

Marcin Kaleciński

Instytut Historii Sztuki, Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0003-1075-1572

Włoskie inspiracje domu Speymanna w Gdańsku i jego domniemana rola jako muzeum

<https://doi.org/10.26881/porta.2023.22.05>

Słowa kluczowe: epoka nowożytna, manieryzm niderlandzki, dekoracje fasady, fasada jako muzeum idealne, Gdańsk jako Nowy Rzym, magnificencja

Keywords: early modern times, Netherlandish Mannerism, façade decoration, façade as an ideal museum, Gdańsk as the New Rome, magnificence

„Giovanni” Speymann

Dojmujące uczucie wywołują fotografie pozostałości fasady domu Speymanna wykonane wiosną roku 1945 – cudem ocalała koronka kamiennej fasady, pozbawiona jednej osi i zwieńczenia, jawi się niczym *memento* na tle niemal pustkowie, zgliszczy zgłodzonego miasta, dumnego, pysznego dawnego emporium, w kilka dni obróconego w perzynę. Wracam do tej emblematicznej dla Gdańska budowli¹, by podzielić się refleksjami, potwierdzającymi przekonanie, że ważkość najwybitniejszych artystycznych kreacji nowożytnych gdańszczan jest trudna do przeszacowania jako świadectwo wyrafinowanego intelektualnie i artystycznie mecenatu.

Johann Speymann², burmistrz Gdańska, wybitny eksponent mecenatu Rady Miasta i nie mniej wyrafinowany *inventor* programu dekoracji własnych siedzib

¹ Wcześniej obszernie pisałem o domu Speymanna: Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, s. 236 – tu szczegółowa interpretacja ikonologiczna fasady. Monograficzne opracowanie budynku: Jacek Bielak, *Ikonografia Złotej Kamienicy na nowo odczytana. O związkach polityki, kultury i sztuki w Gdańsku w XVII wieku* [w:] *Mieszczanieństwo gdańskie: sesja naukowa 22–23.11.1996*, red. Stanisław Salmonowicz, Gdańsk 1997. Ostatnio o treściach politycznych gdańskich kamienic, w tym domu Speymanna, pisał Tomasz Torbus, *Politische Inhalte des Dekors an den Danziger Bürgerhäusern*, „Porta Aurea” 2021, nr 21, s. 103–145, <https://doi.org/10.26881/porta.2022.21.05> [dostęp: 20.11.2023].

² O Speymannie wiarygodnie traktowali: Lidia Pszczółkowska, [hasło] *Speymann Jan* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. Stanisław Gierszewski, t. 4: R–Ż, red. Zbigniew Nowak, Gdańsk 1997, s. 247–248, oraz Sławomir Kościelak, *Speimann Johann, burmistrz Gdańska*, *Gedanopedia*, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=SPEIMANN_JOHANN,_burmistrz_Gdańska [dostęp: 20.11.2023].

(choć rozgraniczanie tych aktywności zdaje się zbędne ze względu na homogeniczność treści sztuki oficjalnej miasta i tej prywatnej w Gdańsku), był obok Bartholomaeusa Schachmanna najwybitniejszym conceptorem nowożytniej sztuki w Gdańsku, frapującym reprezentantem umownej formacji *Späthumanismus* w wydaniu będącym amalgamatem teokratycznego kalwinizmu oraz republikanizmu i neostoicyzmu. Ten peregrynant naukowy po uniwersytetach w Padwie (1588–1589), Pizie (1591) i Sienie (1591), stylizując się *all'italiano*, pisał o sobie z Italii: „Giovanni”. Na luksusowym ekslibrisie portretuje się niczym księżę, w zbroi ofiarowanej mu przez stadhoudera Holandii Wilhelma Orańskiego, przepasanej wstęgą³, dumnie przywołując tytuł *eques aureatus* i herb szlachecki nadany mu w roku 1593 przez papieża Klemensa VIII za zasługi aprowizacyjne dla Toskanii i Stolicy Piotrowej⁴. Wówczas poszerza swe włoskie itinerarium o Rzym, Florencję i Wenecję. Na obrazie Izaaka van den Blockego *Rozejście się narodów po upadku wieży Babel* (1608, Kamlaria Ratusza Głównego Miasta w Gdańsku) przewodzi wraz z żoną Judith Bahr alegorycznemu pochodowi gdańszczan, którzy jako umiłowane przez Jahwe Nowe Dzieci Izraela udają się do swej ziemi obiecanej, do Gdańska.

Storie romane albo „rzeczach należących do cnót moralnych, które uczą być przezornym, sprawiedliwym, umiarkowanym i pełnym męstwa w każdym swoim działaniu”⁵ – Speymanna domniemana lektura Armeniniego

Jeśli mielibyśmy wskazać teoretyczne vademecum Speymanna, autora programu dekoracji rzeźbiarskiej fasady własnego domu (1609–1618, Abraham van den Blocke, Hans Voigt), byłoby to wydane w 1587 r. dzieło *De' veri precetti della pittura* Giovanniego Battisty Armeniniego. Speymann wydaje się modelowym

³ Konny posąg Johanna Speymanna, obok konnych pomników Barthela Schachmanna, Hansa Proitego, hrabiego Egmont i Maurycego Orańskiego, zdołał wniknąć do Wielkiej Zbrojowni. Były to drewniane, odziane w zbroje manekiny o portretowych rysach, usadowione na manekinach koni, poruszane specjalnym mechanizmem. Figury te miały więc również aspekt kunstammerowy, funkcjonowały bowiem jako *automata*, zob. Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 236.

⁴ Speymann dwukrotnie w latach 1591–1592 dowodził flotyllą statków załadowanych zbożem, która dotarła do portów w Livorno, Genui i Civitavecchia, zob. Theodor Hirsch, *Ueber den Handelsverkehr Danzigs mit den Italienischen Staaten zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts*, „Neue Preussische Provinzial-Blätter” 1847, Bd. 4, s. 97–114, 217–241; Ludwik Boratyński, *Przyczynek do dziejów pierwszych stosunków handlowych Gdańska z Włochami, a w szczególności z Wenecją*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Historyczno-Filozoficzny” 1908, ser. 2, t. 26 (ogólnego zbioru t. 51), s. 219–277.

⁵ „cose appartenenti alle virtù morali, acciò s'impari ad esser prudente, giusto, temperato e forte in ogni sua azione”, Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pittura di M. Gio Battista Armenino da Faenza*, s. 282, Memofonte, <http://memofonte.accademiadellacrusca.org/pdf/13.pdf> [dostęp: 22.11.2023]. Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia na język polski pochodzą od autora.

czytelnikiem owego traktatu – w konkluzji Armenini zaznacza, iż przeznaczony jest on dla: „władców, uczonych i miłośników sztuk pięknych”⁶. Instruktywną rolę mogła odegrać zwłaszcza księga III traktatu. W pierwszym jej rozdziale „O rozróżnieniu i odpowiedniości malowideł wedle ich umiejscowienia i rangi ich zleceniodawcy” („Della distinzione e convenienza delle pitture secondo i luoghi e le qualita delle persone...”) autor zaznacza, iż pewne tematy są odpowiednie do dekoracji miejsc publicznych, inne do tych prywatnych⁷, podobnie rzecz ma się w odniesieniu do siedzib miejskich, willi i zamków. Co oczywiste, charakter i przesłanie dzieł zależy od ich fundatorów, ci zaś: „mają różne zwyczaje, profesje i są różnego stanu”⁸. W księdze VIII znalazły się rozważania o tym, jakie malowidła będą najodpowiedniejsze dla pałaców, w szczególności jakie tematy wydają się adekwatne dla określonych partii tych rezydencji⁹. Czytamy w niej o dyspozycji tematów malowideł: dla sal reprezentacyjnych, audyencyjnych będą stosowne obrazy ukazujące: „rzeczy wspaniałe i w taki sposób, by ukazać walory i cnoty heroiczne mężów, którzy byli zasłużeni i sławni”¹⁰. Postulując, by zgodnie z zasadami *decorum* malować cnoty bohaterskie, Armenini przywołuje znane sobie malowidła. Wśród nich freski Beccafumiego z wnętrza Palazzo Bindi Sergardi w Sienie, które Speymann zapewne widział w czasie, gdy pobierał nauki w sienieńskiej Alma Mater, ukazujące „starożytnych, którzy bronili ich Republiki i przestrzegali praw [...]”, Rzymian, których czyny „są zaprawdę najlepszymi wzorami dla tych, którzy rządzą wolnymi miastami”¹¹. Wśród rzymskich protagonistów na sienieńskim malowidle odnajdziemy tych znanych z reliefów na fasadzie domu Speymanna: Scypiona Afrykańskiego, Katona Młodszego i Marka Atyliusza Regulusa. Ukazany tam w słynnym epizodzie z obłężenia Rzymu przez Celtów Marek Furiusz Kamillus to z kolei bohater fresków Francesca Salviatiiego w Sala dell’Udienza w Palazzo Vecchio (1543–1545), które Armenini rekomenduje w swym wyborze fresków z rzymskimi exemplami, a które Speymann z pewnością widział.

Rozdział X obfituje w pouczające analogie, a dotyczy „wspaniałości dekoracji, których dawni używali w fasadach, zróżnicowania [tematów] malowideł, wykonywanych we wnętrzach wedle specyfiki osób, które je zamieszkiwały”, „różnorodności fryzów i tego, jaka powinna być ich właściwa wysokość i jakiego rodzaju malowidła będą tam dobre”¹². Na wstępie autor zachwyca się bogactwem form zdobniczych używanych przez starożytnych do artykulacji ścian, w tym umieszczanych na fasadach pod fryzami wydzielonymi niszami, wewnątrz

⁶ *Ibidem*, s. 359.

⁷ „[...] altri soggetti ed opere si fanno alle cose pubbliche ed altre alle private”, *ibidem*, s. 221.

⁸ *Ibidem*, s. 222.

⁹ „Che le pitture de’ palazzi si dovrebbero dare alle persone eccellenti; che le parti principali di quelli sono le sale; quali siano le pitture che convengono a quelle [...]”, *ibidem*, s. 260.

¹⁰ *Ibidem*, s. 263.

¹¹ *Ibidem*, s. 265.

¹² *Ibidem*, s. 276.

których umieszczano płaskorzeźbione tonda figuralne. Wracając do zagadnień mu współczesnych, postuluje, by każde z pomieszczeń domu było dekorowane zgodnie z przeznaczeniem, by więc zadbać o odpowiedni temat malowideł pokoi dla głowy rodu, kobiet, córek, synów i gości. Zatem właścicielowi domu przystoi ozdobić swą domenę tematami traktującymi „o rzeczach należących do cnót moralnych, które uczą być przezornym, sprawiedliwym, umiarkowanym i pełnym męstwa w każdym swoim działaniu”¹³. Armenini upatruje tak zdefiniowanych treści w historiach rzymskich, choć mogą ich dostarczyć także czcigodne epizody z dziejów rodu właściciela rezydencji – tego rodzaju melanz wydaje się szczególnie przez niego rekomendowany, a zrealizowany najpełniej w przywołanych w traktacie freskach w Palazzo Doria w Genui autorstwa Giovanniego Antonia de’Sacchis zwanego Pordenone. Zważmy, iż *trattatista* z Faenzy szereguje exempla wokół Prudentii, Iustitii, Temperantii i Fortitudo – cnót kardynalnych, których figury wieńczą attykę domu Speymanna i wyznaczają osie alegorycznych znaczeń.

Po raz kolejny oddajmy głos Armeniniemu, by dopełnić wiedzy o dyspozycji tematów we wnętrzach pałacowych: „Do komnat, gdzie odpoczywają matrony i mężatki, nadają się exempla z historii sławnych niewiast, zarówno greckich, jak i łatyńskich, te same przedstawienia należy umieścić w pokojach dziewcząt, tu sprawdzają się zwłaszcza bohaterki najbardziej słynące z czystości, wielkiego ducha i wiary. Tam, gdzie mieszkają chłopcy, warto umieścić historie Mucjusza Scewoli, Horacjuszów, Scypionów i Marka Kurcjusza”¹⁴. Te osobowe wzory pozwolą im wyzbyć się: „tchórzostwa, lenistwa, chciwości i próżniactwa, których w świecie jest pełno, a ich serca rozpalą do czynienia rzeczy wspaniałomyślnych i szczodrych”¹⁵. Ponownie mamy do czynienia z przywołaniem bohaterów republikańskich zdobiących fasadę domu Speymanna.

Już wcześniej Gian Paolo Lomazzo w *Trattato dell’arte della pittura* (1584) rozważał kwestię doboru tematów z historii antycznych do dekoracji poszczególnych wnętrz rezydencji, uwzględniając przy tym funkcję wnętrza. I tak, za odpowiednie dla pomieszczeń recepcyjnych pałaców książąt uznaje on malowidła ukazujące heroiczne czyny władców i wojowników starożytności. Dają one odwiedzającym pogląd o męstwie i wielkości księcia, wyznaczają pułap jego ziemskiej sławy, podobnie jak sceny z chwalebego żywota Karola Wielkiego i Karola V, kontynuatorów urzędu i etosu cesarskiego (w podobnej funkcji malowidła z pocztom cesarzy ulokowano na ścianach krużganków *piano nobile* pałacu królewskiego na Wawelu). Dla Lomazza zasadę *decorum* spełniały zarówno epizody z życia cesarzy, jak i kondotierów, liczyła się *grandezza* bitew i triumfów, patos póz i gestów, niezależnie od przywołanej epoki. W każdym wypadku malarze powinni czytać teksty o realiach historycznych, by sprostać

¹³ *Ibidem*, s. 282.

¹⁴ *Ibidem*, s. 283.

¹⁵ *Ibidem*.

oczekiwaniom książąt erudytów, winni studiować dzieła polecanych autorytetów: Plutarcha, Liwiusza, Appiana, Waleriusza Maksymusa, Petrarcki i Boccaccia, studiować relikty antyczne, medale itp.¹⁶ Wybierając protagonistów do dekoracji fasady swego domu, Speymann odwołał się także do lektury III i V rozdziału „Factorum et dictorum” Waleriusza Maksymusa, niewykluczone, że korzystał też z żywotów równoległych Plutarcha¹⁷.

Armenini i Lomazzo zostali przywołani nieprzypadkowo – ich dzieła stanowiły bowiem w Europie doby manieryzmu repozytorium użytecznych do dekoracji wnętrz i fasad tematów zaczerpniętych z antyku. Nadto obaj autorzy przywołują przykłady włoskich rezydencji, które z dużym prawdopodobieństwem Speymann wizytował.

Od Wawrzyńca Wspaniałego do Lipsjusza – model magnificencji w domu Speymanna jako remedium i narzędzie paidei

Teoretycy renesansowi, odwołując się do Arystotelesa, Cyserona i św. Tomasza z Akwinu, szukali szlachetnego wytłumaczenia kosztownych wydatków, jakie pochłaniały inwestycje architektoniczne. Terminem wyjaśniającym sens zamawiania i gromadzenia dzieł sztuki była wówczas magnificencja (*magnificentia, virtus factiva magnorum*) – cnota, o której pisał już Arystoteles, uważana za przymiot władców objawiający się wspaniałomyślnością i szczodrością. Giovanni Pontano w *De magnificentia* (1498) tak ją definiuje: „Magnificencja, jak mi się wydaje, stanowi właściwą miarę w czynieniu wydatków, wydatków z pewnością wielkich, dokonywanych wedle pewnych kryteriów, choć nie wszystkie wielkie wydatki zasługują na to miano. Na wyposażenie floty wydaje się wiele pieniędzy, podobnie na prowadzenie wojen, na ufortyfikowanie miasta, by jego mieszkańcy czuli się bezpieczniej. Ale celem wyposażania floty jest zwycięstwo, tak jak celem fortyfikowania jest bezpieczeństwo i ocalenie mieszkańców, podczas gdy magnificencja, podobnie jak inne cnoty, jest bezinteresowna. Człowiek wielmożny czyni wielkie rzeczy, bo są one piękne same w sobie, ponieważ jest rzeczą godną i szlachetną zadawać się jedynie swą wielką realizacją”¹⁸. Warunkiem spełnienia się tak rozumianej magnificencji jest stosowność, godność i zacność, nadto „czyniąc wydatki, należy dążyć do użyteczności publicznej i zachowania piękna”¹⁹. Arystoteles, Tukidydes, Cyseron i Seneka uznali architekturę

¹⁶ Por. Anton Boschloo, *The Representation of History in Artistic Theory in the Early modern Period* [w:] *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, eds. Karl A. Enekel, Jan L. de Jong, Jeannine De Landtsheer, Leiden 2001, s. 6–8.

¹⁷ Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 241.

¹⁸ Giovanni Pontano, *I libri delle virtù sociali*, Roma 1999, s. 171.

¹⁹ *Ibidem*, s. 179.

za szczególną dziedzinę praktykowania magnificencji. Pontano przytacza imiona władców starożytnych i wzniesione w czasie ich panowania budowle jako wzory realizacji idei magnificencji, szczególnie bliski jest mu jednak przykład Cosima Medici²⁰.

Ucieleśnieniem idei magnificencji dla nowożytnej Europy stał się jej syn – *il Magnifico* – przydomek, który nosił, dotyczył właśnie kategorii *magnificentiae*²¹. Speymann, umieszczając wizerunek Wawrzyńca, swego swoistego *alter ego*, na fasadzie domu (*rarissimum* na obszarze Transalpinum), wyraził akces do owej ideowej schedy. Dom patrycjusza niczym renesansowe pałace włoskie odzwierciedla ideę magnificencji poprzez ukazywanie indywidualnych cnót wyznawanych przez właściciela, poprzez uczynienie wiecznej po nim pamiętki w przestrzeni publicznej, na podobieństwo rzymskich fundacji cesarskich. Renesansowe rozumienie magnificencji, cnoty będącej emanacją bożej doskonałości, odnosi się do jej społecznego, obywatelskiego i estetycznego wymiaru²².

Ujawnijmy jeszcze jeden trop ideowy, zapewne związany z gdańską wykładnią magnificencji u progu XVII stulecia. Odnajdujemy go w dziele autora niezwykle ważnego dla ówczesnych gdańszczan, Justusa Lipsjusza *Admiranda, sive de Magnitudine Romana*, wydanym po raz pierwszy w 1598 r., owocu antykwarecznej erudycji autora, dla którego Rzym w ogóle był ucieleśnieniem idei magnificencji. To rozprawa uczona, wykazująca bogactwo strategii retorycznej (opis traktowany nie jako dokumentacja, lecz jako forma perswazji). W optyce flamandzkiego filozofa magnificencja jawi się jako remedium na polityczne choroby Italii i ogólnie kryzys polityczny nękanej wojnami religijnymi Europy. W katastrofalnych okolicznościach i z punktu widzenia nowych teorii politycznych zdaje się on rozszerzać funkcje magnificencji. Wierzył, że wspinała

²⁰ „W naszych czasach Cosimo’ [de Medici, władca] we Florencji odnowił starożytną magnificencję, zarówno w budowaniu świątyń, jak i willi oraz w fundacji bibliotek był on pierwszym, który przywrócił zwyczaj przeznaczania pieniędzy na rzecz dobra publicznego i upiększenia ojczyzny. Prestiż Cosima został wielce uwydatniony zarówno w willach, które wybudował z nadzwyczajną magnificencją, jak i w pałacach, w których przywrócił starożytny i niemal zapomniany styl budowania”. *Ibidem*, s. 191.

²¹ Luke Syson, Dora Thornton, *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, Los Angeles 2001, s. 23–33.

²² Począwszy od stadium: Ernst Gombrich, *The early Medici as patrons of art* [w:] *idem*, *Norm and form: Studies in the art of the Renaissance*, London 1966, s. 35–57, poprzez klasyczne już opracowanie: David Fraser Jenkins, *Cosimo de’ Medici’s patronage of architecture and the theory of magnificence*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1970, vol. 33, no. 1, s. 162–170, kształtowała się recepcja pojęcia w kategoriach indywidualizmu, kultury świeckiej i swoistej estetyzacji. Jednak dużą rolę w formowaniu pojęcia, jak ostatnio się podkreśla, odegrali kaznodzieje i teoretycy kościelni, którzy już przed 1450 r., twórczo odczytując Akwinatę, stworzyli teologię magnificencji, niekolidującą z wartościami republikańskimi, zob. Peter Howard, *Preaching magnificence in Renaissance Florence*, „Renaissance Quarterly” 2008, vol. 61, no. 2, s. 325–369. Osobne zagadnienie to odwołania do honoru i splendoru Florencji w ekfrazie związanej z omawianym pojęciem, często zdają się bowiem należeć do niepogłębionej, obiegowej frazeologii.

osiągnięcia architektoniczne Rzymian były w stanie stwarzać psychologiczny efekt kolektywny podtrzymujący spójność państwa – architektura z całym jej przekazem ideowym, widziana przez Lipsjusza w kontekście magnificencji, wydaje się zdolna do pobudzania identyfikacji zbiorowej obywateli z ich państwem²³. Przywołuje on Rzym jako ideał polityczny, wybrzmiała w tytule wielkość, *grandezza*, dotyczy zarówno architektury, jak i cnót. Speymann zdaje się wiernym uczniem Lipsjusza²⁴, podobnie jak sławny Brabantczyk jest społecznym edukatorem, propagatorem doktryny obywatelskiej, w której szczególną rolę odgrywają Prudentia i Utilitas, a ich wykładnia odwołuje się do historii, *exemplów*, alegorii i sentencji zaczerpniętych z antyku.

Vera simmetria i antiquiteyte Italiaense maniere

Kilka lat po wzniesieniu domu Speymanna Rubens zapisał we wstępie do swego dzieła *Palazzi di Genova*: „Widzimy, jak w tym kraju [Flandrii], styl architektoniczny zwany barbarzyńskim albo gotyckim stopniowo wychodzi z użycia i zanika; i jak niektóre z genialnych umysłów wprowadzają prawdziwe proporcje [*vera simmetria*] wedle reguł Starożytności greckiej i rzymskiej, z wielkim przepychem i ozdobnością”²⁵. Bogato ilustrowane rzutami i elewacjami pałaców, willi i kościołów Genui dzieło malarza było swoistym inspirującym wzornikiem atrakcyjnych, nowoczesnych form.

Kluczową kategorią estetyczną jest tu symetria. W relacji podróżnika angielskiego po Włoszech z 1699 r. tak została opisana Villa Borghese: „Dom ten jest ze wszystkich stron otoczony antycznymi *basso rilievo*, rozmieszczonymi z taką naturalnością, a jednocześnie z taką Symetrią, iżby zdawać się mogło, że od wieków w takiej konfiguracji pozostają”²⁶. Ten efekt „odwiecznej konfiguracji” można wywieść z formuły adaptacji relikwów rzeźby antycznej w dekoracjach manierystycznych pałaców i willi rzymskich. Zauważalna jest tendencja

²³ Martin Disselkamp, *Crisi moderna e grandezza romana. Il concetto della magnificenza negli „Admiranda” di Giusto Lipsio*, „Accademia Raffaello. Atti e Studi” 2010, n. 1/2, s. 77.

²⁴ Speymann posiadał w swojej bibliotece, o której skądinąd mamy szcążkową wiedzę, Lipsjusza *De Amphitheatro liber, in quo forma ipse loci expressa et ratio spectandi*, Antverpiae 1598 (PAN BG sygn. Ce 2799 4 o) oraz jego wydanie Lucjusza Seneki, *Annaei Senecae Philosophi Opera, quae extant omnia: a Justo Lipsio emendata, et Scholijs illustrata*, Antverpiae 1605 (Książnica Kopernikańska w Toruniu, sygn. 1117495). Zob. Helena Dzienis, *Superekslibrisy heraldyczne gdańszczan w XVI–XVIII w.*, „Libri Gedanenses” 2017, vol. 34, s. 30; Alicja Brusewicz, *O kilku frontypisach XVII-wiecznych wydań dzieł Seneki*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2012, t. 22, nr 2, s. 112. O recepcji Lipsjusza w Gdańsku: Kaleciński, *Mity Gdańska...*, s. 148–151.

²⁵ Pieter Paul Rubens, *Al benigno lettore* [w:] *idem, Palazzi di Genova*, Anversa 1622, <https://polona.pl/item-view/1b222f38-3eeb-4101-8b96-4926a5950675?page=12> [dostęp: 21.11.2023].

²⁶ Ingo Herklotz, *Antiquities in the palaces: Aristocratic, antiquarian, and religious* [w:] *Display of art in the Roman palace 1550–1750*, eds. Gail Feigenbaum, Francesco Freddolini, Los Angeles 2014, s. 237.

do ich integrowania w nowym kontekście, wpisywania w architektoniczne ramy, rytmizacji, alternacji i symetryzacji, uzupełniania, a z czasem zastępowania przez swoiste pseudospolia – w tym procesie motto *Roma quanta fuit ipsa ruina docet* zastąpione zostaje pojęciem *Roma instaurata*.

Johanna Schopenhauer postrzegала dom Speymanna jako kreację włoską – pisała: „wiele kamienic, o szczytach upiększanych posągami i innymi architektonicznymi ozdobami, świadczy [...] o zamiłowaniu do sztuk pięknych naszych przodków, którzy nie żalowali kosztów przy ich budowie, zlecając wykonanie dobrym mistrzom italskim i sprowadzając ich do Gdańska”²⁷. Biel lica kamienicy, podbita złoceniami (odnoszącymi się do kategorii estetycznej splendoru) mogła kojarzyć się jej z włoskimi marmurami. Nawet dziś płaskorzeźby podokienne, zapewne dłuta Voigta, przywołują reminiscencje reliefów rzymskich sarkofagów²⁸. W kontekście niderlandzkiej teorii architektury siedziba miejska Speymanna (reprezentująca klasycyzujący manieryzm budowla trójosiowa, czterokondygnacyjna, z podziałami pilastrowymi i gzymsowymi) stanowi przykład zastosowania *antiquiteyte Italiaense maniere* zgodnie z zaleceniami, jakie sformułował w swej *Architectura...* (wyd. 1577 i 1581) Hans Vredeman de Vries. Fryzyjczyk wyraźnie rozróżniał architekturę antyczną i tę *all'antica*, w Niderlandach nazywaną „nowoczesną”. Konsekwentnie, *architectura moderna* oznacza dla innego architekta niderlandzkiego, Hendricka de Keysera, wariację na temat architektury starożytnej – uczoną jej parafrazę, o analogicznym splendorze i powadze, uwzględniającą jednak „prostotę ich [Holendrów] chrześcijańskiej doktryny” i „skromną zrzęcnosć ich ludu”, jak zaznaczył w swym traktacie *Architectura Moderna, ofte Bouwinge van onsen tyt*²⁹.

Attyka domu Speymanna zwieńczona czterema posągami alegorycznymi stanowi dobry przykład tego rodzaju inspiracji, nawiązując do włoskich pałaców i budowli publicznych okresu manieryzmu (por. np. zwieńczenia Basilica Palladiana i Palazzo Chiericati Palladia oraz Biblioteca di San Marco Jacopa Sansovina, pałaców na rzymskim Kapitolu – wszystkie upodobniają symbolicznie place, które zdobią, do rzymskiego forum³⁰; *nota bene*, mianem „forum” określano w Gdańsku Długi Targ).

²⁷ Johanna Schopenhauer, *Gdańskie wspomnienia młodości*, przeł. Tadeusz Kruszyński, Wrocław 1957, s. 21.

²⁸ Renata Sulewska, *Motywy antyczne w twórczości Willema i Abrahama van den Blockow* [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, red. Teresa Grzybkowska, Gdańsk 2000, s. 91–92. Nieprzekonujące natomiast są sugestie, że autor płaskorzeźb wprost odwoływał się do reliefów z rzymskich sarkofagów.

²⁹ Cyt. za: *Unity and discontinuity: Architectural relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530–1700)*, eds. Krista de Jonge, Konrad Ottenheim, Turnhout 2007, s. 114.

³⁰ Malcolm Bull, *The Mirror of the Gods*, Oxford 2005, s. 66. W Wenecji wypracowano szczególny typ tego rodzaju zewnętrznej dekoracji gmachów publicznych, który łączył treści mitologiczne i alegoryczne ilustrujące fenomen miasta-republiki.

Facciata come museo ideale – gdańska recepcja fasady pałacowej jako ekspozycji pseudospoiłów

Włoskie
inspiracje...

Kolekcjonowane w dobie nowożytnej rzeźby starożytne po raz pierwszy stały się integralną częścią artykułowanej fasady na ścianach dziedzińca (*il cortile hortus*) pałacu Della Valle-Capranica w Rzymie (1526–1528)³¹. Umieszczone tam posągi w niszach były alternowane oknami bądź reliefami, zwykle pozyskanymi z sarkofagów (wygląd tego dziedzińca znany m.in. z miedziorytu według Maartena van Heemskercka z 1553 r.)³². Aranżacja ta zapewne powstała pod wpływem inspiracji fasadą niezachowanego Palazzo Branconio dell'Aquila ze stiukowym reliefami i posągami w niszach. Fasada tegoż pałacu, rozebranego w XVII w., jest uznawana za pierwszy przykład *facciata museo*³³. Została ona ozdobiona stiukami projektowanymi przez Giovanniego da Udine oraz reliefami inspirowanymi z Forum Trajana w Rzymie. Antyczne artefakty wmurowane w ściany dziedzińca miały w tym kontekście funkcję spoiłów, tj. reliktyw antycznych użytych wtórnie w nowym miejscu i funkcji. Zwykle spolia rozpatruje się w kontekście czysto pragmatycznym, użytkowym, oraz ideologicznym i estetycznym, przy czym na ogół wszystkie trzy wskazane aspekty ich stosowania występowały jednocześnie³⁴. W renesansowej trosce o spolia odnajdujemy próby zatrzymania fatum zniszczenia, rozproszenia i deprecjacji typowych dla praktyk wieków średnich. Świadomi ich efemeryczności, kolekcjonerzy-humaniści eksponują spolia i pseudospolia, zdając sobie sprawę z etycznego wymiaru swych działań – efekt inteligentnej adaptacji artefaktów upodabniał ich do starożytnych prekursorów³⁵. Wierzyli, że, eksponując własne herby pośród reliefów ukazujących zmagania

³¹ Katleen Wren Christian, *Instauratio and Pietas: The Della Valle Collections of Ancient Sculpture* [w:] *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, eds. Nicholas Penny, Eike D. Schmidt, Washington 2008, s. 33–65.

³² Tradycja eksponowania rzeźbionych biustów zapewne jest związana z *tablinum* – pomieszczeniem domu rzymskiego połączonym z atrium i perystylem. Było miejscem pracy głowy rodziny i salą audiencyjną, rodzajem rodzinnego archiwum i przestrzenią, w której eksponowano popiersia przodków (opisy Witruwiusza, *O architekturze ksiąg dziesięć*, VI, 3. 6; Pliniusza Starszego, *Historia naturalna*, XXXV, 2, 6).

³³ Maurizio Fagiolo, Maria Luisa Madonna, *Il Possesso di Leone X: Il trionfo delle prospettive* [w:] *La festa a Roma dal rinascimento al 1870*, ed. Marcello Fagiolo, Roma–Torino 1997, s. 43–52. Autorzy po raz pierwszy stosują ten termin, odnosząc go w genezie do zwyczaju rzymskiej arystokracji eksponowania w ramach efemerycznej architektury własnych kolekcji wzdłuż triumfalnej trasy pochodu nowo wybranego papieża; Clare Lapraik Guest, *Spolia and Ornamental Design* [w:] *eadem, The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leiden–Boston 2015, s. 470. Kathleen Christian, *Architecture and Antique Sculpture in Early Modern Rome* [w:] *Companions to the History of Architecture*, vol. 1: *Renaissance and Baroque Architecture*, eds. Harry F. Mallgrave, Alina Payne, London 2017, s. 73–103.

³⁴ Więcej na temat spoiłów w czasach renesansu: Guest, *Spolia and Ornamental Design...*, s. 442–494; *eadem, Rethinking ornament in classical architecture. Spolia and architecture as institution* [w:] *The Routledge handbook on the reception of classical architecture*, eds. Nicholas Temple, Andrzej Piotrowski, Juan M. Heredia, New York – London 2020, s. 54–68.

³⁵ Christian, *Instauratio and Pietas...*, s. 19–20.

rzymskich konsulów i herosów, budują swą ideową genealogię i że ich kreacje zostaną trwałym, publicznym pomnikiem³⁶. Napis na dziedzińcu pałacu Della Valle-Capranica był czytelną deklaracją: „Ku zachwytowi przyjaciół, przyjemności obywateli i obcokrajowców”³⁷. Sposób eksponowania antycznych relikwów konfrontuje kategorie *simmetria* i *variatio*, tendencja do harmonijnej integracji czyni ze spoliów rodzaj *ornamentum*.

Większość kolekcji kardynała Della Valle przeszła w ręce Medyceuszy i była eksponowana w Villi Medici w Rzymie – w czasach kardynała Federica Medici (1576–1587) Ammannati zakomponował fasadę ogrodową tej willi tak, by zaakcentować w niej układane we fryzy fronty sarkofagów oraz inne relikty rzeźb rzymskich (m.in. festony, bukraniumy i fragmenty fryzu procesyjnego pozyskane z Ara Pacis). Zaznaczmy przy tym, iż w odróżnieniu od dyspozycji fasad dziedzińca pałacu Della Valle-Capranica, podporządkowanej wyeksponowaniu relikwów antycznych, Ammannati unifikuje w spójny, harmonijny system artykulacji fasady zarówno autentyczne spolia, jak i stiukowe elementy ornamentalne *all'antica*. Wcześniej podobnie uwydatnił spolia Pirro Ligorio w Casina Pio IV w Ogrodach Watykańskich (1558). Dekoracja elewacji tego pawilonu: „stanowi nadzwyczajny przykład wizualizacji syntezy sztuki w funkcji «encyklopedii», wizji uniwersalnej wiedzy wyrażonej w czasie i przestrzeni. W Casino współegzystują etyka i estetyka, starożytność i ówczesność, wtajemniczające hieroglify i zapał dydaktyczny. Ale przede wszystkim metoda edukacji kompletnej [permanentnej, wymaganej regularnie], *enkyklios paideia*, wyrażona wprost w rzucie koła i owalu, które [symbolicznie] obrazują nieskończony obieg zamkniętej myśli, łączący różne poziomy znaczeń”³⁸.

Przykładem zastosowania w fasadzie pałacowej stiukowych posągów i pseudospoliów są: Palazzo Capodiferro Spada (proj. Bartolomeo Baronino), Palazzo Barbaran da Porto i Loggia del Capitaniato (proj. Palladio), Casino Ludovisi (proj. Jan van Santen, zw. Giovanni Vasanzio) oraz Villa Borghese Pinciana (proj. Flaminio Ponzio i Giovanni Vasanzio)³⁹. W Palazzo Mattei di Giove w Rzymie (proj. Carlo Maderno) znajdujemy idealną równowagę między architektoniczną strukturą i bogatym wystrojem elewacji. Zdobią ją płyty i tonda z rzymskich sarkofagów z II i III w. n.e., popiersia ze steli oraz rekonstruowane i stylizowane elementy rzeźbiarskie integrujące fasady dziedzińca – w tym wypadku potrzeba estetycznej symetrii górowała nad potrzebą autentyczności. Znów przytoczmy pouczającą inskrypcję fundacyjną: „Asdrubale Mattei, markiz Giove, ozdobił swój dom rzeźbami antycznymi jakby spoliami pochodzącymi ze starożytności,

³⁶ *Ibidem*, s. 19, 21.

³⁷ Herklotz, *Antiquities in the palaces...*, s. 235.

³⁸ Marcello Fagiolo, *La Casina di Pio IV come 'enciclopedia'* [w:] *La Casina di Pio IV in Vaticano*, ed. Daria Borghese, Torino 2010, s. 58.

³⁹ Kristina Herrmann-Fiore, *The Exhibition of Sculpture on the Villa Borghese Facades in the Time of Cardinal Scipione Borghese* [w:] *Collecting Sculpture...*, s. 218–245.

które koronują dzieło, i pozostawił je swoim potomkom jako zachętę do praktykowania cnót starożytnych. Roku Pańskiego 1616⁴⁰.

Marcello Fagiolo przy okazji rozważań nad rzymskimi fasadami polichromowanymi i dekorowanymi sgraffito, wyodrębnia dla drugiej połowy XVI w. dwa typy fasad pałacowych dekorowanych rzeźbiarsko: fasadę jako muzeum z autentycznymi rzeźbami rzymskimi (*facciata come museo effettivo di statuaria antica*), znaną z Villi Medici (fasada ogrodowa), Villi Borghese czy Villi Pamphili, oraz fasadę jako muzeum idealne (*facciata come museo ideale*), reprezentowaną przez Palazzo Capodifero Spada (dekoracja stiukowa: Giulio Mazzoni) i Casina Pio IV (Pirro Ligorio)⁴¹. To właśnie ten drugi typ stanowił inspirację dla Johanna Speymanna, gdy wznosił swą patrycjuszowską rezydencję w Gdańsku.

Testament Speymanna

W testamencie Johanna Speymanna von der Speie z 27 stycznia 1625 r. znajduje się adnotacja zabraniająca wprowadzania zmian wystroju i przeróbek lub adaptacji domu oraz jego wynajmu⁴². Uwagi testamentu odnosiły się głównie do dwóch wydzielonych pomieszczeń: zbrojowni (*Rüstkammer*) i biblioteki; szczególnie inwentarze ich wyposażenia stanowiące załączniki do testamentu niestety zaginęły.

W testamencie Speymann określił fundusz przeznaczony na wykształcenie we Włoszech specjalnego opiekuna swojej spuścizny, kustosa. Stypendium to mógł otrzymać członek jego rodziny lub niezamożny mieszczanin (z zachowaniem zasady, że musi on być ewangelikiem), który raz w miesiącu miał oprowadzać po ekspozycji w wymienionych wnętrzach. Wyodrębniona zbrojownia być może miała charakter kamery, gdzie eksponowano kolekcję obrazów, rzeźb, wyrobów rzemiosła artystycznego oraz kolekcję militariów, w tym mediolańskie zbroje.

⁴⁰ Tłum. autora według: Michael Koortbojian, *Renaissance spolia and renaissance antiquity (one neighborhood, three cases)* [w:] *Reuse value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, eds. Richard Brilliant, Dale Kinney, Farnham 2011, s. 149–165. Zob. także: Axel Ch. Gamp, *Carlo Maderno e il mondo antico. La decorazione dei palazzi nel primo Seicento*, „Arte & Storia” 2007, n. 8, s. 110.

⁴¹ Marcello Fagiolo, *Introduzione alle facciate dipinte a Roma. Tra cultura antiquaria, effimero e scenografia* [w:] *Dal giardino al museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, ed. Patrizia Masini, Patrizia Miracola, Isabella Colucci, Roma 2013, s. 88–89; *idem*, *La concezione museale delle facciate di palazzo a Roma. Dalle pitture illusorie alle gallerie di sculture come immagine di potere all'antica* [w:] *La „Galleria” di palazzo in età barocca dall'Europa al Regno di Napoli*, ed. Vincenzo Cozzato, Napoli 2018, s. 46–65.

⁴² Maria Bogucka, *Testament burmistrza gdańskiego Hansa Speymana z 1625 r.* [w:] *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. Danuta Gawinowa, Warszawa 1991, s. 592.

Potwierdzamy za Marią Bogucką, że „dom przy Długim Targu został przez właściciela wyłączony z normalnego użytkowania i zaaranżowany jako swoisty obiekt – dziś powiedzielibyśmy – muzealny”⁴³. Nie sądzimy jednak, by był rodzajem epitafium burmistrza, jak twierdzi autorka, raczej Speymann wypowiada tę kreację: *Exegi monumentum aere perennius...* Fasada jego domu to, nomen omen, alegoryczna *facies* właściciela, elewacja potraktowana jako muzeum stylizowanych na antyczne pseudospoliów (parafraza reliefów sarkofagowych i *imagines clipeatae*), frapujący tekst kultury, autorska, wielowątkowa *enkyklios paideia*, element fundamentalny gdańskiej ikonosfery, odnoszący się do ramowego tematu Gdańska jako Nowej Jerozolimy i Nowego Rzymu.

Speymann stworzył galerię składającą się m.in. z konsulów, jego ideowych antenatów, których życie obfitowało w republikańskie *exempla virtutis*. (rajcy i burmistrzowie gdańscy dumnie nazywali siebie konsulami i prokonsulami). Jako pierwszy w dziejach sztuki w Rzeczypospolitej mecenas w swej fundacji dał wykładnię cnoty magnificencji, przywołując wprost Wawrzyńca Wspaniałego. Dzieło patrycjusza, fenomen w skali europejskiego mecenatu, upodabnia dom miejski do włoskiego *palazzo*, publicznej budowli o pionierskiej funkcji protomuzealnej, w dwojakiej odsłonie: upublicznionego gabinetu kolekcjonerskiego i biblioteki oraz fasady – idealnego muzeum, które wypełnia ideał Giulia Clovia⁴⁴. A zatem przestrzeni muzealnej poza czasem, gdzie współlegzystują bohaterowie etycznie poj-
mowanej historii.

Bibliografia

- Bielak Jacek, *Ikonografia Złotej Kamienicy na nowo odczytana. O związkach polityki, kultury i sztuki w Gdańsku w XVII wieku* [w:] *Mieszczanstwo gdańskie: sesja naukowa 22–23.11.1996*, red. Stanisław Salmonowicz, Gdańsk 1997.
- Bogucka Maria, *Testament burmistrza gdańskiego Hansa Speymana z 1625 r.* [w:] *Kultura średniowieczna i staropolska. Studia ofiarowane Aleksandrowi Gieysztorowi w pięćdziesięciolecie pracy naukowej*, red. Danuta Gawinowa, Warszawa 1991, s. 592.
- Boratyński Ludwik, *Przyczynek do dziejów pierwszych stosunków handlowych Gdańska z Włochami, a w szczególności z Wenecją*, „Rozprawy Akademii Umiejętności. Wydział Historyczno-Filozoficzny” 1908, ser. 2, t. 26 (ogólnego zbioru t. 51), s. 219–277.
- Boschloo Anton, *The Representation of History in Artistic Theory in the Early modern Period* [w:] *Recreating Ancient History: Episodes from the Greek and Roman Past in the Arts and Literature of the Early Modern Period*, eds. Karl A. Enenkel, Jan L. de Jong, Jeannine De Landtsheer, Leiden 2001, s. 6–8.
- Brusewicz Alicja, *O kilku frontyspisach XVII-wiecznych wydań dzieł Seneki*, „Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae” 2012, t. 22, nr 2, s. 112.

⁴³ Bogucka, *Testament burmistrza gdańskiego...*, s. 592.

⁴⁴ Michele Mari, *Un museo degli orrori* [wstęp do:] Paolo Gioivo, *Elogi degli uomini illustri*, ed. Franco Minonzio, trad. Andrea Guasparri, Torino 2006, s. VII.

- Bull Malcolm, *The Mirror of the Gods*, Oxford 2005.
- Christian Wren Kathleen, *Instauratio and Pietas: The Della Valle Collections of Ancient Sculpture* [w:] *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, eds. Nicholas Penny, Eike D. Schmidt, Washington 2008, s. 33–65.
- Christian Kathleen, *Architecture and Antique Sculpture in Early Modern Rome* [w:] *Companions to the History of Architecture*, vol. 1: *Renaissance and Baroque Architecture*, eds. Harry F. Mallgrave, Alina Payne, London 2017, s. 73–103.
- Disselkamp Martin, *Crisi moderna e grandezza romana. Il concetto della magnificenza negli „Admiranda” di Giusto Lipsio*, „Accademia Raffaello. Atti e Studi” 2010, n. 1/2, s. 77.
- Dzienis Helena, *Supereklibrisy heraldyczne gdańszczan w XVI–XVIII w.*, „Libri Gedanenses” 2017, vol. 34, s. 30.
- Fagiolo Marcello, *Introduzione alle facciate dipinte a Roma. Tra cultura antiquaria, effimero e scenografia* [w:] *Dal giardino al museo. Polidoro da Caravaggio nel Casino del Bufalo. Studi e restauro*, ed. Patrizia Masini, Patrizia Miracola, Isabella Colucci, Roma 2013, s. 88–89.
- Fagiolo Marcello, *La Casina di Pio IV come ‘enciclopedia’* [w:] *La Casina di Pio IV in Vaticano*, ed. Daria Borghese, Torino 2010, s. 58.
- Fagiolo Marcello, *La concezione museale delle facciate di palazzo a Roma. Dalle pitture illusivie alle gallerie di sculture come immagine di potere all’antica* [w:] *La „Galleria” di palazzo in età barocca dall’Europa al Regno di Napoli*, ed. Vincenzo Cozzato, Napoli 2018, s. 46–65.
- Fagiolo Marcello, Madonna Maria Luisa, *Il Possesso di Leone X: Il trionfo delle prospettive* [w:] *La festa a Roma dal rinascimento al 1870*, ed. Marcello Fagiolo, Roma–Torino 1997, s. 43–52.
- Fraser Jenkins D., *Cosimo de’ Medici’s patronage of architecture and the theory of magnificence*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” 1970, vol. 33, no. 1, s. 162–170.
- Gampp Axel Christoph, *Carlo Maderno e il mondo antico. La decorazione dei palazzi nel primo Seicento*, „Arte & Storia” 2007, n. 8, s. 110.
- Gombrich Ernst, *The early Medici as patrons of art* [w:] *idem, Norm and form: Studies in the art of the Renaissance*, London 1966, s. 35–57.
- Herklotz Ingo, *Antiquities in the palaces: Aristocratic, antiquarian, and religious* [w:] *Display of art in the Roman palace 1550–1750*, eds. Gail Feigenbaum, Francesco Freddolini, Los Angeles 2014, s. 237.
- Herrmann-Fiore Kristina, *The Exhibition of Sculpture on the Villa Borghese Facades in the Time of Cardinal Scipione Borghese* [w:] *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, eds. Nicholas Penny, Eike D. Schmidt, Washington 2008, s. 218–245.
- Hirsch Theodor, *Ueber den Handelsverkehr Danzigs mit den Italienischen Staaten zu Ende des sechszehnten Jahrhunderts*, „Neue Preussische Provinzial-Blätter” 1847, Bd. 4, s. 97–114, 217–241.
- Howard Peter, *Preaching magnificence in Renaissance Florence*, „Renaissance Quarterly” 2008, vol. 61, no. 2, s. 325–369.
- Jonge Krista de, Ottenheim Konrad, *Unity and discontinuity: Architectural relationships between the Southern and Northern Low Countries (1530–1700)*, eds. Krista de Jonge, Konrad Ottenheim, Turnhout 2007, s. 114.

- Kaleciński Marcin, *Mity Gdańska. Antyk w sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011.
- Koortbojian Michael, *Renaissance spolia and renaissance antiquity (one neighborhood, three cases)* [w:] *Reuse value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine*, eds. Richard Brilliant, Dale Kinney, Farnham 2011, s. 149–165.
- Lapraik Guest Clare, *Rethinking ornament in classical architecture. Spolia and architecture as institutio* [w:] *The Routledge handbook on the reception of classical architecture*, eds. Nicholas Temple, Andrzej Piotrowski, Juan M. Heredia, New York – London 2020, s. 54–68.
- Lapraik Guest Clare, *Spolia and Ornamental Design* [w:] *eadem, The Understanding of Ornament in the Italian Renaissance*, Leiden–Boston 2015, s. 470.
- Mari Michele, *Un museo degli orrori* [wstęp do:] Paolo Giovio, *Elogi degli uomini illustri*, ed. Franco Minonzo, trad. Andrea Guasparri, Torino 2006.
- Pszczółkowska Lidia, [hasło] *Speymann Jan* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. Stanisław Gierszewski, t. 4: R–Ż, red. Zbigniew Nowak, Gdańsk 1997, s. 247–248.
- Schopenhauer Johanna, *Gdańskie wspomnienia młodości*, przeł. Tadeusz Kruszyński, Wrocław 1957.
- Sulewska Renata, *Motywy antyczne w twórczości Willema i Abrahama van den Blocków* [w:] *Mit Odysa w Gdańsku*, red. Teresa Grzybkowska, Gdańsk 2000, s. 91–92.
- Syson Luke, Thorton Dora, *Objects of virtue. Art in Renaissance Italy*, Los Angeles 2001, s. 23–33.
- Torbus Tomasz, *Politische Inhalte des Dekors an den Danziger Bürgerhäusern*, „Porta Aurea” 2021, nr 21, s. 103–145.

Italian Inspirations in Speymann’s House and Its Alleged Role as a Museum

While choosing the theme of reliefs which were to decorate his house, Johann Speymann, the mayor of Gdańsk, educated in Italy, drew inspiration from such works as *De veri precetti della pittura* by Giovanni Battista Armenini (1587) and *Trattato dell’arte della pittura* by Gian Paolo Lomazzo (1584). Speymannhaus, also known as Steffenshaus, was built in the years 1609–1618 and designed by Abraham van den Blocke and Hans Voigt. In the façade Speymann presented a gallery of Roman consuls and other *viri illustres* whose lives abounded in Republican *exempla virtutis*. As the first patron in the history of art in Poland, he made a virtue of his foundation, magnificence, which directly evokes the image of Lorenzo the Magnificent and makes the house of a Protestant patrician bear a resemblance to an Italian palazzo.

The façade was treated as an ideal museum (*facciata come museo ideale*) and decorated in antique style with pseudo-spolia (paraphrase of reliefs on Roman sarcophagi and imagines clipeatae) which related in an iconographic manner to the general outline of Gdańsk as the New Rome.

In accordance with the will of Johann Speymann dated January 27th 1625, his home at Długi Targ ceased to serve its primary function and was transformed into a communally accessible collectors’ cabinet and library. Along with the owner’s wish, it became a public building having the function of a pioneer protomuseum. Moreover, an Italian-trained curator was to show visitors around the premises.