiech* pełno wszędzie³⁴

– strawestowana w oktostychu *Miłość nieprzystojna* (IV 5, w. 6–7):

Jako Pan wszeteczniki takie karać będzie –
 Wszak *Pisma* i przykładów o tym pełno wszędzie³⁵.

Wagę podobnych autopowtórzeń trudno przecenić, dowodzą bowiem, że wiersze do ilustracji *Tryumfów* – które po raz pierwszy drukiem ukazały się wszak dopiero pięć lat po śmierci autora – faktycznie napisał Rej, a nie Wirzbięta, nie tylko parający się piórem i jako wierszopis pozostający pod przemożnym wpływem poety z Nagłowic, ale w swej twórczości zdradzający też podobny stosunek do biblijnego autorytetu:

Aleć to nie nowina, tak zawsze bywało,
 Bo o tym w *Piśmie* mamy przykładów niemało³⁶.

Brak rozpoznania graficznego ujęcia tematu z jednej strony, z drugiej zaś brak innych wyznaczników cykliczności owych sześciu epigramatów niż tylko dopełnienie w druku ilustracją i złożenie jeden po drugim sugeruje, że do poetyckiego opracowania ryciny podsunął Rejowi Wirzbięta. A choć i drukarz, i poeta mieli świadomość wspólnej konwencji graficznej serii, wyznaczone logiką poematu Petrarki następstwo

³⁴ M. Rej, *Ku temuż* [*Na tego, co drugiemu zażrzy*], w: idem, *Żwierzyniec*, k. 126ver.

³⁵ Idem, *Miłość nieprzystojna*, w. 6–7, w: idem, *Żwierzyniec*, k. 114ver.

³⁶ M. Wirzbięta, *Wielmożnemu Panu, Panu Ostafiejowi Wołowiczowi*, w. 23–24, w: idem, *Tablica albo Konterfet Cebesza*, k. A₂ver. Podobnie w przypisywanych Wirzbięcie *Obietnicach, figurach i prorocत्वach o Panie naszym, Jezusie Krystusie*: „Bogiem wszytkiej ziemie nazwan będzie, / pełno takich świadectw w *Piśmie* wszędzie” czy: „A źli pewnie niech o sobie czują, / co się z nimi wtenczas będzie działo, / a wszak o tym inych pism niemało” ([*Obietnice, figury i prorocत्व*], k. C₃ver. i G₄rec. – nawiasem mówiąc, filiacje te uprawdopodobniają wspomnianą atrybucję A. Kaweckiej-Gryczowej). Na temat twórczości literackiej Wirzbięty do 1575 r. zob. M. Wojtkowska-Maksymik, *Źródła i sposób ujęcia kwestii kobiecej godności w „O ślachetności a zacności płci niewieściej” Macieja Wirzbięty*, Warszawa 2017, s. 77–132, 165–351.

jej elementów najwyraźniej nie było im znane, w druku *Żwierzynica* z 1574 r. ich kolejność jest bowiem odmienna³⁷.

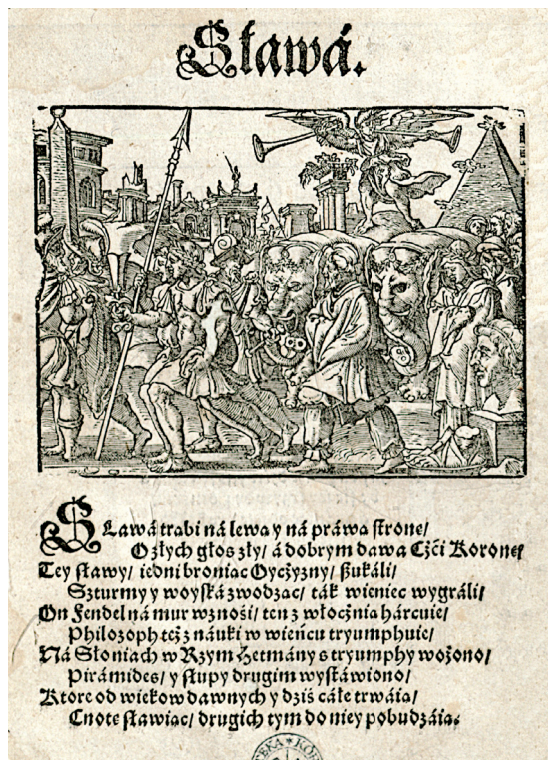
W tym samym roku, co drugie wydanie *Żwierzynica*, oficyna Wirzbięty wypuściła na rynek księgarski *Gońca Cnoty* Macieja Strykowskiego. Na odwrociu karty tytułowej druku znalazł się zalecający tom wiersz *Sława*, ozdobiony znaną z publikacji Reja ryciną z tryumfem Famy. Postępujące uszkodzenie górnych rogów ramki drzeworytu dowodzi, że dzieło to, wydane niedługo po 9 kwietnia (data przedmowy), prasowane było przed drugą edycją *Żwierzynica* z tego samego roku, w której po raz pierwszy opublikowane zostały epigramaty Nagłowiczana na ilustracje *Tryumfów*³⁸. Autor *Sławy* nie znał więc Rejowego oktostychu na rycinę, gdy tworzył analogiczny utwór własnej kompozycji (il. 4):

Sława trąbi na lewą i na prawą stronę:
 O złych głos zły, a dobrym dawa czci koronę.
 Tej sławy jedni, broniąc ojczyzny, szukali,
 Szturmy i wojska zwodząc, tak wieniec wygrali
 (On fendel na mur wznosi, ten z włócznią harcuje),
 Filozof też z nauki w wieńcu tryumfuje.
 Na słoniach w Rzym hetmany z tryumfy wożono,
Piramides i słupy drugim wystawiono,
 Które od wieków dawnych i dziś cale trwają,
 Cnotę sławiąc, drugich tym do niej pobudzają³⁹.

³⁷ Sens układu utworów tak zinterpretował Adam Karpiński: „Wszystko wskazuje na to, że moralizujące epigramaty ułożył sobie Rej w swoisty cykl, który otwiera obraz Boga, który »świat przyjdzie sądzić w Boskim majestacie«, a następnie w tej perspektywie Sądu rozważane są dwie przeciwstawione sobie pary pojęć. Pierwszą parę tworzy »zacny przed Bogiem dar Czystości« i »Miłość nieprzystojna«, drugą »Sława dobra« i prędko upływający Czas. Logiczne też, że ten minicykl zamyka obraz tańca śmierci, która »żadnemu stanowi sroga nie przepuści« – rodzaj *memento mori*, a zarazem klamra spinająca całość przez nawiązanie do epigramatu pierwszego”, idem, *Z ikonograficznej i literackiej recepcji „Triumfów” Petrarki w Polsce w XVI i XVII w.*, w: *Petrarka a jedność kultury europejskiej. Materiały międzynarodowego zjazdu, Warszawa, 27–29 V 2004 / Petrarca e l’unità della cultura europea. Atti del convegno internazionale*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 422–423.

³⁸ Oznaczałoby to, że zwrot Wirzbięty do adresata dedykacji wznowienia: „tę pracę a nakład mój [– –] wdzięcznie za mały upominek na ten nowy rok przyjąć będziesz raczył” (M. Rej, *Żwierzyniec*, k. A₃ver.) rozumieć należy w ten sposób, iż drugie wydanie *Żwierzynica* odbijane było pod koniec 1574 r.

³⁹ M. Strykowski, *Goniec Cnoty do prawych słachciców...*, Kraków 1574, k. A₁ver. Na epigramat Strykowskiego i jego graficzne źródło (znane z druków Reja) zwrócił również uwagę Zbysław Wojtkowiak, *Aleksander Gwagnin i Maciej Strykowski. Dwaj autorzy jednego dzieła*, Poznań 2014, s. 103–106.



Il. 4. Maciej Strykowski, *Goniec Cnoty do prawych słachciców...*, Kraków: Maciej Wirzbięta, 1574, k. A₁ver.; BK, sygn. Cim.Qu.2171

Strykowski, mający zacięcie rysownika⁴⁰, ilustracji przyjrzał się zdecydowanie baczniej niż poprzednik. Jego uwagę przykuły dwie fanfarowe trąby trzymane przez personifikację. Nowożytna

⁴⁰ Plastycznym talentem chwalił się Strykowski w rymowanej autobiografii. Pisał tam, że gdy w 1574 r. został uwięziony przez Turków i jeńców straszono zsyłką za Morze Czarne, w odróżnieniu od towarzyszy nie bał się o swój los: „Oni mówili: »Czym się pożywim w więzieniu?«, / jam zaś miał pewną żywność w swym z młodu ćwiczeniu, / bo świat zwiedzić chęć mając [– –], / nawykłem był rysować figur z przyrodzenia, / iluminując złotem, farbą. Jak z ćwiczenia / tymem się myślił żywić, bo to w Turcech płaci, / a słachcic nierobotny tam przywilej traci”, idem, *Sam o sobie i przygodach swoich w zwiedzeniu rozmaitych krain świata*, w: idem, *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszyskiej Rusi Kijowskiej...*, Królewiec 1582, k.)(3)rec. W autografie Strykowskiego zachował się robiony z natury szkic nosorożca, którego autor oglądał w Konstantynopolu; zob. Z. Wojtkowiak, *Odnaleziony tekst Macieja Strykowskiego o bitwie z Moskwą 1564 roku i inne rewelacje w zbiorach rosyjskich i nie tylko*, Poznań 2010, s. 24–30.

ikonografia Famy ukształtowana została przez opis Wergiliusza (*Aeneis* IV, w. 173–195)⁴¹, a ponieważ według niego bogini w równym stopniu odpowiadała za szerzenie prawdy i fałszywych pogłosek, w XVI w. ukazywano ją zwykle z dwiema trąbami⁴². Atrybut miał też powszechnie znaną wykładnię, którą przypomniał choćby Jan Jurkowski w *Tragedyi o polskim Scyrulucie*. Występująca tam Sława zgodnie z didaskalium: „Ma mieć skrzydła czarne i białe i wiele piór, tyle oczu, w prawej ręce wieniec zielony, a w lewej knot zapalony trzymając albo dwie trąbie”, gdyż jak czytamy w spisie postaci: „Sława znaczy chwały i nagany ludzkie”, a sama personifikacja chlubi się: „Głos mój jest przeraźliwszy nad piorun a rączy, / złym sromotę, dobrym cześć na wieki nosący”⁴³. W epigramacie *Sława* Strykowski wykładnię tę dopełnił biblijną waloryzacją stron (zob. Mt 25, 31–33), a do takiej interpretacji musiał być przywiązany, skoro przypomniał ją jeszcze w przemowie wydanej osiem lat później kroniki:

A daj, Panie Boże, aby wszyscy tak się o sławę nieśmiertelną z rycerskich w polu i inszych senatorskich w pokoju dzielności pilnie starali gwoli ojczyźnie i wszystkim pospolitej rzeczy, iżby o każdym z osobna było co w kroniki pisać. Ale nie tym sposobem sławy nabywać, jako on, co kościół Dyjany w Efezie spalił, jednając sobie nieśmiertelne imię, aczkolwiek przez łotrostwo. Bo w tych księgach naszych tylko cnocie Sława uczciwa na prawą stronę głośno trąbiąc, świadectwo chwały nieśmiertelnej godne wydawa, a skarade postęпки sprośnych wyrodków lewą teje sławy trąbą z cnotliwych orszaku wywoływa⁴⁴.

⁴¹ Zob. C. Ripa, *Ikonologia*, tł. I. Kania, Kraków 1998, s. 169; zob. też np. D. C. Shorr, *The Identification of the Captives in Petrarch's Triumph of Fame*, „Die Graphischen Künste. N.F.”, 2, 1936/1937, s. 41–44; eadem, *Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame*, „The Art Bulletin”, 20, 1938, 1, s. 100–107; S. Charney, *Artistic Representations of Petrarch's 'Triumphus Famae'*, w: *Petrarch's 'Triumphs'. Allegory and Spectacle*, s. 223–233; G. Guastella, *Word of Mouth. 'Fama' and Its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages*, Oxford 2017.

⁴² Przykładowo w czasie parady z okazji drugiego ślubu Zygmunta III w 1592 r. na wozie zaprojektowanym według inwencji Piotra Myszkowskiego: „Sława w białym hatłasie ubrana, dwie trąbie w ręku mając, stała”, A. Falniowska-Grabowska, W. Leitsch, *Gonitwa w maszkarach na rynku krakowskim (7 czerwca 1592 r.)*, „Rocznik Krakowski”, 51, 1987, s. 53.

⁴³ J. Jurkowski, *Tragedyja o polskim Scyrulucie i trzech synach koronnych ojczyzny polskiej: żołnierzu, rozkośniku i filozofie, których imię: Herkules, Parys, Dyjogenes*, Kraków 1604, k. C₂ver., A₃ver., C₂ver.

⁴⁴ M. Strykowski, *Kronika polska, litewska, żmudzka*, k. A₃ver.

Pojmując swą kronikarską misję jako *dispensator gloriae*, dziejopis poniekąd utożsamiał się z ukazaną na rycinie personifikacją, współdecydując z nią, komu przyznać nieśmiertelną chwałę, a kogo z godnych pamięci grona wywołać.

Wedle epigramatu Strykowskiemu uczciwą sławę zdobyć można na dwa sposoby: dokonując walecznych czynów bądź zajmując się nauką. W obu przypadkach jej widowym znakiem był wieniec laurowy, zdobiący skronie zarówno zwycięskich wodzów, jak i wielkich poetów oraz wypromowanych akademików (na dawnych uczelniach stopień bakałarza filozofii określano terminem *prima laurea*, magistra zaś i doktora filozofii *secunda laurea*)⁴⁵. Również ta interpretacja zakotwiczona została w rycinie. Dla wspomnianych zasług bojowych, zatknięcia sztandaru na zdobytych murach i podjęcia się roli harcownika, inspiracją była postać z proporcem na czele pochodu w tle i włócznia w rękę legionisty na pierwszym planie. Z kolei wzmianka o filozofach wyjaśniać miała, czemu wieniec widnieje na głowie nie tylko żołnierzy, ale też zakapturzonego cywila (w którym notabene sportretowany został uwieńczony laurem poetyckim Petrarka).

Za ryciną Pencza kopia Brosamera prezentuje w tle pomniki dawnej świetności Imperium Rzymskiego, które norymberski artysta mógł oglądać na własne oczy w czasie pobytu w Wiecznym Mieście w 1539 r. Widzimy tu Koloseum, jeden z licznych w Rzymie obelisków przywiezionych z Egiptu (zapewne watykański, stojący wówczas w cyrku Nerona), łuk tryumfalny Tytusa, spięte architrawem kolumny przypominające ruiny świątyni Kastora i Polluksa na Forum Romanum, piramidę trybuna ludowego Gajusza Cestiusza, a na pierwszym planie odnalezione ponad pół wieku wcześniej głowę i stopę kolosa Konstantyna. Spośród tych zabytków uwagę Strykowskiemu przykuły wyłącznie opromienione tajemniczym urokiem zamierzchłej egipskiej kultury piramida i obelisk, które zmultiplikowane synekdochą awansował na najbardziej rozpoznawalne pomniki dawnej sławy. W zbiorowej wyobraźni były one powszechnym symbolem niegdysiejszej potęgi i chwały starożytnych. Dziejopisa zafrapowały również ciągnące powóz słonie, znane mu z opisów antycznych tryumfów u Pliniusza Starszego (*Naturalis historia* 8,6 i 8,2) lub Seneki Młodszeo (*De brevitae vitae* 13)⁴⁶.

⁴⁵ A. Karbowski, *Ilustracje polskie z życia uniwersyteckiego XVII i XVIII*, Kraków 1887, s. 8–10.

⁴⁶ U autorów tych mógł wyczytać, że podczas uroczystej intrady konsula Kwintusa Cecyliusza Metellusa w 251 r. p.n.e. jego rydwan poprzedzała ponad setka słoni, a Pompejusz Wielki w 81 r. p.n.e. dla uczczenia afrykańskiej wiktarii wjechał

W konkluzji subskrypcji Strykowski przypomniał, że pamięć potomnych nierozzerwalnie sprzęgnięta jest z cnotą, której poświęcił swe dzieło. Z tej perspektywy drzeworyt z antykizującym przedstawieniem tryumfu Sławy okazał się najbardziej pożądaną ilustracją rozpoczynającą *Gońca Cnoty*. Skoro wznowienie *Żwierzyńca* wydane zostało później i ze względów chronologicznych Strykowski nie mógł się inspirować analogicznym utworem Reja, najpewniej i tym razem inicjatorem otwarcia tomu wierszem na tę rycinę był typograf, który podsunął ją Strykowskiemu jako poetycką inspirację.

W późniejszych drukach swej oficyny Wirzbięta wykorzystał wyłącznie jeden drzeworyt cyklu. Wizerunek tryumfu Wieczności, ukazujący Chrystusa w otoczeniu symboli ewangelistów i świętych unoszącego się nad apokaliptyczną pożogą, użyty został w dwóch tomach kazań kalwińskiego pastora Grzegorza z Żarnowca drukowanych na przełomie 1580 i 1581 r. W obu przypadkach rycina – raz dobrana przygodnie, raz w związku z treścią perykopy – pełniła rolę czysto dekoracyjną, nie mając wpływu na brzmienie ilustrowanego tekstu⁴⁷.

Po śmierci Macieja w 1605 r. warsztat na krótko i raczej bez entuzjazmu przejął jego syn, Paweł Wirzbięta (był on rymarzem, nie typografem – firmę ojca miał odziedziczyć przyuczony do zawodu drukarza jego brat Cyprian, który jednak zmarł przed Maciejem). Z finansowych tarapatów ratował się on, wyprzedając konkurencji typograficzne zasoby oficyny. W ten sposób poszczególne klocki drzeworytnicze

do Wiecznego Miasta powozem ciągniętym przez te zwierzęta; zob. D. C. Shorr, *Some Notes on the Iconography*, s. 107; K. Daniluk, *Ku chwale Wiecznego Miasta! Słonie w rzymskich amfiteatrach*, „Wieki Stare i Nowe”, 7, 2014, s. 11–12. Fakty te przypominali również rodzimi historycy opisujący antyczne tryumfy, np.: „Stada koni gnano odjętych nieprzyjacielowi (zwłaszcza na których piątno królewskie było), zwierzęta rozliczne zamorskie: słonie, wielbłądy”, S. Sarnicki, „Księgi hetmańskie z dziejów rycerskich wszytkich wieków zebrane...”, rkps, BJ, sygn. 171/III, s. 330.

⁴⁷ W pierwszej części postylli ilustracja ozdabia perykopę kazania *Na dzień narodzenia Pańskiego o wieczności Syna Bożego, Pana Jezu Krysta, i o spółistotności Jego z Ojcem* (J 1, 1–14) bez związku z jej treścią; [Grzegorz z Żarnowca], *Postylla albo Wykłady Ewangelij niedzielnych i na święta przez cały rok...*, [cz. 1], [Kraków 1580/1581], k. 25rec. W drugiej części rycina dobrana została starannie, towarzysząc perykopie poświęconej sądowi ostatecznemu (Mt 25, 31–46), zaczynającej się werselem: „Gdy tedy przyjdzie Syn Człowieczy w chwale swej i wszyscy święci aniołowie z nim, tedy siedzie na stolicy chwały swej”, kazanie *Ewangelija i z wykładem swym o dniu sądnym, kształcie, postępku i egzekucyjje jego*; idem, *Postylla część wtóra, od Trójce Świętej aż do Adwentu...*, [Kraków 1580/1581], k. 478rec. – numeracja kart w obu częściach ciągła.

Wirzbięty przeszły na własność Mikołaja Loba czy Wojciecha Kobylińskiego, a także lwowskich jezuitów, którzy planowali założyć własną drukarnię⁴⁸. Wygląda na to, że rycinę z przedstawieniem tryumfu Famy nabył wówczas Szymon Kempini, który w marcu 1609 r. skorzystał z niej w jednym ze swych druków. Inicjatywa zakupu mogła wyjść od autora publikacji, Stanisław Witkowski znał bowiem Pawła Wirzbięte, u którego w 1605 r. wydał dwie broszury⁴⁹.

Witkowski, rymopis o wyraźnym zacięciu satyrycznym, w *Złotej wolności koronnej* z początku 1609 r. na fali euforii z powodu ogłoszenia amnestii dla rokoszan pokusił się o sformułowanie ogólnikowych zaleceń moralnych. Na odwrociu karty tytułowej, podobnie jak wcześniej Strykowski, podniszczony już drzeworyt wykorzystał jako integralny element utworu wprowadzającego w tematykę tomiku (il. 5). Swój wiersz *ad imaginem* Witkowski wystylizował na konstrukcję emblematyczną, zamiast inskrypcji przydając dystych Tibullusa z pochwałą pokoju, podpisany marginalnym tytułikiem „Tibul[us], *El[e]g[iae] 10, lib[er] I*”:

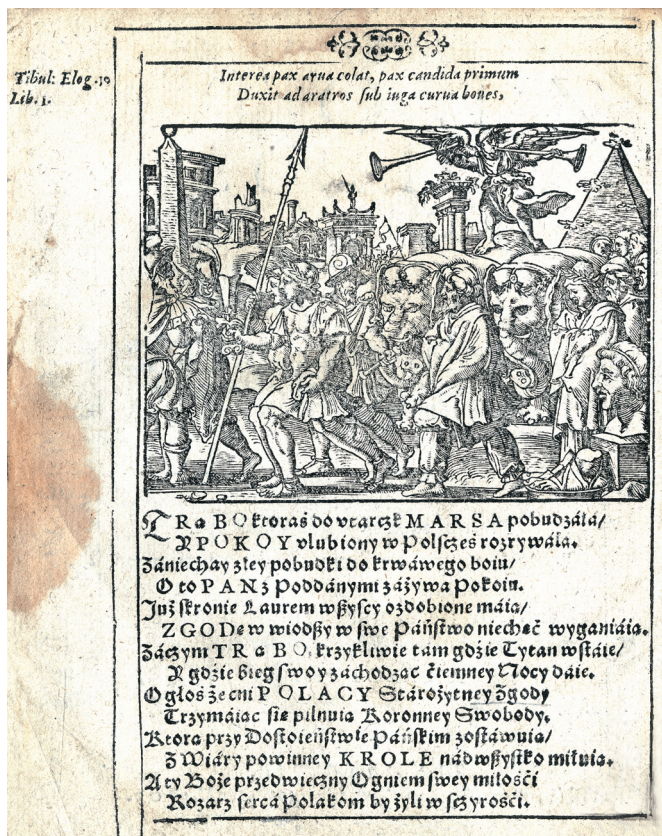
„Interea pax arva colat. Pax candida primum
Duxit ad aratros sub iuga curva boves”⁵⁰.

Trąbo, któraś do utarczk Marsa pobudzała
I pokój ulubiony w Polszcześ rozrywała,
Zaniechaj zlej pobudki do krwawego boju,
Oto pan z poddanymi zażywa pokoju.
Już skronie laurem wszyscy ozdobione mają,
Zgodę wwiódszy w swe państwo, niechęć wyganiają.
Zaczym, trąbo, krzykliwie tam, gdzie Tytan wstaje,
I gdzie bieg swój, zachodząc, ciemnej nocy daje,
Ogłoś, że cni Polacy starożytnej zgody

⁴⁸ Zob. M. Reichenstein, *Mikołaja Reja „Zwierciadło”*, s. 22; S. Jasińska, *Co się stało z drukarnią Wirzbięty?*, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, 4, 1968, s. 147–153; A. Kawecka-Gryczowa, M. Zychowiczowa, *Gdzie i kiedy drukowano „Historyję o chwalebnyim zmartwychustaniu Pańskim”?*, „Biuletyn Biblioteki Jagiellońskiej”, 31, 1981, s. 114–115; A. Kawecka-Gryczowa, *Wirzbięta Paweł, w: Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 2: *Wiek XVII–XVIII*, red. J. Pirożyński, vol. 2: *L–Ż i drukarnie żydowskie*, Kraków 2000, s. 370–371.

⁴⁹ S. Witkowski, *Lament albo Żale nagrobne na zeście z świata ... Jana Zamoyskiego, kanclerza i hetmana koronnego*, Kraków [1605]; idem, *„Zgoda tulająca się” Cyrusa Teodora z greckiego na polskie przetłumaczona*, Kraków 1605.

⁵⁰ Tibullus, *Elegiae* I 10, w. 45–46 („Pozwól tymczasem, niech pokój dogląda pól. Radosny pokój wiódłby na orkę woły pod zakrzywione jarzma”, tł. J. Pokrzywnicki).



Il. 5. Stanisław Witkowski, *Złota wolność koronna...*, Kraków: Szymon Kempini, 1609, k.)₁ver.; Dział Starych Druków Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu, sygn. XVII.800

Trzymając się, pilnują koronnej swobody,
Którą przy dostojeństwie Pańskim zostawują,
Z wiary powinney króle nad wszystko miłują.
A Ty, Boże przedwieczny, ogniem swej miłości
Roz[ż]arz serca Polakom, by ŝyli w ŝczyrości⁵¹.

I chociaŝ utwór poprzedzał wiersz *Pisorym do Muz* fundowany na przekonaniu, ŝe wielcy polscy poeci zapewnili sobie pamięć potomnych, choć adresatowi dedykacji Witkowski przymawiał się jako ten, który jego imię moŝe ocalić od zapomnienia, bo „spaniale i przewaŝne dowcipy, sławę miłując, oraz i tych w łasce i miłości chowają, którzy piórem głośnym (jako są historyjografi i ucieszni *poetae*) potomnym czasom

⁵¹ S. Witkowski, *Złota wolność koronna...*, Kraków 1609, k.)₁ver.

do ludzi onę podają i głoszą”⁵², wreszcie choć i w tekście *Złotej wolności koronnej* znalazło się miejsce dla szumnej apoteozy dobrej sławy:

Sława jest płacą drogą doczesnej roboty
I z niej czasy potomne ludzkie znają cnoty,
Sława jest trąbą głośną spraw nienaganionych,
Która nierada widzi ludzi rozpieszczonych.
Tę lata nieprzeżyte wiecznie wspominają,
Tęż *poetae* dowcipni do ludzi podają⁵³

– to w przedstawionej na drzeworycie Famie Witkowski upatrywał raczej Pogłoskę, która rozgłasza nastanie społecznej zgody po stłumieniu rokoszowych zamieszek⁵⁴. Trzymane przez personifikację trąby pod piórem poety zyskały nową wykładnię: pierwsza, odstawiona właśnie od ust, utożsamiona została z zagrzewającą do walki surmą bojową, druga fanfarą obwieszcza światu pokój, jaki po bratobójczych walkach na powrót zapanował między Polakami. Ponieważ na rycinie głowy czterech postaci uwieńczone zostały wawrzynem, mógł Witkowski na prawach *pars pro toto* z emfazą zakrzyknąć: „Już skrońnie laurem wszyscy ozdobione mają, / zgodę wwiódszy w swe państwo, niechęć wyganiają”. W ten sposób wizerunek Sławy awansował do rangi emblematu pojednania i poszanowania władzy królewskiej.

Poza dziełami tych trzech autorów nie są znane inne wiersze komentujące którąkolwiek z rycin serii Brosamera⁵⁵. Wspólną

⁵² Idem, *Pisorym do Muz*, w: ibidem, k. A₁ver.–A₂ver.; idem, *Jaśnie Wielmożnemu i M[ilo]ściewemu Panu Jego M[ilo]ści P[anu], p[anu] Hieronimowi Gostomskiemu...*, w: ibidem, k.)₄rec.

⁵³ Ibidem, k. C₄rec.

⁵⁴ Wzorowany na Owidiuszu (*Metamorphoses* XII, w. 39–63) efektowny opis pałacu Famy-Pogłoski rok wcześniej dał Jan Daniecki w dotyczącym rokoszowej tematyki *Żalonym narzekaniu Korony Polskiej* (Kraków 1607, k. A₄rec.–B₁rec.: w. 145–192).

⁵⁵ Analogiczne dzieła poetów z drugiej połowy XVII w. – *Tryumf Miłości* Wespazjana Kochowskiego czy pozbawiony tytułu cykl Samuila Gawryłowicza Piotrowskiego-Sitnianowicza, zwanego później Symeonem z Połocka – stanowiły komentarz do odmiennych ujęć graficznych tego samego tematu; zob. P. A. Rolland, *Ut Poesia Pictura... Emblems and Literary Pictorialism in Simiaon Połacki's Early Verse*, „Harvard Ukrainian Studies”, 16, 1992, 1/2, s. 77–83. Również wiersz Franciszka Karpińskiego *Na obraz „Tryumfu Śmierci”*, powiązany ostatnio z drzeworytem znanym z drugiego wydania *Żwierzynca* Reja (J. Zieliński, *Magiczne triady i kwadraty: „Na obraz tryumfu Śmierci”*, w: *Czytanie Karpińskiego*, t. 1, red. B. Mazurkova, T. Chachulski, Warszawa 2017, s. 110–111, 145–149), w rzeczywistości zależny jest od innej grafiki poświęconej temu samemu tematowi; zob. R. Grześkowiak, *Poetycka recepcja rycin do „Tryumfów” Petrarki (druga połowa XVII i XVIII wiek)*, „Ruch Literacki”, 60, 2019, 5, s. 493–510.

cechą utworów Reja, Strykowskiego i Witkowskiego jest brak znajomości fundującego cykl literackiego źródła Petrarke, które wyjaśniało mechanizm sekwencyjnego następstwa ilustracji, stąd poeci lekką ręką składali z nich nową całość (Rej) lub wyodrębniali pojedynczą rycinę z serii (Strykowski, Witkowski). Do wyboru takiego profilu recepcji przyczynił się Brosamer, który kopiując miedzioryty Pencza, pominął umieszczone na nich inskrypcje (co prawda z dziełem Petrarke miały one niewiele wspólnego, ale ukierunkowywały interpretację rycin). Dla oswojonych z ikoniczną lekturą poetów tematy ilustracji były czytelne, ale już zależność między nimi czy szczegóły przedstawień bynajmniej. Brak na rycinach elementów deskrypcyjnych sprawiał, że rodzimi twórcy, komponując swe epigramaty *ad imaginem*, zdani byli na własną inwencję, co zaowocowało zróżnicowaniem ujęcia tematu i artystyczną odmiennością poetyckich opracowań.

Bibliografia

Źródła drukowane

- Bielski M., *Kronika wszytkiego świata*, Kraków 1551
 Bielski M., *Kronika, to jest Historyja świata*, Kraków 1564
 [Grzegorz z Żarnowca], *Postylla albo Wykłady Ewanjelij niedzielnych i na święta przez cały rok...*, [cz. 1], [Kraków 1580/1581]
 [Grzegorz z Żarnowca], *Postylle część wtóra, od Trójce Świętej aż do Adventu...*, [Kraków 1580/1581]
 Gwagnin A., *Sarmatiae Europae descriptio*, Cracoviae 1578
 [Obietnice, figury i prorocstwa o Panie naszym, Jezusie Krystusie, Kraków b.d.]
 Rej M., *Wizerunk własny żywota człowieka poczciwego*, Kraków 1560
 Rej M., *Żwierciadło albo Kształt, w którym każdy stan snadnie się może swym sprawam jako we zwierciadle przypatrzeć*, Kraków 1567/1568
 Rej M., *Żwierzyniec, w którym rozmaitych stanów ludzi, żwirząt i ptaków kształty, przypadki i obyczaje są właśnie wypisane*, Kraków 1574
 Strykowski M., *Goniec Cnoty do prawych ślachciców...*, Kraków 1574
 Strykowski M., *Kronika polska, litewska, żmudzka i wszytkiej Rusi Kijowskiej...*, Królewiec 1582
 Vigilantii Gregorii Samboritani, *Elegiae et epigrammata quaedam*, [Cracoviae, po 1567]
 Vigilantii Gregorii Samboritani, *Polymnia*, Cracoviae 1564
 Wirzbięta M., *Tablica albo Konterfet Cebesza*, tłum. M. Wirzbięta, Kraków 1581
 Witkowski S., *Złota wolność koronna...*, Kraków 1609

Opracowania

- Charney S., *Artistic Representations of Petrarch's 'Triumphus Famae'*, w: *Petrarch's 'Triumphs'. Allegory and Spectacle*, ed. K. Eisenbichler, A. A. Iannucci, foreword by A. A. Iannucci, Toronto 1990, s. 223–233
- Chojcka E., *O tematach i formach antykizujących w grafice polskiej XVI wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 32, 1970, 1, s. 19–37
- Donati L., *Un capitolo iconografico sui „Trionfi” del Petrarca*, „Gutenberg-Jahrbuch”, 24, 1949, s. 118–125
- Drzeworyty w różnych dziełach polskich używane przez drukarzy krakowskich w XVI, XVII i XVIII wieku, a zachowane dotąd w zbiorze prywatnym D.E. F[riedleina] w Krakowie*, [Kraków 1847]
- Gotzkowsky B., *Die Buchholzschnitte Hans Brosamers in Werken Martin Luthers und anderen religiösen Drucken des 16. Jahrhunderts. Ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen*, Baden-Baden 2009
- Gotzkowsky B., *Die Buchholzschnitte Hans Brosamers zu den Frankfurter »Volksbuch«-Ausgaben und ihre Wiederverwendungen*, Baden-Baden 2002
- Gotzkowsky B., *Zur Überlieferungsgeschichte der Holzschnitte Hans Brosamers in den Frankfurter »Melusine«-Drucken des 16. Jahrhunderts*, w: *Zeichensprachen des literarischen Buchs in der frühen Neuzeit. Die »Melusine« des Thüring von Ringoltingen*, hrsg. U. Rautenberg, H.-J. Künast, M. Habermann, H. Stein-Kecks, Berlin–Boston 2013, s. 377–394
- Gruchała J. S., *Mikołaj Rej i „czarna sztuka”*, w: *Mikołaj Rej z Nagłowic. W pięćsetną rocznicę urodzin*, red. W. Kowalski, Kielce 2005, s. 93–104
- Grzeskowiak R., *Poetycka recepcja rycin do „Tryumfów” Petrarki (druga połowa XVII i XVIII wiek)*, „Ruch Literacki”, 60, 2019, 5, s. 493–510
- Guastella G., *Word of Mouth. 'Fama' and Its Personifications in Art and Literature from Ancient Rome to the Middle Ages*, Oxford 2017
- Karpiński A., *Z ikonograficznej i literackiej recepcji „Tryumfów” Petrarki w Polsce w XVI i XVII w.*, w: *Petrarka a jedność kultury europejskiej. Materiały międzynarodowego zjazdu, Warszawa, 27–29 V 2004 / Petrarca e l'unità della cultura europea. Atti del convegno internazionale*, red. M. Febbo, P. Salwa, Warszawa 2005, s. 421–432
- Kawecka-Gryczowa A., *Wirzbięta Maciej*, w: *Drukarze dawnej Polski od XV do XVIII wieku*, t. 1: *Małopolska*, cz. 1: *Wiek XV–XVI*, red. A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1983, s. 358–370
- Kühnel-Kunze I., *Hans Brosamer und der Meister HB mit dem Greifenkopf. Ein weiterer Beitrag zur Brosamer-Forschung*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft”, 14, 1960, s. 57–80
- Muczkowski J., *Zbiór odcisków drzeworytów w różnych dziełach polskich w XVI i XVII wieku odbitych, a teraz w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego zachowanych*, Kraków 1849
- The New Hollstein German Engravings and Woodcuts 1400–1700: Hans and Martin Brosamer*, cz. 1–3, comp. M. Knauer, ed. H.-M. Kaulbach, Ouderkerk aan den IJssel 2015

- Nyholm E., *A Comparison of the Petrarchan Configuration of the 'Trionfi' and Their Interpretation in Renaissance Art*, w: *Petrarch's 'Triumphs'. Allegory and Spectacle*, ed. K. Eisenbichler, A. A. Iannucci, foreword by A. A. Iannucci, Toronto 1990, s. 235–255
- Pelc J., *Słowo i obraz. Na pograniczu literatury i sztuk plastycznych*, Kraków 2002
- Pokorska M., *Amor triumfujący i Amor spętany w alegorycznych rycinach północnego manieryzmu*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 41, 1996, s. 239–247
- Pokorska-Primus M., *Tradycja „Tryumfów” Francesca Petrarki w grafice szkół północnych XVI wieku*, „Folia Historiae Artium. Seria Nowa”, 5/6, 1999/2000, s. 93–101
- Polonia typographica saeculi sedecimi. Zbiór podobizn zasobu drukarskiego tłoczni polskich XVI stulecia*, z. 10: *Maciej Wirzbięta. Kraków 1555/7–1605: tabl. 476–520*, [oprac. A. Kawecka-Gryczowa], Wrocław 1975; z. 11: *Maciej i Paweł Wirzbiętowie. Kraków 1555/7–1609: tablice 521–570*, [oprac. A. Kawecka-Gryczowa], Wrocław 1981
- Reichenstein M., *Mikołaja Reja „Zwierciadło” z roku 1567 pod względem ikonograficznym*, Lwów 1935
- Reichenstein M., *Trzy drzeworyty w „Zwierciadle” Reja, wydany u Macieja Wirzbięty w r. 1567*, „Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie”, 12, 1932, 2, s. 70–71
- Röttinger H., *Beiträge zur Geschichte des sächsischen Holzschnittes (Cranach, Brosamer, der Meister MS, Jakob Lucius aus Kronstadt)*, Strasburg 1921
- Shorr D. C., *The Identification of the Captives in Petrarch's Triumph of Fame*, „Die Graphischen Künste. N.F.”, 2, 1936/1937, s. 41–44
- Shorr D. C., *Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame*, „The Art Bulletin”, 20, 1938, 1, s. 100–107
- Stankiewicz E., *Maciej Wirzbięta – wydawca Reja*, w: *Mikołaj Rej. W czterechsetlecie śmierci*, red. T. Bieńkowski, J. Pelc, K. Pisarkowa, Wrocław 1971, s. 257–268
- Strack D., *Petrarcas 'Trionfi' in deutschen und niederländischen Bildzeugnissen des 16. Jahrhunderts*, w: *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, hrsg. A. Aurnhammer, Tübingen 2006, s. 131–158

From the History of the Poetic Reception of Engravings
to Petrarch's *Triumphs*: Mikołaj Rej, Maciej Strykowski,
Stanisław Witkowski

The article deals with the poetic reception of six woodcuts made by Hans Brosamer for Petrarch's *Triumphs* which were at the disposal of the printer Maciej Wirzbięta. The woodcuts, being a reduced and inverted copy of

copperplate engravings by Georg Pencz (Fig. 1), were most probably made by Hans Brosamer. Wirzbięta proposed to Rej a series of engravings to write a cycle of epigrams about them. It was published five years after the poet's death, together with the engravings, in the second edition of *The Bestiary* (*Żwierzyńiec*) in 1574 (Fig. 3). The epigrams did not interpret the scenes presented in the woodcuts; Rej used their theme to illustrate his own moral advice.

In 1574, Wirzbięta also published Maciej Strykowski's *Messenger of Virtue* (*Goniec Cnoty*), which begins with the poem *Fame* (*Sława*) accompanied by the woodcut illustrating the triumph of Fame (Fig. 4). It is a successful interpretation of the engraving and its particular elements. The same woodcut was used by Stanisław Witkowski, who in his print *The Golden Liberty of the Crown* (*Złota wolność koronna*) of 1609 added his own commentary in verse referring to the amnesty for members of the Zebrzydowski's rebellion against the king.

None of the poets mentioned above was aware of the fact that initially the engravings they used illustrated Petrarch's *Triumphs*; thus their epigrams could be hardly regarded as the evidence of Petrarchism. Authors' familiarity with writing engraving poems bore fruit in the form of a diverse approach to the topic and its artistic depictions.

Prof. dr hab. Radosław Grzeškowiak – historyk literatury i edytor specjalizujący się w badaniu poezji renesansu i baroku, zatrudniony w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Twórca 16 edycji krytycznych i autor książek: *Barokowy tekst i jego twórcy. Studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”*, Gdańsk 2003; *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Warszawa 2013; *Dialogi dzieł dawnych. Studia o intertekstualności literatury staropolskiej*, Gdańsk 2018. Artykuł jest elementem szerszej zakrojonych prac nad związkami polskiej poezji XVI–XVIII w. z grafiką zachodnią.

Radosław Grzeškowiak – professor, literary historian and editor specialising in the study of Renaissance and Baroque poetry; employed at the Institute of Polish Philology of the University of Gdansk. The author of sixteen critical editions and monographs: *Barokowy tekst i jego twórcy. Studia o edycji i atrybucji poezji „wieku rękopisów”* (Gdańsk, 2003), *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej* (Warsaw, 2013), *Dialogi dzieł dawnych. Studia o intertekstualności literatury staropolskiej* (Gdańsk, 2018). The article is part of a broader research on the relationship between Polish poetry of the 16th–18th centuries and Western graphics.

E-mail: radoslaw.grzeskowiak@ug.edu.pl