

MONIKA JANISZEWSKA

Uniwersytet Mikołaja Kopernika
Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa

Mikołaj Auerhan – złotnik poznański z IV ćw. XV wieku i jego *oeuvre*

Mikołaj Auerhan – A Goldsmith from Poznań Active in the 4th Quarter of the 15th Century and his *Oeuvre*

W latach 80. XV wieku złotnictwo w Wielkopolsce weszło w fazę rozkwitu. Świadczy o tym większa liczba zabytków z tego okresu znanych obecnie, w stosunku do stanu zachowania z poprzednich dziesięcioleci. Głównym ośrodkiem produkcyjnym regionu był Poznań. (Tadeusz Nożyński przypuszcza, że złotnicy mogli działać tu już w XIV wieku, brak jednak na to konkretnych dowodów¹. Najstarsze źródła, wymieniające złotników poznańskich, pochodzą z 1411 roku – byli nimi Jan i Lodowig²). Ożywienie działalności poznańskich warsztatów, przypadające na koniec XV stulecia, ma też potwierdzenie we wzrastającej liczbie rzemieślników, choć tylko nielicznym spośród nich przypisujemy konkretne realizacje. Do mistrzów takich należą: Mateusz Russek (zm. 1504)³, Jakub Barth (zm. 1519)⁴, Piotr I Gelhor (zm. 1543)⁵ oraz Mikołaj Auerhan. Z tym ostatnim

¹ Badania nad złotnictwem prowadzone są przez autorkę w ramach przygotowywanej pracy doktorskiej pt. *Gotyckie złotnictwo w Wielkopolsce*, pisanej pod kierunkiem prof. dra hab. Józefa Poklewskiego. Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w l. 2006–2008 jako projekt badawczy.

Nożyński przypuszcza, że warsztaty złotnicze w Poznaniu mogły działać na potrzeby dworu książęcego, który prawdopodobnie przyciągał rzemieślników. Zob. T. Nożyński, *Złotnictwo poznańskie do końca XVII wieku*, „Studia i Materiały do dziejów Wielkopolski i Pomorza”, VI: 1960, z. 1, s. 7.

² Tamże.

³ A. Wasilkowska, *Russek Maciej*, w: *Wielkopolski Słownik Biograficzny*, Warszawa–Poznań 1981, s. 632–633.

⁴ Tamże, *Bart Jakub*, dz. cyt., s. 38.

⁵ Tamże, *Gelhor Piotr*, dz. cyt., s. 199.

mistrzem, czynnym w latach 1477–1498⁶, wiązana jest w literaturze przedmiotu dość liczna grupa dzieł, pochodzących z ostatnich lat XV wieku. W tym miejscu należy podkreślić, że jest to przypadek odosobniony – w dziejach polskiego rzemiosła artystycznego odnotowano niewielu mistrzów, o których istnieniu wspominają archiwalia i którym jednocześnie można przypisać tak rozbudowane *oeuvre*. Metoda atrybucji opiera się na analizie stylistyczno-formalnej.

Z materiałów źródłowych wiemy, że Mikołaj Auerhan (Nickel Awerhan) był notowany w Poznaniu od 1477 do 1486 roku. Jego działalność na tym terenie datować można aż do 1498 roku, a to na podstawie inskrypcji na jednym z jego dzieł. W latach 1483–1486 czterokrotnie wybrano go starszym cechu złotników. Był dwukrotnie żonaty, najpierw z Małgorzatą – wzmiankowaną jedynie w 1477 roku, natomiast w roku 1484 ożenił się prawdopodobnie z Barbarą. Wiadomo również, że w 1485 roku kupił dom przed Bramą Wroniecką, a w 1488 roku grunt przy ulicy Tkackiej. W tym samym roku, co zasługuje na szczególną uwagę, odnotowany został jako właściciel domu przy ulicy Wielkiej – położonego obok domów złotników Macieja Russka oraz Pawła⁷. Nabyte nieruchomości potwierdzają wysoką pozycję społeczną Auerhana w Poznaniu, gdyż – jak stwierdził Jacek Wiesiołowski – ul. Wielka była „swoistą osią złotniczą miasta, na której skupiały się wszystkie liczące się warsztaty. Lokalizacja warsztatu w danym punkcie miasta niewątpliwie była istotnym wykładnikiem statusu społecznego”⁸.

Tylko jedno dzieło potwierdzone jest w materiałach archiwalnych jako praca Auerhana – kielich z Wągrowca. Umowę na wykonanie go zawarł ze złotnikiem pleban Paweł z Wągrowca, skarbnik arcybiskupi w 1490 roku, przekazując na ten cel trzy grzywny i półszosta skojca srebra oraz dwa złote dukaty na pozłocenie kielicha. Auerhan zobowiązał się wykonać kielich do najbliższej Wielkanocy pod groźbą pozbawienia go własności ruchomej i nieruchomości a także domostwa⁹. Warto podkreślić, że wzmianka ta jest ważnym dowodem na aktywność

⁶ Taż, *Auerhan Mikołaj*, dz. cyt., s. 30-31.

⁷ Taż. Zapewne datę końcową działalności Auerhana, począwszy od Chrząszczewskiej, wyznaczyli inni autorzy na podstawie najpóźniej datowanego inskrypcją kielicha z Wągrowca.

⁸ J. Wiesiołowski, *Pozycja społeczna rzemiosł artystycznych w średniowiecznym Poznaniu*, „Sprawozdania PTPN za rok 1976”, nr 94, Poznań 1978, s. 25. O silnej pozycji Auerhana w Poznaniu wspomina też Korduba, zob. P. Korduba, *Nieznany kielich Mikołaja Auerhana w Farze poznańskiej*, w: *Złotnicy*, „Kronika Miasta Poznania”, Poznań 2000, s. 43.

⁹ Umowę zawartą między Mikołajem Auerhanem a plebanem Pawłem opublikował Kazimierz Kaczmarczyk cyt. za: K. Kaczmarczyk, *Akta Radzieckie Poznańskie*, t. II, 1931, s. 215, nr 1519. „Nicolaus aurifaber de Paulo thesaurario archiepiscopi. Veniens personaliter providus Nicolaus aurifaber, dictus Awerhan sponte et voluntarie ac per expressum recongnovit se recepisse a honorabili domino Paulo plebano in Wangrowyecz tres mrc. argenti cum sexto dimidio scotto et duos nobiles aureos, de quibus tribus mrc. argenti et sexto dimidio scoto prefatus Nicolaus aurifaber se summisit et presentibus submittit prefato domino Paulo, reverendissimi domini archiepiscopi thesaurario, laborare calicem infra hinc et festum Pasche proximum et eundem cum dictis nobilibus

tego artysty w okolicach Poznania. Według literatury przedmiotu omawiany za-
bytek do roku 1939 miał się znajdować w kościele w Wągrowcu, później uzna-
no go za zaginiony. Na podstawie analizy porównawczej z pozostałymi srebrami
przypisywanymi mistrzowi¹⁰, uważam zachowany do dziś w Wągrowcu kielich
za tożsamy z tym wykonanym w końcu XV wieku przez Auerhana, mimo że
pozbawiony jest on nodusa i koronki na koszyczku czary. Przy aktualnym stanie
znajomości źródeł do dziejów poznańskiego złotnictwa niemożliwe jest archiwal-
ne powiązanie z warsztatem Mikołaja Auerhana żadnego innego zabytku, poza
kielichem wągrowieckim.

Jednakże, w oparciu o analizy porównawcze, w dotychczasowej literaturze
wykreowano pokaźne *oeuvre* złotnika. Należy zaznaczyć, że dokonane atrybucje
nie są pozbawione błędów, które na obecnym etapie zaawansowania badań nad
złotnictwem wielkopolskim trzeba poddać rewizji. Julius Kohte jako pierwszy
opublikował pod koniec XIX wieku kielichy z: Dębna¹¹, dwa kielichy z Krobi¹²,
z Leszna¹³, Obrzycka¹⁴ i Wągrowca¹⁵, poświęcając każdemu krótki opis. Nie
wskazywał jednak autorstwa tych dzieł, ani nie powiązał ich ze sobą. Jadwiga
Chrząszczewska wydobyła na światło dzienne i wprowadziła do literatury war-
sztat kierowany przez mistrza Mikołaja, czynnego w latach 1477–1498. Łączyła
z nim kielichy z kościołów w: Dębnie nad Wartą, Krobi¹⁶, Lesznie i Wągrow-

duobus deaurare, prout decet, sub privacione omnium bonorum suorum mobilium et immobilium
et principaliter de curia sua ante portam Summi(!) retro cuprifabrum. Casu, quo negligens fuerit,
extunc quod ipse iam dictus dominus Paulus de eadem se intromittere poterit per se aut suum pro-
curatorem sine omni strepitu iuris, tamquam omni iure conquisita essent, omnibus aliis creditori-
bus et eorum impetitionibus non obstantibus”. Serdecznie dziękuję Markowi Janickiemu za prze-
tłumaczenie niniejszej umowy; T. Nożyński, *Złotnictwo poznańskie do końca XVII wieku...*, s. 15.
Według Kohtego kielich był ufundowany przez mieszczanina Pawła. Zob. J. Kohte, *Verzeichnis der
Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Die Kunstdenkmäler der Regierungsbezirks Bromberg*, t. IV,
Berlin 1897, s. 153.

¹⁰ Punktem wyjścia jest praca Jadwigi Chrząszczewskiej, która znała zapewne z autopsji kie-
lich z Wągrowca, jeszcze przed wspomnianym w literaturze zaginięciem, i jako pierwsza stworzy-
ła *oeuvre* złotnika przypisując mu jeszcze cztery inne kielichy. Zob. J. Chrząszczewska, *Gotyckie
złotnictwo kościelne w Wielkopolsce i poznańskie warsztaty złotnicze*, „Sprawozdania z czynności
i posiedzeń PAU”, XLIV: 1939, nr 1, s. 23.

¹¹ J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen. Die Kunstdenkmäler der
Landkreise des Regierungsbezirks Posen*, t. III, Berlin 1896, s. 297.

¹² Tamże, s. 251. Kohte błędnie odczytał datę z inskrypcji fundacyjnej na kielichu sprawio-
nym przez Jakuba z Koźminka jako: „1509” (a jest: „1496”). Kielich ufundowany przez Jakuba
z Koźminka będzie określany – kielichem w Krobi I, drugi, bez inskrypcji – kielichem w Krobi II.

¹³ Tamże, s. 215, il. 146 (na prawo).

¹⁴ Tamże, s. 42.

¹⁵ J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen...*, t. IV, Berlin 1897, s. 153.

¹⁶ Chrząszczewska stwierdziła, że Auerhan jest mistrzem pięciu kielichów, następnie wymie-
niła cztery miejscowości, z których pochodzą zabytki: wynika z tego, że łączy z nim oba kielichy
krobskie.

¹⁷ J. Chrząszczewska, dz. cyt., s. 23.

cu¹⁷. Te same przedmioty przypisała mu Joanna Eckhardt. Zaliczyła też do kielichów typu auerhanowskiego dzieło z kościoła parafialnego w Sobocie¹⁸. Jest to jednak błędna identyfikacja pochodzenia, gdyż kielich ten pochodzi z Obrzycka, ale być może w czasie powojennej zawieruchy znajdował się przez jakiś czas w kościele w Sobocie. Zabytek z Obrzycka reprodukuje w *Polskim rzemiośle artystycznym wieków średnich* Adam Bochnak i Julian Pagaczewski, traktując go jako kielich wielkopolski, a miejscowość, z której pochodzi, określają jako „niewiadomą”¹⁹. Prócz tego wspominają jeszcze kielich z Leszna i także wiążą go ze środowiskiem poznańskim. Wymienieni autorzy zwrócili również uwagę, że oba zabytki mają w górnej partii stopy plastyczną koronkę, która wskazuje na oddziaływanie złotnictwa Prus Królewskich²⁰.

Eckhardt umieściła działalność mistrza w latach 1483–1495 oraz jako pierwsza określiła cechy kielichów pochodzących z jego warsztatu. Stwierdziła, że „posługują się tym samym kształtem i techniką dekoracji oraz schematem zdobniczym rytowanego cyklu figuralnego na czołach stopy, wprowadzonym do złotnictwa poznańskiego przez kielichy z 1414 i 1427 roku” oraz że „w oparciu o tradycję pierwszej połowy stulecia, utrwalają się swoiste cechy poznańskiego kielicha, które będą miarodajne dla całego okresu gotyckiego”²¹.

Do wymienionej wyżej grupy dzieł Aleksandra Wasilkowska słusznie dodała kielich z Obrzycka. Wspomniała również sygnaturę „A”, która miałaby znajdować się na kielichu, ufundowanym przez Jakuba z Koźminka²², co z kolei było identyfikacją błędną. Autorka zapewne uznała jedną z liter na guzie nodusa, tworzącą napis „S. Maria”, za znak złotnika.

Kielichy mistrza Mikołaja są też publikowane w znaczącej pracy Johanna Michaela Fritza na temat późnogotyckich grawerunków na dziełach złotniczych²³. Nieco więcej miejsca poświęcił im w monumentalnym opracowaniu

¹⁸ J. Eckhardt, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX w. Złotnictwo*, w: *Dziesięć wieków miasta Poznania*, t. III, Poznań – Warszawa 1956, s. 195; tenże, *Złotnictwo poznańskie w dobie Odrodzenia*, „Studia Muzealne”, II: 1957, s. 173.

¹⁹ A. Bochnak, J. Pagaczewski, *Polskie rzemiosło artystyczne wieków średnich*, Kraków 1959, s. 153, il. 112.

²⁰ Tamże, s. 153, 154, il. 112.

²¹ J. Eckhardt, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX w...*, s. 195.

²² A. Wasilkowska, *Auerhan Mikołaj*, dz. cyt., s. 30-31.

²³ J.M. Fritz, *Gestochene Bilder. Gravierungen auf Deutschen Goldschmiedearbeiten der Spätgotik*, Köln 1966, s. 334, kat. 159; kat. 404; kat. 569, il. 354; kat. 798. Autor poświęcił noty katalogowe kielichom: z Dębna; z Krobi – fundacji Jakuba z Koźminka, z błędnie odczytaną datą „1509” (właściwa: „1496”); z Obrzycka (publikuje jego zdjęcie, miejsce pochodzenia określa jako nieznanne, stwierdza też wpływy pomorskie); z Wągrowca. Ten ostatni zabytek znalazł tu miejsce nie ze względu na wnikliwość autora, lecz dzięki odwołaniu się jedynie do XIX-wiecznej inwentaryzacji Kohtego (w polskiej literaturze powojennej uznany za zaginiony). Noty są ograniczone do podania miejsca pochodzenia, datowania, techniki, przedstawień na stopie i ewentualnej inskrypcji.

Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa z 1982 roku, w którym opublikował zdjęcie kielicha z Obrzycka, wskazując na jego podobieństwo do kielicha w Krobi I (wykonanego zapewne przez M. Auerhana) i w Dębnie. Zwrócił również uwagę, że wszystkie te zabytki wykazują pewne pokrewieństwo ze złotnictwem dawnego Państwa Zakonnego²⁴. Również Kinga Szczepkowska-Naliwajek w dekoracji kielicha z Obrzycka i Krobi I zauważyła związki ze złotnictwem pruskim. Stwierdziła ponadto, że złotnictwo Prus Królewskich inspirowało głównie Wielkopolskę i przywołała poza wspomnianymi kielichami także zabytek w Wągrowcu²⁵.

Z kolei Jan Samek wprowadził mylnie do literatury „rzekomy” kielich z Koźmina jako związany z Auerhanem²⁶. W swoich pracach, poświęconych złotnictwu i rzemiosłu w Polsce, autor krótko scharakteryzował tę grupę zabytków. Zwrócił uwagę na ich szlachetne i doskonale wyważone proporcje, a także na stosowaną z umiarem dekorację – grawerunki figuralne i plastyczną dekorację roślinną oraz nodusy, ożywiane często maswerkami i przeźrocami. Według Samka kielichy auerhanowskie w niczym nie ustępują późnogotyckim kielichom małopolskim²⁷.

Część z omawianych zabytków publikowana była również w *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce* od 1961 do 1998 roku i każdy z nich wiązany był z mistrzem Mikołajem²⁸. Zofia Kurzawa i Andrzej Kuszelski wzbogacili *oeuvre* artysty o kielich z fary poznańskiej. Piotr Korduba poświęcił temu dziełu artykuł, w którym porównał go z dwoma kielichami z Krobi i z kielichem obrzyckim. Wysunął przypuszczenie, że wszystkie pochodzą z jednego warsztatu – Mikołaja Auerhana i datował je na czas pomiędzy połową lat 80. a połową lat 90. XV wieku. Kielich poznański uznał za wyrób najwyższej jakości, o czym ma świadczyć wielość trudnych technicznie, ażurowych dekoracji i doskonale dobrane proporcje naczynia. Według Korduby jest to nie tylko wybitna praca Auerhana, ale i „jeden z najlepszych wyrobów późnogotyckiego złotnictwa wielkopolskiego”²⁹.

²⁴ J.M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik in Mitteleuropa*, München 1982, kat. 833.

²⁵ K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza Gdańskiego, Ziemi Chełmińskiej i Warmii*, Studia z Historii Sztuki Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, t. XL, Wrocław-Warszawa 1987, s. 80, 159, il. 128, 129.

²⁶ J. Samek, *Polskie złotnictwo*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1988, s. 72.

²⁷ Tamże; J. Samek, *Polskie rzemiosło artystyczne. Średniowiecze*, Warszawa 2000, s. 194-196.

²⁸ Kielich z Dębna: KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 5, *Pow. jarociński*, red. A. Korudowa, 1969, s. 3, il. 70; I i II kielich z Krobi: KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 4, *Pow. gostyński*, red. Z. Białowicz-Krygierowa, 1961, s. 26, il. 136, 138; kielich z fary poznańskiej: KZSWP, t. VII, seria nowa, cz. II, z. 1, *Miasto Poznań, Kościoły i klasztory śródmieścia*, red. Z. Kurzawa, A. Kuszelski, 1998, s. 27, il. 552; kielich z Obrzycka: KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 23, *Pow. szamotulski*, red. R. i T. Juraszowie, T. Ruszczyńska i A. Sławska, 1966, s. 11, il. 138.

²⁹ P. Korduba, dz. cyt., s. 43-48. Podobnie datują go na koniec XV wieku i łączą z Auerhanem Kurzawa i Pudelska. Zob. Z. Kurzawa, A. Pudelska, *Skarby kościołów Poznania*, Wystawa

Także kielich z Krobi z 1496 roku doczekał się bardziej szczegółowego opracowania przez Renatę Sobczak-Jaskulską i Zygmunta Dolczewskiego. Autorzy uwagę poświęcili głównie osobie Jakuba z Koźminka. Zinterpretowali intencje fundatora, który poprzez uczyniony dar pragnął zapewnić sobie i rodzicom wieczne zbawienie. Zwrócili też uwagę na wątek chrystologiczny, mariologiczny oraz ideę wstawiennictwa świętych, będące świadectwem pobożności Jakuba. Podkreślili także, że sama fundacja do kościoła krobskiego nie była przypadkowa, gdyż wynikała z kultu dla patrona parafii św. Mikołaja (patrona jego ojca i notariuszy). Co do autorstwa, związali kielich z warsztatem Mikołaja Auerhana³⁰.

Wielu innych autorów publikowało wspomniane kielichy, powtarzając atrybucje głównie za Chrząszczewską czy Eckhardt. Pozycje te w zasadzie nie wnoszą nic nowego do badań nad sylwetką poznańskiego złotnika³¹. Działalność Auerhana jest zaledwie wspomniana w opracowaniach przekrojowych poświęconych sztuce w Wielkopolsce³² czy w Poznaniu³³. Przytoczone wzmianki i opracowania wskazują na zainteresowanie dziełami mistrza Mikołaja, jednak żaden z badaczy nie podejmuje się głębszej analizy twórczości tego artysty, która do tej pory nie doczekała się monografii. Przypomnijmy, że Mikołaj Auerhan należy do czołowych mistrzów poznańskich i jego działalność ma znaczenie dla całego pejzażu artystycznego złotnictwa późnogotyckiego w Wielkopolsce.

Powyższe ustalenia pozwalają wskazać grupę dzieł wiązanych z Mikołajem Auerhanem, którą tworzy siedem kielichów mszalnych: w kościele w Dębnie nad Wartą fundacji Ambrożego Pampowskiego z 1498 roku³⁴ (il. 1); w kościele

zorganizowana przez Muzeum Archidiecezjalne w Poznaniu w dniach 24 czerwca – 30 września 2003, red. Z. Kurzawa, A. Pudelska, kat. 7, s. 13.

³⁰ Z. Dolczewski, R. Sobczak-Jaskulka, hasło w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae, Skarby sztuki sakralnej wiek X-XVIII*, Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie 15 maja – 8 sierpnia 1999, red. P. Mrozowski, A. Badach, kat. XXXIX; Z. Dolczewski, R. Sobczak-Jaskulka, *Kielich z Krobi fundacji Jakuba Mikołaja z Koźminka*, w: *Złotnicy*, dz. cyt., Poznań 2000, s. 49-51.

³¹ A. Bochnak, K. Buczkowski, *Rzemiosło artystyczne w Polsce*, Warszawa 1971, s. 19; autorzy wspominają kielich z Leszna i koronkę z lilii w górnej partii stopy, która jest przejawem wpływu złotnictwa Prus Królewskich; L. Wetesko, *Maior Polonia Sacra, Sztuka sakralna w średnio-wiecznej Wielkopolsce, Historia pewnych tematów*, Katalog wystawy, Gniezno 1997, kat. kat. B. 54; kat. nr B 55, il. 34; kat. nr B 57; kat. B. 57 [58]; M. Gradowski, M. Pielas, *Katalog złotnictwa w zbiorze dokumentacji specjalistycznej Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie*, kat. 91/1; 258/1, il. 76; kat. 258/2; kat. 375/3; kat. 645/2. W dwóch ostatnich pozycjach opublikowane są krótkie noty katalogowe.

³² A. Karłowska-Kamzowa, Z. Białłowicz-Krygierowa, *Rzemiosło artystyczne. Sztuka gotycka*, w: *Dzieje Wielkopolski do roku 1793*, t. I, Poznań 1969, s. 444.

³³ A. Karłowska-Kamzowa, *Sztuka gotycka w Poznaniu, Sztuki plastyczne (późnogotyckie)*, w: *Dzieje Poznania do roku 1793*, t. I, red. J. Topolski, Warszawa-Poznań 1988, s. 391.

³⁴ Kielich w kościele par. pw. Wniebowzięcia N. P. Marii w Dębnie wykonany jest ze złoczonego srebra, wysokość 21,5 cm; średnica stopy 14,3 cm; średnica czary 10,5 cm. Na spodzie, na brzegu stopy wyryta data 1498 i nowy napis „Parafia Dębno n. Wartą”. Utożsamienie Ambrożego Pampowskiego z fundacją kielicha dla kościoła w Dębnie zawdzięczamy Joannie Eckhardt, a okre-



1. Kielich, kościół par. w Dębnie nad Wartą, 1498 r., fot. M. Janiszewska



2. Kielich I, kościół par. w Krobi, 1496 r., fot. M. Janiszewska



3. Kielich II kościół par. w Krobi, przed 1500 r., fot. M. Janiszewska



4. Kielich, kościół św. Jana w Lesznie, przed 1500 r., fot. wg J. Kohte, fragment

w Krobi, z 1496 roku, ufundowany przez Jakuba z Koźminka³⁵ (il. 2); drugi kielich w tymże kościele³⁶ (il. 3); kielich z kościoła św. Jana w Lesznie, obecnie zaginiony³⁷ (il. 4); kielich w kościele w Obrzycku³⁸ (il. 5); kielich w farze poznańskiej³⁹ (il. 6); wreszcie kielich w kościele w Wągrowcu z 1496 roku⁴⁰, sprawiony

ślenie jego herbu (Poronia) Jackowi Wiesiołowskiemu zob. J. Eckhardt, *Rzemiosło artystyczne do końca XIX w...*, s. 195; J. Wiesiołowski, *Pampowski Ambroży, Wielkopolski Słownik Biograficzny*, dz. cyt., s. 551-552. Zob. J. Wiesiołowski, *Ambroży Pampowski – starosta Jagiellonów, Z dziejów awansu społecznego na przełomie średniowiecza i odrodzenia*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1976, s. 146, 150-155.

³⁵ Kielich I w kościele par. pw. św. Mikołaja w Krobi wykonany jest ze złoczonego srebra, wysokość 20,7 cm; średnica stopy 13,7 cm; średnica czary 10,4 cm. Na czarze ryta inskrypcja pisana kapitalą „ISTE CALIX (com)P(ar)AT(us) E(st) P(er) JACOBV(m) DE COZMINEK P(ro) SVA(m) PARE(n)TV(m)Q(ue) SVOR(um) A(e)T(e)R(ne) SALVE 1496”. Na spodzie stopy nowy napis „Krobia”.

³⁶ Kielich II w kościele par. pw. św. Mikołaja w Krobi wykonany jest ze złoczonego srebra, wysokość 19,7 cm; średnica stopy 13,5 cm; średnica czary 10,1 cm. Na spodzie stopy nowy napis „Krobia”.

³⁷ Kielich pochodził z kościoła Braci Czeskich pw. św. Jana w Lesznie, wykonany był ze złoczonego srebra, wysokość 20,5 cm (za: Kohte). W czasie II wojny światowej Niemcy wywieźli z Leszna do Herrnhut oprócz archiwaliów i biblioteki również najcenniejsze zabytki z kościoła św. Jana. Zbiory te powróciły do Polski w 1962 roku na mocy umów rewindykacyjnych między Polską a NRD. Niestety, kielich Auerhana nie powrócił. Według Aleksandry Wasilkowskiej kielich był przechowywany w Muzeum Okręgowym w Lesznie. Obecnie najstarszy kielich przechowywany w tamtejszym Muzeum pochodzi z roku 1564. zob. J. Śliziński, *Powrót Jana Amosa Komeńskiego do Polski*, „Polsko-czeskie sympozjum komeniologów”, Leszno 1979, s. 111; A. Wasilkowska, 1981, dz. cyt., s. 30; K. Szymańska, *Źródła i materiały do dziejów braci czeskich w zbiorach Muzeum Okręgowego w Lesznie*, „Biblioteka” 9 (18): 2005, s. 166, 168. Jedyna znana mi fotografia tego kielicha znajduje się w inwentaryzacji J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler...*, t. III, Berlin 1896, s. 215, il. 146, na prawo. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że omawiany kielich był ufundowany do gotyckiego kościoła św. Mikołaja w Lesznie, który w końcu XVI wieku Leszczyńscy przekazali Braciom Czeskim. Być może Bracia Czescy przenosząc się do nowo wybudowanego kościoła św. Jana, zabrali ze sobą część wyposażenia z gotyckiej świątyni. Serdecznie dziękuję Małgorzacie Gniazdowskiej za uwagę dotyczącą pierwotnego pochodzenia kielicha z Leszna oraz wskazanie literatury. Zob. J. Łukaszewicz, *Krótki opis historyczny kościołów...*, Poznań 1859, t. 2, s. 291-292.

³⁸ Kielich w kościele pw. św. Piotra i św. Pawła w Obrzycku jest wykonany ze złoczonego srebra, wysokość 22,8 cm; średnica stopy 15,1 cm; średnica czary 11,3 cm. Na spodzie stopy nowy napis „Parafia Obrzycko”.

³⁹ Kielich w kolegiacie farnej pw. św. Stanisława bpa w Poznaniu wykonany jest ze złoczonego srebra, wysokość 19 cm; średnica stopy 14 cm; średnica czary 10 cm. Nie wiadomo kiedy znalazł się w farze i czy w ogóle pochodzi z tego kościoła. W 1882 roku był restaurowany. Według Zofii Kurzawy i Andrzeja Kusztelskiego być może pochodzi z dawnej kolegiaty farnej pw. św. Marii Magdaleny. zob. KZSWP, t. VII, cz. II, 1 (seria nowa), 1998, dz. cyt., s. 27. Serdecznie dziękuję Michałowi Błaszczkiemu za udostępnienie fotografii z grawerunkami na stopie kielicha poznańskiego.

⁴⁰ Kielich w kościele św. Jakuba w Wągrowcu wykonany jest ze złoczonego srebra, wysokość 19,5 cm; średnica stopy 13,5 cm; średnica czary 10,2 cm. Talerzyk stopy obiega inskrypcja: „(*) .. JESVS(?) */ ERAT * (OPIFEX) * O CON/DITOR * ORBIS * PRESBI/TERI * SVMMAS * OR-



5. Kielich, kościół par. w Obrzycku, przed 1500 r., fot. M. Janiszewska



6. Kielich, kościół farny w Poznaniu, przed 1500 r., fot. M. Janiszewska



7. Kielich, kościół par. w Wągrowcu, 1496 r., fot. M. Janiszewska



8. Kielich, nieznany kościół w powiecie żnińskim, przed 1500 r., fot. Kappel

przez tamtejszego proboszcza Pawła⁴¹ (il. 7). Wydaje się słusznym, aby czas powstania dzieł wiązanych z Aurhanem, nie datowanych inskrypcją określać do końca XV wieku, gdyż na podstawie dotychczasowych ustaleń wiemy, że mistrz był czynny do 1498 roku. Do grupy dzieł mistrza Auerhana lub też jego najbliższego kręgu należy jeszcze dodać kielich obecnie zaginiony, a znajdujący się niegdyś na terenie powiatu żnińskiego (il. 8) (nie znamy dokładnego miejsca pochodzenia zabytku, będziemy go określać jako kielich ze Żnina)⁴².

Wymienione kielichy wykazują bliskie podobieństwa w zakresie formy, techniki, proporcji i szczegółów dekoracji. Wykonane są ze złożonego srebra, repusowane, grawerowane, z elementami odlewanych, kutymi i z kameryzacją⁴³, na kielichu w Dębnie pojawia się również emalia żłobkowa⁴⁴. Stopy kielichów omawianej grupy są dość wysokie (wysokość stopy równa jest mniej więcej wysokości czary), mają sześciolistny obrys i spoczywają na wydatnym talerzyku, oddzielnym perełkowanym sznureczkiem od cokołu, zdobionego sztancowanym (Dębno, Krobie I i II, Leszno, Wągrowiec, Żnin) lub rytym (Obrzycko, Poznań) laskowaniem. Pola stopy w miejscu ich styku rozdzielone są perełkowaniem, a ich półkoliste zamknięcie otacza plastyczny profil. Jedynie na kielichu w Obrzycku użyty został skręcony, perełkowany sznureczek, okalający całkowi-

GIA/ * SACRA * CVIVS * PAVLVS/ * ANO * SALVTIS * 1*4*9*6*/. Serdecznie dziękuję Markowi Janickiemu za sczytanie niniejszej inskrypcji; Na spodzie stopy nowy napis „Wągrowiec – Fara”. W połowie wysokości czare obiega majuskułowy napis: „SANGWIS VERE EST PRO KARO MEA VERE EST CIBUS”.

⁴¹ T. Nożyński, *Złotnictwo poznańskie...*, s. 15.

⁴² Informacje i fotografia pochodzą z karty inwentaryzacyjnej, znajdującej się w Muzeum Narodowym w Poznaniu, opracowanej przez Joannę Eckhardt. Na jej podstawie wiadomo, że w 1943 roku kielich był składowany w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu, zawłaszczonym przez okupanta. Pod koniec 1944 roku zabytki złotnictwa, przechowywane w nowo utworzonym Kaiser Friedrich Museum Posen, wywieziono w głąb Rzeszy. Możemy przypuszczać, że ten los spotkał omawiany tu kielich. Prawdopodobnie nie powrócił on do Polski z dziełami odzyskanymi w 1946 roku, a zwróconymi Kościołowi katolickiemu po 1956 roku. Zob. T. Łuczak, *Wojenne straty dzieł sztuki Kościoła katolickiego w Wielkopolsce*, „Ochrona Zabytków”, nr 1/2 2004, s. 119-120; Karta inwentaryzacyjna, Muzeum Narodowe w Poznaniu, oprac. J. Eckhardt, 1958, nr inw. KFM. 816. 11/816, fot. Kappel 1943. Pozostałe informacje: wys. 22 cm, kielich srebrny, złożony, trybowany; szkoła poznańska; 1. ćw. XVI w.; Joanna Eckhardt również zamieściła następującą uwagę: „Porównaj kielich gotycki z pierwszej ćw. XVI w. z miejscowości nieznaną nr 6/19. Rewindykacja Zbiory Państwowe Wawel”. Dziś wiemy, że jest to kielich z Obrzycka, zwrócony do tegoż kościoła parafialnego. Serdecznie dziękuję Renacie Sobczak-Jaskulskiej za życzliwą pomoc, a szczególnie za udostępnienie dokumentacji i weryfikowanie informacji dotyczących kielicha. Warto zwrócić uwagę, że na polu stopy przytwierdzony jest nowszy medalion w formie wieloliścia, również sama czara kielicha wydaje się być wtórna.

⁴³ Kameryzacja obecnie zachowana jest tylko na nodusie kielicha z Obrzycka i kielichach z Krobi.

⁴⁴ Jedno z pól stopy kielicha w Dębnie zdobi przedstawienie wykonane techniką emalii żłobkowej: Maria z Dzieciątkiem, a niżej herb Ponia w tarczy herbowej zwieńczonej klejnotem z labrami w postaci liści.

cie każde pole stopy. W dwóch kielichach Auerhana pojawia się krzyż, przytwierdzony do jednego z pól stopy. W II kielichu z Krobi jest on płaski, w kielichu poznańskim – rozbudowany do plastycznej grupy Ukrzyżowania. Motyw ten ma metrykę pomorską⁴⁵.

Począwszy od grupy dzieł związanych z mistrzem Auerhanem w złotnictwie poznańskim pojawia się plastyczna koronka, umieszczana w górnej partii stopy kielichów. Jest to element przejęty ze złotnictwa dawnych Prus Królewskich, na co zwrócili już uwagę wcześniejsi autorzy⁴⁶. Koronka ta stanowi jedną z głównych cech pruskich kielichów, w których występuje w dwóch wariantach – drobnych lub dużych, płaskich liści zakrywających prawie całą górną partię stopy⁴⁷. Należy zwrócić uwagę, że w kielichach wielkopolskich rzadziej występuje koronka o drobnych formach, częściej pojawia się koronka nieco wyższa i bardziej plastyczna. Układ jej liści jest symetryczny, jednak nie jest ona tak wysoka, płaska i zgeometryzowana, jak w dziełach pomorskich. Joanna Eckhardt zauważyła, że prawie wszystkie kielichy z tamtego czasu „mają charakterystyczny motyw akcentujący zakończenie stopy pod trzonem w formie obręczy z ażurową koronką, nałożoną w miejscu spojenia stopy z trzonem”⁴⁸. Nie można do końca zgodzić się z tą uwagą. Owszem zdobienie takie pojawia się, jednak dotyczy ono tylko około czterdziestu procent z zachowanej produkcji. Autorka stwierdziła także, że element ten „jest jakby zdrobniałym węzłem w kształcie koron, które występują w złotnictwie poznańskim”. Wspomniana obręcz z koronki stanowi, według Eckhardt, odpowiednik koszyczka na czarze kielicha, również zakończono go koronką⁴⁹. Ten ostatni element nie jest jednak zawsze konsekwentnie wprowadzany. Musimy też rozróżnić plastyczną koronkę, wieńczącą górną partię stopy, która występuje w kilkunastu srebrach, począwszy od twórczości Auerhana⁵⁰,

⁴⁵ Zob. A. Bochnak, J. Pagaczewski, dz. cyt., s. 149.

⁴⁶ Pierwsi zwrócili na to uwagę A. Bochnak, J. Pagaczewski 1959, dz. cyt., s. 154.

⁴⁷ Po raz pierwszy wystąpiła w kielichu z kościoła Mariackiego w Gdańsku z 1426 roku. Zob. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza...*, s. 76, kat. 55.

⁴⁸ J. Eckhardt, *Złotnictwo poznańskie w dobie Odrodzenia...*, s. 173.

⁴⁹ Zob. J. Eckhardt, tamże, s. 173-174.

⁵⁰ Plastyczna koronka z liści pojawia się na następujących kielichach: kielich w kościele par. w Godziesze, zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 6, *Pow. kaliski*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, Z. Winiarz, 1960, s. 7, il. 152; kielich w kościele par. w Kramsku, zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 8, *Pow. kolski*, red. J. Rutkowska, 1968, s. 12, il. 75; kielich w kościele par. w Maniewie, zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 15, *Pow. obornicki*, red. I. Galicka, I. Kaczorowska, H. Sygietyńska, 1965, s. 4, il. 64; kielich w kościele katedralnym św. Jana Ewangelisty i św. Donata w Miśni, przez Fritza słusznie uznany za wyrób poznański, zob. J.M. Fritz, *Das evangelische Abendmahlsgesetz in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reiches*, Leipzig 2004, kat. 24, il. 58; kielich niegdyś znajdujący się w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, obecnie zaginiony, pochodzenie nieznane, zdjęcie niepublikowane, zob. M. Gradowski, M. Pielas, dz. cyt., kat. 456/9; kielich w kościele par. w Śremie, zob. KZSWP, t. V, z. 25, s. 48, il. 104; kielich w kościele poklasztornym w Trzemesznie, obecnie zaginiony, zob. A. Bochnak, J. Pagaczewski, dz. cyt.,

i plastyczne pierścienie z wimperg, zdobiące inne okazy z Wielkopolski⁵¹. To właśnie owe pierścienie wydają się być odpowiednikami koronowych nodusów⁵². Pierścień utworzony z plastycznych wimperg wystąpił po raz pierwszy na kielichu fundacji Barbary Cheofaminy de Lacia z 1486 we Wschowie⁵³. Należy podkreślić, że wszystkie omówione formy zdobnicze pojawiły się w ostatnim dwudziestolecu XV wieku⁵⁴ i stanowiły część tendencji o większym zakresie, obejmującej całe złotnictwo sakralne w Wielkopolsce. Nurt lokalny, który przybrał wówczas na sile, ma potwierdzenie nie tylko w ilości zjawisk, ale i w ilości zachowanych przedmiotów⁵⁵.

s. 154, il. 114; kielich z Wałkowa, niegdyś znajdujący się w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, w 1981 roku skradziony z Muzeum (informację tę zawdzięczam Michałowi Błaszczyńskiemu, któremu serdecznie dziękuję) zdjęcia niepublikowane, zob. M. Gradowski, M. Pielas, dz. cyt., kat. 456/10; kielich z kościoła we Włoszakowicach z 1542 r. zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 12, *Pow. leszczyński*, red. R. i T. Juraszowie, T. Ruszczyńska, A. Sławska, 1975, s. 101, il. 295; kielich w kościele w Wysocku Wielkim, obecnie zaginiony, zob. A. Bochnak, J. Pagaczewski, dz. cyt., s. 154, il. 115.

⁵¹ Plastyczny pierścień z wimperg występuje na kielichu w Chrzypsku Wielkim, zob. J. Koh-te, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler...*, t. III, Berlin 1896, s. 80, zdjęcie niepublikowane; w KZSWP, publikowany tylko drugi kielich gotycki z tego kościoła z datą 1509 zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 13, *Pow. międzychodzki*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, 1968, s. 2, il. 91; kielichu w kościele par. w Dusznikach, obecnie zaginiony, zob. KZSWP, t. V, z. 23, 4, il. 139; kielichu w kościele par. w Krerowie, zdjęcie niepublikowane, pierścień z wimperg obecnie znajduje się pod czarą kielicha, zapewne został źle złożony podczas konserwacji, zob. Samek, *Polskie rzemiosło...*, s. 191-192; kielichu w kolegiacie w Pułtusk z 1499 r., zob. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Skarbce katedry plockiej i kolegiaty pułtuskiej. Uwagi o kilku zabytkach złotnictwa średniowiecznego*, w: *Dziedzictwo kulturowe Mazowsza, Sztuka, literatura, muzyka, historia*, red. Marian Sołtyśiak, Andrzej Stawarz, t. II, Warszawa 2002, s. 73, il. 10; kielichu Marcina Osztreka z katedry św. Jana w Warszawie, ob. Muzeum Archidiecezjalne w Warszawie, zob. G. Regulska, hasło w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae*, kat. XLI; kielichu w kościele par. w Wielichowie, zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 10, *Pow. kościański*, red. T. Ruszczyńska, A. Sławska, P. Skubiszewski, 1980, s. 111, il. 399.

⁵² Liczne przykłady nodusów koronowych w złotnictwie wielkopolskim cytowane są w: M. Janiszewska, *Późnogotycki krzyż relikwiarzowy opata Jana Wronowskiego z kościoła poklasztorne w Trzemesznie*, w: *Visibilia et invisibilia w sztuce średniowiecza, Księga poświęcona pamięci Profesor Kingi Szczepkowskiej-Naliwajek*, red. A. Badach, M. Janiszewska, M. Tarkowska, Warszawa 2009, s. 463-464.

⁵³ Kielich znajduje się w kościele św. Stanisława Biskupa i Męczennika we Wschowie, pochodzi z 1486 r., zob. A. Bochnak, J. Pagaczewski, dz. cyt., s. 149, il. 110. Srebro, złocenie, kucie, repusowanie, grawerowanie, odlewanie, wys. 23, 2 cm, średnica stopy 14, 8 cm, średnica czary 11, 6 cm. Na czarze wygrawerowana inskrypcja: „hoc opus fecit freri Barbara cheophamina de lacia hic sepvlta Anno 1486”.

⁵⁴ Wśród zachowanych i datowanych zabytków ze wspomnianymi elementami mamy: kielich z pierścieniem z wimperg w górnej partii stopy we Wschowie z 1486 r.; kielich z koronką w górnej partii stopy w Krobi z 1496 r.; krzyż relikwiarzowy z nodusem koronowym z Trzemeszna z 1491 r.

⁵⁵ Innym przykładem charakteryzującym lokalną twórczość są np. ośmioliste lub ośmiodzielne stopy w monstrancjach, krzyżach relikwiarzowych i również w kielichach, czy dekoracja w formie repusowanych pukli, która pojawia się głównie na stopach monstrancji i krzyży, zob. M. Janiszewska, dz. cyt., s. 463.

Partia trzonu z nodusem jest najniższą z trzech głównych części w omawianych kielichach. Sześcioboczny trzon zdobiony jest biforialnymi, ażurowymi oknami⁵⁶ i oddzielony od stopy sześciobocznym płaskim talerzykiem. Kolumnienki ujmujące naroża trzonu są motywem, który pojawił się wcześniej, bo już w drugiej połowie XV wieku na terenie Pomorza⁵⁷ i zaadaptowany został nie tylko w złotnictwie w Wielkopolsce. Element ten miał znaczenie wyłącznie dekoracyjne.

W poznańskich warsztatach złotniczych z kręgu Auerhana wykształcił się charakterystyczny typ nodusa, którego wyróżniającą cechą jest ażurowa i dekoracyjna struktura. Węzły mają kształt dość mocno spłaszczonej kuli, od wierzchu i spodu zdobionej płatkami, które wypełniają ażurowe maswerki czy motywy ażurowego, wirującego, rybiego pęcherza⁵⁸. Dodatkowo nodus dekorują wydadne, sześcioboczne guzy, które występują w dwóch wariantach: jako guzy o profilowanych bokach i czołach zdobionych grawerowanymi literami na zmatowionym tle, które tworzą imię „Maria” (Dębno, Krobia I) czy rozetkami (Krobia II, Leszno?) lub jako guzy o oryginalnej strukturze, z bokami zdobionymi plastyczną wicią roślinną, o czołach wypełnionych ozdobnymi, plastycznymi i bogato skomponowanymi rozetkami z wici (il. 9) (Obrzycko, Poznań, Żnin)⁵⁹. Między rombami znajdują się kamienie jubilerskie oprawione w prostsze formy (Krobia I) lub w kwiaty o skręconych płatkach (Leszno, Krobia II, Obrzycko)⁶⁰. W omawianych kielichach znamienne są owe ażurowe guzy, złożone z plastycznej wici roślinnej. Moim zdaniem ten typ węzłów wykształcił się w pracowni Auerhana i jest jego indywidualnym rozwiązaniem. W takiej wersji pojawiają się jeszcze w grupie tzw. „kielichów poauerhanowskich”: kielichu z kościoła parafialnego w Dusznikach z około 1500 roku, kielichu w Kosztowie z 1. ćw. XVI wieku⁶¹, kielichu w kolegiacie pułtuskiej z 1499 roku, kielichu z początku XVI wieku z kościoła w Pyzdrach (obecnie Victoria and Albert Museum⁶²); kielichu

⁵⁶ Często ażurowe okna przesłonięte są przez wewnętrzny trzpień konstrukcyjny.

⁵⁷ K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza...*, s. 84.

⁵⁸ Później w kielichach wielkopolskich też przeważa forma nodusa w kształcie spłaszczonej kuli, architektoniczne węzły pojawiają się wyjątkowo, np.: nodus w kształcie kapliczki ma kielich: w kościele w Wieluniu z końca XV wieku, zob. J. Samek, *Polskie rzemiosło...*, s. 189-190, il. 135; z kościoła w Skoraszewicach z ok. 1500 roku, obecnie w Muzeum Archidiecezjalnym w Poznaniu, zob. Wetesko, dz. cyt., kat. 53; kielich z kościoła w Witkowie 1561 roku, zob. Wetesko, dz. cyt., kat. 56.

⁵⁹ Są to ażurowe formy. Gdy prześwity nie są widoczne to ażur nałożony jest na „szkielet konstrukcyjny”.

⁶⁰ Na nodusie kielicha w Dębnie i w Poznaniu brakuje plastycznych rozetek, w których umieszczone były kamienie jubilerskie w oprawach, po których pozostały puste otwory, a na kielichu żnińskim nie było tego elementu zdobniczego.

⁶¹ Zob. KZSWP, t. XI, *Woj. bydgoskie*, z. 15, *Pow. świecki*, red. T. Chrzanowski, T. Żurkowska, 1970, s. 15, il. 101, 114.

⁶² Nr inw. 1437-1882, zob. J.M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik...*, kat. 833. Również: <http://collections.vam.ac.uk/item/O376990/object/>

Marcina Osztreka z katedry warszawskiej z początku XVI wieku, kielichu z nieznanego miejsca, z początku XVI stulecia⁶³.

Czary kielichów Auerhana są wysokie, rozszerzają się ku górze, zaś od dołu są zaokrąglone i ujęte w dość wysoki koszyczek, który wraz z wieńczącą je koronką sięga do około połowy wysokości czary. Sam koszyczek zdobiony jest w dwójaki sposób – rytowaną promienistą glorią (Krobia II, Leszno, Obrzycko) lub plastyczną wicią roślinną (Dębno, Krobia I, Poznań, Wągrowiec, Żnin)⁶⁴. W ostatnim przypadku koszyczki zbudowane są z powtarzającego się motywu wici ulistnionej na zakończeniu każdego pędu, wyrastającej jakby ze spodu czary, w układzie promienistym (il. 10). Każda z gałązek pnie się ku górze prosto, a z jej boku wyrastają pojedyncze zwoje, zawinięte półkuliście pod spód, dzięki czemu sąsiednie witki tworzą antytetyczne, sercowate układy. Są to wyjątkowe kompozycje, cechujące zabytki pochodzące z poznańskiego warsztatu mistrza Mikołaja.

Problem plastycznych koszyczków, które są elementem wyróżniającym miejscową produkcję złotniczą, nie był do tej pory eksponowany w literaturze⁶⁵. Z wyjątkiem koszyczków w pięciu kielichach mistrza Mikołaja, wszystkie inne wielkopolskie srebra z omawianym motywem zdobniczym stanowią niepowtarzalne rozwiązania i są świadectwem kunsztu miejscowych pracowni. Po raz pierwszy plastyczny koszyczek pojawił się we wspomnianym już kielichu ze Wschowy z 1486 roku, gdzie zastosowano rozwiązanie dwustrefowe (plastyczna gloria promienista i pas wici roślinnej) a całość zwieńczono wysoką, gęstą koronką. Inne koszyczki „plastyczne”, zwieńczone koronką, znajdujemy w kielichach: w Dusznikach z około 1500 roku (dwie strefy wypełnia wić roślinna); w Kosztowie z 1. ćw. XVI wieku (w dolnej strefie ryta gloria promienista, w górnej plastyczna wić); w Wieluniu z około 1500 roku, w Witkowie z 1561 roku oraz w Śremie z 1. ćw. XVI stulecia (jednostrefowe).

⁶³ Zob. *Album dzieł sztuki zastosowanej do przemysłu z wystawy urządzanej przez Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie 1881 r.* [Warszawa 1881], tabl. XXXVI. Za zwrócenie uwagi na istnienie tego kielicha i udostępnienie literatury serdecznie dziękuję Dariuszowi Nowackiemu. Zabytek ten jest bardzo bliski kielichowi z kościoła poklasztorowego w Trzemesznie z ok. 1500 roku, obecnie zaginiony, zob. A. Bochnak, J. Pagaczewski, dz. cyt., s. 154, il. 114. Ażurowy nodus z guzami przepnutymi maswerkami ma też kielich z Wielunia, jednak dekoracyjny ażur jest odmiennie skomponowany, zob. J. Samek, *Polskie rzemiosło...*, s. 188, il. 134.

⁶⁴ Przed Auerhanem plastyczny koszyczek nieco inaczej zbudowany pojawił się na kielichu ze Wschowy z 1486 roku. Później występują na czarach kielichów powstałych w pracowni Mikołaja Auerhana: kielichu z Krobi fundacji Jakuba z Koźminka, z Dębna i z poznańskiej fary, z Wągrowca – pozbawiony jest koronki. Pewne analogie są widoczne w stosunku do układów na koszyczku kielicha z kościoła w Śremie, Pyzdrach i Dusznikach.

⁶⁵ Obok plastycznych koszyczków pojawiają się też typowe dla wielu regionów koszyczki z grawerowaną promienistą glorią oraz z rytą dekoracją maswerkową.



9. Nodus kielicha, kościół par. w Obrzycku, przed 1500 r., fot. M. Janiszewska



10. Czara kielicha, kościół par. w Krobi, 1496 r., fot. M. Janiszewska



11. Stopa kielicha, postać św. Barbary, kościół par. w Wągrowcu, 1496 r., fot. M. Janiszewska



12. Stopa kielicha, postać św. Jakuba Mł., kościół farny w Poznaniu, przed 1500 r., fot. M. Janiszewska

Warto jeszcze wspomnieć grupę kielichów z koszyczkami, utworzonymi z plastycznych motywów maswerkowych⁶⁶. Takiemu zdobieniu koszyczków towarzyszy często taka sama dekoracja na stopie. Czasem pojawia się ona również niezależnie. Problemem plastycznego ornamentu pokrywającego stopę, trzon i nodus zajmował się Tadeusz Adamek, który jednak nie wspominał o czarach kielichów, zdobionych tą techniką. Tak dekorowane zabytki uznał za produkcję polską, powstałą pod wpływem węgierskim⁶⁷.

Wieńcząca koszyczki plastyczna koronka wsparta jest na perełkowanym lub skręconym sznureczku, dodatkowo bywa jeszcze otoczona powyżej listwą. Jest dość wysoka, złożona z bujnych, miękko spletających się trójliści o cechach właściwych dla późnego gotyku. Element ten pozostaje również typowym komponentem w pracach z kręgu mistrza Auerhana i jest w nich konsekwentnie stosowany (w Żninie liście się nie spletają, ale są niezmiernie bujne).

Analogicznie ukształtowana koronka pojawia się na nieco późniejszym pruskim kielichu z kościoła katedralnego w Chełmży z 1503 roku z daru biskupa Mikołaja III Crapitza⁶⁸. Kinga Szczepkowska-Naliwajek omawiając ten zabytek stwierdziła, że jest to dzieło warsztatu „o dość rozległej produkcji, którego wyroby były eksportowane m.in. do Wielkopolski”. Wspomniała także dzieła z jednego z poznańskich warsztatów – kielich z Krobi z 1496 roku i Obrzycka – w których stosowano „koszyczki na czarze utworzone z miękko układających się, splecionych ze sobą pędów roślinnych, identycznie skomponowane jak w kielichu z 1503 roku” z Chełmży. Autorka miała zapewne na myśli koronkę wieńczącą owe koszyczki. Zasugerowała w ten sposób wpływ złotnictwa pomorskiego na omawiany element. Nasze kielichy są jednak nieco wcześniejsze, co wyklucza zależność od zabytku z Chełmży⁶⁹, poza tym motyw ten jest bardzo typowy dla kręgu twórczości mistrza Auerhana i konsekwentnie przezeń realizowany. Użycie takiej koronki można jeszcze wskazać w pojedynczych przypadkach, ale nie w całych zespołach zabytków, jak u Auerhana. Pojawia się ona przykładowo na węgierskim kielichu ze skarbcza katedralnego w Akwizgranie, z początku XVI wieku⁷⁰. Wydaje się jednak, iż wspomniany kształt i charakter

⁶⁶ Kielich z Konina z 1536 r., zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 9, *Pow. kolski*, red. J. Rutkowska, A. Sławska, s. 9, il. 76 ; kielich w Krerowie z ok. 1500 r., zob. J. Samek, *Polskie rzemiosło...*, s. 191-192, zdjęcie niepublikowane; kielich w Marzeninie z 1. połowy XVI w., zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 9, *Pow. koniński*, red. J. Eckhardtówna, J. Orańska, 1952, s. 9, il. 64; kielich z katedry w Płocku fundacji Jana z Radzanowa, zob. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Skarbiec katedry płockiej...*, s. 69, il. 1.

⁶⁷ T. Adamek, *Związki polsko-węgierskie w zakresie złotnictwa gotyckiego*, „Roczniki Humanistyczne”, t. XXI, z. 4, 1973, s. 19-20.

⁶⁸ K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza...*, s. 89, kat. 15.

⁶⁹ Można postawić hipotezę, że inspiracje płynące z warsztatu pruskiego na działalność Auerhana zaczęły się wcześniej, jednak nie zachowały się dzieła będące ogniwem je łączącym.

⁷⁰ Zob. J.M. Fritz, *Goldschmiedekunst der Gotik...*, kat. 839; por. bliska w stylistyce jest wy-

koronki występuje niezależnie również w innych ośrodkach. Przy obecnym, dość przypadkowym, stanie zachowania złotnictwa gotyckiego trudno określić proveniencję tego motywu. Być może był on raczej wynikiem pewnych ogólnych tendencji, charakterystycznych dla schyłku gotyku płomienistego, aniżeli wzajemnych zależności między ośrodkami wytwórczości złotniczej. Sam motyw przeplatających się liści w koronce pojawia się od około 1500 roku, często towarzyszą im winne grona⁷¹.

Wpływ złotnictwa pomorskiego na wielkopolskie jest niekwestionowany, ale nie można mu przypisać fundamentalnej roli. Również archiwalia potwierdzają, że istniały silne stosunki handlowe między miastami pruskimi a Wielkopolską. Kontakty te miały charakter raczej jednostronny i nasilone były zwłaszcza w końcu XV wieku. Wiadomo, że to dobrze rozwinięte warsztaty pruskie oddziaływały na złotnictwo polskie. W tym samym kierunku odbywał się również eksport w dziedzinie rzemiosła⁷². Zależności te uchwytne są dopiero w końcu XV wieku i dotyczą tylko detali, jak np. kolumnienek na trzonie, koronki w górnej partii stopy czy krzyża umieszczanego na jednym z pól stopy. Same proporcje i kształt poszczególnych części naczyń ze wspomnianych regionów należą do różnych estetyk. Niestety, niemożliwe jest formułowanie generalizujących sądów dotyczących całej twórczości XV-wiecznej, bo niewiele mamy zachowanych dzieł z tego okresu. Są wśród nich jedynie: kielich prepozyta Andrzeja z 1414 roku, z kościoła poklasztornego w Trzemesznie (obecnie zaginiony), który uwa-

grawerowana „koronka” na czarze wrocławskiego kielicha z kościoła św. Elżbiety z 1516 roku – zob. Regulska, dz. cyt., kat. 110; Bujne liście utrzymane w tej konwencji tworzące bardzo wysoką koronkę znajdują się też na kielichu w kościele św. Jana Jerozolimskiego w Poznaniu z 1518 r., zob. Z. Dolczewski, R. Sobczak-Jaskulska, hasło w: *Ornamenta Ecclesiae Poloniae*, kat. XL.

⁷¹ Motywy takie pojawiają się na kielichu w Koszutach z I. połowy XVI w., zob. KZSWP, t. V, *Woj. poznańskie*, z. 24, *Pow. średzki*, 1964, red. T. Rusczyńska, A. Sławska, z. 24, s. 12, zdjęcie niepublikowane; w Kosztowie z I. ćw. XVI – przeplecione gałązki wieńczy winne grono zob. KZSWP, t. XI, *Woj. bydgoskie*, z. 20, *Wyrzysk, Nakło i okolice*, red. T. Chrzanowski, M. Kornecki, 1970, s. 15, il. 101, 114; taka sama koronka zob. kielich w katedrze w Łomży z ok. 1500 r. i 1544 r. zob. KZSW, t. IX, *Woj. łomżyńskie*, z. 1, *Łomża i okolice*, red. M. Kałamajska-Saed, 1982, s. 27, il. 215, 217; kielich w kościele w Płoniawach z pocz. XVI w., zob. KZSWP, t. X, *Woj. warszawskie*, z. 7, *Maków Mazowiecki i okolice*, red. I. Galicka, H. Sygietyńska, 1982, s. 16, il. 50; kielich w kościele w Wieluniu z ok. 1500 r., zob. J. Samek, *Polskie rzemiosło...*, s. 189-190, il. 135; kielich z Wysocka Wielkiego, obecnie zaginiony z 1538 r., A. Bochnak, J. Pagaczewski, dz. cyt., s. 154, il. 115; na kielichu w kościele w Śremie z I. ćw. XVI w. z tym że winne grona zastąpione zostały przez główki anielskie zob. KZSWP, t. V, z. 25, s. 48, il. 104. Taka właśnie koronka z przeplecionych gałązek z winnymi gronami pojawia się również w złotnictwie małopolskim i śląskim. Same listki przeplecione wystąpiły też w kielichu pruskim zob. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza...*, kat. 150.

⁷² A. Bochnak, *Eksport z miast pruskich w głąb Polski w zakresie rzemiosła artystycznego*, „Studia Pomorskie”, t. II, Wrocław-Kraków 1957, s. 7 nn; Szczepkowska-Naliwajek, *Złotnictwo gotyckie Pomorza...*, s. 158-159.

zam za najwcześniejszy wyrób warsztatów wielkopolskich⁷³; kielich z klasztoru sióstr Urszulanek w Poznaniu z 1427 roku⁷⁴ (obecnie zaginiony); kielich z Borysławic Zamkowych z drugiej ćwierci XV wieku⁷⁵; kielich w kościele w Czarnkowie z lat po 1450 roku⁷⁶. Na podstawie szczupłego stanu zachowania zabytków z lat późniejszych można by przypuszczać, iż nastąpił wtedy „ciemny okres” w złotnictwie wielkopolskim. Przeczą temu jednak archiwalia, z których wynika, że Poznań był wówczas prężnym ośrodkiem rzemiosła złotniczego (znamy liczne nazwiska złotników)⁷⁷. Dopiero dzieła z końca XV wieku poświadczają istnienie w Poznaniu jednego z głównych centrów złotnictwa w Polsce⁷⁸. Możemy postawić hipotezę, że złotnictwo pomorskie zaczęło silniej oddziaływać na warsztaty wielkopolskie dopiero w drugiej połowie XV stulecia, gdyż wspomniane, nieliczne znane nam przedmioty z miejscowych pracowni z pierwszej połowy wieku zdają się kroczyć własną drogą rozwojową, niezależnie do innych środowisk. Charakteryzują się wyraźnie ukształtowanymi cechami lokalnymi, których *continuum* widzimy też w następnym stuleciu. Z kolei w dziełach z końca XV wieku wspomniane „importowane motywy” są już zaszczerpione i dostosowane do twórczości miejscowej, przełom zatem prawdopodobnie dokonywał się intensywniej w trzeciej ćwierci wieku.

Dokonując rekapitulacji niniejszego wywodu stwierdzamy, że styl mistrza Mikołaja był silnie skryształizowany i jednorodny, mimo dość szerokiego reper-

⁷³ Zob. A. Przeździecki, E. Rastawiecki, *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec XVIII wieku w dawnej Polsce*, t. II, z. XXII, tab. XX, Warszawa-Paryż 1855-1858.

⁷⁴ J. Samek, *Polskie rzemiosło...*, s. 96, il. 66. Należy podkreślić trafną uwagę Bochnaka i Pagaczewskiego, którzy stwierdzili, że „Typ reprezentowany przez trzemeszeński kielich prepozyta Andrzeja z r. 1414 rozpowszechnia się bardzo w epoce późnego gotyku i nie zanika jeszcze długo w XVI w. Z biegiem czasu ten typ się na ogół wzbogaca”. Zob. J. Bochnak, J. Pagaczewski, dz. cyt., s. 98.

⁷⁵ KZSWP, t. XI, *Woj. bydgoskie*, z. 18, *Włocławek i okolice*, red. M. Paździor, W. Puget, T. Chrzanowski, M. Kornecki, Z. Rozanow, 1988, s. 36. il. 395.

⁷⁶ KZSWP, t. V, z. 2, s. 6, il. 72; W KZSWP określony został jako późnogotycki i opublikowany z datą 1601 r. Autorzy nie zwrócili jednak uwagi, że data z inskrypcji na medalionie, na stopie pochodzi z czasu wtórnej fundacji.

⁷⁷ Dysponujemy spisem starszych cechu złotniczego od 1453 do 1790 roku. zob. T. Nożyński, dz. cyt., s. 52-61; oraz imiennym spisem złotników poznańskich od XV do XVIII w. zob. T. Nożyński, *Materiały do dziejów złotnictwa poznańskiego*, w: „Przegląd Zachodni” nr 9/10, 1953, s. 239-250; Spis ten uzupełnił i opublikował Zygmunt Dolczewski – zob. *Spis złotników poznańskich od XV do XVIII wieku wg Tadeusza Nożyńskiego*, *Materiały do dziejów złotnictwa poznańskiego*, w: *Złotnicy*, Poznań 2000, s. 7-35. Dolczewski opracował również spis złotników dotyczący lat późniejszych zob. *Spis złotników poznańskich w XIX wieku – do pocz. XX w.*, w: *Złotnicy*, s. 143-152.

⁷⁸ Fakt, że kapituła gnieźnieńska zamówiła złoty relikwiarz puszkowy na głowę św. Wojciecha u poznańskiego złotnika Jakuba Bartha w 1494 roku jest potwierdzeniem wysokiej pozycji miasta i poziomu jego rzemiosła w końcu XV wieku. Zob. K. Szczepkowska-Naliwajek, *Relikwiarze średniowiecznej Europy od IV do początku XVI wieku. Geneza, treści, styl i techniki wykonania*, Warszawa 1996, s. 231.

tuaru stosowanych form. Jego kielichy tkwią w konwencji XV-wiecznego złotnictwa wielkopolskiego – opartego jeszcze na dziełach z pierwszej połowy stulecia, ale i jemu współczesnych (wzajemne proporcje poszczególnych części kielicha, wypiętrzone stopy, grawerunki), przy równoległym stosowaniu elementów o proveniencji pomorskiej. Repertuar tych ostatnich był dość ograniczony, a zarazem przetworzony i dostosowany do własnej estetyki, za to systematycznie używany (szczególnie plastyczna koronka w górnej partii stopy i kolumnienki obejmujące trzon kielicha, rzadko plastyczny krzyż na stopie). Konsekwentnie stosowane, wypracowane przez jego warsztat motywy pozwalają wyodrębnić działalność mistrza z całej zachowanej wielkopolskiej wytwórczości złotniczej – około siedemdziesięciu kielichów. Są to bogato zdobione, ażurowe nodusy, ażurowe guzy, plastyczne koszyczki o specyficznych układach i wieńcząca je bujna koronka. Jego twórczość oddziaływała również na miejscową produkcję. Widoczne jest to szczególnie we wspominanych oryginalnych detalach, będących w pewnym sensie znakiem złotniczym mistrza. Motywy te odnajdujemy w grupie kilkunastu kielichów tzw. „po-auerhanowskich”.

Odrębne zagadnienie stanowią grawerunki figuralne, pokrywające prawie wszystkie pola na stopach kielichów – wykonane zapewne przez innych mistrzów niż same naczynia. Analizie poddam cykle figuralne występujące na kielichu z Poznania oraz z Dębna, Wągrowca, Krobi fundacji Jakuba z Koźminka, Obrzycka⁷⁹. Przedstawienia te prawie nie różnią się między sobą pod względem ikonograficznym (z wyjątkiem wyobrażeń na kielichu z Poznania). Składają się one z całopostaciowych figur, ukazanych *en face* lub *en trois quarts* ze swoimi atrybutami: Chrystusa jako Męża Boleści (w Krobi zastąpione przedstawieniem Chrystusa Zmartwychwstałego); Panny Marii z Dzieciątkiem, Apostołów i Św. Dziewic⁸⁰. Kolejność postaci w cyklach jest zmienna. Nieco bardziej rozbudowane są przedstawienia Chrystusa ukazanego w grobie. Tło jest gładkie – tylko w kielichu z Krobi I zaznaczony jest wąski pas ziemi, a na kielichu poznańskim postaci ukazano na tle ukośnej posadzki⁸¹. Wokół postaci jest dość dużo przestrzeni. Górna partia pola stopy jest pusta, jedynie na polach kielicha z Obrzycka i Poznania wypełniona rytym maswerkim. Postacie o stypizowanych twarzach, w aureolach lub koronach na głowie, spowite są w suknie i szerokie płaszcze, pod którymi gubi się kształt sylwetki. Osobne miejsce zajmuje kielich z Krobi II, na którego stopie wryto *Arma Christi*. Wydaje się, że rytowane sceny zdo-

⁷⁹ Z powodu braku materiału ilustracyjnego w analizie musimy pominąć wyobrażenia na zaginionym kielichu z Leszna.

⁸⁰ Na stopach kielichów wyobrażono kolejno św. Barbarę – na kielichu z Obrzycka zastąpiła ją św. Dorota; św. Katarzynę; św. Piotra; św. Pawła. Według opisu Kohteego na stopie kielicha w Lesznie znajdują się grawerunki z wyobrażeniem Chrystusa ukazującego rany, św. Piotra i św. Pawła. Zob. J. Kohte, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler...*, t. III, dz. cyt., s. 215.

⁸¹ Na jednym z pól stopy poznańskiego kielicha znajduje się plastyczna grupa Ukrzyżowania.

biące pola stopy kielichów pełniły drugorzędną rolę dekoracyjną dla prowadzących warsztat, a może i dla odbiorców. Grawerunki na kielichach są płytkie, jakby szkicowo zaznaczone i nie dorównują elementom plastycznym oraz bogatej strukturze kielichów. Nieco głębszy rysunek zdobi jedynie kielich z Dębna, który jednak był kilkakrotnie poprawiany. Natomiast na kielichu poznańskim ryt cechuje się pewniejszą kreską, artystycznie ustępuje on jedynie przedstawieniom na kielichu w Wągrowcu, i nieco słabszym od niego rytom na kielichu w Krobi. Grawerzy mieli też trudności z wkomponowaniem postaci w poszczególne pola stóp kielicha. Stąd biorą się nieporadne skróty perspektywiczne, widoczny jest też brak umiejętności i niestaranność w budowaniu figury ludzkiej, prowadzący do zniekształceń. Najjaskrawszy przykład tych deformacji stanowią rytury na kielichu obrzyckim, wykonane przez domorosłego twórcę, cechujące się jednak swoistą ekspresją (rytownik starał się wypełnić całe pole stopy, a postacie grawerowane są z rozmachem). Mimo wielu niedociągnięć i dość słabego poziomu artystycznego, ryte przedstawienia na omawianych kielichach zachowują indywidualny charakter i posiadają pewien ładunek ekspresji emocjonalnej, nadany im przez krótkie, „nerwowe” pociągnięcia rylcem.

Przedstawienia na kielichu z Krobi fundacji Jakuba z Koźminka i na kielichu z Wągrowca są bardzo zbliżone pod względem tak kompozycyjnym, jak i stylistycznym, co czytelne jest zwłaszcza w przedstawieniach św. Piotra, św. Pawła, św. Katarzyny i św. Barbary. Wykonał je na obu kielichach ten sam rytownik. Udało się ustalić, że korzystał on z pierwowzorów graficznych Marcina Schongauera, wprowadził jednak pewne uproszczenia w kompozycji i układzie szat. Przy komponowaniu postaci św. Barbary posłużyła zapewne rycina L. 68⁸² (il. 11), dla postaci św. Katarzyny – L. 70⁸³. W kompozycji postaci św. Piotra widać zależność od sztychu z postacią tego Świętego – L. 41⁸⁴, a św. Pawła – od ryciny ukazującej św. Szymona Apostoła – L. 51⁸⁵. Rytownik, dekorujący stopę kielicha w Dębnie, korzystał z tych samych pierwowzorów, jednak jeszcze silniej je uprościł, a częściowo wręcz sprymityzował⁸⁶. Postacie na stopie kielicha poznańskiego były błędnie rozpoznane w literaturze jako św. Dziewice⁸⁷. Tymczasem

⁸² J.C. Hutchison, *The illustrated Bartsch. Early German Artists*, New York 1980, t. 6, cz. 1, s. 270. Na polu stopy kielicha z Wągrowca z wyobrażeniem św. Barbary nastąpiła zmiana w stosunku do pierwowzoru – ze względów kompozycyjnych wieża została przesunięta na drugą stronę.

⁸³ Tamże, s. 271.

⁸⁴ Tamże, s. 248.

⁸⁵ Tamże, s. 252.

⁸⁶ W przypadku wcześniejszych kielichów postacie lepiej się mieściły w swoich polach. Tutaj pozbawione są stóp albo nóg nieco poniżej kolan.

⁸⁷ Zofia Kurzawa i Andrzej Kusztelski określili postacie jako św. Barbarę, św. Katarzynę, św. Dorotę, św. Agnieszkę, nieokreśloną świętą zob. KZSWP, t. VII, cz. II, 1 (seria nowa), 1998, dz. cyt., s. 27. Według Korduby są to: św. Barbara, św. Katarzyna, św. Dorota oraz dwie nierozpoznane święte.

wygrawerowani są na niej Apostołowie. W tym przypadku rytownik posłużył się ryciną Mistrz E.S. – L – 137 przedstawiającą Chrystusa tronuującego w otoczeniu dwunastu Apostołów⁸⁸. Porównanie grafiki z przedstawieniami na stopie pozwala stwierdzić, że są to kolejno: św. Jan z kielichem i księgą; św. Filip z krzyżem na drzewcu i księgą w oprawie sakwowej; św. Mateusz z maczugą; św. Maciej z toporem; św. Jakub Mł. z prętem folusznicy⁸⁹ (il. 12). Możemy przypuszczać, że dobór świętych podyktowany był przez zleceniodawcę dzieła.

Znamy trzech fundatorów kielichów mistrza Mikołaja. Pierwszego (Jakuba z Koźminka) identyfikujemy na podstawie inskrypcji wygrawerowanej na czarcie kielicha, drugiego (Ambrożego Papowskiego) na podstawie herbu na stopie kielicha, a trzeci (proboszcz Paweł z Wagrowca) wymieniony został w umowie zawartej ze złotnikiem w 1490 roku. O tym ostatnim wiadomo jedynie, że był podskarbis arcybiskupim⁹⁰.

Utożsamienie Jakuba z Koźminka, fundatora kielicha dla kościoła w Krobi, z konkretną osobą – jej pozycją i sprawowanymi urzędami – zawdzięczamy Renacie Sobczak-Jaskulskiej i Zygmuntowi Dolczewskiemu⁹¹. Zapewne był to Jakub z Koźmina syn Mikołaja, notariusz publiczny w konsystorzu krakowskim (1480). Odnotowany został wielokrotnie w aktach, najpierw jako kleryk w Poznaniu (1477, 1478); potem jako notariusz publiczny przy oficjale gnieźnieńskim (1481 i 1488); pisarz przy biskupie Urielu Górcie (1489); altarysta – w Gostyniu (1489, 1493) i Strzelcach Wielkich koło Gostynia (1505–1527), w katedrze poznańskiej (1496–1510); subkolektor świętopietrza (1506); pleban w Mądrzem (1498) oraz w Tulcach i Krerowie (1505–1527). Zmarł w 1527 roku. Wiadomo również, że podpisywał się słowami „Maria virgo / Nicolaides Jacobus”⁹².

Jego liczne funkcje kościelne i beneficja pozwoliły mu sprawić kielich do kościoła w Krobi. Fundacja ta „wynikała z jego naturalnego kultu dla patrona parafii św. Mikołaja, jako patrona notariuszy, a jednocześnie i jego ojca”⁹³. Przypomnijmy też, że w roku fundacji zaczął pełnić funkcję altarysty w Poznaniu, gdzie znajdowała się pracownia Auerhana, który zapewne był znany w kręgach miejscowego duchowieństwa.

Najbardziej znamienitym i zapewne dlatego najlepiej znanym fundatorem dzieła Auerhana był Ambroży Pampowski h. Poronia (zm. 1510), który pocho-

⁸⁸ J.C. Hutchison, dz. cyt., s. 81.

⁸⁹ Zob. też R. Knapiński, *Credo Apostolorum w średniowiecznej i nowożytnej ikonografii kościelnej*, w: *Symbolika Apostolska w nauczaniu i sztuce kościoła do soboru trydenckiego*, red. R. Knapiński, Lublin 1997, s. il. 2.

⁹⁰ T. Nożyński, *Złotnictwo poznańskie do końca XVII wieku...*, 15.

⁹¹ Z. Dolczewski, R. Sobczak-Jaskulska, *Kielich z Krobi...*, s. 49-51.

⁹² A. Gańsorowski, *Notariusze publiczni w Wielkopolsce schyłku wieków średnich*, Poznań 1993, s. 26, poz. 149.

⁹³ Z. Dolczewski, R. Sobczak-Jaskulska, *Kielich z Krobi...*, s. 50.

dził z Pępowa i był synem Jana. Pampowski wychowywał się w środowisku prowincjonalnym, nie mającym większych doświadczeń kulturalnych czy politycznych. Decydujący wpływ na jego późniejszą formację intelektualną miało środowisko uniwersyteckie, otoczenie kancelarii i dworu królewskiego oraz możni wielkopolscy, którzy posiadali bogate tradycje kulturalne z zakresu plastyki i poezji.

W 1457 roku Ambroży Pampowski wpisany został na Akademię Krakowską, później (1469) wstąpił do kancelarii królewskiej. Był wojewodą sieradzkim, starostą generalnym wielkopolskim i starostą malborskim. Jego pierwszą żoną była Zofia z Dębna (zm. 1493), drugą Anna z Grodźca (zm. 1505). Majątek Pampowskiego należał do jednego z największych w Wielkopolsce. Swoją karierę polityczną zawdzięczał poparciu Kurozwęckich. Żywo interesował się sprawami kulturalnymi, poezją, sztuką, astrologią i muzyką. Wiemy też, że utrzymywał własną orkiestrę. Jest również autorem najstarszego z zachowanych pamiętników dziennikarskich⁹⁴. Ufundował liczne dzieła m.in. sprawił ołtarz do kościoła w Dębnie i ołtarz wotywny do kościoła w Środzie, tu też zamówił swój nagrobek wzorowany na rycinie Dürera. Ten wybór pozwala szczególnie wysoko ocenić jego smak artystyczny. Dla kolegiaty średzkiej polecił również wykonanie relikwiarza na głowę św. Krystyny, który został zrobiony prawdopodobnie w Gdańsku⁹⁵. W testamencie przekazał bliżej nieznanemu nam kielich swojemu przyjacielowi i egzekutorowi testamentu Janowi Łaskiemu. Zdaniem Jacka Wiesiołowskiego, autora monografii Ambrożego Pampowskiego: „Program maryjny widoczny w przedstawieniach poliptyku [Santa Conversatione] i kielicha związany jest z wezwaniem prepozytury w Dębnie. Może fundacja kielicha ma charakter votum i była związana z przysądzeniem Pampowskiemu dóbr ponieckich lub nominacją na starostę generalnego Wielkopolski”⁹⁶. Fundacje Pampowskiego świadczą, że należał on do świadomych zleceniodawców, o wyrobionym guście artystycznym. Z kolei fakt, że zamówił kielich w warsztacie Auerhana, potwierdza czołową pozycję złotnika wśród mistrzów tego czasu.

Podsumowując analizę grupy kielichów bezpośrednio związanych z kręgiem twórczości poznańskiego złotnika Mikołaja Auerhana stwierdzamy, że charakte-

⁹⁴ J. Wiesiołowski, *Pampowski Ambroży*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXV/1, 198, s. 105-107; Wrocław, Warszawa, Kraków 1980; J. Wiesiołowski, *Pampowski Ambroży, Wielkopolski Słownik Biograficzny*, dz. cyt., s. 551-552.

⁹⁵ Pampowski jako starosta i właściciel Skarszew od 1506 roku polecił wykonanie relikwiarza, gdzie znajdowały się relikwie św. Krystyny. Testamentem zaś polecił je przenieść do kolegiaty w Środzie. Wiadomo, że wola Pampowskiego nie została od razu spełniona przez jego syna Jana Pampowskiego. W wyniku sprzedaży Skarszew Jerzemu Bażyńskiemu pojawiły się trudności z wydaniem relikwii. W efekcie Jan Pampowski wytoczył proces w konsystorzu wrocławskim. Zob. J. Wiesiołowski, *Ambroży Pampowski – starosta Jagiellonów, Z dziejów awansu społecznego na przełomie średniowiecza i odrodzenia*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk 1976, s. 146, 150-155.

⁹⁶ Tamże, s. 152-156.

ryzują je dobre proporcje przedmiotu. Równowagę i lekkość osiągnięto przez motywy ażurowe i umiar w dekoracji plastycznej. Udało się uniknąć efektu *horror vacui*, jaki często pojawia się na kielichach warsztatów małopolskich. Elementy odlewane, głównie ornamenty, wykonane są z precyzją i starannością, co uderza w zestawieniu ze znacznie słabszymi rytami, przy których pracowało kilku grawerów. W tych ostatnich, co warto podkreślić, wzorowano się częściowo na rycinach Marcina Schongauera i mistrza E.S. Złotnik operuje silnie już sformułowanym i dość jednorodnym stylem, repertuar form jest powtarzalny, akceptowany i chętnie zamawiany przez fundatorów.

„Fenomen Auerhana” nie polega jedynie na dobrym poziomie i szczególnym charakterze jego prac, osadzonych w tradycji lokalnego złotnictwa i równocześnie cechujących się indywidualnym stylem. Wynika on przede wszystkim z faktu, że działalność tego artysty jest poświadczona archiwalnie. Ponadto źródłowo potwierdzone zostało także jedno jego zachowane dzieło, a osiem innych udało mu się przypisać w sposób przekonywający na podstawie analizy porównawczej.

Podkreślimy jeszcze raz, że wyjątkowa pozycja, którą zajmuje twórczość Mikołaja Auerhana w całym pejzażu złotnictwa późnogotyckiego w Polsce polega na stosunkowo licznie zachowanych jego dziełach oraz jednoczesnym oparciu w źródłach archiwalnych.

SUMMARY

The artistic style of master Mikołaj was fully-developed and homogenous, despite quite a large repertoire of applied forms. His chalices followed the 15th century convention of goldsmithery from Wielkopolska (i.e. Greater Poland Province), however they also contain elements of Pomeranian provenance. Motifs consistently used and elaborated by his workshop include: richly decorated openwork nodes, openwork buttons, little baskets crowned by thick lace and engravings (based partially on the prints of Marcin Schongauer and master E.S.) The exceptional position of Auerhan's works against the background of the whole goldsmithery in Poland in late Gothic lies in his relatively many preserved works all of which are quoted in the archives.

Key words:

goldsmithery, Gothic, Poznań, goldsmith, chalices, style, founder