

REDAKCJA NAUKOWA

*Małgorzata Omilanowska, Jacek Friedrich, Jacek Kriegseisen*

SEKRETARZ

*Jacek Bielak*

RADA REDAKCYJNA

*Elita Grosmane, Christofer Herrmann, Krista Kodres, Lars Olof Larsson, Sergiusz Michalski,  
Joanna Sosnowska, Tomasz Torbus, Jacek Tylicki*

KOLEGIUM REDAKCYJNE

*Jacek Friedrich, Małgorzata Omilanowska, Joanna Sosnowska, Jacek Tylicki, Tomasz Torbus*

REDAKCJA

*Aleksandra Piechnik*

TŁUMACZENIA ANGIELSKIE

*Marzena Beata Guzowska & the Authors*

KOREKTA ANGIELSKA

*Jeremy Pearman, Marzena B. Guzowska*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Marek Smoliński*

PROJEKT GRAFICZNY

*Katarzyna Moro*

*Publikacja sfinansowana z funduszu Prorektora ds. Nauki Uniwersytetu Gdańskiego  
oraz działalności statutowej Wydziału Historycznego Uniwersytetu Gdańskiego*

© COPYRIGHT BY

*Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego  
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego*

*Wydawnictwo nie ponosi odpowiedzialności z tytułu praw do reprodukcji zamieszczonych ilustracji*

ISSN 1234–1533

*Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego  
ul. Armii Krajowej 119/121, 81–824 Sopot  
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206  
wyd.ug.gda.pl, kiw.ug.edu.pl*

# Spis treści

<i>Renata Sulewska</i>	
Augsburskie wzory elementów wyposażenia kościołów Prus Królewskich w drugiej połowie XVIII w. . . . .	5
<i>Arkadiusz Wagner</i>	
Organizacja i technika pracy w warsztatach snycerskich na Warmii w późnym baroku . . . . .	35
<i>Anna Kriegseisen</i>	
Konstrukcja i techniki montażu oraz wykończenia ołtarzy i epitafiów powstałych w gdańskich warsztatach kamieniarskich w XVII w. . . . .	56
<i>Franciszek Skibiński</i>	
Dzieła Willema van den Blockego z kaplicy Św. Trójcy przy kolegiacie w Łowiczu . . . . .	74
<i>Michał Wardzyński</i>	
<i>Marmo bianco statuario</i> z Carrary oraz inne importowane gatunki marmurów włoskich w małej architekturze i rzeźbie na terenie dawnej Rzeczypospolitej od XVI do końca XVIII w. . . . .	91
<i>Katarzyna Wardzyńska</i>	
Johannes Söffrens (1660–po 1721). Rzeźbiarz niderlandzki w Elblągu przełomu XVII i XVIII w. . . . .	136
<i>Kevin E. Kandt</i>	
Some Notes on Two Allegorical Drawings Attributed to Andreas Schlüter the Younger from the Jacob Kabrun Collection in the National Museum of Gdańsk. . . . .	160
<i>Ewa Barylewska-Szymańska</i>	
Przyczynek do sytuacji materialnej gdańskich rzeźbiarzy w XVIII w. . . . .	199
<i>Katarzyna Wojtczak</i>	
Dekoracja rzeźbiarska fasady gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku oraz jej twórcy . . . . .	216
Informacja o Autorach . . . . .	234



## Augsburskie wzory wyposażenia kościołów Prus Królewskich w drugiej połowie XVIII w.

„Kościół Pogudkowski jest z fundamentów cały murowany [...]. Wchodząc do Kościoła jest chór figuralny, cały malowany, na którym organy ozdobne. [...] Na froncie samym jest Ołtarz wielki cały malowany i wyłaczany, na stronie jednej od Południa jest Kaplica, w której ołtarz na honor Najśw[iększej] Panny Wniebowzięcia, cały nowy, ale niezłożony jeszcze, na drugiej stronie od wschodu Słońca jest Zakrystya cała murowana i przystojnie przyozdobiona, jako też opatrzona szafami dobreimi do chowania aparatów Kościelnych i bielizny. Z zakrystyi wnieście na Ambonę, która jest cała nowa rzeźbą i strukturą piękną. Z tej samej strony jest Kaplica Bracka<sup>1</sup>, w której ołtarz nowy na honor S. Anioła Stróża, w teje Kaplicy szafa wielka do chowania rzeczy Brackich, dalej za Kaplicą przy murze ołtarzyk nowy malowany i wyłożony na honor S. Krzyża, obok tego ołtarzyka Konfesjonał nowy malowany i złożony. Po drugiej stronie za Kaplicą Najśw[iętszej] Maryi P[anny] na przeciwko Ambony chrześnica cała nowa, wspaniała wysoka na 12 łokci, po teje stronie Kaplica, w której ołtarz S. Jerzego stary, w teje Kaplicy konfesjonał nowy jeszcze niemalowany, dalej idąc przy murze ołtarzyk mały na honor Jana Nepomucena cały malowany i wyłożony. Suffit drewniany w sztukaterią przystojną<sup>22</sup> (il. 1). Zacytowany opis kościoła w Pogódkach prezentuje wnętrze świątyni, jakie w 1780 r. zastał Łukasz Jan Krzykowski (kanonik kruszwicki, notariusz apostolski) wizytujący kościół z polecenia biskupa Józefa Rybińskiego. Dokładniejszych danych dotyczących powstania poszczególnych dzieł tworzących wyposażenie pogódkowskiego kościoła dostarczają dwa inne opisy, zawarte w protokołach wizytacji generalnej sporządzonej z polecenia biskupa Antoniego Ostrowskiego<sup>3</sup> przez Bartłomieja Franciszka Ksawerego Trochowskiego w 1765 r.

<sup>1</sup> Bractwo św. Aniołów Stróżów zostało założone w 1637 r. przez prowincjała paulinów ojca Paulina Kłodawskiego. *Diecezja chełmińska. Zarys historyczno-statystyczny*, Pelplin 1928, s. 400. Ks. kanonikowi Wincentemu Pytlikowi Diecezjalnemu Konserwatorowi Zabytków Diecezji Pelplińskiej bardzo dziękuję za pomoc podczas zbierania materiałów do artykułu.

<sup>2</sup> Archiwum Diecezjalne w Pelplinie [dalej: ADP], sygn. G 70: *Visitatio generalis ecclesiar[um] Decanatum Dirschavien[isis] et Starogar[diensis] Ex Mandato Ill[ust]r[iss]i Ex-cell[entiss]i & R[everendi]ss[i]mi Domini D[omi]ni Iosephi Rybiński Episcopi Loci Ordinarii Vladislaviensis & Pomeraniae per Perill[ust]rem Adm[odum] R[everen]dum Lucam Ioannem Krzykowski Canonicum Crusvicien[sem], Notarium Ap[osto]l[ic]um Visitatorem Delegatum pe-racta Anno 1780mo, k. 432 r.-v.*

<sup>3</sup> ADP, sygn. G 61: *Visitatio Generalis Ecclesiarum Archidiaconatus Pomeraniae Tribus Decanatus, Gedanensi, Starogardiensi & Dirschaviensi distinctarum per Perillustrem & Adm[odum] R[everen]dum D[omi]num Bartholomaeum Franciscum Xaverium Trochowski Insignis Collegiate Crusviciensis Canonicum Officiale Svecen[sem] Praepositum Serocensem ab Illustrissimo Excellentissimo & Reverendissimo Domino Domino Antonio Casim[iro] Ostrowski Episcopo Vladislavien[si]*

i wizytacji dekanalnej zleconej przez biskupa Józefa Rybińskiego, a przeprowadzonej przez wizytatora Jana Bastkowskiego w 1779 r.<sup>4</sup> Zestawiając je, można dość precyzyjnie zrekonstruować etapy realizacji nowego wyposażenia kościoła w Pogódkach.



Il. 1. Pogódki, kościół p.w. św. Apostołów Piotra i Pawła, wewnątrz, fot. Renata Sulewska

*ę Pomeraniae Delegatum Commissarium & Deputatum Visitatorem G[e]n[er]alem In Anno D[omi]ni Millesimo Septingentesimo Sexagesimo Quinto Expedita, – „Altare majus in honorem SS. Petri et Pauli Tutel[ari]orium totaliter renovatum, ac decenter Anno presentis deauratum [...] Altaria collateralia sunt Quinque [pri]mum in Capella in honorem Assumptionis B.V. Mariae novum nondum deauratum. [Secun]dum in Capella in honorem SS. Angelorum custodum vetus, sed anno futuro speratur novum. [Ter]tium in Capella [ter]tia in honorem S. Georgij vetus. [Quar]tum ad parietem in honorem S[anc]tae Crucis novum ex integro deauratum [quin]tum in honorem S. Joannis Nepom[uceni] novum ex integ[r]o p[ar]tim depictum, partim deauratum. [...]”, s. 152.*

<sup>4</sup> ADP, sygn. G 68: *Visitatio Decanalıs Ecclesiarum in Decanatu Starogardiensi, Anno 1780 Peracta (Visitatio Decanalıs in Ecclesia Pogodkociensi per Perillustrem Reverendissimum Dominum Joannem Bastkowski Canonicum Livoniae Praepositum ac Decanum Starogardiensem secundum dispositionem Illustrissimi Excellentissimi Domini Domini Josephi Rybiński Episcopi Vladislaviensis & Pomeraniae Anno Domini millesimo septingentesimo septuagesimo nono Die 20 Decembris expedita), – „[...] In hac Ecclesia Altare Majus in honorem SS. Apostolorum Petri & Pauli Tutelari[or]um, totaliter renovatum ac decenter Anno 1765 deauratum [...] Altaria Collateralıa sunt quinq[ue]. [Pri]mum. In Capella in Honorem Assumptionis Beatissimae ex integro novum anno 1765 extractum sed nondum deauratum. [Secun]dum. In Capella SS. Angelorum Custodum Anno 1768 ex integro noviter extractum non tamen adhuc deauratum. [Ter]tium. In Capella S. Georgii hucusq[ue] antiquum ad defectum ac penuriam. [Quar]tum. ad parietem in honorem S. Crucis parvum totaliter novum ac deauratum. [Quin]tum. ad parietem ex opposito ejusdem formae in honorem S. Joannis Nepomuceni totaliter novum ac deauratum. Anno 1770 extracta est nova ambona decentissima sed nondum deaurata. Anno 1771 extractum est baptisterium ex opposito ambonae hucusq[ue] non decoratum [...]. Confessionalia commoda tria ex quibus duo depicta ac deaurata, tertium non adhuc decoratum”, k. 32 r.–v.*

Prace rozpoczęto od ołtarza głównego (świętych Piotra i Pawła), który został całkowicie odnowiony (*totaliter renovatum*) i w 1765 r. poźłocony. W tym samym roku wykonany został także ołtarz do kaplicy Wniebowzięcia NMP (Jan Bastkowski podał datę, Trochowski zapisał, że jest nowy), natomiast w pozostałych dwóch kaplicach nadal ustawione były stare ołtarze. Nastawę Anioła Stróża wymieniono w 1768 r. Prace nad jej realizacją albo się przedłużyły, albo zamówienie nowej nastawy opóźniono, bowiem Trochowski spodziewał się jej dwa lata wcześniej. W 1770 r. została wykonana ambona, a rok później chrzcielnica. Za wyjątkiem dwóch małych ołtarzy ustawionych w nawie kościoła, których daty powstania nie odnotowano, ale o których wiemy, że musiały być gotowe przed 1765 r., i to na tyle wcześniej, że prowadząc inne prace, zdążono pokryć je polichromią i złoceniami, pozostałe elementy wyposażenia, a więc dwa ołtarze w kaplicach, ambona i chrzcielnica nie były poźłocone jeszcze w roku 1780. W tym czasie w kaplicy określonej w wizytacjach jako kaplica św. Józefa nadal ustawiony był stary ołtarz<sup>5</sup>.

Tak więc w ciągu kilku lat (między rokiem 1765 a 1780) ten ukończony przez opata pelplińskiego Tomasza Franciszka Czapskiego i konsekrowany 20 lipca 1767 r. przez sufragana chełmińskiego Fabiana Franciszka Płaskowskiego kościół<sup>6</sup>, uzyskał zmodernizowane i całkowicie nowe wyposażenie<sup>7</sup>, które można zaliczyć do ciekawszych na tym terenie. Wprowadzone nowe elementy były dobrze odbierane i oceniane przez wizytujących świątynię. Łukasz Jan Krzykowski ambonę opisał jako „rzeźbą i strukturą piękną”, a chrzcielnicę określił terminem „wspaniała”, który, jak można sądzić, odnosił się zarówno do jej formy, jak i rozmiarów, te bowiem szczególnie zwróciły jego uwagę, skoro odnotował, że ma 12 łokci wysokości. Jan Bastkowski określił ambonę jako *decentissima*, podczas gdy w opisach innych dzieł spotykanych w protokołach wizytacji najbardziej powszechnym wartościującym określeniem bywa termin *decens* (*-entis*), który można przetłumaczyć jako przystojny, przywoity, piękny, uroczy czy powabny.

Ambona w Pogódkach (il. 2) swoją piękną rzeźbę zawdzięcza nieznanemu nam niestety snycerzowi, a strukturę wzorowi, który możemy wskazać. Kompozycja i dekoracja tej kazalnicy jest oparta na sztychu Franza Xavera

<sup>5</sup> W kaplicy tej umieszczony jest obecnie ołtarz, którego centralne pole zajmuje rzeźbiarskie przedstawienie *Ukrzyżowania wśród dusz czyścących*, por. Krystyna Moisan-Jabłońska, *Obraz czyścica w sztuce polskiego baroku. Studium ikonograficzno-ikonologiczne*, Warszawa 1995, s. 85.

<sup>6</sup> O historii kościoła w Pogódkach zob. Romuald Frydrychowicz, *Geschichte der Cistercienserabtei Pelplin und ihre Bau- und Kunstdenkmäler*, Düsseldorf 1905[?], s. 217–222; ADP, sygn. G 70: *Visitatio generalis ecclesiar[um] Decanatuuum Dirschavien[is] et Starogar[diensis]*, k. 430 r.

<sup>7</sup> Fotografie wybranych elementów wyposażenia kościoła w Pogódkach zob. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [dalej: KZSP], red. Jerzy Z. Łoziński, Barbara Wolff-Łozińska, *Seria nowa*, t. 5: *Województwo gdańskie*, red. Barbara Roll, Iwona Strzelecka, z. 3: *Kościierzyna, Skarszewy i okolice*, oprac. Barbara Roll, Iwona Strzelecka, Warszawa 1993, il. 95, 102, 108, 112, 113, 117, 118. W publikacji nie odnotowano dokładnych dat ich powstania; por. *ibidem*, s. 44–45.



Il. 2. Pogódkki, kościół p.w. św. Apostołów Piotra i Pawła, ambona, 1770, fot. Renata Sulewska

Habermanna (il. 3), wydanym przez Johanna Georga Hertla w Augsburgu. Rycina jest pierwszą z serii oznaczonej numerem 166 (zawierającej 4 projekty ambon i ich rzuty)<sup>8</sup> i jedną z około 600 wykonanych przez tego urodzonego w 1721 r. w Bystrzycy Kłodzkiej, a po odbytej podróży do Włoch osiadłego na stałe (od 1746) w Augsburgu rzeźbiarza, rysownika i grafika<sup>9</sup>. Propozycja Habermanna została powtórzona w ambonie w Pogódkach niemal dosłownie. Inne jest tylko opracowanie i dekoracja zaplecka, który autor dopasował do umiejscowienia kazalnicy dostępnej od strony zakrystii. Snycerz dodał rokokowe uszaki i niewielki krucyfiks ustawiony na koszu. Zmianie uległ również program ikonograficzny – na kartuszkach pojawiły się fragmenty z Pisma Świętego, a w zwieńczeniu została umiejscowiona postać Boga Ojca<sup>10</sup>. Całość uzyskała wykwintne i finezyjne formy.

Ołtarze umieszczone w kaplicach otwierających się od południa na nawę pogódkowskiej świątyni (por. il. 1) posiadają analogiczną kompozycję. Pole środkowe flankowane jest przez pary kolumn ustawionych na wspólnych cokołach ujmu-

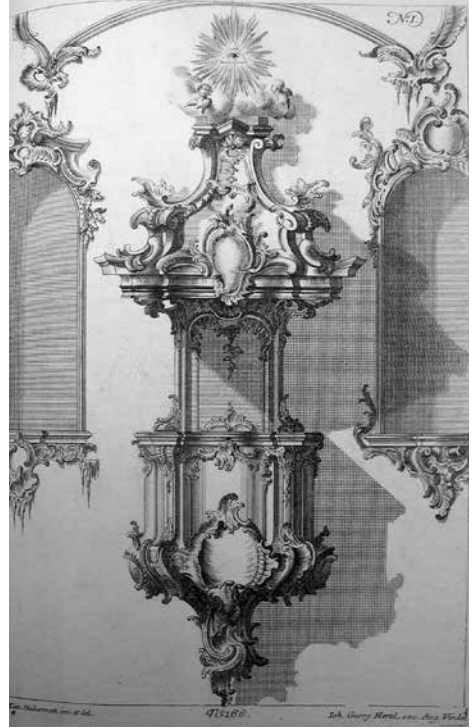
jących mense. Na wieńczących kolumny fragmentach belkowania umieszczone są woluty, na których siedzą anioły. Między nimi widoczne jest fantazyjne zwieńczenie ołtarza, którego pole wypełnia rzeźba. Wzorem dla tej kompozycji architektonicznej i uzupełniających ją ornamentów był kolejny sztych Franza Xavera Habermanna opublikowany przez Hertla, tym razem

<sup>8</sup> Por. Andrzej Betlej, *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*, Kraków 2003, il. 115. Na temat tej serii zob. Ebba Krull, *Franz Xaver Habermann (1721–1796): ein Augsburger Ornamentist des Rokoko*, Augsburg 1977, s. 31, 32.

<sup>9</sup> *Meisterzeichnungen des deutschen Barock: aus dem Besitz der Städtischen Kunstsammlungen Augsburg*, hrsg. Rolf Biedermann, Katalog Ausstellung, Augsburg, Zeughaus, Toskanische Säulenhalle, 27 VI bis 6 IX 1987, Augsburg 1987, s. 284–287. Franz Xawier Habermann większość rycin wydał u Johanna Georga Hertla, wcześniej współpracował z Martinem Engelbrechtem, a pod koniec życia wydawał swoje prace sam, zob. Betlej, *Zbiór...*, s. 9. Na temat twórczości tego artysty najszerzej w jego monografii autorstwa Ebby Krull. Por.: *eadem*, *Franz Xaver...*

<sup>10</sup> Nie można wykluczyć, że ten element kazalnicy uległ przekształceniu. Wielkość figury Boga Ojca nie jest dopasowana do miejsca i proporcji ambony.

nr 2 z serii 160 zawierającej projekty ołtarzy<sup>11</sup>. Oba wzory Habermanna – ambony i ołtarza – wykorzystane przez wykonujących wyposażenie kościoła w Pogódkach snycerzy należą do serii, które przez monografistkę tego artysty zostały zaliczone do prac wykonanych między rokiem 1750 a 1765<sup>12</sup>. Niestety, wobec braku dat na poszczególnych sztychach i seriach trudno ustalić, jak szybko ryciny te dotarły na teren Prus Królewskich<sup>13</sup>. Sposób wykorzystania projektu Habermanna w tych pogódkowskich nastawach jest dobrym przykładem zastosowania kompilacji wzorów, przy zachowaniu dominującej roli jednego. Środkowe kolumny obu ołtarzy zostały opracowane odmiennie niż w Habermannowskim wzorze. Mają lekko skręcone czy raczej „falujące” trzony, pokryte rokokowym ornamentem. Takie rozwiązanie, spotykane również w innych realizacjach na terenie Prus Królewskich (np. w ołtarzach ustawionych w bocznych kaplicach kościoła w Piasiecznie czy w ołtarzu głównym w Pieniążkowie), także można odnaleźć we wzornikach wydawanych w Augsburgu, który w XVIII w. wysuwa się na czoło produkcji graficznej w Europie, szczególnie pod względem tzw. „rycin ornamentalnych”<sup>14</sup>. O tym, jak inaczej mógł być



Il. 3. Franz Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, rycina nr 1 z serii nr 166, fot. www.albion-prints.com

<sup>11</sup> Betlej, *Zbiór...*, s. 10, il. 2, 77.

<sup>12</sup> Krull, *Franz Xaver...*, s. 26, 29; Betlej, *Zbiór...*, s. 10.

<sup>13</sup> Augsburskie, rokokowe „ryciny ornamentalne” są wprawdzie sygnowane, ale nie są datowane. Dla podjętej przez Krull próby określenia dat ich powstania punktem wyjścia stała się analiza stylistyczna stosowanych przez Habermanna form, głównie ornamentu. Badaczka ta wydzieliła cztery, uszeregowane chronologicznie, grupy stylistyczne, do których przypisała poszczególne serie rycin. Sztychy grupy pierwszej powstały w latach około 1746–około 1750, drugiej – około 1750–1765, trzeciej – około 1765–1770. W grupie czwartej zawierają się te prace Habermanna, w których można odnaleźć wpływ wczesnego klasycyzmu Ludwika XVI, Krull, *Franz Xaver...*, s. 21–29; Betlej, *Zbiór...*, s. 9.

<sup>14</sup> *Baroque and Rococo Pictorial Imagery. The 1758–60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia with 200 Engraved Illustrations*, ed. Edward A. Maser, New York 1971, s. xiii. Wybraną literaturę poświęconą osiemnastowiecznym niemieckim sztychom ornamentalnym podaje Andrzej Betlej, zob. *idem, Zbiór...*, s. 13–16. Na temat „rycin ornamentalnych” i związanych z nimi problemów badawczych zob. Andrzej Betlej, „[...] Kopersztychów niechaj zażywa”. *Uwagi na temat oddziaływania augsburskich „rycin ornamentalnych”*. *Zarys problematyki i perspektywy*



wykorzystany czy zinterpretowany ten sam projekt (ponieważ ryciny te mogły funkcjonować właśnie jako projekty) przekonuje nas ołtarz boczny (obecnie Serca Jezusa, pierwotnie św. Mikołaja) ustawiony w czerwcu 1792 r.<sup>15</sup> przy wschodniej ścianie północnej nawy kościoła Św. Krzyża w Tczewie, gdzie takich modyfikacji jak w Pogódkach nie zastosowano (dodano jednak ornamentalne uszaki), czy dwa przyfiltrowe ołtarze (św. Walentego i św. Jana Nepomucena, około 1778–1779) w kościele farnym w Chełmnie<sup>16</sup>, w których tylko zwieńczenie odpowiada temu ze sztychu.



Il. 4. Pogódki, kościół p.w. św. Apostołów Piotra i Pawła, ołtarz św. Bernarda z Clairvaux, przed 1765, fot. Renata Sulewska

Jak wspomniałam, z protokołu wizytacji kościoła w Pogódkach wiemy, że ołtarz w kaplicy Wniebowzięcia NMP powstał w 1765 r.<sup>17</sup> Ołtarz z kaplicy sąsiedniej zastąpił nastawę określaną jako stara i musiał powstać po 1780 r., jak sądzę w innym warsztacie. Warsztat ten nie musiał już dysponować tym samym sztychem. Rycina mogła być w posiadaniu zleceniodawcy pracy<sup>18</sup>, ale w tym przypadku wzorem mogła być także wcześniejsza nastawa.

Dwa niewielkie ołtarze św. Jana Nepomucena i św. Bernarda z Clairvaux (pierwotnie Św. Krzyża, il. 4), ustawione w pobliżu

*badawcze [w:] idem, Agata Dworzak, Abrys, delineatio, kopersztych... czyli „przednie rysowanie, godne poszanowania, dobrych magistrów rysunki”. Projekty dzieł małej architektury ze zbiorów krakowskich, Katalog wystawy towarzyszącej ogólnopolskiej konferencji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Ornament i dekoracja dzieła sztuki”, Kraków, 20–22 listopada 2014, Kraków 2014, s. 7–29. O rokokowych elementach wystrojów wnętrz kościelnych na terenie Prus Królewskich zob. Renata Sulewska, „Nurt ekspresyjny” w rzeźbie Prus Królewskich w 2. poł. XVIII w. [w:] Splendor i fantazja. Studia nad rzeźbą rokokową w dawnej Rzeczypospolitej i na Śląsku, red. Paweł Migasiewicz, Warszawa 2012, s. 213–228.*

<sup>15</sup> Jerzy Więckowiak, *Kościół katolicki w Tczewie*, Pelplin 2001, s. 139. Data (1792) wypisana jest na rokokowym kartuszu umieszczonym pośrodku mensy.

<sup>16</sup> Liliana Krantz-Domasłowska, Jerzy Domasłowski, *Kościół farny w Chełmnie*, Toruń 1991, s. 61, il. 18.

<sup>17</sup> W ołtarzu ustawionym w tej kaplicy umieszczony jest obecnie obraz z 1870 r. *Darowanie cystersom Pogódek przez Sambora II*. – KZSP, *Seria nowa*, t. 5, z. 3, s. 45.

<sup>18</sup> O zaopatrywaniu się w sztychy, które miały pełnić funkcję wzorów przez planujących pracę inwestorów świadczy na przykład informacja, według której w 1760 r. karmelici w Białymostku kupili „kopersztychy różne do malowania kościoła”, Andrzej Betlej, *Inspiracje graficzne dla „małej architektury” na ziemiach ruskich Korony – uwagi na marginesie projektu ikonostasu katedry św. Jura we Lwowie [w:] Praxis atque theoria. Studia ofiarowane profesorowi Adamowi Malkiewiczowi*, Kraków 2006, s. 62.

chóru muzycznego kościoła w Pogódkach, powstały na podstawie jednego z serii sztychów (nr 3, il. 5) wydanych przez Gottfrieda Bernharda Göza, a wykonanych według „inwencji” Josepha Antona Feuchtmayera (1696–1770)<sup>19</sup>. Przedstawione na rycinach tej serii ołtarze tego autora stylistycznie odpowiadają jego pracom z połowy lat czterdziestych XVIII w., powstały więc zapewne między 1742 a 1745 r.<sup>20</sup> Serię, do której należą, można zaliczyć do jednej z wcześniej opublikowanych w Augsburgu, prezentujących formy rokokowe wykształcone na gruncie sztuki francuskiej<sup>21</sup>. Porównując oba pogódkowskie ołtarze – analogiczne pod względem struktury, dekoracji snycerskiej i sposobu wykonania – z ich wzorem, zauważamy przede wszystkim zmianę proporcji poszczególnych części. Podwyższone zwieńczenie niczym obelisk czy wysmukła piramida o silnie po-falowanych krawędziach góruje nad całością. Podwyższenie mensy i częściowe przysłonięcie cokołu dodatkowo obniża optycznie centralną część nastaw. Równocześnie poprzez wprowadzenie większej ilości ornamentu nastawy stały się bardziej dekoracyjne. Warto zwrócić uwagę, że w ołtarzach nie tylko zachowano ikonografię figur asystujących (anioły), ale w retabulum św. Bernarda z Clairvaux także kompozycję figur Feuchtmayera. Wzory tego artysty zostały wykorzystane do stworzenia jeszcze jednego retabulum w kościele w Pogódkach. Ołtarz w kaplicy Bractwa Aniołów Stróżów wykonany, jak sędzę, w tym samym warsztacie co wcześniejszy ołtarz z kaplicy Wniebowzięcia NMP, powstał według kolejnego sztychu tej samej serii Feuchtmayera – ryciny numer 5 (por. il. 14)<sup>22</sup>.



Il. 5. Joseph Anton Feuchtmayer, wyd. Gottfried Bernhard Göz, rycina nr 3, repr. Betlej, *Zbiór...*, il. 84

<sup>19</sup> Por. Betlej, *Zbiór...*, il. 84; KZSP, *Seria nowa*, t. 5, z. 3, il. 102.

<sup>20</sup> Ulrich Knapp, *Joseph Anton Feuchtmayer 1696–1770*, Konstanz 1996, s. 156–157, 366.

<sup>21</sup> Dzięki wzorom ołtarzy i opublikowanym także przez Gottfrieda Bernharda Göza rokokowym kartuszom (wszystkie wydane ponownie jeszcze w końcu XVIII w. przez Johanna Simona Neggesa) sztuka Josepha Antona Feuchtmayera mogła oddziaływać bardzo daleko poza region jego aktywności twórczej. Knapp, *Joseph Anton...*, s. 157, 366.

<sup>22</sup> Betlej, *Zbiór...*, il. 86.

Skoro wszystkie ołtarze boczne i ambona kościoła w Pogódkach powstały na podstawie wzorów opublikowanych w Augsburgu, czy oznacza to, że podobne można wskazać dla chrzcielnicy? Jak na razie jednej ryciny, która byłaby wzorem dla tego dzieła, nie udało się znaleźć. Niewykluczone, że istnieje, ale możliwe jest także, że chrzcielnica powstała w wyniku kompilacji kilku. Nie budzi bowiem chyba wątpliwości źródło inspiracji dla baldachimu wieńczącego przyścienną, architektoniczną część chrzcielnicy, na której tle ustawiona jest otoczona przez aniołki „czara” na wodę. Taką samą kompozycję baldachimu i dwóch posadowionych na nim aniołków odnajdujemy na bardzo dobrze znanej na terenie Prus Królewskich rycinie Christiana Friedricha Rudolpha rytowanej przez Johanna Gottfrieda Thelotta, a wydanej przez Jeremiasa Wolffa<sup>23</sup>. Konstrukcja architektonicznej części chrzcielnicy przypominającej nastawę ołtarzową, której pole środkowe ujęte jest przez lizeny przechodzące w dolnej partii w osadzone na cokole woluty, przypomina nieco rozwiązanie zaproponowane przez Franza Xavera Habermanna w jego rycinie nr 4 z serii nr 49 opublikowanej przez Hertla<sup>24</sup>, której jednak w tym przypadku nie można uznać za wzór.

Na podstawie analizy formalnej elementów wyposażenia kościoła w Pogódkach, przede wszystkim rzeźby figuralnej, można zauważyć, że jego wyposażenie nie powstało w jednym warsztacie, ale jednorodność stylistyczną kształtujących wewnątrz dzieł zapewniło odwołanie się do jednolitych genetycznie wzorów.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w kościele w Nowej Cerkwi. Świątynia ta nowe wyposażenie uzyskała po 1764 r., kiedy to opat pelpliński Izidor Tokarzewski po pożarze kościoła odbudował jego korpus, równocześnie go powiększając. Podniesioną z ruiny świątynię trzy lata później (w 1767) konsekrował sufragan chełmiński Fabian Płaskowski<sup>25</sup>. Nowe wyposażenie kościoła wykonywano od drugiej połowy lat sześćdziesiątych XVIII w. po rok 1780. W protokole wizytacji kościoła przeprowadzonej z polecenia biskupa Józefa Rybińskiego przez kanonika kruszwickiego Andrzeja Schultza w 1780 i 1781 r. zostały odnotowane wszystkie istniejące dziś ołtarze i tylko jeden (wtedy błogo-

<sup>23</sup> Rycina sygnowana na dole karty po lewej: C.P.S.C.Maj; pośrodku: *Christian Friderich Rudolph / Haered. Ier. Wolffj inv. delin. et excud. Aug. Vind*; po prawej: *Iohann Gottfrid Thelott sculps.* (w zbiorach MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst in Wien-riu, zob. <http://sammlung.mak.at/search?q=rudolph&start=81&rows=1> dostęp 2.06.2016). O wykorzystaniu tej ryciny jako wzoru dla innych dzieł z terenu Prus Królewskich w dalszej części artykułu.

<sup>24</sup> Habermann w latach 1746–około 1750 opracował dwie serie sztychów przedstawiających ołtarze oznaczone numerem 49. Rozróżnia się je, określając jako 49 i 49a. W pracy Ebby Krull seria, która u Andrzeja Betleja oznaczona jest nr 49, opisana jest jako 49a (por. Krull, *Franz Xaver...*, s. 28, przyp. 73, il. 11; Betlej, *Zbiór...*, s. 9, il. 74).

<sup>25</sup> ADP, sygn. G 71: *Visitatio Generalis Ecclesiar[um] Parochialium Decanatum Neoburgensis & Maevensis ex Mandato Ill[ust]r[issi]mi Excellentissimi & Reverendissimi Domini Domini Josephi Rybinski Episcopi Vladislaviensis & Pomeraniae per Perillustrem Adm[odum] R[ever]end[um] Andream Schultz Canonicum Crusvicien[sem] Decanum Foraneum Dirschavien[sem] Parochum Kiszoviensem et Polaszkovien[sem] Visitatorem G[ene]r[al]em Deputatum in Anno 1780 et 1781mo expedita*, k. 63 r.; *Diecezja chełmińska...*, s. 277.

ślawnego Wincentego Kadłubka), ustawiony przy pierwszym filarze od strony epistoły jest określony jako „niezupełnie jeszcze domalowany”<sup>26</sup>. W tym samym protokole wizytacji zarówno ambona, jak i chrzcielnica określone są jako nowo postawione, jeszcze niemalowane, musiały więc powstać około 1780 r.<sup>27</sup> W tym czasie nowy był również chór muzyczny, prospekt, ławki i konfesjonały<sup>28</sup>. Spośród dziewięciu najważniejszych dzieł tworzących wyposażenie tego wnętrza – siedmiu ołtarzy, ambony i chrzcielnicy – dla pięciu można wskazać „ryciny ornamentalne”, na podstawie których ukształtowano bądź całą ich strukturę, bądź jej fragmenty. W jednym źródła inspiracji można się domyślać. Można więc przypuszczać, że wszystkie powstały na bazie takich wzorów i kwestią czasu jest ustalenie pozostałych.

Ołtarz główny (il. 6) opisany jako: „dosyć wspaniały z drzewa nowo postawiony, z dwiema po stronach drzwiami, nad którymi statuy zrznięte SS. Apostołów Piotra i Pawła. W nim obraz Najświętszej Panny, który w dni powszechnie i święta mniej uroczyste innym obrazem Trójcy Najś[więtszej] Matkę Boską Koronującą zamyka się [...] Jeszcze niemalowany”<sup>29</sup>, został opracowany na podstawie sztychu Franza Xavera Habermanna (nr 3 z serii nr 160 wydanej przez Hertla; il. 7)<sup>30</sup>. Pracujący w Augsburgu artysta przedstawił tu dwuwariantową propozycję rozwiązania monumentalnej nastawy z ażurowymi prześwitami po bokach. Anonimowy twórca ołtarza z Nowej Cerkwi stworzył kompilację tych dwóch wariantów,



Il. 6. Nowa Cerkiew, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP, ołtarz główny, fot. Renata Sulewska

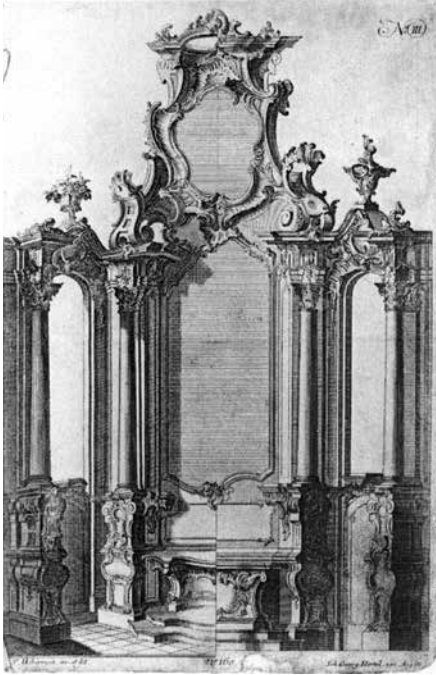
<sup>26</sup> ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatum Neoburgensis & Maevensis*, k. 75 r.–v.

<sup>27</sup> *Ibidem*, k. 75 v. Warto dodać, że opierając się na opisie chrzcielnicy zamieszczonym w tym protokole wizytacji, możemy stwierdzić, iż obecnie brakuje niektórych elementów. W 1780 r. jej baldachim wieńczył nie tylko krucyfiks, ale także figury Marii i św. Jana. Chrzcielnica ta bowiem opisana jest jako „[...] nowo postawiona dosyć wspaniała. [...] z drzewa sznytcerską robotą postawiona, w której kopule dosyć wysokiej, krzyż z Ukrzyżowanym; po stronach zaś Krzyża statuy Matki Bolesnej i S. Jana”.

<sup>28</sup> ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatum Neoburgensis & Maevensis*, k. 76 r.

<sup>29</sup> *Ibidem*, k. 75 r.

<sup>30</sup> Zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 15, 78. Ten sam wzór Habermanna został wykorzystany do wykonania nastawy głównej w kościele w Klonówce. Tu jednak zwieńczenie ma ciekawsze formy, a dodatkowo retabulum wzbogaca kotara. O tym motywie zob. w dalszej części artykułu.



Il. 7. Franz Xaver Habermann, wyd. Johann Georg Hertel, rycina nr 3 z serii nr 160, repr. Betlej, *Zbiór...*, il. 78

co szczególnie dobrze jest widoczne w partii uproszczonego w stosunku do wzoru zwieńczenia<sup>31</sup>. Ażurowe arkady części bocznych zastąpił niszami, w których ustawił figury. Równocześnie, dopasowując strukturę nastawy do wnętrza kościoła, wprowadził odmienne od zaproponowanych przez Habermanna proporcje całości. Ołtarz zabudowuje całą ścianę zamykającą prezbiterium. W stosunku do wzoru został może nieco obniżony i przede wszystkim rozciągnięty na boki. Skrajne przęsła ustawione są bardziej równoległe w stosunku do środkowego<sup>32</sup>, a to zostało wydzielone dodatkowymi kolumnami.

Według wzoru Habermanna powstały jeszcze dwa inne elementy wyposażenia tego kościoła – ołtarz ustawiony w kaplicy wyodrębnionej na zakończeniu nawy północnej i ambona. Ołtarz ten we wspomnianej wizytacji określony jako „Najś[więtszej] Panny Różańcowej, Bracki, w którym obraz z srebrną sukienką na dni powszednie, innym podobnym zamyka się obrazem”<sup>33</sup>, został wykonany według ryciny nr 3 z serii nr 49, a wazy dodane po bokach zwieńczenia być może

zaczepnięto z ryciny nr 2 tej samej serii wydanej przez Hertla<sup>34</sup>. Wykonując go, podobnie jak w ołtarzu głównym tego kościoła, wprowadzono do wzoru – projektu modyfikacje. Zmieniono proporcje nastawy i silniej zaakcentowano zwarte grupy zwielokrotnionych lizen ujmujących część środkową.

Bogato dekorowaną ambonę dopasowano nie tylko do wnętrza świątyni, ale i ołtarza głównego. Odnajdując odpowiedni punkt widokowy, odnosimy wrażenie, że głosi z niej kazanie stojący w koszu św. Piotr (naprawdę ustawiony w niszy ołtarza głównego). Kosz ambony dekorują posrebrzone „kaboszony”, przypominające wielkie perły (symbolizujące *Logos* – wcielenie), ujęte w ukształtowaną z rokokowego ornamentu oprawę. Prowadzą do niego osłonięte balustradą i zamknięte bramką schody. Kompozycja i dekoracja kazalnicy zostały stworzone dzięki połączeniu elementów zaczerpniętych z dwóch różnych wzorów. Kosz, zaplecek, baldachim, a także dekorujące je ornamenty powtarzają te z lewej

<sup>31</sup> Zredukowanie dekoracji ornamentalnych w partii zwieńczenia kontrastujące z dekoracją w partii cokołu, może sugerować, że zwieńczenie uległo przekształceniu.

<sup>32</sup> Plan ołtarza z ryciny nr 3 serii nr 160 Habermanna umieszczony jest na sztychu nr 5 tej serii (plan oznaczony nr 3), zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 16, 80.

<sup>33</sup> ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatum Neoburgensis & Maevensis*, k. 75v.

<sup>34</sup> Zob. przyp. 24.

strony dwuwariantowego projektu Habermanna, wykonanego około 1750–1765 do serii nr 119 (ryc. nr 1) opublikowanej przez Hertla<sup>35</sup>. Na podstawie tego wzoru wyrzeźbiono również wieńczącą ambonę figurę Chrystusa ukazanego jako dziecko trzymające kulę z krzyżem. Zamieszczony na tej rycinie „projekt” ambony nie przewiduje schodów prowadzących do kosza, stąd te w kazalnicy w kościele w Nowej Cerkwi zostały zrealizowane na podstawie innego sztychu z tej samej serii, oznaczonego jako nr 3<sup>36</sup>.

Ołtarze św. Barbary (il. 8) i św. Józefa<sup>37</sup> mogą nam posłużyć za przykład wartego odnotowania zjawiska – wielokrotnego wykorzystania jednego wzoru w różnych realizacjach, nie zawsze dających się powiązać z działalnością jednego twórcy czy warsztatu. Obie nastawy z Nowej Cerkwi, a także dwie boczne w kościele we wsi Królów Las (ołtarze św. Rocha i św. Benona<sup>38</sup>, il. 9) i boczna ustawiona po stronie Ewangelii w prezbiterium kościoła p.w. św. Bartłomieja w Rajkowach (il. 10) powstały na bazie tego samego wzoru, jakim jest rycina (nr 2) Josepha Antona Feuchtmayera z serii wydanej przez Gottfrieda Bernharda Göza<sup>39</sup> (il. 11). Równocześnie tych pięć nastaw stanowi przykład różnych

<sup>35</sup> Rycina sygnowana na dole karty po lewej: *F. Xav. Haberman, inv. et del.*; pośrodku: *No=119*; po prawej: *Ioh. Georg Hertel, excud: A. V.*; po prawej nieco wyżej: *1* (w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie, zob. <http://collections.vam.ac.uk/item/O762043/design-for-a-franz-xaver-habermann/> dostęp 2.06.2016). Dla rycin serii nr 119 charakterystyczne jest umieszczanie na jednej karcie projektów ambon i elementów architektury wnętrza świątyni (pilastrów, podziałów architektonicznych, okien). Na temat serii zob. Krull, *Franz Xaver...*, s. 30–31. Można wskazać tu również inną rycinę ukazującą tę samą kazalnice, ale odwróconą w stosunku do pierwszej z serii nr 119. Karta została pozbawiona elementów sugerujących wnętrze kościoła, a uzupełniona o plan ambony (wzbogaconej o balustradę) oraz rysunek ukazujący konstrukcję jej baldachimu. Jak informuje zamieszczona na niej sygnatura, została opublikowana przez Etienne’a Charpentiera. Rycina jest sygnowana u dołu karty po lewej: *A Paris chez Charpentier*; po prawej: *rue S.t Jacques a Coq*; niżej po lewej: *Canuc inv.*; po prawej: *E. Charpentier Sculp.*; pośrodku niżej: *Plan et Elevation d'une Chaire a Precher / vue de face centre en pte.in.*; w prawym górnym narożniku: *Planche 1.* (w zbiorach MAK w Wiedniu, zob. <http://sammlung.mak.at/search?q=Etienne+Charpentier&rows=1&start=0> dostęp 2.06.2015).

<sup>36</sup> Szczególnie bliskie wzoru jest opracowanie bramki. Rycinę zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 114.

<sup>37</sup> Ołtarz św. Józefa w wizytacji kościoła przeprowadzonej przez Andrzeja Schultza wymieniany jest jako św. Mateusza. (ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatum Neoburgensis & Maevensis*, k. 75 v.). Zważywszy na jego formę, analogiczną do ołtarza św. Barbary, możemy być pewni, że to ten sam ołtarz tylko z wymienionym obrazem.

<sup>38</sup> W protokole wizytacji przeprowadzonej w 1766 r. przez Bartłomieja Trochowskiego (z polecenia biskupa Antoniego Ostrowskiego) w tym filialnym wtedy kościele zapisano, że oba ołtarze są nowe. Musiały więc powstać niedługo przed wizytacją, zob. ADP, sygn. G 61: *Visitatio Generalis Ecclesiarum Archidiaconatus Pomeran[iae] Decanatum Maev[en]sis et Neoburgen[is] per Perillustrem & Adm[odum] R[evere]ndum Dominum Bartholomaeum Franciscum Xaverium Trochowski Insignis Collegiatae Crusvicien[is] Canonicum Officiale[m] Svecen[sem] Praepositum Serocensem ab Illustrissimo Excellentissimo et Reverendissimo Domino D[omi]no Antonio Casimiro Ostrowski Episcopo Vladislavien[si] & Pomeraniae Delegatum Commissarium & Deputatum Visitatorem G[e]n[er]alem In Anno Domini Millesimo Septingentesimo Sexagesimo Sexto Expedita*, s. 413.

<sup>39</sup> Betlej, *Zbiór...*, il. 83.



Il. 8. Nowa Cerkiew, kościół p.w. Wniebowzięcia NMP, ołtarz św. Barbary, fot. Renata Sulewska



Il. 9. Królów Las, kościół p.w. św. Mikołaja, ołtarz św. Rocha, około 1766, fot. Renata Sulewska

sposobów interpretacji wzoru, w tym przypadku polegający na niewielkiej, lecz widocznej redukcji elementów. Najbogatsze, obficie dekorowane ornamentem są ołtarze we wsi Królów Las. Bardziej syntetyczną, ale niepozbawioną walorów dekoracyjnych formę i indywidualnie zinterpretowany ornament prezentuje ołtarz w kościele w Rajkowach. Pomiędzy tymi rozwiązaniami sytuują się nastawy z Nowej Cerkwi. Według tego samego wzoru powstał także ustawiony w obrębie prezbiterium, po stronie epistoły, ołtarz boczny w kościele p.w. św. Michała Archanioła w Miłoradzu<sup>40</sup> (il. 12). Tutaj jednak struktura nastawy opracowana na podstawie ryciny Feuchtmayera jest jakby tłem dla dwóch kolumn ujmujących pole środkowe<sup>41</sup>. Ten sam wzór, ale już bardzo przetworzony i połączony z innymi, był zapewne źródłem inspiracji dla twórcy ołtarza bocznego w kaplicy umiejscowionej na zakończeniu południowej nawy kościoła w Nowej Cerkwi<sup>42</sup>. Natomiast retabulum ołtarza bocznego w kościele w Pączewie to przykład połączenia tego wzoru Feuchtmayera z innym, znanym nam już, tego autora. Tym samym według którego wykonano nastawy św. Bernarda z Clairvaux i św. Jana Nepomucena w Pogódkach<sup>43</sup>. Pączewska nastawa ma zwieńczenie jak wszystkie z wymienionej grupy, zaś część dolną jak ołtarze pogódkowskie.

<sup>40</sup> W głównym polu tego retabulum umieszczony jest obraz przedstawiający Marię wręczającą różaniec św. Dominikowi.

<sup>41</sup> Podpory zostały dodane, zapewne po to, aby do pewnego stopnia ujednoczyć kompozycję obu ołtarzy bocznych ustawionych w prezbiterium. Nastawa umieszczona po stronie Ewangelii ma część środkową ujętą kolumnami. Sama powstała według sztychu nr 4 z serii nr 160 Habermanna opublikowanej przez Hertla, zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 13, 79. Zapewne z niego zostały zaczerpnięte podpory poprzedzające strukturę drugiego ołtarza, jak wspomniałam, powtarzając wzór Feuchtmayera.

<sup>42</sup> Ołtarz ten obecnie mieści obraz *Serce Pana Jezusa*, natomiast w protokole wizytacji określany jest jako św. Jana Nepomucena. ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatumum Neoburgensis & Maevensis*, k. 75 v.

<sup>43</sup> Por. przyp. 19.



Il. 10. Rajkowy, kościół  
p.w. św. Bartłomieja, ołtarz boczny,  
fot. Renata Sulewska



Il. 11. Joseph Anton Feuchtmayer, wyd.  
Gottfried Bernhard Göz, rycina nr 2,  
repr. Betlej, *Zbiór...*, il. 83

„Inwencje” Habermanna i Feuchtmayera zostały także wykorzystane jako projekty do ołtarzy w kościele w Dąbrówce zbudowanym w 1768 r. z fundacji Macieja Janta Połczyńskiego<sup>44</sup>. Ołtarz główny (il. 13) powtarza ten sam sztych (ryc. nr 5 Feuchtmayera wydana przez Göza, il. 14) co ołtarz Anioła Stróża z Pogódek. Adaptacja wzorca została tu jednak przeprowadzona w odmienny sposób. Dopasowując retabulum do wnętrza świątyni, autor ołtarza zmienił proporcje całej struktury, znacznie rozbudowując partię przerwanej naczółka. Woluty, na których posado-



Il. 12. Miłoradz, kościół p.w. św. Michała  
Archanioła, ołtarz Matki Boskiej  
Różańcowej, fot. Renata Sulewska

<sup>44</sup> KZSP, t. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, z. 17: *Tuchola i okolice*, oprac. Beata Biedrońska-Słota, Irena Konopka, Warszawa 1979, s. 5. Taka data fundacji świątyni pojawia się na tablicy dotyczącej działalności członków rodziny Janta Połczyńskich znajdującej się w zakrystii kościoła w Dąbrówce (*ibidem*, s. 7). Bolesław Makowski jako datę powstania kościoła podaje rok 1766. *Idem*, *Sztuka na Pomorzu, jej dzieje i zabytki*, Toruń 1932, s. 174. Taka sama data jest podana [w:] *Diecezja chełmińska...*, s. 698.





Il. 13. Dąbrówka, kościół p.w. św. Jana Nepomucena, ołtarz główny, po 1768, fot. Renata Sulewska



Il. 14. Joseph Anton Feuchtmayer, wyd. Gottfried Bernhard Göz, rycina nr 5, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wiedeń, fot. © MAK

wione są anioły, stały się silnym, dominującym elementem całej nastawy, a zwieńczenie obniżono i rozciągnięto na boki.

Kompozycja dwóch przytęczowych ołtarzy bocznych (w części środkowej analogicznych) powtarza tę z jednej z rycin, co prawda o nieustalonym autorstwie, ale związanej z Habermannem<sup>45</sup>. Zasadnicza różnica między wzorem a naśladowującymi go realizacjami polega na stopieniu w jedną całość oddzielnych na rycinie elementów – mensy i cokołów podkolumnowych, natomiast odmienne ukształtowanie zwieńczenia w jednym z nich wydaje się późniejszą przeróbką. Zwieńczenie to bowiem odpowiada zamieszczonemu na sztychu, według którego wykonany został trzeci ołtarz boczny tej świątyni, ustawiony przy południowej ścianie korpusu<sup>46</sup>. Dla stworzenia tego retabulum posłużono się ryciną Habermanna przedstawiającą antyarchitektoniczną nastawę zwieńczoną rocaill’owym kartuszem<sup>47</sup>. Snycerz wykonujący nastawę w Dąbrówce z wkleślej, zaproponowanej przez Habermanna, stworzył płaską, przystawioną do ściany, ale zachował asymetryczną kompozycję, i jak można sądzić, także kartuszone zwieńczenie, które następnie (w nieznanym czasie) zostało zamienione z tym z ołtarza przytęczowego. Można przypuszczać, że oba ołtarze ustawione przy ścianie tęczącej, identyczne w części dolnej, miały też pierwotnie takie same zwieńczenia i tworzyły parę nastaw ukształtowanych analogicznie.

O sile i potencjale oddziaływania „rycin ornamentalnych” produkowanych w Augsburgu na dzieła

<sup>45</sup> Por. Betlej, *Zbiór...*, s. 10, il. 6, 73; KZSP, t. 11, z. 17, il. 16.

<sup>46</sup> W polu tego retabulum umieszczony jest obraz *Niepokalane Poczęcie NMP*.

<sup>47</sup> Rycina nr 1 z serii nr 80 z lat 1746–około 1750, wydana przez Johanna Georga Hertla. Sygnowana na dole karty po lewej: *Fr. Xav. Haberman[n]. del.*; pośrodku: *Nr 80*; po prawej: *Joh. Georg Hertel. exc. A.V.*; nieco wyżej po prawej: *I.* (w zbiorach Victoria and Albert Museum w Londynie; zob. <http://collections.vam.ac.uk/item/O762047/design-for-an-franz-xaver-habermann/> dostęp 2.06.2016). Ten sam wzór został wykorzystany do stworzenia dwóch ołtarzy przytęczowych w kościele p.w. św. Andrzeja w Garczynie.

zachowane w kościołach Prus Królewskich świadczą nie tylko te wymienione wystroje ukształtowane w związku z wyposażaniem nowo budowanej, odbudowywanej albo powiększanej świątyni. W wielu miejscach były wprowadzane nowe elementy wyposażenia uzupełniające wcześniejsze, zastępujące stare lub te, które wydawały się po prostu niemodne. Liczba i różnorodność „tematyczna” augsburskich rycin dawała dużą możliwość wyboru wzorów dla różnych typów dzieł. Wybór ten, jak można sądzić, ograniczała tylko dostępność rycin. Na podstawie analizy formalnej prac wykonanych zgodnie z tymi wzorami możemy stwierdzić, że ich wpływu nie można wiązać z działalnością jednego mistrza, a te same ryciny wchodziły do zbiorów różnych warsztatów. Nie można także wykluczyć, że powtarzające „rycinę ornamentalną” dzieło samo staowało się źródłem inspiracji dla następnego. Wydaje się, że dla niektórych snycerzy aktywnych w Prusach Królewskich w drugiej połowie XVIII w. publikowane w Augsburgu sztychy były najważniejszymi źródłami inspiracji. Nie dysponujemy jednak zachowanymi zbiorami rycin, o których wiedzielibyśmy, że stanowiły własność konkretnego warsztatu.

Najpopularniejszymi, może także ze względu na liczbę opublikowanych, wydają się być sztychy Habermanna. Żeby jeszcze bardziej zaakcentować ich popularność, warto tu wymienić, oprócz wcześniej podanych, inne dzieła wykonane według jego wzorów. Do grupy Hermannowskich ołtarzy trzeba doliczyć wszystkie trzy nastawy z kościoła w Garczynie, ołtarz główny wykonany według ryciny nr 2 z serii nr 300<sup>48</sup> i boczne (przytęczowe), które zrealizowano według sztychu nr 1 serii nr 80<sup>49</sup>. Zbiór ten uzupełniają także: ołtarz boczny (ustawiony po północnej stronie w obrębie prezbiterium) w kościele

<sup>48</sup> Rycina, opublikowana przez Hertla, należy do serii, która zaliczana jest do trzeciej grupy stylistycznej prac Habermanna, obejmującej dzieła wykonane w latach około 1765–1770. (Betlej, *Zbiór...*, s. 9; Krull, *Franz Xaver...*, s. 29). Retabulum ołtarza głównego w Garczynie ma proporcje odmienne od przedstawionego na sztychu. Na projekcie Habermanna jednokondygnacyjną nastawę, osadzoną na cokole, zamyka monumentalne zwieńczenie, wysokością zbliżone do wysokości kolumn (z belkowaniem). Całość ma zrównoważone proporcje. W Garczynie wyraźnie zaakcentowana jest struktura architektoniczna ołtarza – kolumny osadzone na mocnym cokole. Efekt potęguje zmniejszenie centralnego pola, a powiększenie tabernakulum, też zresztą wzorowanego na tym sztychu.

<sup>49</sup> Taki sam sztych, jak wspomniałam (przypis 47), został wykorzystany jako wzór dla ołtarza bocznego kościoła w Dąbrówce. O ile jednak w Dąbrówce zrealizowano asymetryczną kompozycję projektu Habermanna, w obu ołtarzach bocznych w Garczynie powtórzone prawą część sztychu, tworząc nastawy symetryczne. Wszystkie trzy retabula kościoła p.w. św. Andrzeja w Garczynie w protokole wizytacji świątyni przeprowadzonej w 1780 r. są określane jako nowe. W części opisu kościoła zatytułowanej *O ołtarzach i obrazach* odnotowano: „Ołtarzów jest w tym kościele trzy drewnianych nowych przyzwoitej wielkości i szerokości; jeden jest wielki Świętej Trójcy, drugi Opatrzności Boskiej, trzeci Najśw[iętszej] Panny, a te dwa są na bokach”. (ADP, sygn. G 70: *Visitatio generalis ecclesiar[um] Decanatum Dirschavien[sis] et Starogar[diensis]*, k. 190 r.). W ołtarzu głównym obecnie umieszczona jest późnogotycka rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, a w bocznych obrazy z XX w., w lewym – *Cudowne rozmnożenie chleba i Św. Józef z Dzieciątkiem*, zaś w prawym – *Św. Ignacy Loyola i Św. Antoni z Dzieciątkiem*. (KZSP, *Seria nowa*, t. 5, z. 3, s. 7–8, il. 93, 101).



Il. 15. Miłoradz, kościół p.w. św. Michała Archanioła, ambona, fot. Renata Sulewska

w Miłoradzu<sup>50</sup> i nastawa ołtarza Matki Boskiej Różańcowej (1780) w kościele w Subkowach wzniesiona z inicjatywy rodziny Pałubickich<sup>51</sup>. Imponującej wielkości lichtarze zachowane w kościele Św. Krzyża w Tczewie to także prace powstałe w wyniku powtórzenia wzoru tego mistrza<sup>52</sup>. Podobnie jest w przypadku kilku zachowanych na terenie Prus Królewskich ambon, także tych najlepszych artystycznie, jak ambony w Barłoźnie czy Miłoradzu (il. 15). Dla obu wzorem były kazalnice z serii nr 119 (wydanej przez Hertla)<sup>53</sup>. Ambona w kościele w Miłoradzu sprawiona w 1777 r. kosztem Franciszka Gogolskiego<sup>54</sup> powtarza tę przedstawioną na rycinie nr 3<sup>55</sup>, w Barłoźnie – nr 4<sup>56</sup>. Na terenie Prus Królewskich znana była również inna ukazująca ambony seria Habermanna (nr 166). Podstawą dla ukształtowania struktur i dekoracji kazalnicy w kościołach w Klonówce i św. Jakuba Apostoła w Dzierżążnie była bowiem pochodząca z niej rycina nr 3<sup>57</sup>. Natomiast dla ambony w pobernardyńskim kościele w Zamartem (po 1770)<sup>58</sup> takim źródłem inspiracji był sztych nr 3 z serii 304<sup>59</sup>.

<sup>50</sup> Ołtarz powstał na podstawie sztychu nr 4 z serii nr 160 wydanej przez Hertla (zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 13, 79). Powtórzono prawie wszystkie elementy z prawej strony tego dwuwariantowego projektu, zmieniając jednak nieco proporcje całości.

<sup>51</sup> Wzorem była rycina nr 4 z serii nr 300 (o serii zob. przyp. 48), zob. też Betlej, *Zbiór...*, il. 19, 81 (tu określona jako – 1). Nastawa ołtarza Matki Boskiej Różańcowej w Subkowach ma w stosunku do wzoru bardziej rozluźnioną kompozycję. Efekt taki uzyskano przez wstawienie figur między część środkową a ustawione po bokach kolumny. Data powstania tej nastawy i fundatorów wymienieni są w protokole wizytacji kościoła przeprowadzonej w 1780 r. („Ołtarz [...] nowy [...] tego Roku od [...] Pałubickich sprawiony”). ADP, sygn. G 70: *Visitatio generalis ecclesiar[um] Decanatuuum Dirschavien[sis] et Starogar[diensis]*, k. 46 v.

<sup>52</sup> Wzór – Habermann, *Rococo. Eine Ornamentensammlung aus dem XVIII. Jahrhundert. Motive für Architekten, Dekorationsmaler, Stein- und Holzbildhauer, Rahmenfabrikanten, Vergolder, Stuckateure, Glasätzer und Glasmaler, Lithographen, Graveure, Porzellanmaler, Musterzeichner, Elfenbeinschnitzer, Modelleure u.a.*, Berlin 1893, k. 23.

<sup>53</sup> O serii zob. przyp. 35; Betlej, *Zbiór...*, il. 114.

<sup>54</sup> *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Bd. 4, *Marienburg*, bearb. Bernhard Schmid, Danzig 1919, s. 175.

<sup>55</sup> Autor powtórzył poszczególne elementy i dekorację kosza, natomiast zmienił proporcje i przede wszystkim plan baldachimu. W projekcie Habermanna (ryc. nr 5 serii nr 119) baldachim ma wklęsłe boki, w Miłoradzu jest zbudowany na planie zbliżonym do koła.

<sup>56</sup> Schody ambony przedstawionej na rycinie nr 4 serii nr 119 Habermanna zakręcają wokół filara, na którym zawieszona jest kazalnica. Ambona w kościele p.w. św. Marcina w Barłoźnie, umieszczona jest przy ścianie świątyni, stąd też konieczna była ich modyfikacja.

<sup>57</sup> Ta wykonana pomiędzy około 1750 a około 1765 r. seria również została opublikowana przez Hertla, zob. Betlej, *Zbiór...*, s. 9, il. 117; Krull, *Franz Xaver...*, s. 31.

<sup>58</sup> Zob. KZSP, t. 11, z. 5, s. 78, il. 75.

<sup>59</sup> Seria opublikowana przez Hertla powstała między około 1765 a 1770 r. Betlej, *Zbiór...*, s. 9; Krull, *Franz Xaver...*, s. 31–32. Zachowana w *Ornamentstichsammlung der Kunstbibliothek*

Pomimo wprowadzonych różnorodnych modyfikacji wszystkie wymienione kanzelnice dość wiernie powtarzają wzory.

Dzieła naśladowujące prace Habermanna i Feuchtmayera nie wyczerpują zjawiska oddziaływania „rycin ornamentalnych” publikowanych w Augsburgu na snycerstwo Prus Królewskich drugiej połowy XVIII w. Formy zachowanych ołtarzy, ambon, chrzcielnic poświadczają, że znane tu były prace takich artystów, jak chociażby: Carl Ignaz Junck<sup>60</sup>, Emanuel Eichel (1717–1782)<sup>61</sup>, Christian Friedrich Rudolph (1692–1754)<sup>62</sup>, Jeremias Wachsmuth (1711(?)–1771)<sup>63</sup>, Johann Joseph Obrist (zm. 1756)<sup>64</sup>, Klauberowie (Joseph Sebastian, około 1700–1768; Johann Baptist 1712–po 1787)<sup>65</sup>.

„Inwencje” Juncka, bogate i fantazyjne, przesycone bujnym ornamentem powtarzają takie realizacje, jak ambona w kościele św. Stanisława w Subkowach<sup>66</sup> czy wykonane według tego samego wzoru elementy (głównie baldachimy) ambony i chrzcielnicy w sanktuarium w Piasecznie<sup>67</sup>. Z innej ryciny tej serii (nr 31) Juncka skorzystał autor chrzcielnicy (około 1765) w kościele p.w. Bożego Ciała w Pelplinie, wykonując jej zaplecek i baldachim<sup>68</sup>. Najbogatszym spośród zachowanych na terenie Prus Królewskich dzieł zainspirowanych przez pracę Juncka jest ołtarz główny w kościele w Pieniążkowie (il. 16), wzniesiony około 1766 r. z inicjatywy kasztelana brzesko-kujawskiego Pawła Dąbskiego (zm. 1783)<sup>69</sup>. Chociaż rycina Juncka (il. 17) nie zawiera sugestii o jej dwuwariantowym wykorzystaniu, to jako taka została potraktowana – ołtarz w Pieniążkowie swoją strukturę i dekorację uzyskał po zestawieniu lewej

der Staatlichen Museen w Berlinie, sygn. OS 3736: Fr. Xav. Habermann, Kirchliche Ausstattungstücke, zob. *Katalog der Ornamentstich Sammlung der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin*, Berlin, Leipzig 1939, s. 470, kat. 3736. W Zamartem został rozbudowany program rzeźbiarski i zmieniony kształt kosza.

<sup>60</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme, Felix Becker, hrsg. Hans Vollmer, Bd. 19, Leipzig 1926, s. 314.

<sup>61</sup> *Ibidem*, Bd. 10, Leipzig 1914, s. 403; Albert Hämmerle, *Die Familie der Eichel*, „Das schwäbische Museum. Zeitschrift für Kultur, Kunst und Geschichte Schwabens” 1926, s. 57–58.

<sup>62</sup> *Allgemeines Lexikon...*, Bd. 29, Leipzig 1935, s. 159 (opracowanie hasła – Norbert Lieb).

<sup>63</sup> *Ibidem*, Bd. 35, Leipzig 1942, s. 5.

<sup>64</sup> *Ibidem*, Bd. 25, Leipzig 1931, s. 552–553.

<sup>65</sup> *Ibidem*, Bd. 20, Leipzig 1927, s. 411–412 (opracowanie hasła – Albert Hämmerle); *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, vol. 18, Oxford 1996, s. 106–107.

<sup>66</sup> Wzorem była tu rycina nr 3 z serii nr 31 wydanej przez Hertla (zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 124). Seria zachowana w Ornamentstichsammlung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen w Berlinie, sygn. 3733 1+2, zob. *Katalog der Ornamentstich...*, s. 470.

<sup>67</sup> Na rycinie Juncka dwa putta po bokach zaplecka podtrzymują draperię podwieszoną pod baldachimem. Zarówno chrzcielnica, jak i ambona w Piasecznie nie mają takiej draperii, ale dwa putta umieszczone po bokach pozostały. Kosze obu podtrzymywane są przez putto podobnie jak na rycinie nr 4 tej serii (nr 31), zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 125. Niewykluczone, że wykonując je, korzystano także z innych sztychów tej serii, zob. *ibidem*, il. 123–125.

<sup>68</sup> Janusz Ciemnołoński, Janusz S. Pasierb, *Pelplin*, Wrocław 1978, s. 306. Tym razem wzorem była rycina nr 1 z serii nr 31, zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 122.

<sup>69</sup> ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Decanatuuum Maeven[sis] et Neoburgen[sis]*, s. 582.

połowy z jej lustrzanym odbiciem<sup>70</sup>, a dodatkowo został rozbudowany o dwie umieszczone po bokach bramki.

Bogata dekoracja i asymetryczna kompozycja przytęczowych ołtarzy bocznych w kościele w Kalwie (il. 18) wynikała z dokładnego odzwierciedlenia wzoru, jakim był sztych Emanuela Eichla z serii nr 78 wydanej przez Johanna Georga Hertla (il. 19)<sup>71</sup>.



Il. 16. Pieniążkowo, kościół p.w. św. Jana Chrzyciela, ołtarz główny, około 1766, fot. Renata Sulewska



Il. 17. Carl Ignaz Junck, wyd. Johann Georg Hertel, rycina nr 2 z serii nr 35, fot. © V&A Museum, Londyn

Ze sztychów, których inwentorem był Johann Joseph Obrist, skorzystali twórcy ambon w kościele wikariacie w Różnach i w Łęgowie koło Pruszcza Gdańskiego<sup>72</sup>. Natomiast kompozycję Klauberów (il. 20), których wzory były

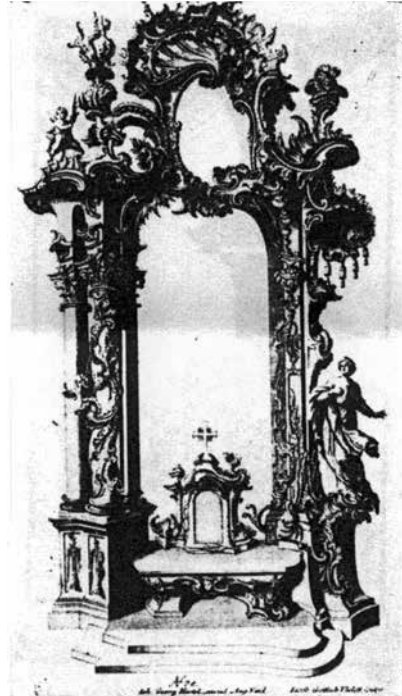
<sup>70</sup> Wzorem była opublikowana przez Hertla rycina oznaczona nr 2 i zamieszczona z takim numerem w dwóch seriach: nr 39 zatytułowanej *Differents Ornaments oder Unterschiedliche Aufzierungen* (zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 97) i nr 35, zachowanej w Ornamentstichsammlung der Kunstbibliothek der Staatlichen Museen in Berlinie, sygn. 3733 1+2, zob. *Katalog der Ornamentstich...*, s. 470).

<sup>71</sup> Zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 101. O kościele w Kalwie: Jan Wiśniewski, *Kościół i kaplice na terenie byłej Diecezji Pomezańskiej 1243–1821* (1992), cz. 1, Elbląg 1999, s. 179–182; *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Bd. 3, Pomesanien, H. 13, *Der Kreis Stuhm*, bearb. Bernhard Schmid, Danzig 1909, s. 279–280.

<sup>72</sup> Wzorem dla obu ambon była rycina rytowana przez Johanna Balthasara Probstę i wydana przez Jeremiasa Wolffa. Por. il. w: KZSP, *Seria nowa*, t. 5: *Województwo gdańskie*, red. Barbara Roll, Iwona Strzelecka, z. 1: *Pruszcz Gdański i okolice*, oprac. Barbara Roll, Iwona Strzelecka, Warszawa 1986, s. 29, 51–52, il. 108, 109; Betlej, *Zbiór...*, il. 105.



Il. 18. Kalwa, kościół p.w. św. Marii Magdaleny, ołtarz boczny, fot. Renata Sulewska



Il. 19. Emanuel Eichel, wyd. Johann Georg Hertel, rycina z serii nr 78, repr. Betlej, *Zbiór...*, il. 102

Augsburskie  
wzory  
elementów...

wykorzystywane w dekoracyjnym malarstwie tego terenu<sup>73</sup>, powtarzają dwa antyarchitektoniczne ołtarze boczne w kościele p.w. św. Michała Archanioła w Skarszewach – analogiczne pod względem struktury, ale wykonane w innym czasie<sup>74</sup>. Na podstawie protokołów wizytacji kościoła z lat 1765 i 1780 można wnioskować, że ołtarz Matki Boskiej zwanej Turską (il. 21) powstał między jedną a drugą. W pierwszym nie jest wspomniany, w drugim pojawia się obok sześciu innych odnotowanych wcześniej. Był on zapewne wzorem dla jeszcze późniejszego, bo niewymienianego w protokole wizytacji z 1780 r., ołtarza bocznego, mieszczącego rzeźbiarskie przedstawienie wizji św. Bernarda z Clairvaux, ustawionego symetrycznie przy filarze, po drugiej stronie nawy głównej<sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Zob. przyp. 109.

<sup>74</sup> Wzorem była tu rycina nr 2 serii „K” (przedstawiającej ołtarze) opublikowanej przez Klauberów (Johanna Baptistę i Josepha Sebastiana) według ich „inwencji”. Rycina zachowana w zbiorach w MAK w Wiedniu, nr inw. Kl 1-466-2; zob. <http://sammlung.mak.at/search?q=Klauber&rows=1&start=54> dostęp 2.06.2016).

<sup>75</sup> ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Tribus Decanatibus, Gedanensi, Starogardiensi & Dirschaviensi*, s. 261; sygn. G 70: *Visitatio generalis ecclesiar[um] Decanatuum Dirschavien[is] et Starogard[isiensi]*, k. 10 r. Obie nastawy zob. KZSP, *Seria nowa*, t. 5, z. 3, s. 53-54, il. 103, 104.



Il. 20. Johann Baptist Klauber, Joseph Sebastian Klauber, „inwencja” i wyd., rycina nr 2 z serii „K”, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wiedeń, fot. © MAK



Il. 21. Skarszewy, kościół p.w. św. Michała Archanioła, ołtarz Matki Boskiej zw. Turską, między 1765–1780, fot. Renata Sulewska

Wszystkie zebrane przykłady dobrze ukazują możliwe sposoby adaptacji wzorca – od jego wiernego powtórzenia, przez niewielkie modyfikacje (dodanie lub redukcję elementów), aż po wykorzystanie poszczególnych motywów – niekiedy także ich odmienną interpretację – w dziele o innym już charakterze<sup>76</sup>. Rozważając sposoby adaptacji, warto zauważyć, że niekiedy możemy mieć do czynienia z wykorzystaniem wzorów niezwiązanych intencją ich autora z typem dzieła lub miejscem, w którym został powtórzony. Wydaje się, że zastanawiając się nad wzorami wykorzystywanymi do realizacji dzieł snycerskich, trzeba uwzględnić projekty pierwotnie przeznaczone na przykład do produkcji dzieł złotniczych. Wzór dla ramy (np. lustro) czy szafki mógł być wykorzystany dla stworzenia ołtarza. Mały element większej kompozycji mógł zyskać samodzielność, stając się podstawą ukształtowania struktury całej realizacji. Może to unocznąć zestawienie tabernakulum z pobernardyńskiego kościoła w Zamartem i ołtarza św. Andrzeja w kościele w Piasecznie, który jakkolwiek w zmonumentalizowanej formie

<sup>76</sup> O sposobach adaptacji wzorów: Andrzej Betlej, *Uwagi o wpływie południowo-niemieckich rycin ornamentalnych na sztukę polską*, referat wygłoszony na sesji pt. *Inspiracje grafiką europejską w sztuce polskiej: czasy nowożytne*, Warszawa, 6 listopada 2007 r., Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego; *idem*, *Inspiracje graficzne...*, s. 55–76; Bożena Steinborn, *O pomocniczej roli rycin niderlandzkich [w:] Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 54–62; Bożena Steinborn, Piotr Oszczanowski, *Aneks. Spis rycin użytych w obrazach śląskich od XVI do połowy XVII wieku [w:] Niderlandyzm na Śląsku...*, s. 63–79; Małgorzata Kierkus-Prus, *Przekształcenia wzorów graficznych w późnośredniowiecznych retabulach rzeźbionych na terenie Pomorza Wschodniego*, „TeKa Komisji Historii Sztuki” 2005, t. 10. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci, Toruń, 12–14 grudnia 2003, red. J. Poklewska, s. 140–148.

i wzbogacony mnóstwem ornamentów posiada analogiczną kompozycję jak tabernakulum<sup>77</sup>.

Obecność południowoniemieckich form w snycerstwie Prus Królewskich dostrzegali już Bolesław Makowski<sup>78</sup> i Gwido Chmarzyński<sup>79</sup>. Przykłady oddziaływania konkretnych augsburskich rycin na dzieła z tego i sąsiadującego z nim terenu wskazali: Ewa Smulikowska, Arkadiusz Wagner<sup>80</sup> i Andrzej Betlej, który zauważył, że niektóre rozwiązania ambon w kościołach reformackich (np. w Brodnicy) zostały zainspirowane przez sztychy Habermanna<sup>81</sup> i wskazał rycinę (il. 22) Christiana Friedricha Rudolpha (1692–1754) jako podstawę kompozycji ołtarza w kościele św. Jakuba w Toruniu<sup>82</sup>. Ołtarz ten, jak wiemy, wykazuje kompozycyjne analogie do kilku dzieł nie tylko z tego terenu – ołtarzy głównych w kościołach w Piasecznie (około 1765)<sup>83</sup> i Godziszewie oraz w północnej kaplicy kościoła św. Mikołaja w Gniewie i bocznego w kościele św. Bartłomieja w Wabczu<sup>84</sup> – ale także poza nim, czego dowodzą ołtarze – główny w pobernardyńskim kościele w Ratowie<sup>85</sup> i ustawiony w bocznej kaplicy kościoła

<sup>77</sup> Przykładem podobnie ukształtowanego dzieła, tym razem złotniczego, może tu być, przechowywana w Bayerisches Nationalmuseum w Monachium, szafka wykonana około 1767–1769 przez Caspara Xavera Stippeldeya – zob. Helmut Sehlin, *Die Kunst der Augsburger Goldschmiede 1529–1868*, München 1980, Bd. 1, kat. 693, Bd. 2, il. 693; o artyście – Bd. 3, s. 410 (poz. 2505).

<sup>78</sup> Makowski, *Sztuka na Pomorzu...*, s. 169.

<sup>79</sup> Gwidon Chmarzyński, *Sztuka pomorska [w:] Słownik geograficzny Państwa Polskiego i ziem historycznie z Polską związanych*, t. 1, Pomorze Polskie, Pomorze Zachodnie, Prusy Wschodnie, z. 4, red. Stanisław Arnold, Warszawa 1938, s. 391.

<sup>80</sup> Z augsburskich sztychów korzystał działający na terenie Warmii reszelski rzeźbiarz Chrystian Bernard Schmidt, zob. Arkadiusz Wagner, *Warsztat rzeźbiarski Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007, s. 140–141, il. 134–136, 149–152.

<sup>81</sup> *Świat ze srebra. Złotnictwo augsburskie od XVI do XIX wieku w zbiorach polskich*, Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, 29 kwietnia – 1 sierpnia 2004, Kraków 2005, s. 161, kat. IV/20–6 (Andrzej Betlej).

<sup>82</sup> Betlej, *Uwagi o wpływie...* O ołtarzu zob.: Bogna Jakubowska, *Snycerka toruńska XVIII w.*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1965, t. 3, s. 184, 198, il. 23; Liliana Krantz-Domasłowska, Jerzy Domasłowski, *Kościół św. Jakuba w Toruniu*, Toruń 2001, s. 123–124; ostatnio wzmiankowany – Katarzyna Kluczwajd, Jacek Tylicki, *Sztuka po „tumulcie” (1724–1793)*, rozdział [w:] *Dzieje sztuki Torunia*, Toruń 2009, s. 326.

<sup>83</sup> Bogna Jakubowska, analizując osiemnastowieczne dzieła snycerskie zachowane w Toruniu, zauważyła, że ołtarz św. Józefa w kościele p.w. św. Jakuba „niewątpliwie powstał pod wpływem warsztatu działającego w Piasecznie, Pelplinie, Gniewie”, *eadem*, *Snycerka toruńska...*, s. 198. Do dzieł tego warsztatu, według tej badaczki, można również zaliczyć prace ze Starogardu, Tczewa i Lubieszewa, zob. *eadem*, *Snycerka toruńska...*, s. 198, przyp. 30.

<sup>84</sup> KZSP, t. 11: *Dawne województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanoski, Marian Kornecki, z. 4, *Dawny powiat chełmiński*, oprac. Teresa Mroczo, Warszawa 1976, s. 135. Jest on bardzo słabą, niezmiernie uproszczoną i schematyczną wersją tego rodzaju nastawy.

<sup>85</sup> O ołtarzu zob. Joanna A. Wasilewska-Dobkowska, *Klasztor pobernardyński w Ratowie – dzieje fundacji Narzymskich i Niszczyckich*, „Mazowsze” 1996, nr 8 (2/96), s. 36. Na marginesie można dodać, że ołtarze boczne tej świątyni zostały wykonane według sztychu Habermanna (nr 4) z serii nr 49 wydanej przez Hertla (ok. 1746–1750), zob. przyp. 24. Natomiast prospekt organowy z kościoła w Ratowie powstał na podstawie ryciny Johanna Jacoba Schüblera,





Il. 22. Christian Friedrich Rudolph, ryt. Johann Gottfried Thelott, wyd. Jeremias Wolff, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wiedeń, fot. © MAK



Il. 23. Godziszewo, kościół p.w. św. Jana Nepomucena, ołtarz główny św. Barnarda z Clairvaux, 1764, fot. Renata Sulewska

św. Bartłomieja w Koninie<sup>86</sup>. Wszystkie są bardzo ciekawymi przykładami dopasowania wzoru do tworzonej nowej struktury uzależnionej od miejsca, w którym miała być umieszczona. Najbliższy rycinie Christiana Friedricha Rudolpha jest ołtarz św. Bernarda z Clairvaux w Godziszewie (il. 23), ufundowany przez księdza Konrada Zielezińskiego w 1764 r.<sup>87</sup> Powtórzono w nim większość elementów, wykorzystując prawą część nastawy przedstawionej na rycinie, czyli zarówno kompozycję, jak i część detali ornamentalnych, a także posadowione na wieńczącym retabulum baldachimie figury aniołków podtrzymujących cesarską koronę.

Znacznie bardziej monumentalną formę uzyskał, słabszy artystycznie, ołtarz ustawiony w bocznej kaplicy kościoła w Gniewie. Do wysokiej części centralnej zostały dodane dwa niższe filary ustawione bliżej narożników kaplicy. Zarówno one, jak i główne podpory wydzielające pole środkowe zwieńczone są fantazyjnie kształtowanymi kapitelami, a u podstawy związają się w woluty. Motyw zwinięcia dolnej części filara czy pilastra występuje także w ołtarzach w Piasecznie i Ratowie. Mógł zostać zapożyczony z innego wzoru na przykład Habermanna<sup>88</sup>, ale nie można też wykluczyć, że istniał jakiś inny wzór Rudolpha z tak ukształtowaną podporą lub że odwołując się do wzoru Rudolpha, stworzył go inny artysta. Wśród sztychów wydawanych w Augsburgu niektóre wykazują bardzo bliskie związki, choć są dziełami różnych autorów. Boczne filary gniewskiego ołtarza zostały połączone z częścią środkową bramkami, a na ich kapitele opada spływająca ze zwieńczenia nastawy rzeźbiona tkanina.

nr 2 z serii *Johann Jakob Schübler Zehende Ausgabe seiner vorhabenden Wercks* wydanej przez Jeremiasa Wolffa; Marcin Zgliński, *Nowożytny prospekt organowy i jego twórcy*, Warszawa 2012, s. 198, il. 399.

<sup>86</sup> Ołtarz wzmiankowany [w:] KZSP, t. 5: *Województwo poznańskie*, red. Jerzy Z. Łoziński, Barbara Wolff-Łozińska, z. 9: *Powiat koniński*, oprac. Joanna Eckhardtówna, Józefa Orańska, Warszawa 1952, s. 9.

<sup>87</sup> „Altare majus noviter anno p[ro]x[im]e elapso erectum arte sculptorea elaboratum, post exsiccationem sui deaurandum [...]”, zob. ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Tribus Decanatibus, Gedanensi, Starogardiensi & Dirschaviensi*, s. 285; KZSP, *Seria nowa*, t. 5, z. 3, s. 10, il. 94.

<sup>88</sup> Rycina nr 4 z serii 49 opublikowanej przez Hertla, zob. przyp. 24

W podobny sposób został rozbudowany ołtarz główny w Piasecznie (il. 24), mieszczący słynącą łaskami figurę Marii z Dzieciątkiem. Dopasowując całość do szerokiego, ale niezbyt wysokiego prezbiterium, po bokach dodano bramki i wolno stojące filary. Na ich fantazyjnych głowicach (analogicznych do tych z części środkowej) posadowiono anioły podtrzymujące tkaninę spływającą spod gzymsu zwieńczenia nastawy, stopniowo wzdłuż jego boków do kapiteli. Sposób rozbudowania obu ołtarzy (w Gniewie i Piasecznie) polegający na połączeniu części środkowej z odsuniętymi podporami za pomocą podwieszanej, rzeźbionej draperii jest rozwiązaniem, które na tym terenie (i terenach sąsiadujących z nim) było dość popularne i zostało wprowadzone jeszcze w pierwszej połowie XVIII w.<sup>89</sup> Scenograficzny efekt budowany przez tak skonstruowaną nastawę, przede wszystkim użycie tkanin (tu imitowanych w drewnie), przypomina niektóre rozwiązania stosowane w architekturze okazjonalnej i niewykluczone, że tego typu dekoracje mogły być jakimś źródłem inspiracji dla takiej kompozycji. Jednak najbliższą analogią dla tego rodzaju rozwiązania, którą do tej pory udało się odnaleźć, jest odsłonięty w 1705 r., choć nieukończony jeszcze całkiem do 1709 r., ołtarz główny w kościele Jezuitów w Wiedniu zaprojektowany przez Andreego Pozza<sup>90</sup>. Struktura tej wiedeńskiej nastawy została zbudowana z dwóch aedicul wpisanych jedna w drugą. Na kolumnach i fragmentach przerwanego, segmentowego przyczółka aediculi zewnętrznej posadowione są anioły podtrzymujące draperię rozchodzącą się na boki spod podwieszanej pod sklepieniem kościoła korony wieńczącej środkową część ołtarza. Sam motyw aniołków, siedzących na kolumnach i podtrzymujących draperię podwieszoną pod



Il. 24. Piaseczno, kościół p.w. Narodzenia NMP, ołtarz główny, fot. Renata Sulewska

<sup>89</sup> Kompozycja ta była realizowana w dwóch głównych wersjach. W pierwszej, jak w Piasecznie, Gniewie i ołtarzu głównym kościoła w Karnkowie czy pobernardyńskim w Lubawie, skrajne kolumny czy filary są wolnostojące lub połączone z częścią środkową bramkami. Na podporach (Piaseczno, Karnkowo, Lubawa) posadowiono anioły, które podtrzymują tkaninę podwieszoną pod koroną czy innym elementem wieńczącym część centralną. W wersji drugiej (ołtarze główne w kościołach w Pogódkach i Lignowach) skrajne kolumny są integralną częścią struktury architektonicznej nastawy, łącząc się z częścią środkową za pomocą ścianek.

<sup>90</sup> O tej realizacji Andreego Pozza zob. Bernhard Kerber, *Andrea Pozzo*, Berlin 1971, s. 84, il. 59; Richard Bösel, *Le opere viennesi e i loro riflessi nell'Europa centro orientale* [w:] *Andrea Pozzo*, a cura di Vittorio de Feo, Valentino Martinelli, Milano 1996, s. 209.

koroną, Andrea Pozzo wprowadził również w ołtarzu w Oratorio S. Bernardo w Montepulciano<sup>91</sup>. Najwcześniejszym ołtarzem na terenie Rzeczypospolitej, w którym pojawia się zbliżone rozwiązanie, choć nie w wersji z dodatkowymi kolumnami i szeroko rozsuniętą tkaniną jak w Prusach Królewskich, jest ołtarz główny w kościele Norbertanek w Imbramowicach, zaprojektowany przez Kacpra Bażankę w 1711 r.<sup>92</sup>

O charakterze wnętrza gotyckiego kościoła w Piasecznie zadecydowało snycerskie wyposażenie o formach rokokowych. Poza ołtarzem głównym formy takie mają ołtarze ustawione przy filarach i w kaplicach<sup>93</sup>, konfesjonały, ambona wykonana przed 1766 r.<sup>94</sup>, chrzcielnica, którą *novo erectum et deauratum anno 1780*<sup>95</sup>. Podobnie zbudowany w 1762 r. chór muzyczny i prospekt organowy opisane w wizytacji kościoła jako *artificiose sculptus*, niepożłoczone jeszcze w roku 1766<sup>96</sup>. Spośród czterech bogatych, antyarchitektonicznych, „oklejonych” rokokowym ornamentem nastaw przyfilarowych, dwie ustawione bliżej prezbiterium (św. Jana Nepomucena i św. Andrzeja) w 1780 r. były już ukończone, pozostałe czekały „odzłoty i malowania obrazów”<sup>97</sup>. Te namalowano zapewne do roku następnego, kiedy to oba ołtarze, w sporządzonym w 1781 r. opisie kościoła, wymieniane są już z wezwaniami (św. Antoniego Padewskiego i św. Marii Magdaleny), ale nadal nie były pożłoczone. Wszystkie ustawione przy filarach retabula są określane w tym czasie jako *novo wzniesione*, ale niewykluczone, że rozpoczęto je jeszcze około roku 1766<sup>98</sup>.

Kaplice kościoła w Piasecznie zostały zbudowane w połowie XVIII w. „Jedna Ś[w.] Józefa od północy wymurowana z fundamentu [...] jest w R[oku] 1755. Druga kaplica Bracka Szkaplerza Ś[w.] od południa w Roku 1758”<sup>99</sup>.

<sup>91</sup> Zob. Kerber, *Andrea Pozzo...*, s. 201, il. 101.

<sup>92</sup> Ołtarz, jak wiemy, nawiązuje do projektów Pozza. Jerzy Kowalczyk, *Andrea Pozzo a później barok w Polsce (cz. 1). Traktat i ołtarze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1975, nr 2, s. 166–168, il. 5.

<sup>93</sup> W protokole wizytacji z 1766 r. dwa ołtarze św. Walentego i Trzech Króli określane są jako *veteris sculpturae* – ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Decanatuuum Maeven[sis] et Neoburgen[sis]*, s. 362. Są to zapewne zachowane do dziś dwa ołtarze boczne ustawione przy wschodnich ścianach naw bocznych. Południowy dekorowany jest akantem i zapewne powstał w końcu XVII lub na początku XVIII w. Północny ma strukturę i niektóre elementy zdobnicze typowe dla drugiego dziesięciolecia XVII w., ale w XVIII w. został wzbogacony o rokokowe uszaki.

<sup>94</sup> ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Decanatuuum Maeven[sis] et Neoburgen[sis]*, s. 363.

<sup>95</sup> ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatuuum Neoburgensis & Maevensis (Descriptio Ecclesiae Piasecensis et Opalenensis Anno 1781)*, k. 148v.

<sup>96</sup> ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Decanatuuum Maeven[sis] et Neoburgen[sis]*, s. 373

<sup>97</sup> ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatuuum Neoburgensis & Maevensis*, k. 131 v.

<sup>98</sup> ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Decanatuuum Maeven[sis] et Neoburgen[sis]*, s. 362; sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatuuum Neoburgensis & Maevensis (Descriptio Ecclesiae Piasecensis et Opalenensis Anno 1781)*, k. 148 r.

<sup>99</sup> ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatuuum Neoburgensis & Maevensis*, k. 131 r. Warto dodać, że w protokole wizytacji z 1781 r. data powstania drugiej kaplicy (Bractwa Szkaplerza Świątego) jest o rok późniejsza (1759), zob. ADP, sygn. G 71: *Visitatio [...] Decanatuuum Neoburgensis & Maevensis (Descriptio Ecclesiae Piasecensis et Opalenensis Anno 1781)*, k. 147 r.

Ustawione w nich ołtarze powstały więc po tych datach, a przed 1766 rokiem, kiedy to w protokole przeprowadzonej w tym czasie wizytacji wymieniane są jako jeszcze niepozłoczone<sup>100</sup>. Wzorem dla kompozycji, struktury, części ornamentu oraz niektórych figur tych ołtarzy były sztychy Jeremiasa Wachsmutha z serii nr 1 opublikowanej przez Johanna Georga Hertla. Ołtarz w kaplicy św. Józefa (il. 25) powtarza nastawę, której widok i plan zostały przedstawione odpowiednio na sztychach nr 3 (il. 26) i 4. Różnice między piaseczyńskim retabulum a jego wzorem polegają na wymianie części elementów na inne, usunięciu niektórych czy wprowadzeniu zmienionych proporcji, wszystko to jednak nie zmieniło w istotny sposób całej kompozycji. W nastawie ołtarza św. Józefa odmienna jest dolna część cokołu, kolumny nie są skręcone, a raczej „faliste” i niektóre pokryte ornamentem. Inne są proporcje środkowej niszy, odmienna liczba figur ustawionych pomiędzy kolumnami i w zestawieniu z planem nastawy Wachsmutha – także liczba kolumn „zgrupowanych” po bokach. Natomiast w zasadzie żadnym zmianom nie poddano zwieńczenia, które wiernie powtarza wzór. Nastawa przedstawiona na rycinach nr 1 (il. 27) i 2 (plan i przekrój) tej serii Wachsmutha została powtórzona w retabulum ołtarza Matki Boskiej Szkaplerznej (il. 28) ustawionym w południowej kaplicy kościoła w Piaseczynie. Tu znowu wprowadzone w stosunku do wzoru modyfikacje dotyczą głównie dolnej części nastawy, ponieważ zwieńczenie powtórzone jest prawie bez zmian, chociaż ukształtowano je mniej przestrzennie. Różnica polega na wymianie podpór z prostych, częściowo kanelowanych, spiętych przewiązkami, które występują w projekcie Wachsmutha, na kolumny o trzonach prostych i „falujących” bogato dekorowanych ornamentem rokokowym. Jedna z nich przypomina drzewo, którego korona zawiera się w kapitelu utworzonym z gałązek, liści i owoców. Największa modyfikacja, której dokonano w stosunku do wzoru w tym ołtarzu w Piaseczynie, to inne rozstawienie kolumn ujmujących pole środkowe. Na podstawie rzutu (ryc. nr 2) nastawy Wachsmutha możemy wnioskować, że jedna z grupy ustawionych po bokach podpór miała być silnie wysunięta, w taki sposób, że między nią a pozostałymi tworzyłyby się przejścia, a całe retabulum miało być zbudowane na planie zbliżonym do trzech czwartych koła. W Piaseczynie kolumny są silniej rozsunięte na boki, co wpłynęło na zmianę efektu całości. Część środkowa jest bardziej niezależna, a boczne – mniej zwarte. Poza tym powiązanie kolumn gzymsem wyraźnie wyznacza bramki, na których ustawiono figury aniołów.

Prospekt organowy kościoła w Piaseczynie zestawiała ze sztychem Franza Xavera Habermanna Ewa Smulikowska. Analizując zależności między nimi, zauważyła, że prospekt ten „jest prawie dosłowną kopią sztychu [...], zgodną ze wzorem w większości nawet bardzo drobnych szczegółów. Nadaje mu

<sup>100</sup> ADP, sygn. G 61: *Visitatio [...] Decanatum Maeven[is] et Neoburgen[is]*, s. 362.



Il. 25. Piaseczno, kościół p.w. Narodzenia NMP, ołtarz św. Józefa, między 1755 a 1766, fot. Renata Sulewska



Il. 26. Jeremias Wachsmuth, wyd. Johann Georg Hertel, rycina nr 3 z serii nr 1, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wiedeń, fot. © MAK



Il. 27. Jeremias Wachsmuth, wyd. Johann Georg Hertel, rycina nr 1 z serii nr 1, MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst / Gegenwartskunst, Wiedeń, fot. © MAK



Il. 28. Piaseczno, kościół p.w. Narodzenia NMP, ołtarz Matki Boskiej Szkaplerznej, między 1758 a 1766, fot. Renata Sulewska

to wyjątkowe znaczenie, gdyż ten stopień wierności idealnemu projektowi w prospektach organowych należy do rzadkości<sup>101</sup>.

Niektóre spośród wspomnianych wcześniej dzieł pokazują, że tak wielka dokładność w odtwarzaniu wzorów jest na terenie Prus Królewskich zjawiskiem częstym. Jakie były powody wiernego odwzorowywania projektów z rycin, możemy tylko przypuszczać. Może miała tu znaczenie ich atrakcyjna forma, może decyzja zleceniodawcy dzieła albo mała sprawność pracujących tu mistrzów, którzy nie mieli wystarczających umiejętności, by tworzyć własne projekty.

Wskazane przykłady pokazują przede wszystkim zależność struktur i ornamentyki omawianych dzieł od wymienionych „rycin ornamentalnych”. Analizując zachowane na terenie Prus Królewskich prace, można wskazać także rzeźby figuralne (uzupełniające architektoniczne struktury), których kompozycja powtarza tę ze sztychu. Najczęściej nawiązują do tej samej ryciny, która była wzorem dla ołtarza, ambony czy prospektu, który uzupełniają<sup>102</sup>. Tak jest w przypadku ambony w Nowej Cerkwi i wieńczącej jej baldachim figury Chrystusa. Swoich poprzedników w rycinach mają rzeźby aniołów z ołtarzy bocznych (św. Bernarda z Clairvaux, Anioła Stróża) w Pogódkach, a także anioły i Bóg Ojciec w zwieńczeniu ołtarza Matki Boskiej Szkaplerznej w Piasecznie. Podobnie anioły posadowione na fragmentach naczółka wieńczącego kolumny w ołtarzu głównym w Dąbrówce i figura (może św. Jana) z przytęczowego ołtarza w tym kościele, a w końcu przedstawienie Boga Ojca w zwieńczeniu ołtarza w Bysławku<sup>103</sup>. Natomiast w ołtarzu głównym w Kalwie, który około 1787 r.<sup>104</sup> wystawił Iwo Onufry Rogowski, proboszcz świątyni<sup>105</sup>, a od 1785 biskup pomocniczy diecezji chełmińskiej<sup>106</sup>, dwie figury aniołów ustawione na tle prześwitów w bocznych polach nastawy powtarzają kompozycje aniołów z ryciny nr 3 Feuchtmayera wydanej przez Göza<sup>107</sup>, podczas gdy sam ołtarz do tego wzoru nie nawiązuje<sup>108</sup>. Wykorzystanie przedstawień

<sup>101</sup> Prospekt jest wzorowany na rycinie nr 3 z serii nr 177 wydanej przez Hertla; Ewa Smulikowska, *Prospekty organowe w dawnej Polsce*, Wrocław 1989, s. 68, il. 133, 135.

<sup>102</sup> Wykorzystywanie kompozycji figur zamieszczonych w „rycinach ornamentalnych” jako wzorów dla rzeźb figuralnych w praktyce warsztatowej Chrystiana Bernarda Schmidta odnotowuje Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 141.

<sup>103</sup> Wzorem była tu rycina nr 1 z serii nr 160 Habermanna wydana przez Hertla. Por. Betlej, *Zbiór...*, il. 76; KZSP, t. 11, z. 17, s. VIII, 4, il. 17.

<sup>104</sup> Ołtarz w protokole wizytacji przeprowadzonej w 1787 r. określony jest jako „snycerską robotą zupełnie skończony, lecz ieszcze niemalowany” – Wiśniewski, *Kościół i kaplice...*, s. 181.

<sup>105</sup> *Ibidem*.

<sup>106</sup> *Diecezja chełmińska...*, s. 53.

<sup>107</sup> Tej samej, według której powstały ołtarze św. Bernarda z Clairvaux i św. Jan Nepomucena w Pogódkach, zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 84.

<sup>108</sup> Wzorem dla struktury ołtarza głównego (bez zwieńczenia) w Kalwie mogła być rycina Habermanna (nr 3 z serii nr 160) wydana przez Hertla, zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 78. Natomiast fantazyjne, ażurowe zwieńczenie przypomina te, które pojawiają się w ołtarzach Carla Piera

z „rycin ornamentalnych” jako źródeł inspiracji dla kompozycji rzeźb figuralnych jest zjawiskiem wartym podkreślenia. Poszukując wzorów dla tego rodzaju prac, często sięga się do grafiki ilustracyjnej czy reprodukcyjnej. Tymczasem wymienione przykłady dowodzą, że dla wielu mistrzów – autorów prac z Prus Królewskich – augsburskie „ryciny ornamentalne” były liczącym się źródłem inspiracji, także dla figur. Czasami zresztą ryciny te stawały się podstawą dla całości lub części programu dzieła.

Wykorzystanie w snycerstwie Prus Królewskich w drugiej połowie XVIII w. wzorów publikowanych w oficynach augsburskich jest zagadnieniem doskonale wpisującym się w szersze zjawisko oddziaływania publikowanych w tym ośrodku rycin czy szerzej oddziaływania sztuki południowych Niemiec, które obserwujemy na tym terenie. Przykładów podobnych tendencji dostarczają nam dekoracyjne dzieła malarskie, jak na przykład w pobernardyńskim kościele w Zamartem<sup>109</sup>, czy prace złotnicze, o czym pisali między innymi Michał Woźniak i Jacek Kriegerseisen<sup>110</sup>. Jest to równocześnie zjawisko uzupełniające podobne tendencje obecne w sztuce całej Rzeczypospolitej<sup>111</sup>, w której oddziaływanie tych wzorów jest częste i wielorakie<sup>112</sup>, ale równocześnie równoległe

(sygn. Püer) z serii *Unterschiedliche Neue inventirte Altare, mit darzu gehörigen Profillen und Grundrissen* opublikowanej przez Martina Engelbrechta, zob. Betlej, *Zbiór...*, il. 66–69.

<sup>109</sup> O dekoracji zob. KZSP, t. 10, z. 5, s. 75–77; Mariusz Karpowicz, *Sztuka polska XVIII wieku*, Warszawa 1985, s. 279–282. Można wykazać, że brat Paschalis Wołos, który w latach 1777–1778 wykonał dekorację malarską tego kościoła, podczas pracy korzystał ze wzorów publikowanych w Augsburgu. Przynajmniej dwa architektoniczno-dekoracyjne motywy umieszczone na ścianach zostały wykonane według wzoru Klauberów, rycin z opublikowanej przez nich serii „b” (w zbiorach MAK w Wiedniu, zob. <http://sammlung.mak.at/search?q=klauber&start=33&rows=1>; <http://sammlung.mak.at/search?q=klauber&start=37&rows=1> dostęp 2.06.2016).

<sup>110</sup> Michał Woźniak, *Wpływy augsburskie w złotnictwie gdańskim XVII–XVIII stulecia*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, nr 1/2, s. 95–125; Jacek Kriegerseisen, *Związki Gdańska i Elbląga z Augsburgiem w XVII wieku i w pierwszej połowie XVIII wieku* [w:] *Świat ze srebra...*, s. 45–47.

<sup>111</sup> Jako przykłady można tu wymienić chociażby dzieła zainspirowane rycinami Klauberów. Autor ołtarzy (głównego i bocznych) w zbudowanym w latach 1740–1745 kościele p.w. św. Marcina w Borzęcizkach w Wielkopolsce ukształtował retabula, wykorzystując elementy z ryciny nr 1 serii „K” (przedstawiającej ołtarze) wydanej przez Johanna Baptistę i Josepha Sebastiana Klauberów na podstawie własnej „inwencji” (w zbiorach MAK w Wiedniu, zob. <http://sammlung.mak.at/search?q=klauber&start=64&rows=1> dostęp 2.06.2016). O znajomości rycin wydawanych przez Klauberów przez Walentego Żebrowskiego pisała Magdalena Witwińska (*eadem*, *Rokokowy obraz natury w malarstwie ściennym Walentego Żebrowskiego* [w:] *Sztuka a natura, Materiały XXXVIII Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki przeprowadzonej 23–25 listopada 1989 roku w Katowicach*, Katowice 1991, s. 239, 245–246). Do wskazanych przez badaczkę wzorów znanych temu bernardyńskiemu malarzowi, można dodać serię „d” z przedstawieniami czterech wiatrów i inskrypcjami z *Metamorfoz* Owidiusza, z której zostały zaczerpnięte elementy do ukształtowania niektórych fantazyjnych form architektonicznych w warszawskim kościele p.w. św. Anny (rycina nr 1 – *Eurus*; zbiory MAK w Wiedniu, zob. <http://sammlung.mak.at/search?q=klauber&start=40&rows=1> dostęp 2.06.2016).

<sup>112</sup> O znajomości i wykorzystywaniu tego rodzaju wzorów pisali np. Zbigniew Rewski, *Polski stolarz dekorator z XVIII w. i jego klientela*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1949,

do wywodzących się z innych środowisk<sup>113</sup>. Potencjał tego zjawiska, jego zakres i chronologię w swoich badaniach analizował Andrzej Betlej<sup>114</sup>, a zebrany i opublikowany przez niego *Zbiór augsburskich „rycin ornamentalnych” z XVIII wieku*<sup>115</sup> zainspirował tę pracę i umożliwił wskazanie wzorców dla wielu z wymienionych tu dzieł.

Trudno dziś jeszcze rozstrzygnąć, czy wykorzystanie „rycin ornamentalnych” jako źródeł inspiracji dla prac powstających w drugiej połowie XVIII w. na terenie Prus Królewskich to decyzja twórców (rzeźbiarza, snycerza, stolarza), którzy poznali rozpowszechniane przez nie formy w samym Augsburgu (wcześniej się tam ucząc czy pracując<sup>116</sup>), czy takich, którzy przyswoili stosowane w tym środowisku rozwiązania już tylko dzięki rycinom. Poza tym, czy sztychy te zakupione były na terenie Pomorza, nabyte w innych ośrodkach europejskich (np. podczas wędrówki czeladniczej), czy uzyskano je w wyniku kontaktów z pozostałymi terenami Rzeczypospolitej? Czy o wyborze takich, a nie innych wzorów decydowała ich atrakcyjność, łatwość dostępną wynikająca z wielkości produkcji, czy brak lub niedostępność innych? A może o ich zastosowaniu zdecydował fundator dzieła? Nasze skąpe wiadomości o mistrzach i warsztatach czynnych w drugiej połowie XVIII w. na tym terenie nie pozwalają na pełne naświetlenie tych problemów i zmuszają nas do pozostania, miejmy nadzieję, że nie na długo, w sferze przypuszczeń.

nr 3/4, s. 312–324; Jerzy Kowalczyk, *Dzieła Macieja Polejowskiego w Ziemi Sandomierskiej*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego” 1970, t. 6, s. 217–218, il. 18; Jan K. Ostrowski, *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w. XVIII* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich, Materiały sesji naukowej, Kraków, marzec 1994*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 82; Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 140–141, il. 134–136, 149–152. Opracowania uwzględniające oddziaływanie augsburskich „rycin ornamentalnych” na sztukę Rzeczypospolitej zostały zebrane [w:] Betlej, „[...] Kopersztychów...”, s. 26–29.

<sup>113</sup> Dla obecności rokokowych rozwiązań francuskich na terenie Rzeczypospolitej duże znaczenie miało pojawienie się dwóch salonów Juste-Aurèle Meissoniera – dla Czartoryskich do ich pałacu w Puławach i dla Franciszka Bielińskiego do jego warszawskiej rezydencji przy ulicy Królewskiej. O dziełach tych ostatnio pisali: Samanta Popow, *Meissonnierowski salon Franciszka Bielińskiego – historia rokokowej dekoracji dworu magnackiego* [w:] *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, red. Teresa Kostkiewiczowa, Agata Rećko, Warszawa 2005, s. 295–320; Jakub Sito, „Złoty Salon” Juste-Aurèle Meissoniera w Puławach w świetle nieznanego materiału archiwalnych [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej. L’Europe moderne: nouveau monde, nouvelle civilisation? Modern Europe – New World, New Civilisation? Prace naukowe dedykowane Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu*, Warszawa 2009, s. 571–578.

<sup>114</sup> Betlej, *Uwagi o wpływie...*

<sup>115</sup> Zob. przyp. 8.

<sup>116</sup> Pamiętając o obecności na terenie Prus Królewskich artystów pochodzących z Augsburga, jak np. Matthaeus Deisch, który, jak można sądzić, po osiedleniu się w Gdańsku w 1749 r. nie utracił kontaktów z miastem, z którego przybył.



### *Augsburg Furnishings Patterns*

Numerous Rococo furnishings elements in the churches in Royal Prussia were made following “ornamental prints” published in the printing houses in Augsburg, a leading centre of graphic art production in 18<sup>th</sup>-century Europe, which perfectly testifies to the enormous impact those works had when used as patterns. Artists using the Augsburg prints as a source of inspiration found them extremely stimulating in view of their “thematic” variety. The forms of the preserved altars, pulpits, baptismal fonts, or organ casings, confirm that it was the prints by Franz Xaver Habermann which enjoyed the highest popularity (possibly also due to the number of published prints), although works by other artists were also known, e.g., by Joseph Anton Feuchtmayer, Carl Ignaz Junck, Emanuel Eichel (1717–1782), Christian Friedrich Rudolph (1692–1754) Jeremias Wachsmuth (1711(?)–1771), Johann Joseph Obrist (d. 1756), the Klaubers (Joseph Sebastian, ca. 1700–1768; Johann Baptist 1712– after 1787).

Pattern-derived works from Royal Prussia dependant on the Augsburg “ornamental prints” illustrate well the possible ways of model adaptation: from their faithful repetition, through slight modifications (elements added or reduced), up to the application of single motifs, though occasionally in different interpretation, in works of a totally different character. It should additionally be strongly emphasized that the Augsburg “ornamental prints” served as an important source of inspiration for figural sculpture complementing architectural structures.

Through the formal analysis of the works executed following the patterns it can be concluded that their impact is not to be associated with the oeuvre of one master only, while the same prints formed part of the collections of different workshops. Furthermore, a work, itself copying an “ornamental print”, may have turned into a source of inspiration for another one, hence cases when several projects across Royal Prussia refer to one pattern, yet they cannot be associated with one single workshop. It also remains unresolved whether the use of certain “ornamental prints” as a source of inspiration for the works created in Royal Prussia in the latter half of the 18<sup>th</sup> century was the work’s author’s choice or maybe the work’s founder’s selection.

The application of patterns published by Augsburg publishers in woodcarving in Royal Prussia in the second half of the 18<sup>th</sup> century constitutes an issue which perfectly fits the broader phenomenon of the impact of the prints published there or, even more widely, of the art of southern Germany that could be observed throughout the Polish-Lithuanian Commonwealth.

## Organizacja i technika pracy w warsztatach snycerskich na Warmii w późnym baroku

Przeprowadzone w ostatnich latach badania nad dorobkiem pracowni Chrystiana Bernarda Schmidta (1734–1784), najważniejszego warmińskiego rzeźbiarza epoki rokoka, pozwoliły na szereg uogólniających wniosków dotyczących innych rzeźbiarzy działających w tym regionie w XVIII w.<sup>1</sup> Odnoszą się one również do wciąż niedocenianego w rodzimej historii sztuki zagadnienia organizacji i techniki pracy<sup>2</sup>.

Lokalni rzeźbiarze zrzeszeni byli w cechach zatrudniających wystarczającą liczbę majstrów<sup>3</sup>, a tworzonych w każdym mieście. Niestety nie jest znany żaden dokument statutów cechów (*Rolle*) dla rzeźbiarzy oraz stolarzy, co znacznie ogranicza możliwość odtworzenia struktur, w których byli zrzeszeni<sup>4</sup>. Na szczęście wiele danych na temat rzeźbiarzy, stolarzy i zawodów im pokrewnych (organmistrzów i tzw. kabinetmacherów) pozyskał przed laty Anton Ulbrich<sup>5</sup> z królewieckich archiwaliów pochodzących z XVII–XVIII w. Według tego badacza podobne realia istniały także na terenie Warmii, włącznie z Braniewem i Reszlem, który w osiemnastym stuleciu stanowił centrum lokalnego rzeźbiarstwa i prawdopodobnie też stolarstwa<sup>6</sup>. Ze źródeł znanych Ulbrichowi wynikało, że rzeźbiarze przez większość tego okresu należeli do wspólnego warku (*Gewerk*) ze stolarzami<sup>7</sup>. W końcu XVII w. rzeźbiarze przejściowo odłączyli się od tego zawodu, by ustanowić nowe warki: z organmistrzami oraz kabinetmacherami. Źródła z późniejszego okresu

<sup>1</sup> Arkadiusz Wagner, *Warsztat rzeźbiarski Chrystiana Bernarda Schmidta na Warmii*, Olsztyn 2007 s. 35–69, 130–168, *passim*.

<sup>2</sup> Pionierem w badaniach nad organizacją środkowoeuropejskich warsztatów rzeźbiarskich epoki baroku był w Polsce Konstanty Kalinowski (*Rzeźba barokowa na Śląsku*, Warszawa 1986, s. 22–25; *Warsztat barokowego rzeźbiarza*, „Artium Quaestiones” 1995, nr 7, s. 103–140; *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, Hg. Konstanty Kalinowski, Poznań 1992). Na temat skromnego rodzimego dorobku badawczego w zakresie średniowiecznej i nowożytnej techniki rzeźbiarskiej zob. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 130, przyp. 313.

<sup>3</sup> Zob. Georg Matern, *Die Quellen zur Geschichte des Handwerks im Ermland*, „Zeitschrift für die Geschichte und Altertumskunde Ermlands” 1910, Bd. 17, s. 219–226.

<sup>4</sup> O wielkiej liczbie dokumentów tego typu zachowanych do okresu międzywojennego pisał Adolf Poschmann, *600 Jahre Rößel*, Rößel 1937, s. 191.

<sup>5</sup> Anton Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen vom Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Bd. 1, Königsberg, 1926, s. 36–41.

<sup>6</sup> Poschmann, *600 Jahre...*, s. 191; Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst...*, s. 41, Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 28–30.

<sup>7</sup> Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst...*, s. 38.

mówią jednak znowu o cesji rzeźbiarzy ze stolarzami. Istnieje przypuszczenie, że osobny cech rzeźbiarski powstał w Królewcu dopiero około poł. XVIII w. Nie ma na to jednak żadnych przekonujących dowodów<sup>8</sup>. Istotnym przejawem interprofesyjnej konsolidacji stolarzy z rzeźbiarzami była możliwość przyjmowania rzeźbiarskich uczniów do cechu stolarskiego oraz ich wpis do stolarskich ksiąg uczniowskich. Znaczącym udogodnieniem dla rzeźbiarzy było zezwolenie na podejmowanie się przez nich prac pozłotniczych<sup>9</sup>. Źródła dotyczące osiemnastowiecznych rzeźbiarzy i stolarzy reszelskich mówią jasno, że reprezentanci tego zawodu zrzeszeni byli we wspólnym cechu ze stolarzami i kowalami<sup>10</sup>. Według danych z 1703 r. wynika, że stolarze – a zatem i pozostałe dwie profesje? – z Reszla połączeni byli z mistrzami z innych miast Warmii w jednym głównym warku (*Hauptgewerk*) z siedzibą w Lidzbarku. Warto nadmienić, że w szesnasto- i siedemnastowiecznym Gdańsku, począwszy od 1555 r., do tamtejszego cechu stolarzy należeli także snycerze (*Schnitzkere*) i rzeźbiarze w drewnie (*Bildthawere*)<sup>11</sup>. Z kolei rzeźbiarze w kamieniu należeli do wspólnego cechu m.in. z murarzami<sup>12</sup>. Stolarze mieli możliwość zatrudniania w swych warsztatach czeladników rzeźbiarskich przydatnych do dekoracji mebli, snycerzy uprawniono zaś do trzymania oprócz czterech pracowników stolarskich także jednego rzeźbiarskiego<sup>13</sup>. Prawdopodobnie zatem także mistrzom rzeźbiarskim umożliwiono posiadanie czeladników stolarskich i snycerskich.

Zgodnie z tradycyjną strukturą cechową obowiązującą także na Warmii szczyt hierarchii wewnątrz warsztatowej zajmował mistrz (majster), któremu podporządkowani byli czeladnicy i uczniowie. Na nim to, jako kierownikowi pracowni, spoczywał obowiązek zabiegania o zlecenia, negocjowania i podpisywania umów oraz nabywania potrzebnych surowców, narzędzi i pomocy warsztatowych. Kierował też pracami, co z pewnością obejmowało tworzenie koncepcji dzieł, przygotowywanie projektów i podział zadań oraz nadzór nad uczniami i czeladnikami. Mając potencjalnie najwyższe umiejętności zawodowe, mistrz dokonywał też poprawek oraz ostatecznej obróbki dzieł. Zapewne ograniczała się ona do newralgicznych i technicznie najtrudniejszych elementów figur. Należy jednak zastrzec, że ów końcowy i tradycyjnie wiązany z mistrzem etap pracy bywał przez niego powierzany wykwalifikowanemu pomocnikowi lub czeladnikowi. Stopień udziału majstra w procesie wykonawczym mógł być też zależny od prestiżu, intratności oraz skali

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 40.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 32–33, 39.

<sup>10</sup> Poschmann, *600 Jahre...*, s. 309, 311, 313.

<sup>11</sup> Maria Bogucka, *Gdańsk jako ośrodek produkcyjny w XIV–XVII wieku*, Warszawa 1962, s. 85–86, *passim*; zob. Krystyna Mellin, Szymon Herle – snycerz gdański, „Rocznik Gdański” 1966, t. 25, s. 281; *eadem*, *Gdański cech stolarzy i snycerzy od połowy XVI do połowy XVII w.*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, nr 2, s. 49; Renata Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, s. 21.

<sup>12</sup> Za informacje na ten temat dziękuję Januszowi Pałubickiemu.

<sup>13</sup> Bogucka, *Gdańsk jako ośrodek...*, s. 85–86, 97.

zlecenia. I tak w realizacjach szczególnie eksponowanych lub prestiżowych, tudzież w wypadku wyraźnego zastrzeżenia zleceńodawcy prace wykonywał sam mistrz lub/i wykwalifikowany pomocnik lub pomocnicy.

Ze skąpo zachowanych danych wynika, że warmińscy mistrzowie rzeźbiarscy mogli mieć kilku czeladników. Przeprowadzone niedawno badania Mariusza Smolińskiego nie dały niestety odpowiedzi, jeśli chodzi o dokładną liczbę czeladników w reszelskiej pracowni Jana Chrystiana Schmidta (1701–1759) będącego hegemonem na rynku zleceń kościelnych, przynajmniej pomiędzy latami trzydziestymi a początkiem lat pięćdziesiątych XVIII w.<sup>14</sup> Kontrakt na budowę ołtarza w kościele jezuickim w Grodnie w Wielkim Księstwie Litewskim (1736–1737) – największego przedsięwzięcia w karierze tego artysty – wskazuje, że było ich aż sześciu<sup>15</sup>. Trudno jednak dopuścić możliwość stałego zatrudniania przez niego tak licznej czeladzi. Z archiwaliów dostępnych przedwojennym badaczom wynikałoby raczej, że w pracowni Jana Chrystiana Schmidta funkcjonowało 2–3 czeladników. Brak jednak pewności, czy pracowali oni równocześnie. Nie wiadomo też, ilu ich miał w swoim warsztacie syn i spadkobierca pracowni Jana Chrystiana – Chrystian Bernard Schmidt. Dzięki lakonicznemu przekazowi archiwalnemu znane jest nazwisko jednego z nich – Jan Ignacy Witt, który funkcję tę sprawował w 1782 r.<sup>16</sup> Nie jest jednak pewne od i do kiedy, wiadomo wszakże, że wcześniej był on uczniem Chrystiana Bernarda. Czeladnikiem tegoż majstra miał być też Biereichel ojciec<sup>17</sup>.

Zgodnie z regulacjami cechowymi czeladnik pracować miał u mistrza od roku do sześciu lat, choć należy wspomnieć o dopuszczalności wieloletniej pracy bez awansu. Według bliżej nieokreślonych źródeł w razie poślubienia córki lub wdowy po mistrzu okres pracy czeladnika radykalnie ograniczano, a nawet anulowano, co było skutkiem zabiegania cechów o zamykanie się związków małżeńskich w obrębie jednej grupy zawodowej<sup>18</sup>. Wiadomo, że w przypadku królewieckich warsztatów stolarskich i rzeźbiarskich młody adept powinien był odbyć pięcioletnią wędrówkę, po której kolejny rok miał spędzić przy swoim mistrzu<sup>19</sup>. Warto wspomnieć, iż w nowożytnym Gdańsku czeladnik (np. kamieniarski) był zatrudniony u mistrza bezterminowo lub na konkretny okres (tzw. termin), jednak po kilku latach mógł się starać

<sup>14</sup> Mariusz Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt. Rola Warmii jako prowincji artystycznej w XVIII wieku*, Olsztyn 2006, s. 91–93.

<sup>15</sup> Smoliński (*Rzeźbiarz...*, s. 95–96) identyfikuje pojęcie „towarzyszy”, którego użyto w kontrakcie na wzniesienie ołtarza, z mistrzami rzeźbiarskimi pochodzącymi z innych warsztatów reszelskich.

<sup>16</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 125, 259–260, tam wcześniejsza literatura.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>18</sup> Stanisław Achremczyk, Alojzy Szorc, *Braniewo*, Olsztyn 1995, s. 119. Przykładu ożenku czeladnika lub pomocnika mistrza z jego córką lub wdową po nim dostarcza na Warmii między innymi mariaż córki Krzysztofa Peuckera – Elżbiety z Janem Chrystianem Schmidtem w 1724 roku.

<sup>19</sup> Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst...*, s. 39.

o tytuł mistrza<sup>20</sup>. Podobne zasady obowiązywały prawdopodobnie także wśród cechów warmińskich. Warunkiem zostania mistrzem było przedłożenie pracy dyplomowej (majstersztyk) oraz zorganizowanie dla mistrzów odpowiedniej uczty. Według danych z końca XVII w. o królewieckim warku rzeźbiarzy i organmistrzów kandydat na mistrza był zobowiązany do dwóch „sztuk misternych”, tudzież „sztuk majstrowskich”<sup>21</sup>. Jeden z artykułów ordynacji rzemieślniczej Fryderyka II dla Prus Zachodnich, którą zatwierdzono w 1774 r., mówi: „W czym zaś dla zabiegania wszelkim rozterkom i trudnościom, majstrowska sztuka każdej profesji ma, w osobliwych Przywilejach Cechowych, w osobnym paragrafie szerzej będzie rozporządzono”<sup>22</sup>. Niedostępność *Rollen* utrudnia określenie przedmiotu majstersztyku w zawodzie rzeźbiarskim na Warmii. Prawdopodobne jest jednak wykonanie pokupnego dzieła dewocyjnego, np. krucyfiks.

Praktyką stosowaną wśród lokalnych rzeźbiarzy było zatrudnianie przez mistrzów w pełni ukształtowanych twórców, którzy pełnili funkcję wykwalifikowanych pomocników. Pomocnikiem w stolarsko-rzeźbiarskim warsztacie Krzysztofa Peuckera (1662–1735) w Reszlu był Jan Chrystian Schmidt, który najpewniej już jako majster przybył do tego miasta około 1723 r.<sup>23</sup> Najpóźniej na początku lat trzydziestych XVIII w. opuścił on jednak peuckerowski warsztat i założył własną pracownię<sup>24</sup>. Czas pracy pomocników był zazwyczaj

<sup>20</sup> Za informacje na ten temat dziękuję Januszowi Pałubickiemu.

<sup>21</sup> Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst...*, s. 38.

<sup>22</sup> *Handwerks=Ordnung für West=Preussen – Ordynacja Rzemieślnicza lub ułożenie porządków rzemieślniczych dla Prus Zachodnich*, Berlin, 24 stycznia 1774 roku, zob. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 26–28.

<sup>23</sup> Ta kluczowa dla zobrazowania drogi artystycznej J.Ch. Schmidta kwestia nie została przeanalizowana w niedawnej monografii mistrza (Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 13–16, *passim*), w związku z czym początkowy okres jego działalności na Warmii przedstawia się wciąż jako bardzo niejasny. Wbrew supozycjom badacza (*ibidem*, s. 22; tu określenie Peuckera jako nauczyciela Schmidta) Jan Chrystian najprawdopodobniej przybył do Reszla już jako mistrz rzeźbiarski. Przemawia za tym zwłaszcza jego wiek (w 1723 r. miał 22 lata), ale i fakt jego konwersji w 1723 r. z kalwinizmu na katolicyzm, błyskawiczne dojście do elity miasta (najpóźniej w 1724 r. był już członkiem ławy miejskiej, a zatem i dysponentem praw miejskich), a nawet świadkowanie reszelskich burmistrzów na jego ślubie w 1724 r., dowodzące nieosiągalnej dla czeladników pozycji tego artysty wśród lokalnych prominentów, zob. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 51–53.

<sup>24</sup> Również ta kwestia, wobec jej zlekceważenia w monografii J.Ch. Schmidta, wymaga krótkiego doprecyzowania. Trudno dziś rozstrzygnąć, czy zainicjował on swą pracę w Reszlu założeniem warsztatu, czy współdziałaniem z Peuckerem w jego pracowni jako wykwalifikowany – bo majstrowski – pomocnik. W świetle praktyki warsztatowej obie możliwości wydają się równie prawdopodobne. Za tym, że jednak najpóźniej w 1732 r. był on szefem własnego warsztatu świadczy rachunek za kamienną rzeźbę *Immaculaty* dla kościoła w Świętej Lipce, w którym mowa jest o zapłacie „Statuario Schmidt”. Wskazuje na to także źródło z 1734 r. (Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 44) dotyczące dużego zlecenia na wzniesienie ołtarza głównego w kościele bernardyńskim w Barczewie, w którym mowa jest o wypłacie rzeźbiarzowi Chrystianowi Schmidtowi. Wbrew stwierdzeniu Smolińskiego (*ibidem*, s. 92–93)

ograniczony do konkretnych, dużych zleceń, którym mistrz nie był w stanie podołać stałymi siłami warsztatowymi. Przykładu w tym zakresie dostarcza funkcjonowanie w pracowni Krzysztofa Perwangera (1708–1764) w latach około 1744–1748 nieokreślonego artysty o skryzalizowanym obliczu formalnym, które dalece odbiegało od wysubtelniejszego repertuaru formalnego szefa pracowni. Analiza *oeuvre* warsztatu Perwangera dowodzi uczestnictwa tegoż rzeźbiarza w pracach nad rzeźbami Genealogii Chrystusa w Świętej Lipce i ołtarza głównego w Dobrym Mieście<sup>25</sup>. W późniejszych pracach ręka anonima jest już niedostrzegalna, co może oznaczać, że po zrealizowaniu potężnych przedsięwzięć mógł zostać przez Perwangera po prostu zwolniony. Nie był zresztą jedynym utalentowanym pomocnikiem mistrza w drugiej połowie lat czterdziestych. W pracach nad świętolipskimi figurami uczestniczyło bowiem jeszcze co najmniej trzech, być może czterech artystów o wyraźnej orientacji formalnej z trudem poddającej się wpływowi szefa warsztatu<sup>26</sup>. Nie jest w pełni jasne, jaką pozycję w warsztacie Perwangera zajmował Antoni Kornowski, określane jako jego pomocnik, a prywatnie – przyjaciel<sup>27</sup>. Niewykluczone, że Chrystian Bernard Schmidt zatrudniał w charakterze pomocnika enigmatycznego brata Ignacego<sup>28</sup>. W początkowym okresie jego działalności wykwalifikowanym pomocnikiem mógł być też któryś z rzeźbiarzy przejętych wraz z warsztatem po ojcu, np. Piotr Głom<sup>29</sup>. Nic nie wiadomo też o relacjach, jakie łączyły Ch.B. Schmidta z rzeźbiarzem

po śmierci Peuckera jego warsztat nie został przejęty przez Schmidta – co stanowiłoby naturalną kolej rzeczy w przypadku funkcjonowania w pracowni utalentowanego pomocnika, a jednocześnie zięcia, ale przez wdowę. W tym samym czasie Schmidt podejmował się już imiennie kolejnych zleceń, zob. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 53–54.

<sup>25</sup> Arkadiusz Wagner, *Figuralna snycerka ołtarzowa Krzysztofa Perwangera w diecezji warmińskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2003, t. 65, s. 241–242, 248–249, 254–255; *idem*, *Rzeźbiarska grupa Zwiastowania ze Świętej Lipki. Z badań nad działalnością warsztatu Krzysztofa Perwangera*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 2005, t. 10. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci, Toruń, 12–14 grudnia 2003, red. Józef Poklewski, Toruń 2005, s. 212; *idem*, »Mistrz Figur Dobromiejskich« – nieznaną indywidualność barokowej plastyki Warmii i Prus Książęcych, „Studia Warmińskie” 2003, nr 40, s. 349.

<sup>26</sup> Andrzej Rzempełuch, *Prace rzeźbiarza Krzysztofa Perwangera dla kościoła w Świętej Lipce, 1744–1748*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, t. 55, s. 57; Mariusz Karpowicz, *Rzeźbiarze warszawscy na Warmii w XVIII wieku*, „Kronika Zamkowa” 1996, t. 2, s. 25; Arkadiusz Wagner, *Nieistniejący ołtarz Świętej Trójcy z kościoła św. Jana Chrzciciela w Orniecie. Z badań nad twórczością rzeźbiarza Krzysztofa Perwangera w diecezji warmińskiej*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2003, nr 3, s. 303, przyp. 24; *idem*, *Figuralna snycerka...*, s. 255–256; *idem*, *Rzeźbiarska grupa...*, s. 204–213.

<sup>27</sup> W źródłach oraz starszej literaturze określany jest on jako *sculptor* i *lapicyda*. Jego związki z Perwangerem wykraczały poza relacje czysto zawodowe, bowiem w 1759 r. trzymał on majstrowskiego syna do chrztu, zob. Wagner, *Rzeźbiarska grupa...*, s. 211, tam źródła i literatura.

<sup>28</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 68, 73.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 49, 73, 79, 134.

reszelskim Mateuszem Bruchnauem notowanym w tamtejszych księgach metrykalnych.<sup>30</sup>

Na dole warsztatowej struktury znajdowali się uczniowie będący *de facto* majstrowską służbą. Ich praca polegała na pomocy mistrzowi w najprostszych czynnościach warsztatowych, do których należały prace powiązane ze wstępną obróbką drewna oraz wykonywanie mniej eksponowanych lub prestiżowych dzieł ornamentalnych i statuarycznych. Naturalnie wiele czasu poświęcali oni na naukę polegającą na podpatrywaniu pracy mistrza oraz naśladowaniu grafik i rysunków oraz plastycznych bozzettów. Po zakończeniu paroletniego terminowania uczeń otrzymywał tzw. *Lehrbrief* i przechodził do wyższej grupy czeladników<sup>31</sup>. Niestety nie zachowały się szczegółowe dane na temat ich liczby w warmińskich warsztatach rzeźbiarskich<sup>32</sup>. Niewątpliwie od stanowiska ucznia w warsztacie swego ojca rozpoczynali karierę Andrzej i Chrystian Bernard Schmidowie oraz hipotetycznie czterej ich bracia<sup>33</sup>. Jako uczeń Chrystiana Bernarda Schmidta określany był Jan Ignacy Witt<sup>34</sup>. Być może był nim także niejaki Büttner, Ignacy Gregull oraz syn Piotra Gloma – Grzegorz (zm. 1790)<sup>35</sup>. Niestety brak jakichkolwiek informacji o uczniach Krzysztofa Perwangerera. Fakt zachowania się w regionie zaledwie dwóch realizacji poperwangerowskich, w których dekoracja rzeźbiarska wykazuje pewne powinowactwa formalne z tym artystą, sygnalizuje ich ograniczoną liczbę<sup>36</sup>.

Praktyką znaną dla rzemiosła warmińskiego omawianego okresu było permanentne wkraczanie rzeźbiarzy w kompetencje stolarzy, ale i odwrotnie. Z dostępnych danych trudno jednoznacznie wywnioskować, czy Krzysztof Peucker, będący liderem na rynku zleceń stolarsko-rzeźbiarskich na Warmii przynajmniej od początku drugiej dekady XVIII w. do lat dwudziestych tego stulecia, był z zawodu stolarzem, kabinetmacherem czy rzeźbiarzem. Za pierwszą z możliwości przemawiają formalne odmienności między rozciągniętymi w czasie realizacjami jego warsztatu wskazujące na okresowe zatrudnianie

<sup>30</sup> Według źródeł, 18 września 1755 r. syn Bruchnaua był trzymany do chrztu przez brata Chrystiana Bernarda, Franciszka Ksawerego, zob. Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 93.

<sup>31</sup> Archiwalia dotyczące rzeźbiarzy i stolarzy królewieckich XVII–XVIII w. mówią, że uczniowie musieli spędzić siedem lat przy mistrzu, zob. Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst...*, s. 39.

<sup>32</sup> Średnia liczba uczniów w warsztatach rzeźbiarzy gdańskich XVII–XVIII w. wynosiła od żadnego do dwóch, zob. Janusz Pałubicki, *Die Danziger Bildhauer im 17. und 18. Jahrhundert. Herkunft, Wanderschaft, Wirkung* [w:] *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*, Hg. Konstanty Kalinowski, Poznań 1981, s. 160.

<sup>33</sup> Poschmann, *600 Jahre...*, s. 309; Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 92; Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 60.

<sup>34</sup> J. Strunge, *Maler und Bildhauer des Bisthums Ermland*, „Neue Preußische Provinzial-Blätter” 1849, Nr. 7, s. 414; Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 128.

<sup>35</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 135, tam literatura.

<sup>36</sup> Chodzi tu o ołtarze główne kościołów parafialnego w Bisztyнку (1773) i Gutkowie (ok. 1780 r.). Szerzej na temat ich dekoracji rzeźbiarskiej, zob. Wagner, *Figuralna snycerka...*, s. 256; *idem*, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 108–109, 275–278.

wykwalfikowanych statuariusów. Zakrojone na dużą skalę zlecenia na wykonanie kompleksowego wyposażenia kościołów wyróżniały zarówno Jana Chrystiana, jak i Chrystiana Bernarda Schmidta. Wątpliwości co do tego nie pozostawiają rachunki kościelne. Zawarte w nich noty o wypłacie pełnych sum za ołtarze, ambony, prospekty organowe i baptysteria czy w końcu konfesjonały, a nawet szafę zakrystyjną obejmują wyłącznie jedną osobę – *sculptora*.

W tym miejscu pojawia się pytanie o prawną stronę takich praktyk. Zatrudnianie w warsztacie rzeźbiarskim stolarza lub stolarzy przez rzeźbiarza i odwrotnie stanowiło bowiem konkurencję dla mistrzów danego zawodu. Kluczowe znaczenie dla wyjaśnienia tej kwestii ma struktura reszelskiego cechu stolarzy i kowali, do którego należeli zarówno Peucker (prawdopodobnie stolarz), jak i Schmidtowie (rzeźbiarze). Zapewne jako reprezentanci tego samego cechu mogli oni całkowicie legalnie zatrudniać stolarskich czeladników, a nawet majstrów. Niewykluczone też, że przynależność cechowa uprawniała ich wszystkich do tytułowania się rzeźbiarzem i zarazem stolarzem; wiadomo skądinąd, że jako *sculptor et arcularius* był raz określony w reszelskich księgach metrykalnych Jan Chrystian Schmidt<sup>37</sup>.

Nie znaczy to jednak, by rzeźbiarze powszechnie przejmowali zlecenia czysto stolarskie. Przykłady niezachowanych ołtarzy głównych w kościele św. Mikołaja w Elblągu z 1754 r. oraz w kościele św. Katarzyny w Braniewie z 1753 r. dowodzą współpracy reprezentantów obu profesji. Ich nastawy wzniesione zostały bowiem przez znanych z nazwiska stolarzy, zaś rzeźbiarzom przydzielono jedynie wykonanie dekoracji figuralno-ornamentalnej. W pierwszym przypadku był nim Krzysztof Perwanger, w drugim zaś Jan Frey (ok.1710–1780). Być może w pracy jednego stolarza należałoby też upatrywać źródła analogii w okazałych strukturach ołtarzy głównych w kościołach parafialnych w Barczewie (ok. 1760) i Lidzbarku (1760–1761). Nie dosyć na tym, przypadek ołtarza elbląskiego poucza, że prace stolarskie i rzeźbiarskie mogły być realizowane niezależnie. Wykonawca nastawy, którym był stolarz Jan Lindenberg, pochodził bowiem z Fromborka, rzeźbiarz zaś z Tolkmicka<sup>38</sup>. W podobny sposób można też interpretować intrygujące pokrewieństwa formalne między nastawami ołtarzy głównych z kościołów w Piotraszewie (warsztat Ch.B. Schmidta, 1782) i Gutkowie (nieokreślony rzeźbiarz z kręgu K. Perwanglera, około 1780).

Podstawową kwestią w praktyce warsztatowej był wybór określonych form małej architektury i dekoracji figuralno-ornamentalnych przed przystąpieniem do właściwych prac w drewnie. Najpewniej decydujący głos w tej sferze należał do zleceniodawcy. W przypadku świątłych i zamożnych fundatorów, których na Warmii najłatwiej identyfikować z biskupami, mogli oni wręcz

<sup>37</sup> Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 19.

<sup>38</sup> Andrzej Rzempołuch, *Krzysztof Perwanger (1708–1764). Działalność artystyczna na Warmii i w Prusach Królewskich*, „Rocznik Olsztyński” 1997, t. 17, s. 275–276, aneks I.



sami przedkładać innowacyjny wzór pozyskany z grafiki lub od architekta. W tutejszych realiach częsta była też praktyka opierania się na wzorze już istniejącego – zwykle pobliskiego – dzieła. Wiele wskazuje, że zwyczaj ten wręcz współdecydował o obliczu warmińskiej architektury ołtarzowej i ambonowej, a dowodów na to doszukać się można już w XVII w.<sup>39</sup> Z pewnością zleceniodawcy mieli też możliwość wyboru projektu z dostępnych u rzeźbiarza rycin wzornikowych i rysunków, które w takiej sytuacji pełniły rolę dzisiejszych katalogów ofertowych. Badania Mariusza Smolińskiego wykazały opieranie się starszego Schmidta na grafice religijnej podczas realizacji ołtarzy bocznych w jezuickim kościele w Grodnie<sup>40</sup>. Działający w pierwszym trzdziestoleciu XVIII w. Mistrz Figur Dobromiejskich – jedna z największych indywidualności rzeźbiarskich regionu w okresie nowożytnym – oparł się w rzeźbie przedstawiającej Dismasa z kościoła pokolegiackiego w Dobrym Mieście na któreś z rycin reprodukcujących lub trawestujących scenę Ukrzyżowania Hamana z dorobku Michała Anioła<sup>41</sup>. Z kolei Perwanger niewątpliwie korzystał z nieokreślonego zasobu wzorów, tworząc ikonograficzny program rzeźb Genealogii Chrystusa w Świętej Lipce oraz cykl reliefów Drogi Krzyżowej w krużgankach kościoła odpustowego w Stoczku<sup>42</sup>.

Badania nad dorobkiem Chrystiana Bernarda Schmidta wykazały opieranie się przez niego na wzornikach Franza Xaviera Habermanna, Johanna Michaela Leuchtego, Martina Engelbrechta, Salomona Kleinera oraz Johanna Georga Ringlego (Ringlina). Inspiracje z bogatego dorobku tego pierwszego czerpał zarówno dla projektów ołtarzy, jak i ambon<sup>43</sup>. Większego problemu nie nastęczyło zdobycie wzorów kapiteli kolumn i pilastrów, zarówno porządkowych, jak i poddanych rokokowej stylizacji, do czego wskazówek dostarczały słynne traktaty architektoniczne i mnogość mniej znanych wydawnictw. Nie ulega wątpliwości, że z ilustrowanych wydawnictw czerpano wzory dla motywów ornamentalnych. Ogrom wydawanych od XVI w. albumów anatomicznych, a także prezentujących słynne dzieła rzeźby antycznej i nowożytnej, dostarczał materiału poglądowego do tworzenia rzeźb statuarycznych. Kilka dzieł z warsztatu Chrystiana

<sup>39</sup> Por. Wiesława Rynkiewicz-Domino, *Dawny ołtarz naturalny w katedrze fromborskiej*, „Folia Fromborensia” 1999, nr 2, s. 70. Fundatorską intencję postawienia *pendants* do wcześniejszych retabulów zdradzają też między innymi ołtarz różańcowy (1761 r.) i ołtarz Św. Rodziny (1764 r.) w kościele parafialnym w Orniecie oraz ołtarz Św. Trójcy (1749 r.) i ołtarz Św. Krzyża (1763 lub 1764 r.) w kościele parafialnym w Sząbruku.

<sup>40</sup> Mariusz Smoliński, *Cztery ołtarze z początku XVIII wieku w kościele jezuitów w Grodnie: autorstwo i program ideowy*, „TeKa Komisji Historii Sztuki” 2005, t. 10. Materiały sesji naukowej poświęconej pamięci profesora Gwidona Chmarzyńskiego w trzydziestą rocznicę śmierci, Toruń, 12–14 grudnia 2003, red. Józef Poklewski, Toruń 2005, s. 238–240.

<sup>41</sup> Wagner, »Mistrz Figur Dobromiejskich«..., s. 331–332; *idem*, *Dobry Łotr z Dobrego Miasta*, „Spotkania z Zabytkami” 2005, nr 5, s. 16–17.

<sup>42</sup> Por. artykuł Renaty Sulewskiej w niniejszym tomie [przyp. red.].

<sup>43</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 139–141; *idem*, *Vom Holzklotz der Linde bis zur schönen Personifikation. Die Technik der Anfertigung hölzerner Figuren in der Werkstatt von Christian Bernhardt Schmidt* [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2009, s. 161–177.

Bernarda Schmidta dowodzi też, że ryciny przedstawiające małą architekturę stanowiły również ogólny wzorzec opracowania rzeźb figuralnych<sup>44</sup>.

Jako poważne wyzwanie badawcze jawi się określenie, na ile lokalni twórcy stolarsko-rzeźbiarscy zdecydowali się na tworzenie własnych projektów małej architektury. Opinie na temat najważniejszych katedralnych realizacji Krzysztofa Peuckera – ołtarza maturalnego i stall – zdają się świadczyć o ograniczonym zaufaniu kapituły do jego możliwości projektowych. Nie znaczy to jednak, że artysta nie był w stanie spełnić oczekiwań zleceniodawców wyższego szczebla. Symptomatyczne w tej kwestii okazuje się nadanie mu przez biskupa warmińskiego Teodora Potockiego funkcji diecezjalnego geometry w uznaniu wzniesienia ołtarza głównego w kościele jezuitów w Świętej Lipce<sup>45</sup>. Odosobnienie na mapie artystycznej tzw. peuckerowskiego typu ołtarza, szeroko rozpowszechnionego na Warmii od początku drugiej dekady XVIII w. aż po lata pięćdziesiąte tego stulecia, skłoniło Mariusza Smolińskiego do wysunięcia hipotezy o samodzielnym projektowaniu ołtarzy przez Jana Chrystiana Schmidta<sup>46</sup>. O praktyce tej zdaje się też świadczyć znamienne dla jego realizacji umiejętne dostosowanie struktury retabulum do zastanej architektury gotyckiej i barokowej, czego najlepszym przykładem jest ołtarz główny w kościele archidiecezjalnym w Ornecie<sup>47</sup>.

Rozpatrując kwestię proporcji między pierwiastkiem obcym a własnym, nawet w obiektach kopiowanych z grafiki, należy w końcu wziąć pod uwagę ograniczanie się ilustracji wzornikowych do ukazywania formy artystycznej (niekiedy z rozrysem planu). Fakt ten powodował, że wyzwania natury technicznej musiały być podejmowane samodzielnie przez wykonawcę, co wymagało już odpowiednich szkiców.

Bezpośrednia praca rzeźbiarska w drewnie była poprzedzona pozyskaniem odpowiedniego surowca. W lokalnych warunkach niemal bez wyjątku było nim drewno lipy, co podyktowane było zarówno łatwością jego obróbki, jak i dostępnością (il. 1). Gatunki drewna iglastego (świerk i sosna)

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 141.

<sup>45</sup> Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst...*, s. 553, Poschmann, *600 Jahre...*, s. 302, Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 24.

<sup>46</sup> Mariusz Smoliński, *Die Altäre in Ermland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts* [w:] *Wanderungen. Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter / Wędrowki. Artysta – Dzieło – Wzorzec – Fundator*, Beiträge der 10. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Warschau, 25.–28. September 2003 / Materiały X Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki w Warszawie, 25–28 września 2003 r., red. Małgorzata Omiłanowska, Anna Straszewska, Warszawa 2005, s. 283–284; Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 118–121.

<sup>47</sup> Arkadiusz Wagner, *Problemy atrybucyjne późnobarokowej rzeźby warmińskiej*. J. Chr. Schmidt, J. Frey i K. Perwanger a barokizacja kościoła p.w. św. Jana Chrzyciela w Ornecie, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 2001, nr 1, s. 20–21; Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 62–65.

zidentyfikowano wyłącznie w dokonponowanych do figur skrzydłach (il. 11), dąb zaś – w rzeźbach ze słynnej ambony i ołtarzy bocznych ze Świętej Lipki.

Drewno pozyskiwane było najpewniej z lokalnych warmińskich zasobów<sup>48</sup>. Trudno rozstrzygnąć, czy drzewa o pożądanym przez rzeźbiarza parametrach ścinano bezpośrednio przed dostarczeniem do warsztatu, czy też



Il. Mistrz Figur Dobromiejskich, Chrystus Zmartwychwstały, 1. ćw. XVIII w. – podstawa figury (zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), fot. Arkadiusz Wagner

artysta wybierał je z surowców składowanych na targach drzewnych<sup>49</sup>. Specyfika własności ziemskiej w księstwie biskupim (jej przynależność do biskupa, kapituły i parafii, w znacznie mniejszym stopniu do innych podmiotów) przesądzała o możliwości pozyskania, a następnie dostarczenia rzeźbiarzowi surowca przez zleceniodawców. Nie odbiegałoby to zresztą od powszechnej w ówczesnych realiach praktyki, znanej choćby z kontraktu Jana Chrystiana Schmidta na budowę potężnego ołtarza dla jezuitów w Grodnie<sup>50</sup>. Warto podkreślić, iż przy niewielkich zleceniach drewno na rzeźby pochodzić mogło wręcz z przykościelnych lub podmiejskich zadrzewień. Chrystian Bernard Schmidt jako ławnik reszelski mógł też sam pozyskiwać

określoną ilość drewna z miejskiego lasu, na mocy specjalnego deputatu<sup>51</sup>

Najlepszą porą ścinki drzew na potrzeby rzeźbiarskie jest okres spoczynku wegetacyjnego (październik – marzec). Drewno pozyskane z takich sortymentów wysycha bowiem powoli i równomiernie, co zapobiega silnym naprężeniom i pęknięciom, które są typowe dla drewna ściętego w okresie

<sup>48</sup> Na obszarze Warmii, który włączony jest przez botaników do Krainy Mazursko-Kurpiowskiej, występuje głównie świerk oraz sosna i grab. Lipa drobnolistna „rosnąc bądź ze świerkiem, bądź w czystych drzewostanach jest zapewne pozostałością lasów lipowych”, zob. *Szata roślinna Polski*, red. Władysław Szafer, Kazimierz Zarzycki, t. 2, Warszawa 1977, s. 173.

<sup>49</sup> Stolarze i snycerze gdańscy XVI–XVII w. pozyskiwali drewno na targach drzewnych w obrębie murów miejskich oraz na placach składowych poza murami, zob. Jerzy Trzoska, *Gdańsk jako port drzewny w II połowie XVII i XVIII wieku*, „Rocznik Gdański” 1966, t. 25, s. 85–86, 95–96. W Gdańsku od średniowiecza istotną rolę w dystrybucji drewna do warsztatów rzemieślniczych odgrywały miejskie tartaki. Znany jest przypadek małego tartaku, który na przełomie XVI i XVII w. pracował specjalnie na użytek Szymona Herle, gdańskiego snycerza i dekoratora wnętrz, zob. Bogucka, *Gdańsk jako ośrodek...*, s. 80–81, 95–96.

<sup>50</sup> Olga Gorszkowoz, Aleksander Jaroszewicz, *Ołtarz kościoła farnego w Grodnie* [w:] *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, red. Jerzy Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 86, aneks; Smoliński, *Rzeźbiarz Jan Chrystian Schmidt...*, s. 198.

<sup>51</sup> Strunge, *Malér und Bildhauer...*, s. 414; Poschmann, *600 Jahre...*, s. 217–222.

wegetacyjnym<sup>52</sup>. Ponadto drewno zimowe jest bardziej odporne na grzyby i procesy rozkładowe, co ma szczególne znaczenie dla figur przeznaczonych do ekspozycji na zewnątrz.

Suszenie drewna mogło się odbywać przed lub po przetransportowaniu do pracowni. W świetle badań niemieckich drewno dostarczane do warsztatu rzeźbiarza suszono przez trzy miesiące, a więc stosunkowo krótko<sup>53</sup>. W stanie naturalnym wilgotność żywego drzewa mieści się w granicach kilkudziesięciu procent (lipa 56–60, dąb 72–77). Proces jego wysychania po ścięciu polega na odparowywaniu wody na powierzchni drewna i przemieszczaniu się jej z warstw wewnętrznych do zewnętrznych. Na skutek tego powierzchnia drewna jest bardziej sucha niż warstwy głębsze, co pociąga za sobą jej kurczenie się, a w efekcie naprężenia i pęknięcia. Poważnym wyzwaniem dla rzeźbiarza było zatem takie pokierowanie wysychaniem, by zapobiec pękaniu drewnianego kłosa. Powszechnym sposobem na relatywnie szybkie wysuszenie obejmujące dużą powierzchnię figury było korytowanie, czyli głębokie, korytowe żłobienie figury od tyłu, dzięki czemu pozbywano się wewnętrznej – bardziej wilgotnej – warstwy pnia (il. 2, 3). Czynność tę wykonywano tak zwaną cieślą lub żłobnikiem na motykowych trzonkach<sup>54</sup>. W wielu przypadkach koryto pozostawiano na takim etapie obróbki. Często jednak powierzchnię koryta dopracowywano szerokim, stolarskim dłutem o płaskim wylocie ostrza (wcinakiem) lub nawet rzeźbiarskimi dłutami o zaokrąglonym wylocie ostrza (żłobniki). Niekiedy też koryta w całości były wylupywane z kłody za pomocą wcinaka o kilkucentymetrowej szerokości ostrza. Nierozstrzygnięta pozostaje kwestia, na ile określony sposób opracowania koryta mógł znamionować konkretne warsztaty rzeźbiarskie. Za tym, że analiza tych elementów figur może stanowić pomoc w określaniu autorstwa dzieł przemawiają wyniki badań nad plastyką gotycką<sup>55</sup>. Zaobserwowane zróżnicowanie formy koryt w rzeźbach poszczególnych barokowych warsztatów rzeźbiarskich na Warmii zdaje się wspierać taką hipotezę.

<sup>52</sup> Franciszek Krzysik, *Nauka o drewnie*, Warszawa 1970, s. 246–248.

<sup>53</sup> Zob. Benno C. Gantner, Friedrich Kaeß, *Johann Michael Fischer (1717–1801). Ein Barockbildhauer in Schwaben*, München 2001, s. 50–51. Na szybkość wysychania drewna ma wpływ szereg czynników, jak jego gatunek, rodzaj sortymentu, sposób składowania, pora roku, okorowanie i ociosanie.

<sup>54</sup> Nazewnictwo i klasyfikacja narzędzi snycerskich, zob. Maria Bogucka, *Z zagadnień techniki i rzemiosła w Gdańsku w XVII w.* [w:] *Studia z dziejów rzemiosła i przemysłu*, red. Zofia Kamińska, t. 4, Wrocław 1964, s. 39–41; Ignacy Tłoczek, *Polskie snycerstwo*, Wrocław 1984, s. 24–26, rys. 3–6; Józef T. Cami, Jacinto Santamera, *Sztuka rzeźbienia w drewnie. Ilustrowany podręcznik snycerza*, Warszawa 1998, s. 56–57.

<sup>55</sup> Michael Rief, *Zur Retabelproduktion und Bildhauertechnik am Niederrhein im späten 15. und frühen 16. Jahrhundert* [w:] *Gegen der Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550*, katalog wystawy, Suermondt-Ludwig-Museum, Hg. Barbara Rommé, Aachen 1996, s. 41.



Il. 2. Prawdopodobnie warsztat Krzysztofa Peuckera lub Jana Chrystiana Schmidta, św. Elżbieta lub św. Anna, 1. poł. XVIII w. (ok. 1745?) – widok od tyłu (zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), fot. Arkadiusz Wagner



Il. 3. Prawdopodobnie warsztat Krzysztofa Peuckera lub Jana Chrystiana Schmidta, figura apostoła, 1. poł. XVIII w. (ok. 1745?) – widok od tyłu (zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), fot. Arkadiusz Wagner

Zabieg korytowania przeprowadzano zarówno na figurach o płasko ściętej tylnej połowie, jak i na rzeźbach dookólnie rzeźbionych. W tym drugim przypadku odnosi się to jednak do figur umiejscowionych w strukturach małej architektury, które nie pozwalały na ogląd od tyłu. Rzeźby eksponowane w otwartej przestrzeni, np. wnętrza kościelnego, nie były poddawane korytowaniu, zapewne ze względów estetycznych. Warto jednak wspomnieć o przeprowadzonym niekiedy maskowaniu koryta poprzez jego odeskowanie.

By zapobiec spękaniu lica kłoca przeznaczonego do rzeźbienia, praktykowano też pokrywanie go olejem lub pokostem<sup>56</sup>. Tworzyła się w ten sposób nieprzepuszczalna dla wody skorupa, nakierowująca całe parowanie na skorytowany tył figury. Niekiedy nie zapobiegało to jednak pęknięciom tuż przed lub w trakcie obróbki kłoca. Wówczas jednak decydowano się na tzw. flekowanie

<sup>56</sup> Gantner, Kaeß, *Johann Michael Fischer...*, s. 51.

szczeliny. Wciśniętą w nią listwę maskowało zarówno opracowanie dłutami, jak i późniejsze nałożenie wapiennego podkładu i polichromii. Niekiedy rzeźbiarze podejmowali się obróbki drewna ze skazami, jak nadpsute i zepsute sęki oraz tzw. zabitki i zakorki<sup>57</sup>. W skrajnych przypadkach dopuszczano się wręcz niekompletnego okorowania rzeźbionej kłody drewna<sup>58</sup>.

Czynność rzeźbienia poprzedzało stworzenie dokładnej koncepcji wyglądu figur. W tym celu wykonywano szkice rzeźbiarskie, typowe dla trzech etapów krystalizowania się koncepcji dzieła: *prima idea (pensiero)*; *bozzetto* (rysunkowe lub plastyczne) oraz *modelletto, modello*<sup>59</sup>. Na Warmii zachował się do dziś tylko jeden niekompletny barokowy szkic rzeźbiarski. Jest nim drewniany model ołtarza głównego do kościoła jezuitów w Świętej Lipce, pochodzący z początku XVIII w.<sup>60</sup> Być może funkcję modeli rzeźbiarskich lub bozzett pełniły też dwie drewniane figury świętych wykonane w warsztacie Perwanger (lata 40. XVIII w.)<sup>61</sup> Na praktykę sporządzania przez warmińskich twórców rysunkowych lub plastycznych modeli wskazuje wzmianka o „abrysie” schmidtowskiego ołtarza głównego w kościele jezuickim w Grodnie<sup>62</sup>.

O ile modele przeznaczone były przede wszystkim do wglądu i oceny zleceńodawców, to w codziennej praktyce rzeźbiarza ogromną rolę odgrywały rysunkowe i plastyczne bozzetta. Stanowiły one dla pracowników warsztatu stały, możliwy do powtarzania lub modyfikowania wzorzec określonych kompozycji<sup>63</sup>. Pozwalały też łatwiej nadać wykonywanym według nich figurom wymagany kształt, odmierzyć proporcje i wyciosać w drewnie najważniejsze elementy plastycznej struktury<sup>64</sup>. Analiza licznie zachowanego dorobku warsztatów Jana Chrystiana i Chrystiana Bernarda Schmidtów wskazuje na stosowanie przez nich bozzett i modeli jako źródła multiplikacji określonych kompozycji rzeźbiarskich<sup>65</sup>.

<sup>57</sup> Terminologia wg: Polski Komitet Normalizacji Miar i Jakości, *Drewno okrągłe. Wady*, Warszawa 1980, s. 14–15, tabl. Z/22-Z/25.

<sup>58</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 149, przyp. 370. Pozostawienie choćby fragmentarycznie nieokorowanego drewna niesie zagrożenie zaatakowania go przez liczne gatunki szkodników owadzych, dla których kora z żyłkami jest rodzajem niezbędnej „bramy” do właściwego drewna.

<sup>59</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 150–153; *idem, Vom Holzklötz...*, s. 166–167.

<sup>60</sup> Jerzy Paszcenda, *Święta Lipka*, Olsztyn 1996, s. 49, il. 34.

<sup>61</sup> Andrzej Rzempoluch, *O czterech rzeźbach Krzysztofa Perwanger na Warmii*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1988, nr 1–2, s. 117–119, il. 7–8; *idem, Krzysztof Perwanger...*, s. 274.

<sup>62</sup> Gorskowoz, Jaroszewicz, *Ołtarz kościoła farnego...*, s. 85, aneks.

<sup>63</sup> Na temat naśladowców Jana Jerzego Pinsla, zob. Jan K. Ostrowski, *Z problematyki warsztatowej i atrybucyjnej rzeźby lwowskiej w XVIII w.* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. Jan K. Ostrowski, Kraków 1994, s. 79–104.

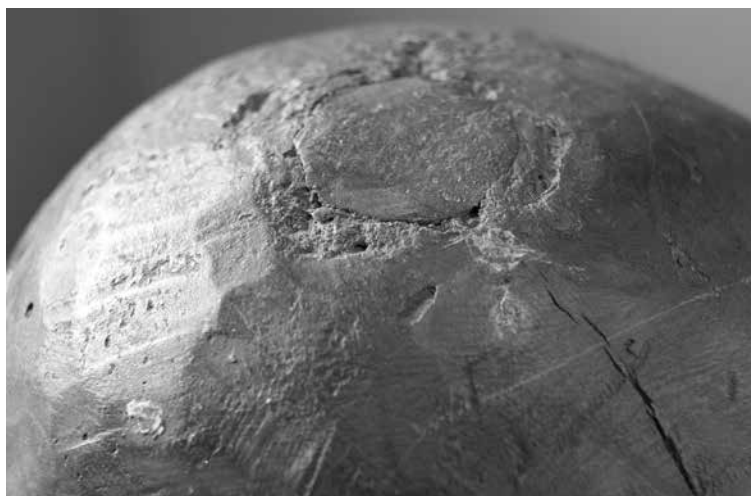
<sup>64</sup> Problem trudności w wykonywaniu trójwymiarowej figury bez bozzetta, jak i jego kluczową rolę „przestrzennej dyspozycji” dla rzeźbiarza podkreślił Peter Volk, *Barock-Bozzetti*, [w:] *Barock, Regional-International*, Hg. Götz Pochat, Brigitte Wagner, Graz 1993, s. 169.

<sup>65</sup> Na temat bezpośredniej zależności między wielokrotną powtarzalnością określonych rozwiązań formalnych, a bozzettami, zob. Jan K. Ostrowski, *Polska rzeźba barokowa XVIII wieku. Przegląd problematyki i perspektywy badawcze*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1988, nr 4, s. 325.

Niezależnie od tego, czy rzeźbiarz opierał się na bozzettcie, czy też ograniczał się do kopiowania wzorów graficznych, pracę w drewnie poprzedzić musiało naniesienie na jego kłoc zarysu przyszłej kompozycji. Następnie artysta kształtował siekierą lub toporkiem zasadniczą bryłę rzeźby o jeszcze bardzo ogólnikowej, geometrycznej formie. Czynności tej dokonywano na kłocu przymocowanym do kozłów lub stołu za pomocą żelaznych klamer ciesielskich, bądź – w przypadku większych figur – swobodnie stojącym lub opartym o ścianę. Ślady po tym etapie prac zauważalne są niekiedy w tylnych częściach rzeźb.

Kolejny etap pracy polegał na przygotowaniu figury do ostatecznej obróbki rzeźbiarskiej. Polegało ono na dokładniejszym wydobyciu kształtów draperii i elementów anatomicznych. Czynność tę wykonywano nożem i dłutami, z dominującym udziałem wcinaka. By wyeliminować nieregularności powierzchni w miejscach planowanych długich struktur fałdowań, przed przystąpieniem do żłobienia wykonywano niekiedy długie liniowe nacięcia żłobnikiem, nożem lub skośnikiem (dłutem ze skośnym ostrzem).

Ta wymagająca większej precyzji faza obróbki odbywała się na stole lub kozłach bądź w tokarce rzeźbiarskiej. Pierwsze dwa podłoża wybierano dla figur o spłaszczonym tylnym licu. Dla figur naokolnie opracowywanych optymalnym urządzeniem okazywała się zaś tokarka, którą wykorzystywano jednak i do obróbki figur ze spłaszczonym tyłem. Szczegółowe badania wskazują na powszechność wykorzystania tego urządzenia w warsztatach warmińskich rzeźbiarzy<sup>66</sup>. Śladem ich użycia są okrągłe i głębokie na kilka centymetrów nawierty lub wcięcia, mieszczące się w czubkach głów (il. 4) oraz w podstawach figur. Część z nich jest zaczopowana, a nawet zamaskowana żłobieniami dłuta.



Il. 4. Warsztat Jana Chrystiana Schmidta, św. Piotr, lata 30.–40. XVIII w. – zaczopowany otwór po bolcu tokarki rzeźbiarskiej (zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), fot. Arkadiusz Wagner

<sup>66</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 154–156; *idem, Vom Holzklotz...*, s. 169.

Tokarki rzeźbiarskie służyły do obróbki zarówno figur niewielkich rozmiarów (ok. 40–50 cm), jak i rzeźb znacznie większych (ponad 2 m). Za wyborem tokarki w obu przypadkach przemawiała ergonomia pracy. Poziome ustawienie obrabianego kłoca oraz możliwość jego okręcania dookoła ułatwiały bowiem rzeźbienie zarówno elementów wertykalnych, horyzontalnych, jak i diagonalnych. Rzeźbiarz w trakcie pracy przemieszczał się tylko wzdłuż figury, bez konieczności uciążliwego nachylania się lub wchodzenia na dodatkową podstawę. Obrotowy – jednak odbywający się w kilku, a może kilkunastu, fazach – sposób obróbki rzeźby mógł mieć bezpośredni wpływ na jej formę, co zaobserwano w rzeźbie późnogotyckiej<sup>67</sup>.

Nierozwiązany ostatecznie problem stanowi określenie sposobu obróbki figur wieloosiowych, np. rzeźb postaci siedzących. W niektórych przypadkach wydaje się możliwe ich rzeźbienie w tokarce (zwłaszcza gdy zwarta figura połączona była z architektoniczną podstawą, np. naczółka). Większe, monolityczne rzeźby (ważące niekiedy grubo ponad 100 kg) musiano jednak opracowywać na kozłach, do których ciężkie kłody przymocowywano klamrami ciesielskimi. Prawdopodobnie jako wolnostojące struktury poddawano obróbce rzeźbiarskiej ponadnaturalnej wielkości posągi i grupy figuralne. Ogólnie znaną wśród takowych jest rzeźba św. Stanisława i Piotrowina z ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej (Krzysztof Perwanger, 1747) (il. 5).



Il. 5. Krzysztof Perwanger i anonimowy pomocnik mistrza, grupa św. Stanisława i Piotrowina, ołtarz główny w kolegiacie w Dobrym Mieście, 1745–1747 (ołtarz), 1747 (dekoracja rzeźbiarska), widok od tyłu, fot. Arkadiusz Wagner

<sup>67</sup> Hans G. Evers, *Die acht Seiten der spätgotischen Skulptur* [w:] Hans Gerhard Evers. *Schriften*, Darmstadt 1975, s. 149–164; Ulrich Schäfer, *Kunst in Zeiten der Hochkonjunktur. Spätgotische Holzfiguren vom Niederrhein um 1500*, Münster 1991, s. 185–194.



W tym przypadku olbrzymie rozmiary dzieła zmusiły rzeźbiarza do skomponowania go z kilku sklejonych kłoców drewna, które od tyłu zostały wygładzone licznymi żłobieniami dłuta. Nie mamy pewności, czy sklejenia tego dokonano w początkowej fazie obróbki, jeszcze przed pracą dłutami, czy też dopiero po jej zakończeniu. Należy w tym miejscu nadmienić, iż klejenie drewna na styk wymaga zastosowania specjalnych, żelaznych narzędzi zaopatrzonych w śrubę – tzw. ścisków stolarskich. Fakt ich użytkowania w nowożytnych pracowniach rzeźbiarskich zdaje się jednak być niedostrzegany przez badaczy, a przecież to właśnie dzięki ich zastosowaniu stawało się możliwe obrabianie dłutami połączonych kłoców drewna bez obawy o ich rozklejenie.

Finalny i najważniejszy etap pracy polegał na nadaniu figurze ostatecznej plastycznej formy. Uzyskiwano ją w drodze rozwiązań techniczno-formalnych, których repertuar przesądzał o specyfice prac danego mistrza, a nawet jego warsztatu. Dokonywało się to poprzez wyuczenie czy zgoła narzucenie pomocnikom (rozumianym jako uczniowie, czeladnicy, jak i wykwalifikowani pomocnicy) własnych pomysłów techniczno-formalnych, przezierających spod ogólnych form typowych dla obowiązującego stylu.

Technika pracy na tym etapie obróbki drewnianego kłoca oparta była na dalszym wybieraniu tworzywa z wcześniej ukształtowanych struktur rzeźby. Używano do tego jednak większej niż poprzednio liczby dłut o zróżnicowanej średnicy i kształcie wylotu ostrza. Średnice wahały się między 0,3–0,5 cm a kilkoma centymetrami<sup>68</sup>. Przynajmniej w początkowej fazie pracy wcinaki były zastępowane żłobnikami, dzięki czemu faktura rzeźbiarska mogła zostać urozmaicona. Nadal był używany nóż lub skośnik do zakreślania granic dłuższych plastycznych form, ponadto raszpela-zdzierak do wygładzania i zaokrąglania powierzchni, a w przypadku opracowywania twarzy nawet drobnoziarniste pilniki. Najbardziej przydatne w identyfikacji narzędzi stosowanych na tym etapie pracy są figury pozbawione (częściowo lub całkowicie) polichromii<sup>69</sup>. Analiza porównawcza dzieł z różnych pracowni wykazuje stosowanie ujednoczonych i tradycyjnych – mających średniowieczną genezę – metod opracowania rzeźbiarskiego. Wszelkie rozwiązania odbiegające od standardów przekładały się bezpośrednio na charakterystyczne efekty formalne.

Zarówno większe struktury draperii, jak i pojedyncze fałdy opracowywano żłobnikami o zróżnicowanej średnicy i stopniu zaokrąglenia wylotu ostrza. Efekt płaskiej powierzchni szaty uzyskiwano zazwyczaj licznymi uderzeniami spłaszczonego żłobnika (il. 6) bądź wcinaka. Częstym rozwiązaniem było dodatkowe wygładzenie takiej powierzchni za pomocą raszpela-zdzieraka, który łagodził krawędzie styku poszczególnych żłobień. Ewenementem w tym zakresie była praktyka Mistrza Figur Dobromiejskich. Charakterystyczne

<sup>68</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 156; *idem*, *Vom Holzklotz...*, s. 169–170.

<sup>69</sup> Kluczowe znaczenie figur pozbawionych polichromii dla zobrazowania „wirtuozerii w operowaniu dłutem i całej gamie zabiegów mających na celu nadanie figurze właściwej formy” podkreśla Ostrowski, zob. *idem*, *Polska rzeźba...*, s. 325.

dla niego rozwiązania formalne oparte na mięsistości draperii i mocno uwypuklonych, zaokrąglonych garbach fałd, jak również niezwykła drobiazgowość w wydobywaniu muskulatury, wymuszały konsekwentne posługiwanie się raszplem. Ślady pracy tym narzędziem dostrzegalne są na niemal całej powierzchni szat i ciała rzeźbionych przez niego postaci (il. 7).

*Organizacja  
i technika pracy  
w warsztatach  
snycerskich...*



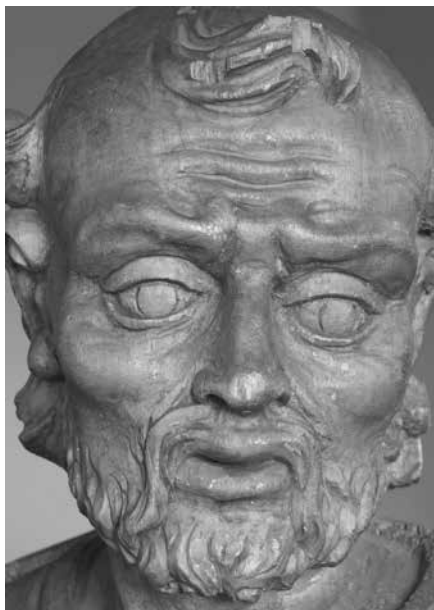
Il. 6. Warsztat Jana Chrystiana Schmidta, św. Piotr, lata 30.–40. XVIII w. – ślady pracy dłuta na tułowiu (zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), fot. Arkadiusz Wagner



Il. 7. Mistrz Figur Dobromiejskich, Chrystus Zmartwychwstały, 1. ćw. XVIII w. – fragment draperii (zbiory Muzeum Parafialnego w Dobrym Mieście), fot. Arkadiusz Wagner

Twarze – jako element wymagający szczególnej precyzji wykonania – zyskiwały swój ostateczny wygląd dzięki pracy samych dłut lub dłut i pilników (ewentualnie też metalowych gładzików, których stosowanie w rzeźbie nowożytnej jest tylko hipotetyczne)<sup>70</sup>. Niezależnie od rozmiarów dzieła do wypracowania plastycznych form policzków, czoła i nosa wystarczały żłobniki o spłaszczonym wylocie ostrza. Natomiast do rzeźbienia oczu i ust wykorzystywano dłuta o najmniejszych wymiarach ostrzy; w przypadku figur mniejszego formatu były to wręcz rylce rzeźbiarskie o średnicy ostrza mniejszej niż 0,5 cm. Dokładny ogląd tych detali wskazuje na znaczny nakład pracy z użyciem zarówno żłobników, jak i wcinaków (il. 8). Niewykluczone, że do punkтового żłobienia otworów nosowych i szpar rozchylonych ust wykorzystywano tzw. dłuta kolankowe lub prostsze w budowie dłuta łyżkowe.

Opracowanie fryzur i zarostu znamionuje powszechna u rzeźbiarzy tego okresu dążność do realizmu, współistniejąca z tendencją do ekspresyjnych układów włosów. Wypracowane na wcześniejszym etapie pracy nieregularne i plastyczne struktury pukli, fal i loków (często znacznie wyodrębnione z głowy) urozmaicano na powierzchni pracą żłobnika (il. 9). Tam gdzie dążono do efektu płynnego układu i długości włosów wykonywano na wielocentymetrowych odcinkach zaokrąglone w przekroju i zazwyczaj rytmiczne w układzie żłobienia.



Il. 8. Warsztat Jana Christiana Schmidta, św. Piotr, lata 30.–40. XVIII w. – twarz (zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), fot. Arkadiusz Wagner



Il. 9. Mistrz Figur Dobromiejskich, Chrystus Zmartwychwstały, 1. ćw. XVIII w. – głowa (zbiory Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie), fot. Arkadiusz Wagner

<sup>70</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 159–160; *idem, Vom Holzklotz...*, s. 174–176.

Dłonie i stopy zazwyczaj opracowywano w dość sumaryczny sposób, nie wdając się w wyodrębnianie niuansów umięśnienia i kośćca. Konsekwentnie zaznaczano jedynie kształt paznokci. I w tym przypadku wyjątek stanowi jedynie *oeuvre* Mistrza Figur Dobromiejskich. Artysta ten bowiem z biegłością anatoma wypracowywał – niekiedy wręcz przerysowane – naprężenia mięśni i ścięgien palców, stóp i dłoni (il. 10).

Skrzydłom nadawano zazwyczaj prostą i relatywnie płaską formę, w której plastyczne opracowanie ograniczało się do ich przedniej części. Finezja formy wyróżnia jedynie skrzydła niektórych figur anielskich z dorobku Krzysztofa Perwangera (zwłaszcza z ołtarza głównego w kolegiacie dobromiejskiej). Ich rzeźbiarskie opracowanie znamionuje głęboki realizm i dbałość o detal, czego dowodem są m.in. stosiny piór. W odróżnieniu od dzieł innych warsztatów nie są one żłobione w głąb, a uwypuklone poprzez dwa równoległe cięcia żłobnikami.

Ostatnią czynnością rzeźbiarską było dokończanie do bryły figury dodatkowych wystających elementów, tj. rąk, skrzydeł anielskich oraz silniej uplastycznionych fragmentów draperii (il. 2, 11)<sup>71</sup>. Charakterystyczne dla wykończenia figur jest unikanie gwoździ czy szerzej – elementów żelaznych – na rzecz dwóch zasadniczych sposobów łączenia: klejenia na styk oraz kołkowania. Pierwszy ze sposobów stosowano rzadziej, co wynikało zapewne ze sporego zagrożenia odtłuczeniem w trakcie transportu i użytkowania figur<sup>72</sup>, standardem było zaś wykorzystywanie klejenia i kołkowania zarazem. W ten sposób łączono zarówno drobniejsze elementy (dłoń z przedramieniem, przedramię z ramieniem, najbardziej uplastycznione fragmenty draperii), jak też pokaźne fragmenty korpusu figur. To ostatnie odnosi się szczególnie do pełnoplastycznych dzieł dużego formatu, do wykonania których nie znajdowano pni o wystarczającej średnicy.



Il. 10. Mistrz Figur Dobromiejskich, Dismas, ołtarz Świętej Trójcy w kolegiacie w Dobrym Mieście, pocz. XVIII w., fot. Arkadiusz Wagner

<sup>71</sup> Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 161–162; *idem*, *Vom Holzklotz...*, s. 176.

<sup>72</sup> Na przykład figura personifikacji prawdopodobnie Nadziei z Muzeum Warmińskiego w Lidzbarku Warmińskim (warsztat Ch.B. Schmidta, 1763 lub 1764 r.), zob. Wagner, *Warsztat rzeźbiarski...*, s. 156–162; *idem*, *Vom Holzklotz...*, s. 176.

Reprezentatywnego przykładu dostarcza tu m.in. figura św. Elżbiety lub św. Anny z Muzeum Warmii i Mazur w Olsztynie (nr inw. RN 270 OMO) pochodząca prawdopodobnie z warsztatu Peuckera lub Jana Chrystiana Schmidta. Prawa część figury na długim odcinku jest wykonana z dwóch kawałków drewna. Po lewej zaś z dwóch części scalonych klejem i kilkoma różnej wielkości kołkami zmontowano zgiętą rękę. Warto na koniec nadmienić, że wśród dzieł warmińskich nie stwierdzono figury z osobno wykonaną głową, co praktykowano niekiedy w rzeźbie niemieckiej.



Il. 11. Warsztat Chrystiana Bernarda Schmidta, figura anioła, ołtarz główny w kościele filialnym w Bisztyńku, lata 60.-70. XVIII w. – widok od tyłu, fot. Arkadiusz Wagner

Nakreślony szkic organizacji warsztatów rzeźbiarskich na Warmii w XVIII w. prowadzi do kilku konstatacji: przede wszystkim podlegała ona mechanizmom typowym dla prowincjonalnego rzemiosła polskiego, a później pruskiego. Dostępne wskazówki archiwalne mówią, że struktura warsztatu odpowiadała tradycyjnej formule mistrz – czeladnicy – uczniowie. Istnieją jednak przesłanki do upatrywania w warsztacie również pomocnika (lub pomocników) mistrza, który sam był doświadczonym, artystycznie ukształtowanym twórcą. Na obecnym etapie wiedzy o warsztatach rzeźbiarskich, jak i całym rzemiośle warmińskim, trudno byłoby jednoznacznie stwierdzić, jaki był zakres prac podejmowanych przez mistrza i jego podwładnych – czy ograniczali się oni do dzieł rzeźbiarskich, a niekiedy również stolarskich, czy też podejmowali się realizacji szerokiego spektrum prac stolarsko-rzeźbiarskich, korzystając z incydentalnej współpracy z warsztatami stolarskimi.

Kolosalne niekiedy różnice formalne między pracami poszczególnych warsztatów szły w parze z konsekwentnym stosowaniem techniki wykonawczej, która opierała się na zasadach wypracowanych w późnym średniowieczu, a możliwe,

że jeszcze wcześniej. Pierwszą z nich było poddawanie uprzednio pozyskanego surowca drzewnego wstępnemu suszeniu, które często przyspieszano poprzez wykonanie w tylnej części kłoca podłużnego koryta. Bezpośrednią obróbkę rzeźbiarską poprzedzało stworzenie dokładnej koncepcji wyglądu dzieła za pomocą szkiców rzeźbiarskich. Pracę w drewnie rozpoczynano od naniesienia na kłoc zarysu przyszłej kompozycji figury. Następnie, na jego podstawie kształtowano siekierą zasadniczą bryłę rzeźby, która w efekcie miała silnie zgeometryzowaną, ogólnikową formę. Następny etap pracy polegał na przygotowywaniu figury do ostatecznej obróbki plastycznej poprzez dokładniejsze wydobycie kształtów draperii i szczegółów anatomicznych, głównie za pomocą wcinaka. Prace na tym etapie przeprowadzano na stole lub kozłach, natomiast w przypadku rzeźb opracowywanych naokolnie – w tokarce rzeźbiarskiej. Ostateczną formę dzieła uzyskiwano poprzez dalsze wybranie tworzywa z wcześniej ukształtowanych struktur. Używano do tego jednak większej niż poprzednio liczby dłut o zróżnicowanych średnicach i kształtach wylotu ostrza. Dominowały wśród nich żłobniki o płytkim lub głębokim wylocie ostrza, dzięki czemu zgeometryzowana, sztywna forma figury nabierała plastyczności i stawała się urozmaicona. To właśnie na tym etapie ujawniały się charakterystyczne pomysły rzeźbiarza na szczegółowe opracowanie dzieła w obrębie draperii czy też detali anatomicznych. Końcowy etap pracy twórcy polegał na zamontowaniu najbardziej wystających elementów figury.

W takim stanie figura była gotowa do polichromowania. Zabieg ten, jak pouczają zachowane rachunki parafii warmińskich, przeprowadzany był już bez wyjątku poza warsztatami rzeźbiarskimi.

### ***Work Organization and Techniques in Woodcarving Workshops in Warmia in Late Baroque***

The issues of organization and technique of woodcarving workshops in Baroque rank among the least investigated into in the historical and artistic discourse in Poland. Bearing in mind the enormous impact of those issues for the cognition of mechanisms that old art followed, in the past decade, the Author of the paper undertook a thorough analysis of those questions on the example of Warmia workshops from the late 17<sup>th</sup> century to the end of the 18<sup>th</sup> century. In the first place, attention was paid to the region's guild organizations and their impact on sculpture workshops. Subsequently, the workshops' structure was analyzed: the master, journeymen, apprentices and skilled (usually temporary) assistants. Quite naturally, the analysis covered the scope of responsibilities and competences of respective employees. The text fragment related to sculptural technique covers in the first place the question of materials (wood varieties and their properties), following this the acquisition of the material, and the choice of form for structural landscaping and sculptures for planned works, to finally produce drawing and plastic sketches. A section apart is dedicated to wood treatment, the process divided into preliminary work on a chunk of wood, followed by working on it with various types of chisels and other tools, subsequently finishing works, up to applying polychrome and gilding.

## Konstrukcja i techniki montażu oraz wykończenia ołtarzy i epitafiów powstałych w gdańskich warsztatach kamieniarskich w XVII w.

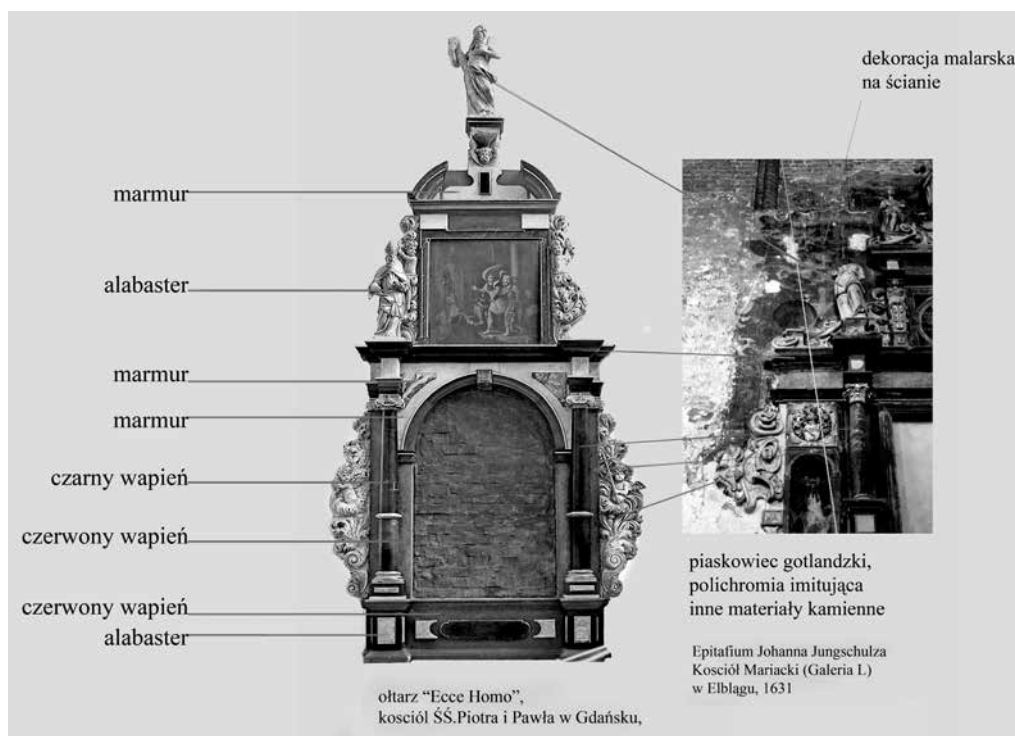
Materiałoznawstwo zajmuje coraz więcej miejsca w badaniach nad rzeźbą kamienną. W ostatnich latach pojawiło się wiele tekstów, także dotyczących Gdańska, traktujących zarówno o rodzajach stosowanych kamieni, jak i o źródłach ich pozyskiwania i drogach importu<sup>1</sup>. Kwestia konstrukcji i sposobu montowania elementów kamiennych oraz pozostałych części tak zwanej małej architektury wydaje się być istotnym uzupełnieniem tych badań.

Powtarzalne schematy stosowania materiałów i składania poszczególnych elementów, a także ich wykończenia można opisać w stosunku do grupy wyrobów warsztatów kamieniarskich, do której należą nie tylko epitafia i ołtarze, ale także kominki czy portale, zarówno wewnętrzne, jak i te montowane w elewacjach. Opisując siedemnastowieczne gdańskie kamienne epitafium lub ołtarz, powinno się mieć na myśli bogatą kompozycję, w której zastosowano wiele materiałów przy użyciu bardzo różnorodnych technik wykonania.

<sup>1</sup> Duża część tych badań poświęcona jest także materiałom kamiennym stosowanym w warsztatach gdańskich XVI i XVII w., zob. Danuta Król, Piotr P. Woźniak, Leszek Zakrzewski, *Kamienie szwedzkie w kulturze i sztuce Pomorza*, Gdańsk 2004; Ryszard Szmydki, *Marbres mosans dans les demeures royales en Pologne sous Sigismond III Vasa* [w:] *Pouvoir(s) de marbres*, Liège 2004, s. 77–84; Henryk Walendowski, *Szwedzkie wapienie z Olandii w wielkopolsce*, „Nowy Kamieniarz” 2004, nr 1, s. 45–50; Michał Wardzyński, *Zwischen Niederlanden und Polen-Lithauen: Danzig als Mittler niederländischer Kunst und Musterbücher* [w:] *Land und Meer. Kulturelle Austausch zwischen Westeuropa und dem Ostseeraum in der Frühen Neuzeit*, Hg. Martin Krieger, Michael North, Köln 2004, s. 28–39; Henryk Walendowski, *Alabastry z Anglii dawniej i dziś*, „Nowy Kamieniarz” 2006, nr 1, s. 54–56; Aleksandra Lipińska, *Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka rzeźba alabastrowa w Europie Środkowo-Wschodniej*, Wrocław 2007; Ryszard Szmydki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi*, Lublin 2008, szczególnie s. 205–241; Michał Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie na ziemiach polskich od średniowiecza do 2. poł. XVIII w. Import i zastosowanie w małej architekturze i rzeźbie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, t. 70, 3–4, s. 307–358; Michał Wardzyński, *Między Italią i Niderlandami. Środkowoeuropejskie ośrodki kamieniarsko-rzeźbiarskie wobec tradycji nowożytnej. Uwagi z dziedziny materiałoznawstwa* [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2009, s. 425–455; Hubert Sylwestrzak, Jolanta Kachnic, *Kamienne tworzywo sztuki*, Toruń 2010; Michał Wardzyński, *Import kamieni i dzieł rzeźby z Gotlandii i Olandii do Rzeczypospolitej (od XIII do 2. połowy XVIII wieku)*, „Porta Aurea” 2010, t. 9, s. 45–118, tu literatura; Aleksandra Lipińska, *Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI i XVII wieku* [w:] *Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI i XVII wieku / Matter of light and flesh. Alabaster in the Netherlandish sculpture of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*. Katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. Jacek Kriegseisen, współpr. Aleksandra Lipińska, Gdańsk 2011, s. 12–62.

Są to zazwyczaj kompozycje złożone z detalu architektonicznego i dekoracji rzeźbiarskiej wykonanej z różnych rodzajów kamieni, a także z elementów metalowych (atrybuty figur alegorycznych, skrzydła anielskie, wstęgi i banderole z napisami, podłoża portretów) oraz malarskiej oprawy wykonanej na tynku wokół obiektu czy na pokrywającej ścianę tkaninie lub skórze (il. 1).

*Konstrukcja i techniki montażu oraz wykończenia...*



Il. 1. Schemat przedstawiający zastosowanie materiałów w epitafium i ołtarzu, fot. Anna Kriegseisen

Kamienna kompozycja pochodząca z pierwszej połowy XVII w. podlegała temu samemu schematowi barwnemu niezależnie od rodzaju obiektu. Został on wykształcony przed rokiem 1550, a importowano go z Niderlandów dzięki artystom, którzy stamtąd pochodzili, jak na przykład Wilhelm van den Blocke z Mechelen. Schemat polegał na zestawieniu trzech barw kamieni: czarnych, czerwonych i białych. Kamienie czarne stosowano w elementach architektonicznych poziomych, takich jak cokoły, gzymsy, ale także ramy, tablice inskrypcyjne (w formie płyt lub wypukłych owali), z rzadka trzony kolumn. Płyty czerwone montowano jako tła architektoniczne o większej powierzchni, np. okładziny węgarów w portalach, tła i nisze za kolumnami, belkowania, arkady, baldachimy kominków, kostki cokołowe kolumn (il. 2). Zdarzało się, że z czerwonego wapienia wykonywano gzymsy, które następnie malowano na czarno. Tak zrobiono w przypadku górnego gzymsu





Il. 2. Cokół kolumny, ołtarz *Ecce Homo*, dawniej z kościoła p.w. św. Brygidy w Gdańsku, fot. Anna Kriegeseisen

epitafrum rodziny Posse w kościele p.w. św. Brygidy w Gdańsku (po 1627)<sup>2</sup>. Białe kamienie wykorzystano do stworzenia dekoracji rzeźbiarskiej – figur, ornamentów, baz i głowic kolumn, herbów, fryzów ornamentalnych oraz drobnych „inkrustujących” elementów dekoracyjnych, takich jak różnie fazowane płytki przypominające rauty i kaboszony.

Wapienie zbite, znacznie bardziej miękkie, a zatem łatwiejsze w obróbce od marmurów, jednak podobne do nich ze względu na możliwość polerowania aż do uzyskania wysokiego połysku i osiągnięcia głębokiego tonu barwnego, były z nimi często utożsamiane. Do dziś określa się je jako pseudomarmury. W XVII w. były nazywane marmurami holenderskimi i szwedzkimi w zależności od miejsca, z którego je sprowadzano<sup>3</sup>. Gdańsk był prężnym ośrodkiem im-

portu i handlu najróżniejszymi materiałami kamiennymi, ale popularność zyskały te kamienie, których cena nie była wygórowana. Między innymi ze względu na koszty transportu materiały, takie jak marmury z Włoch czy wapienie mozańskie stawały się towarem luksusowym i stosowano je w niewielkich ilościach. Najczęściej występujące w trójbarwnym schemacie oferowanym przez gdańskie warsztaty materiały to czarny wapień zwany *Noir de Namur* lub *Noir Belge* pochodzący ze złóż nad Mozą oraz czerwony wapień szwedzki importowany do Gdańska z wyspy Öland. Kamienie białe to przede wszystkim alabaster nadmozański i czerwonożyłony alabaster angielski, stosowane jako zamienniki białego marmuru popularnego w niderlandzkiej architekturze i rzeźbie<sup>4</sup>.

Marmur w gdańskich epitafrach i ołtarzach występuje niezwykle rzadko, jest to najczęściej czerwony, biało żyłony, bardzo dekoracyjny kamień, utożsamiany z wydobywanym nad Mozą *Marbre rouge griotte*<sup>5</sup>, który był stosowany

<sup>2</sup> Datowanie wszystkich zabytków wspomnianych w artykule oparto na pracy Katarzyny Cieślak, *Kościół – cmentarz. Sztuka nagrobna w Gdańsku (XV–XVIII w.)*. „Długie trwanie” epitafrum, Gdańsk 1992.

<sup>3</sup> Tak nazwano je w umowie na wzniesienie portalu w katedrze gnieźnieńskiej zawartej między gdańskim kamieniarzem Janem Gasparem Aeschmanem a kanonikiem gnieźnieńskim Piotrem Konojadskim, zob. Henryk Walendowski, *Na tropach historii kamieniarstwa (XVII-wieczna umowa na budowę portalu)*, „Nowy Kamieniarz” 2008, nr 4, s. 58–59.

<sup>4</sup> Walendowski, *Szwedzkie wapienie...*, s. 46; Walendowski, *Alabastry z Anglii...*, s. 54–56; Wardzyński, *Marmury i wapienie...*, s. 322. Wskazał na to również prof. dr Frits Scholten podczas wykładu wygłoszonego 14 listopada 2011 roku w Instytucie Historii Sztuki w Gdańsku.

<sup>5</sup> Michał Wardzyński, *Marmur i alabaster jako materiały kamieniarskie i rzeźbiarskie w sztuce polskiej doby nowożytnej. Wprowadzenie do tematu* (www.fundacja-hereditas.pl; 11.11.2011 r.); Wardzyński, *Marmury i wapienie...*, s. 330.

w trzonach kolumn. Zastosowano go między innymi w ołtarzu w kościele p.w. św. Jana w Gdańsku wykonanym przez Abrahama van den Blockego (1612) czy w epitafium rodziny Schachmannów w kościele Mariackim w Gdańsku (1607 z uzupełnieniami do 1627). Białe marmury występują jako płytki o niewielkich rozmiarach stosowane przy tworzeniu inkrustacji architektonicznych części ołtarzy czy epitafiów. Wykorzystano je w ołtarzu *Ecce Homo* (druga połowa XVII w.), który pochodzi z kościoła p.w. św. Brygidy, a obecnie znajduje się w kościele p.w. św. Piotra i Pawła w Gdańsku.

Trójbarwny schemat, rozpowszechniany przede wszystkim przez Wilhelma i Abrahama van den Blocków, w drugiej połowie XVII w. stopniowo został wyparty przez kontrastowe zestawienie wyłącznie czarnego wapienia *Noir de Namur* z białym alabastrem z Anglii i Lotaryngii, stosowane przez Wilhelma Richtera czy Hansa Caspara Gockhellera<sup>6</sup>.

Odrębną, jednak bardzo ważną, rolę w wytwórczości kamieniarskiej przez cały XVI i XVII w. odgrywał sprowadzany do Gdańska w dużych ilościach szwedzki piaskowiec: szarozielony, glaukonitowy *Burgsvik* wydobywany na Gotlandii<sup>7</sup>. Piaskowiec ten w gdańskich wyrobach ma dwojakie zastosowanie: jako materiał służący do wykonywania dużych pełnoplastycznych elementów dekoracji rzeźbiarskiej (figury w małej architekturze i rzeźbie ekspozycyjnej we wnętrzach, całość dekoracji kamieniarskiej elewacji, portale) lub jako materiał o przeznaczeniu technicznym – konstrukcyjny lub dublażowy. Drobnziarnisty i porowaty piaskowiec barwy szarej lub szarozielonkawej nie jest efektowny ani specjalnie trwały. Jego dostępność i podatność na obróbkę zadecydowała jednak o jego uniwersalnym zastosowaniu. Rzeźbiono z niego detale architektoniczne, nigdy jednak nie ekspozując jego naturalnego wyglądu. W rzeźbie i detalu, zarówno we wnętrzach, jak na elewacjach, był zawsze pokrywany polichromią. Warstwa malarska na piaskowcu wykonywana była w taki sposób, by imitować inne, szlachetniejsze materiały: alabaster, biały marmur, czerwone i czarne wapienie, marmury właściwe. Piaskowcem uzupełniano elementy epitafiów, ołtarzy czy kominków. Tak zrobiono w przypadku gzymsików kominka w bibliotece Muzeum Narodowego w Gdańsku. Wykonywano z niego również całość dzieła, imitując na jego powierzchni trójbarwny schemat kolorystyczny. W ten sposób postąpiono w ołtarzu głównym w kościele p.w. św. Jana, portalu dormitorium w obecnej katedrze oliwskiej (1636) czy epitafium Edwarda Blemkego (1591) w kościele Mariackim, jedynym sygnowanym dziele Wilhelma van den Blockego (il. 3). Drugim zastosowaniem piaskowca gotlandzkiego było użycie go jako ukrytych, niewidocznych elementów konstrukcyjnych i dublażowych służących do montażu i pozwalających na zaoszczędzenie droższego materiału – szczególnie alabastru.

<sup>6</sup> Wardzyński, *Marmury i wapienie...*, s. 331–332.

<sup>7</sup> Piotr P. Woźniak, *Skaly skandynawskie w sztuce i architekturze Gdańska i okolic* ([www.kgigcz.ug.edu.pl](http://www.kgigcz.ug.edu.pl); 11.11.2011 r.).



Il. 3. Epitafium Edwarda Blemke z kościoła NMP w Gdańsku, fot. Anna Kriegseisen

Ołtarze, epitafia czy kominki kamienne składają się z dużej liczby stosunkowo niewielkich elementów, odkuwanych i wykańczanych w pracowni. Część z nich sprowadzano do Gdańska razem z surowym kamieniem jako prefabrykаты, na przykład wypolerowane tablice inskrypcyjne w formie wypukłych owali. Kompozycje składano na miejscu, osadzając je w otworach wcześniej wykutych w ścianach. Dla równomiernego rozłożenia sił osobno wykuwano otwory pod tablice, osobno pod gzymsy oraz pod uszaki i obeliski. Do niedawna można było oglądać tak przygotowane gniazda w ścianie północnej prezbiterium kościoła p.w. św. Jana, gdzie znajdowały się otwory po przeniesionym stamtąd w okresie powojennym do kościoła Mariackiego epitafium Jana Jakuba Cramera (1663–1673)<sup>8</sup> (il. 4). Najcięższe elementy miały niezależne osadzenia w gniazdach, lżejsze opierały się jedno na drugim, wzajemnie się blokując i klinując. Poszczególne części kamienne osadzano w murze, poziomując je za pomocą dębowych klinów i opierając na krawędziach wykutych otworów oraz dodatkowo zabezpieczając żelaznymi i drewnianymi dyblami. Rolę kleju między płaszczyzną elementu kamiennego a płaszczyzną gniazda w murze pełniła zaprawa wapienna. Aby zapobiec wy-

chylaniu się poszczególnych elementów od pionu, dodatkowo zabezpieczano je kotwami wykonanymi z żelaznych płaskowników. Haki te mocowano w gniazdach wykutych w cegle i kamieniu, a następnie wypełniano płynnym ołowiem, który po zastygnięciu szczelnie wypełniał gniazda, tworząc trwałe połączenia. Dopóki w takie miejsce nie dostała się wilgoć przyspieszająca korozję zarówno żelaza, jak i ołowiu, połączenie było sztywne. Wietrzenie ołowiu w warunkach wewnątrz jest procesem powolnym i w sprzyjających okolicznościach takie mocowanie może funkcjonować bardzo długo. Wiele z tych połączeń przetrwało w dobrej kondycji do naszych czasów (il. 5).

Podobnie łączono ze sobą, w sposób niewidoczny dla osoby oglądającej dzieło z poziomu posadzki, poszczególne elementy kompozycji, np. odcinki gzymsów i cokołów, umieszczając kotwy od góry, w precyzyjnie wyciętych zagłębieniach,

<sup>8</sup> W końcu 2013 r. epitafium powróciło na swoje pierwotne miejsce w kościele p.w. św. Jana.



Il. 4. Gniazdo po epitafium Johannes Cramera w kościele p.w. św. Jana w Gdańsku, fot. Anna Kriegseisen

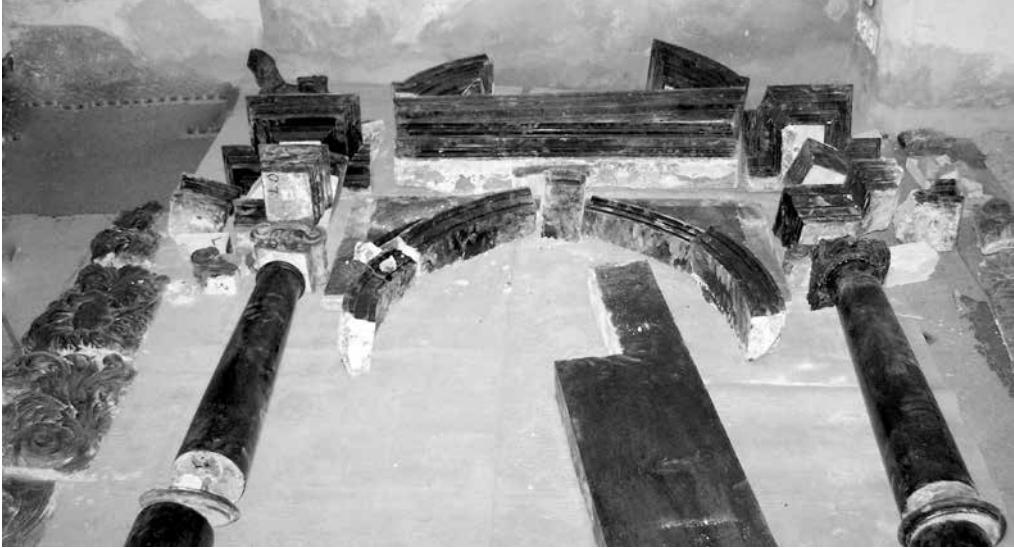


Il. 5. Gniazdo z fragmentami epitafium Moirów z kościoła p.w. św. św. Piotra i Pawła w Gdańsku, fot. Anna Kriegseisen

*Konstrukcja  
i techniki  
montażu oraz  
wykończenia...*

a styki uszczelniano ołowiem. Czytelne połączenia tego rodzaju można zobaczyć w obramowaniu baptysterium w kościele p.w. św. Jana w Gdańsku. Innym sposobem połączenia było klejenie powierzchni za pomocą zaprawy gipsowej. W taki sam sposób łączono poszczególne elementy dekoracji, np. alabastrowe płytki wklejane w gniazda wykute w wapiennych kostkach cokołowych (ołtarz *Ecce Homo* z kościoła p.w. św. Brygidy, obecnie w kościele p.w. św. św. Piotra i Pawła w Gdańsku, il. 6). Fleki autorskie lub fragmenty dwóch bloków kamienia, na przykład alabastru, z którego wykonywano dekoracje, klejono za pomocą kalafonii. Na przykład leżący szkielet w zwieńczeniu epitafium małżonków Brandesów w kościele Mariackim (Wilhelm van den Blocke, 1586) został wyrzeźbiony z dwóch bloków, których łączenie wypada mniej więcej pośrodku figury.

Kolumny, poziomowane za pomocą dębowych klinów, a czasem ołowianych podkładek, zestawiano z fragmentów (trzony co najmniej z dwóch) łączonych między sobą oraz z bazami i głowicami za pomocą żelaznych bolców, głęboko osadzanych na ołów. Jeśli styk nie był dokładnie dopasowany i powstawała szczelina, wypełniano ją zaprawą gipsową, malowaną w kolorze kamienia.



Il. 6. Elementy ołtarza *Ecce Homo*, dawniej z kościoła p.w. św. Brygidy w Gdańsku, przygotowane do montażu w kościele p.w. św. św. Piotra i Pawła w Gdańsku, fot. Anna Kriegseisen

We wszystkich obiektach, które zostały rozmontowane podczas prac konserwatorskich, widoczna jest oszczędność materiału. W sposób szczególnie dotyczy to alabastru. Najbardziej charakterystycznym przejawem oszczędności materiału jest dublowanie piaskowcem gotlandzkim uszaków i podwieszanie alabastrowych. Elementy takie często wykuwano z wielu niewielkich fragmentów o powierzchni około 20–30 cm<sup>2</sup>, o jak najmniejszej grubości – w partiach tła cieńszej niż 1 cm. Miękkość alabastru pozwala na bardzo głębokie wybiernie kamienia bez obawy uszkodzenia rzeźbionej części, ale duże różnice głębokości powodują, że element jest podatny na uszkodzenia, stąd konieczność dzielenia większych kompozycji na mniejsze odcinki<sup>9</sup>. Uszak składano z wielu płytek, które zawieszano i klejono na podkładzie z piaskowca. Podkład taki, powtarzający obrys uszaka, umieszczano w wykutym na wymiar gnieździe w murze. Podkład mógł być jednorodny, jak we wspomnianym już ołtarzu *Ecce Homo* (il. 7), lub też mógł składać się z wielu części, jak w epitafrum Anny księżnej von Croy und Arschott w kościele zamkowym p.w. św. Jacka w Słupsku (Hans Caspar Gockheller, przed 1665<sup>10</sup>). Dublażowe piaskowce zawieszano na dyblach mocowanych w murze i wklejano za pomocą zaprawy wapiennej. Od lica montowano w nich niewielkie drewniane, dębowe dyble, które

<sup>9</sup> O właściwościach i technice opracowania alabastru zob. Anna Kriegseisen, *Alabaster jako materiał rzeźbiarski – cechy materiałowe, polichromia, zniszczenia* [w:] *Materia światła i ciała...*, s. 62–100.

<sup>10</sup> Jacek Kriegseisen, *Epitafrum Anny księżnej von Croy und Arschott w dawnym kościele zamkowym w Słupsku. Datowanie i program treściowo-artystyczny*, „Barok” 2000, t. 7, nr 1, s. 165–175.

mocowano w wywierconych otworach i dodatkowo wklejano na kalafonię lub gips. Płytki alabastrowe wieszano na tych dyblach, łącząc obie powierzchnie za pomocą zaprawy gipsowej. Jeżeli spoiny między elementami alabastrowymi były widoczne, to wypełniano je gipsem i malowano. W ten sposób oszczędzano drogi materiał, unikając zagłębiania w murze znacznej jego grubości (podkłady mają zwykle grubość 10–12 cm). Spoiny bloków piaskowca nie pokrywają się ze spoinami części alabastrowych, co dodatkowo stabilizuje całą konstrukcję. Każdy z niewielkich uszaków ołtarza *Ecce Homo* o wysokości około 60 cm i szerokości 35 cm składa się z sześciu kawałków alabastru. Masywne uszaki epitafium Anny von Croy und Arschott, każdy o powierzchni około 1 m<sup>2</sup>, w których zostały umieszczone portrety na blasze, składają się każdy z dwunastu części alabastrowych na czteroczęściowym podkładzie z piaskowca. Podkłady zagłębione w murze nie były widoczne, a po otynkowaniu muru wokół epitafium widz miał wrażenie, że uszaki mają grubość tylko alabastrowej rzeźbionej nakładki (il. 8).



*Konstrukcja i techniki montażu oraz wykończenia...*

Il. 7. Podkład pod uszak z piaskowca z nałożonymi elementami alabastrowymi, fragment ołtarza *Ecce Homo*, fot. Anna Kriegeisen



Il. 8. Fragment uszaka z epitafium Anny von Croy, z lewej: elementy wieńca na podkładzie z piaskowca, z prawej: zmontowany uszak w całości, fot. Anna Kriegeisen

Jeżeli uszaki nie miały oparcia w murze, jak w przypadku ołtarzy w nawach bocznych katedry oliwskiej, gdzie od strony nawy głównej wszystkie uszaki są widoczne w całości, podkłady bielono lub tynkowano, ukrywając dublażowy piaskowiec. Podobnie osadzony został alabastrowy herb wieńczący nagrobek Ernesta księcia von Croy und Arschott we wspomnianym już kościele zamkowym w Słupsku (Hans Caspar Gockheller, około 1682). Skrajnym przykładem niezwykle gospodarnego wykorzystania najmniejszych skrawków materiału są płomieniste wazy zwieńczenia tego nagrobka. Ich brzuśce o średnicy około 40 cm są wykonane również z piaskowca gotlandzkiego, który został obłożony ściśle dopasowanymi kilkunastoma cienkimi częściami alabastrowymi z pominięciem jednej czwartej powierzchni od ściany, niewidocznej dla osoby patrzącej z nawy. Ich spoiny widoczne są tylko z bliska (il. 9).

Jeszcze inny sposób wykorzystania piaskowca gotlandzkiego jako materiału dublażowo-konstrukcyjnego jest znany z tła epitafium Anny von Croy

und Arschott. Monumentalna kompozycja została umieszczona na tle okien na północnej ścianie prezbiterium gotyckiego kościoła. Przestrzeń międzyokienna była za mała, by zmieścić całą szerokość epitafium, użyto więc bloków piaskowca do podniesienia muru w polach otworów okiennych. Ustawiono tam po dwie płyty o grubości około 10 cm i wymiarach około 40 na 60 cm. Oprócz tego z każdej strony dodano po dwie płyty o znacznie większej grubości, prawdopodobnie 30–35 cm, których górne fragmenty były płaskorzeźbione – przedstawiały węzły paludamentum pierwotnie okalającego epitafium. Dokładając płyty kamienne, rozwiązano problem braku miejsca na tło. Przekroje płyt z piaskowca zostały pobielone, a ich powierzchnię pokryto cienką warstwą gruntu, a następnie polichromią.



Il. 9. Waza wieńcząca nagrobek Ernesta von Croy z kościoła p.w. św. Jacka w Słupsku, fot. Anna Kriegseisen

Kolejnym elementem epitafium wykonanym z piaskowca gotlandzkiego była korona wieńcząca draperię. Obecnie jest wmurowana w ścianę północną przejazdu Nowej Bramy w Słupsku.

Inne zastosowanie piaskowca gotlandzkiego odnajdujemy w elementach konstrukcji. Przykładem takiej funkcji były piaskowcowe belki wpuszczone w posadzkę wokół nagrobka Simona i Judyty Bahrów w kościele Mariackim

w Gdańsku (1614–1620)<sup>11</sup> czy wokół wspomnianego nagrobka Ernesta von Croy und Arschott. Służyły one do stabilnego zamontowania metalowych ogrodzeń nagrobków: w jednolitym materiale wiercono lub wykuwano gniazda, w które wpuszczano pręty ogrodzenia, wypełniając przestrzeń otworu płynnym ołowiem.

Potrzeba oszczędzania materiału dotyczyła także czarnych wapieni. Ze złóż walońskiego wapienia *Noir Belge*, z powodu jego właściwości fizyko-chemicznych, można uzyskać stosunkowo małe bloki. Kostki cokołowe wspomnianego ołtarza *Ecce Homo* są wykute z dwóch fragmentów ściśle dopasowanych i sklejonych kalafonią, a szwy zostały zamaskowane płytkami alabastrowymi. W kompozycjach z drugiej połowy XVII w. używano już większe ilości tego kamienia, na przykład przekroje elementów nagrobka Ernesta von Croy und Arschott mają do 0,5 m grubości. W innym swoim dziele, pochodzącym z 1671 r. ołtarzu św. Róży z Limy z kościoła p.w. św. Mikołaja w Gdańsku, umieszczonym przy jednym z filarów, Hans Caspar Gockheller znacznie ostrożniej dysponował tym materiałem. Odległość od filara jest znaczna, więc by nie używać drogiego kamienia, płyty przy murze zdublowano piaskowcem, a częściowo przestrzeń wypełniono zaprawą, boki zaś gładko otynkowano i pomalowano na czarno. Wspomniany ołtarz jest też zapewne przykładem innego zjawiska: wykorzystywania w realizowanych zleceniach rzeźb przygotowanych do innej kompozycji. Putta spoczywające na łukach przerywanego naczółka górnej kondygnacji ołtarza nie są pełnoplastyczne, a czubki ich głów są płasko ścięte (il. 10). Tył każdej figury jest obrobiony gradziną i przygotowany do przyklejenia do płaskiej powierzchni. Można przypuszczać, że putta były przygotowane do umieszczenia w polu wyznaczonym przez gzyms, a nie na gzymsie. Być może zmianie uległa koncepcja, źle wykonano pomiary ołtarza lub wykorzystano niesprzedane rzeźby, dokładając tylko małe skrzydełka i umieszczając je na tyle wysoko, że nieobrobiony tył rzeźb jest prawie niewidoczny, a ścięcia głów nie widać w ogóle.



Il. 10. Putto ze zwieńczenia ołtarza św. Róży z Limy z kościoła p.w. św. Mikołaja w Gdańsku  
fot. Anna Kriegseisen

<sup>11</sup> Niezachowane. Resztki zdegradowanych belek usunięto podczas prac konserwatorskich w 1998 r. i zastąpiono zaprawą.



Składanie i dopasowywanie ciężkich elementów kamiennych z drewnianych rusztowań za pomocą ręcznych narzędzi i przy zastosowaniu wolnowiązujących zapraw nastroczano z pewnością wiele trudności. Stąd też, zwłaszcza w wyższych partiach obiektów, widoczne są często błędy wynikające ze źle pobranych pomiarów, przesunięć, niemożliwości dokładnego dopasowania, obsunięcia elementu na niezwiązanej zaprawie. Zdarzają się przesunięcia względem siebie dwóch sąsiednich odcinków gzymsu, niezlicowane powierzchnie lub zbyt szerokie spoiny (epitafium małżonków Brandesów w kościele Mariackim czy epitafium Anny von Croy und Arschott w kościele p.w. św. Jacka w Słupsku). Drobnie błędy montażowe maskowano uzupełnieniami z zapraw malowanymi w kolorze danego kamienia. Do zamontowania potrzeba było wielu osób i sporo czasu. Montażowi epitafium Guldensternów wraz z prostym portalem i niewielkim fragmentem posadzki poświęcono kilkanaście tygodni, a pracowało przy tym w sumie trzynaście osób<sup>12</sup>.

Jednym ze sposobów dodatkowego ozdabiania obiektów było inkrostowanie architektonicznego tła „imitacjami” klejnotów. Były to płaskie płytki o sfazowanych brzegach: okrągłe, owalne, prostokątne, kwadratowe albo kaboszony i rauty z wielobarwnych, bogato użylonych marmurów lub innych rodzajów kamieni (epitafium Schachmannów w kościele Mariackim, portal zakrystii i oprawa lawaterza w katedrze oliwskiej czy epitafium Jana Joachima Posseliusa w kościele p.w. św. Mikołaja w Gdańsku, przed 1625). Wykorzystywano do tego również barwne szkło z podłożoną złotą lub srebrną folią. Fazowane krawędzie złocono złotem płatkowym. Imitacje klejnotów wykonywano także za pomocą barwnego laserunku olejnego na złocie. Zaznaczano w ten sposób starannie wyrzeźbione kamienie klejnotów. Tak zapewne były zdobione popiersia małżonków Posse z epitafium z kościoła p.w. św. Brygidy (1627–1631) i popiersia małżonków Brandes z epitafium w kościele Mariackim, jednak zachowały się zaledwie drobiny takiego opracowania. Wyobrażenie o tym sposobie zdobienia daje dyptyk ze zbiorów *Musees royaux d'Art et d'Histoire* w Brukseli<sup>13</sup>.

Po zamontowaniu wszystkich części i wypełnieniu spoin oraz otynkowaniu ściany i wystających fragmentów podkładów przystępowano do opracowania powierzchni kompozycji, dokładania dodatkowych zdobień i atrybutów, polichromowania i złocenia. Polichromia kamiennych obiektów wykonywana była w celu imitacji jednego materiału na drugim, służyła podkreśleniu opracowania rzeźbiarskiego lub zakrywała przypadkowe, niechciane efekty.

Imitacje innych materiałów – wapieni, marmurów, wykonywano przede wszystkim na piaskowcu gotlandzkim. Polichromia mogła być położona bezpośrednio na kamieniu lub na cienkiej warstwie gruntu kredowo-klejowego. Częściej jednak nasycano kamień pokostem wprowadzanym na ciepło w celu

<sup>12</sup> Jacek Kriegseisen, *Kto wykonał epitafium Guldensternów?*, „30 dni” 2007, nr 6, s. 35–39.

<sup>13</sup> *Materia światła i ciała...*, s. 182–183, kat. I.22. (oprac. Emile van Binnebeke).

uszczelnienia powierzchni tak, by porowaty materiał nie wchłonał spoiwa. Potem kładziono polichromię z gęstej farby o spoiwie olejnym, bądź kazeinowo-olejnym<sup>14</sup>. Najczęściej malowano piaskowiec na biało (biel ołowiowa), dokładnie pokrywając całą jego powierzchnię. Na tej warstwie dopracowywano modelunek za pomocą delikatnych laserunków. Połyskliwa powierzchnia z odległości mogła dobrze imitować marmur lub alabaster<sup>15</sup>. W ten sposób opracowywano figury i dekoracje ornamentalne, czyli odpowiedniki części alabastrowych. W epitafrum Edwarda Blemkego z kościoła Mariackiego w Gdańsku środkowy relief z *Wizją Ezechiela* naśladuje popularne reliefy mecheleńskie zarówno formą, jak malarskim opracowaniem powierzchni<sup>16</sup>. W ten sposób malowane były także figury kamiennego ołtarza z kościoła p.w. św. Jana w Gdańsku, figury nagrobka Kosów w katedrze oliwskiej (1599), uszaki i wazy portalu obecnej kaplicy Ludzi Morza w kościele Mariackim czy popiersie św. Piotra w portalu dormitorium katedry oliwskiej. Łączono także dekoracje z alabastru i z imitacji alabastru na piaskowcu gotlandzkim, jak w nagrobku Nathaniela Schrödera w kościele p.w. św. Jana (1668), gdzie drobna plastyka i popiersie zmarłego wyrzeźbione są z alabastru, a duże figury – z piaskowca malowanego w sposób imitujący alabaster (*Fortitudo*, *Justitia*, Chronos i lew św. Marka)<sup>17</sup>. Zdarzało się, że na tej białej powierzchni malowano barwne uzyczenie (bazy i głowice kolumn wspierających sklepienie wejścia do dormitorium w katedrze oliwskiej, uszaki portalu kaplicy Ludzi Morza w kościele Mariackim w Gdańsku).

W taki sam sposób, za pomocą warstw farb olejnych lub kazeinowo-olejnych imitowano na piaskowcu czarne i czerwone wapienie zbite. Podobnie jak w wypadku imitacji „białych” mogą to być całe obiekty (ołtarz główny w kościele p.w. św. Jana w Gdańsku, portal dormitorium w katedrze oliwskiej, epitafrum Blemkego w kościele Mariackim) bądź tylko niewielkie elementy wapienno-alabastrowej kompozycji (postument pod herb w nagrobku Bahrów oraz popiersie i elementy dekoracji epitafrum Jerzego Posse w kościele Mariackim, przed 1631; gzymsy, relief, elementy dekoracji kominka w bibliotece Muzeum Narodowego w Gdańsku, 1620). Dla wzmocnienia połysku

<sup>14</sup> C.R. Platzmann, *Steinschutz und Steinkonservierung*, „Denkmalpflege und Heimatschutz” 1929, Bd. 31, Nr. 6, s. 6–12; Tucholski, *Oelfarbeanstrich auf Sandstein*, „Denkmalpflege und Heimatschutz” 1929, Bd. 31, Nr. 6, s. 48.

<sup>15</sup> Wardzyński błędnie podaje informację, że imitacja alabastru na piaskowcu była tworzona za pomocą mlecza wapiennego lub gipsu, zob. Michał Wardzyński, „Alabastry ruskie” – dzieje eksploatacji i zastosowania w małej architekturze i rzeźbie na Rusi, w *Koronie i na Śląsku w XVI wieku* [w:] *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Piotr Oszczańowski, Wrocław 2011, s. 59.

<sup>16</sup> *Materia światła i ciała...*, s. 336–339, kat. II.14. (oprac. Jacek Kriegseisen).

<sup>17</sup> Ostatnio na temat nagrobka, zob. Marcin Kaleciński, *All'antica / all'italiana. Nagrobek Nathaniela Schrödera w kościele św. Jana w Gdańsku* [w:] *Kościół św. Jana w Gdańsku. W kręgu kultury sepulkralnej*, red. Jakub Szczepański, Gdańsk 2012, s. 53–61.

warstwy malarskie polerowano lub pokrywano warstwą pasty na bazie wosku pszczelego i polerowano. Pigmenty stosowane do imitacji wapieni to czernie: kostna i sadza, czerwień żelazowa, *caput mortuum*, ugier.

Biała farba olejna służyła także do lokalnego maskowania niepożądanego użylenia. Stosowany najczęściej w dekoracji figuralnej i ornamentalnej alabaster angielski charakteryzuje się czerwonawym użyleniem, którego intensywność (od delikatnego zaróżowienia po prawie brunatne) zależy od zawartości związków żelaza. Partie karnacji figur często malowano w kolorze cielistym, ale jeśli figura pozostawała bez polichromii, a kontrastowe użylenie wypadło w niepożądanym miejscu, np. na twarzy, zamalowywano je śmiałym pociągnięciem pędzla. Tak zamaskowane żyłki odnaleziono na twarzy jednej z kariatyd w epitafium Brandesów i na główce anielskiej w zwieńczeniu ołtarza św. Antoniego w katedrze w Oliwie. Skrajnym przykładem zastosowania tego zabiegu jest zamalowanie w całości wszystkich części dekoracji alabastrowej, zarówno figuralnej, jak ornamentalnej w ołtarzu św. Róży z Limy w kościele p.w. św. Mikołaja. Warstwa białej farby pokrywa całą powierzchnię alabastru, a w zagłębieniach odnaleziono resztki barwnych laserunków<sup>18</sup>. Takie drastyczne posunięcie można tłumaczyć tym, że użyty kamień jest rzeczywiście bardzo gęsto i kontrastowo użyłony.

Innym jeszcze rodzajem opracowania malarskiego było podkreślanie plastyki figur umieszczonych na znacznej wysokości. Niepolichromowana rzeźba alabastrowa z pewnej odległości traci wyrazistość, a szczegóły i płytko cięte rysy rozmywają się. Żeby uniknąć takiego efektu, wcierano w zagłębienia (np. kontur oczu, źrenice, zagłębienia włosów, kąciki ust, dziurki od nosa, obrys paznokci, ale także szczegóły biżuterii, ornamenty na szatach) gęstą ciemną farbę (umbra, czern). Z dołu interwencja malarska nie była czytelna, a detale wyraźnie się rysowały. Ślady takiego opracowania odnaleziono na figurach zwieńczenia epitafium Anny von Croy und Arschott. Niemal zawsze podkreślano czerwienią usta i policzki (il. 11, 12).

Odrębna kwestia to polichromia reliefów alabastrowych umieszczanych jako główne przedstawienia w poszczególnych kondygnacjach epitafium lub ołtarza. Reliefy importowane z warsztatów mecheleńskich często były nie tylko złożone, ale także opracowane barwnie. Partie ciała i tło pozostawiano w niemalowanym, polerowanym alabastrze. Wprowadzano jednak także większe plamy koloru w partiach szat czy gruntu<sup>19</sup>.

Ostateczne wykończenie powierzchni stanowiło złożenie, które wykonywano zarówno na detalach architektonicznych, jak i na rzeźbie. Podkreślano rytm linii gzymsów i wolut, obrysowywano krawędzie płycin i tablic. Wypełniano litery.

<sup>18</sup> Polichromia oryginalna, powtarzana w dwóch warstwach przemaalowań. Badania próbek warstw malarskich zostały przeprowadzone w trakcie prac konserwatorskich, por. Anna Kriegseisen, *Dokumentacja prac konserwatorskich i restauratorskich. Ołtarz Św. Róży z Limy, Hans Caspar Gockheller, 1671, kościół p.w. św. Mikołaja w Gdańsku*, Gdańsk 2008, mps.

<sup>19</sup> Anna Kriegseisen, *Alabaster jako materiał...*, s. 78, 84–85.



Il. 11. Twarz żebraka, zwieńczenie epitafulum Anny von Croy, fot. Anna Kriegseisen



Il. 12. Figury alegoryczne, zwieńczenie epitafulum Anny von Croy, fot. Anna Kriegseisen

Podnoszono światła na włosach, grzbietach małżowin, wypukłościach ornamentu. Zaznaczano rysunek płaskich detali ornamentu stroju, zbroi, biżuterii, bordiur. Złocenia były wykonywane złotem płatkowym, na wytrawie olejnej, czasem na czerwonej podmalówce. Rzadko stosowano złoto proszkowe (inskrpcja pod reliefem środkowym w epitafulum Edwarda Blemkego w kościele Mariackim). Nie złociono dużych powierzchni – złocenia miały charakter cienkich linii, podkreśleń krawędzi. Włosy czy inne głęboko rzeźbione fragmenty złociono na najwyższych krawędziach, w zagłębieniach podmalowując ugową farbą olejną. Zabieg taki sprawiał, że złocena „fryzura” pozostawała plastyczna, trójwymiarowa.



Il. 13. Złocona kadzielnica, fragment figury św. Zachariasza z ołtarza św. Jana Chrzciciela z kościoła p.w. św. Mikołaja w Gdańsku, fot. Anna Kriegseisen

Złociono także metalowe atrybuty lub złoceniem je zastępowano. Tak wykonana jest kadzielnica na figurze św. Zachariasza z ołtarza św. Jana Chrzciciela w kościele p.w. św. Mikołaja w Gdańsku (il. 13). Ołtarz pochodzi już z XVIII w., ale utrzymany jest w konwencji siedemnastowiecznej, niejako „dopasowany stylistycznie” do dwóch wcześniejszych ołtarzy kamiennych w tym kościele. Figura jest wykonana z piaskowca gotlandzkiego i malowana w sposób imitujący alabaster. W ręku święty powinien trzymać łańcuch z kadzielnicą. Zwykle takie atrybuty wykonywano z metalu, jednak w tym wypadku wyzłocono atrybut na powierzchni szaty i nadano mu iluzjonistyczny modelunek ciemną farbą.

W przypadku konieczności połączenia większej powierzchni, kilkunastu centymetrów kwadratowych, na złocie malowano modelunek ciemną farbą. Przykładem tego opracowania są skrzydełka stojących puttów z epitafium Edwarda Blemkego. Skrzydła wycięto z blachy ołowianej, pozłociono, a na złocie zaznaczono ciemną umbrą podkreślenia pojedynczych piór.

Niewielkie elementy dekoracji wykonywano z metalu, najczęściej z blachy ołowianej lub miedzianej. Są to glorie, atrybuty

figur alegorycznych, czasem skrzydła, banderole z napisami, części panopliów. Wycięte z blachy elementy były w całości srebrzone lub złoczone i opracowywane malarsko. Ruchome części, jak atrybuty figur, najczęściej nie zachowały się do naszych czasów. W kilku obiektach przetrwały jednak inne elementy dekoracji metalowej, towarzyszącej kompozycji kamiennej. W epitafium Schumannów w kościele Mariackim (po 1654) znajduje się gloria, w epitafium Ferberów (1656) w tym samym kościele widnieją skrzyżowane gałęzie palmowe, banderole i złocona korona, na której powierzchni namalowano ciemną farbą modelunek.

Większym nagrobkom towarzyszyły ażurowe ogrodzenia i karty. Żelazne kraty o skomplikowanych motywach dekoracyjnych postawiono dookoła nagrobka Bahrów w kościele Mariackim i Ernesta von Croy und Arschott w kościele p.w. św. Jacka w Słupsku. Kraty takie mogły być polichromowane i złoczone<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Anna Kriegseisen, *Polichromowane kowalstwo architektoniczne w nowożytnym Gdańsku* [w:] *Rzemiosło artystyczne w Prusach Królewskich*, red. Jacek Kriegseisen, Gdańsk 2009, s. 146–159.

Przestrzeń wydzielona przed epitafium rodziny Guldensternów w kościele Mariackim (Wilhelm Richter, 1651) była zamknięta mosiężną kratą o motywach roślinnych, wykonaną przez Gerda Benninga<sup>21</sup>.

Po zamontowaniu epitafium w murze powierzchnię wokół niego tynkowano, dociągając tynk do brzegu licówek i zakrywając wystające poza ich obrys piaskowcowe podkłady montażowe. Montując epitafium lub ołtarz na ścianie kościoła, o ile było to możliwe, w różnym stopniu wydzielano najbliższą przestrzeń wokół kompozycji kamiennej. Czasem ograniczano ją odcinkami gzymsów (np. epitafium Walentego Wintera w kościele Mariackim, 1671; epitafium Ferberów w kościele Mariackim). Bezpośrednio na tynku lub na impregnowanym płótnie malowano wokół nich dekoracje iluzjonistyczne (epitafium braci Cölmerów w kościele Mariackim, 1668; epitafium Guldensternów w kościele Mariackim; nagrobek Nataniela Schrödera w kościele p.w. św. Jana w Gdańsku, 1668).

Często wokół epitafium lub ołtarza na tynku malowano czarny lub szary „cień” powtarzający kontur kompozycji. Cienie umieszczał w swoich wzornikach Cornelis Floris, znalazły się także wokół królewieckich nagrobków. Odślonięto je podczas prac konserwatorskich przy wielu obiektach (kościół Mariacki: epitafia Schumannów, Brandesów, Tönnigesów, Schachmanna, portal kaplicy Ludzi Morza i inne, ołtarze w transepcie, portal do zakrystii, portal dormitorium i oprawa lawaterza w katedrze oliwskiej). Cienie mogą mieć postać wąskiego pasa lub rozbudowanej dekoracyjnej kompozycji (epitafium Schumannów). Dekoracja malowana na tynku może przybrać formę iluzjonistycznie malowanej kompozycji architektoniczno-ornamentalnej. Jej skromnym przykładem jest fryz nad epitafium Ferberów, bardziej rozbudowanym – dekoracja w tle epitafium Jana Botsacka w kościele Mariackim (1616), a monumentalnym – dekoracja wokół epitafium Jungschulza w kościele Mariackim w Elblągu (1631; il. 14). Zachowana szczątkowo dekoracja ryta w tynku i malowana, zajmowała powierzchnię niemal równą powierzchni samego epitafium, otoczonego wąskim czarnym cieniem. Piętra iluzjonistycznie malowanej architektury wypełniał bogaty ornament malowany odcieniami ugru w taki sposób, że z odległości imitował złocenia. Rzeźbionym figurom towarzyszyły postacie malowane, a efekt iluzji podkreślały nisze drążone w obrębie malarskiej dekoracji za figurami i kulami.

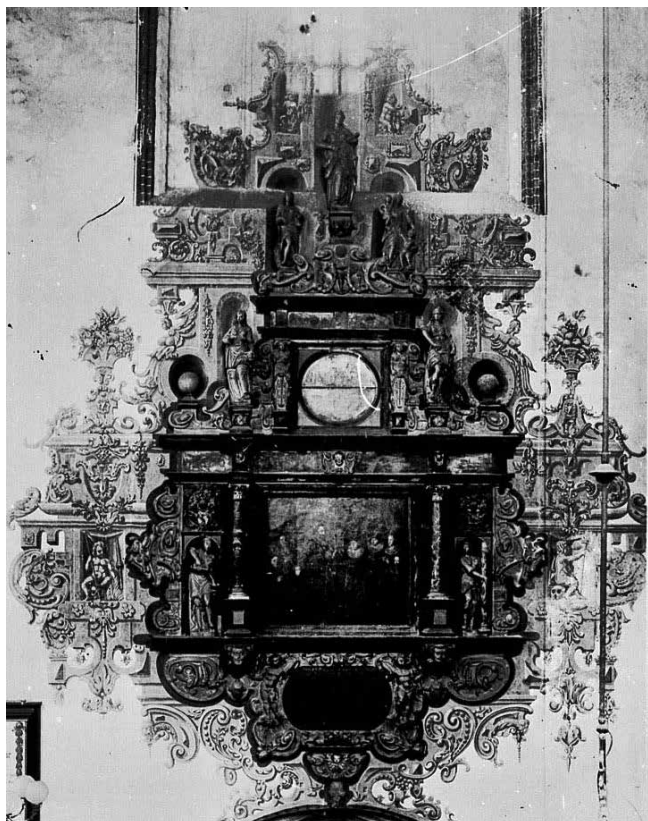
Najbardziej klasycznym rozwiązaniem dekoracji tła jest malowane paludamentum (epitafium Ferberów, epitafium Anny von Croy und Arschott<sup>22</sup>, epitafium Cölmerów<sup>23</sup>). Jeżeli pozwalała na to powierzchnia ściany stanowiącej tło dla epitafium, to wykonywano okazałą dekorację malarską na płótnie. Tak zaaranżowana była ściana zachodnia nawy północnej kościoła Mariackiego,

<sup>21</sup> Jacek Kriegseisen, *Kto wykonał epitafium...*, s. 36.

<sup>22</sup> Niezachowane. Znane jedynie ze zdjęć archiwalnych.

<sup>23</sup> Szczątkowo zachowany fragment.

na którym zamontowano epitafium Guldensternów<sup>24</sup> czy ściana w tle nagrobka Nathaniela Schrödera w kościele p.w. św. Jana<sup>25</sup>.



Il. 14. Epitafium J. Jungschulza, kościół Mariacki w Elblągu, Bildarchiv Foto Marburg

W wypadku zabytków kamiennych mamy najczęściej do czynienia z fragmentami większych założeń, nierzadko niekompletnymi już w zasadniczej, kamiennej części. Brakuje nie tylko ruchomych drobnych elementów, ale przede wszystkim okazałych dekoracji towarzyszących kompozycjom kamiennym. Bez wiedzy o tych brakujących elementach trudno pojąć pierwotny wyraz artystyczny takiego założenia. Badania z zakresu materiałoznawstwa w połączeniu z badaniami konserwatorskimi są niezbędnym składnikiem analizy historyczno-artystycznej warsztatów rzeźbiarskich i kamieniarskich epoki nowożytnej. Materiał poprzez możliwości jego obróbki, montażu i wykończenia w znacznej mierze determinował bowiem ostateczną formę dzieła.

<sup>24</sup> Niezachowane, por. Bildarchiv Foto Marburg, Fm.1.254.416.

<sup>25</sup> Niezachowana, por. Willi Drost, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 1, *Sankt Johann*, Stuttgart 1957, s. 160–161, il. 138–140.

***Structure, Assembly Technique, and Finishing of Altars and Epitaphs created  
in Gdańsk Stonemason Workshops in the 17<sup>th</sup> Century***

*Konstrukcja  
i techniki  
montażu oraz  
wykończenia...*

Materials engineering has been taking more and more prominence in the research into stone sculpture. In the recent years many published papers, also those related to Gdańsk, have tackled both the types of applied stones, and the sources of their procurement as well as import trails.

Repeatable schemes of applying materials and putting together respective elements, as well as their finishing can be described with respect to a group of stonemason workshop output, among them not only epitaphs and altars, but also fireplaces or portals, both interior ones and those placed in elevations. When describing a 17<sup>th</sup>-century Gdańsk epitaph or altar, one should bear in mind a rich composition in which many materials were used applying various execution techniques. They are generally compositions of an architectural detail and sculptural decoration made with various types of stone, as well as metal elements (attributes of allegorical figures, angels' wings, ribbons and streamers featuring inscriptions, portrait backgrounds as well as painterly framing made on the plaster around the piece or on the tapestry on the wall or leather.

A stone composition from the first half of the 17<sup>th</sup> century followed the same colour scheme regardless of the type of artefact. It had been worked out before 1550 and was imported from the Netherlands thanks to the artists who were of Netherlandish descent, e.g., Wilhelm van den Blocke of Mechelen. The scheme consisted in arranging three stone hues: black, red, and white. Black stone was applied in horizontal architectural elements, such as plinths, cornices, as well as frames, inscription plaque (as slabs or convex ovals), less frequently column shafts. Red slabs were placed as architectural backgrounds of larger surfaces, e.g., doorpost facings in portals, background and niches behind columns, entablatures, arcades, fireplace baldachins, column bases. Cases are known of cornices made of red limestone, however painted, black. White stone was applied to create sculptural decoration: figures, ornaments, column bases and capitals, coats of arms, friezes, ornamental and fine decorative "encrustation" elements, such as varied bevelled plaques resembling diamond-shaped ornaments and cabochons.



## Dzieła Willema van den Blockego z kaplicy Św. Trójcy przy kolegiacie w Łowiczu

We wnętrzu kaplicy Św. Trójcy fundowanej przez prymasa Jana Tarnowskiego przy kolegiacie w Łowiczu zachowały się przykłady rzeźby kamiennej wysokiej klasy z przełomu XVI i XVII w.<sup>1</sup> Wśród nich szczególną uwagę zwraca pomnik chorążego łęczyckiego Piotra Tarnowskiego, ojca fundatora kaplicy, oraz fragmenty ołtarza z płaskorzeźbionymi scenami Ukrzyżowania i Zmartwychwstania (il. 1, 2). Choć znalazły się one już w kręgu zainteresowań badaczy, wiele dotyczących ich pytań pozostaje nadal bez odpowiedzi.



Il. 1. Willem van den Blocke, nagrobek Piotra Tarnowskiego,  
ok. 1594–1598, fot. Franciszek Skibiński

<sup>1</sup> Za cenne uwagi dziękuję prof. Jackowi Tylickiemu oraz dr. Michałowi Wardzyńskiemu.



Il. 2. Częściowo Willem van den Blocke, ołtarz w kaplicy Św. Trójcy w Łowiczu

Zabytki z kaplicy Tarnowskich były wysoko cenione już w XVIII w., o czym przekonuje lektura zachowanych akt wizytacji arcybiskupich. W lustracji z 1779 r. relief ze sceną Ukrzyżowania określono jako *artificiose et eleganter sculptam*<sup>2</sup>. Wspominał o nim Wincenty Gawarecki, nazywając dziełem „mistrzowskiej roboty”<sup>3</sup>, Jan Korytkowski docenił zaś jego klasę artystyczną, pisząc: „ołtarz z wizerunkiem Ukrzyżowania z jednej sztuki białego marmuru po mistrzowsku rzeźbiony”<sup>4</sup>. W okresie międzywojennym opinię tę powtórzył Aleksander Bluhm-Kwiatkowski, autor przewodnika po Łowiczu, uznając *Ukrzyżowanie* za pracę artysty włoskiego<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Archiwum Archidiecezji Warszawskiej [dalej: AA Warszawa], sygn. 872 t. I/A.X.3.12, s. 165, *Dokumentacja lustracji arcybiskupa Antoniego Kazimierza Ostrowskiego*.

<sup>3</sup> Wincenty H. Gawarecki, *Pamiętki historyczne Łowicza*, Warszawa 1844, s. 71–73.

<sup>4</sup> Jan Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy, prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 aż do roku 1821 czyli do połączenia arcybiskupstwa gnieźnieńskiego z biskupstwem poznańskim według źródeł archiwalnych opracował...*, t. 3, Poznań 1889, s. 554.

<sup>5</sup> Aleksander Bluhm-Kwiatkowski, *Przewodnik po Łowiczu*, Łowicz 1927, s. 21; por. Aleksandra Lipińska, *Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka rzeźba alabastrowa w Europie Środkowo-Wschodniej*, Wrocław 2007, s. 104–105.

W 1912 r. Stanisław Cercha wskazał na potrzebę podjęcia badań nad dziełami rzeźbiarskimi z kaplicy Tarnowskich<sup>6</sup>. Postulat ten został tylko częściowo spełniony poprzez publikacje Lecha Krzyżanowskiego i Zbigniewa Hornunga z końca lat pięćdziesiątych XX w.<sup>7</sup> Obydwaj autorzy przeprowadzili krótką analizę formalną nagrobka Piotra Tarnowskiego, w przybliżeniu ustalili jego datowanie, a także przypisali go, wraz z szeregiem innych dzieł rzeźbiarskich z dawnych terenów północnej Rzeczypospolitej, osiadłemu w Gdańsku rzeźbiarzowi niderlandzkiego pochodzenia, Willemowi van den Blockemu. Tezy wysunięte przez Krzyżanowskiego i Hornunga zostały przyjęte w późniejszej literaturze, a na ich podstawie zaproponowano kolejne atrybucje<sup>8</sup>.

W odróżnieniu od nagrobka rzeźby z łowickiego ołtarza nie doczekały się dotychczas bliższego omówienia. Zainteresowanie współczesnych badaczy było odwrotnie proporcjonalne do podziwu, jaki wzbudzały one u dawnych historyków. Na marginesie swojej pracy Jerzy Łoziński związał ołtarz z wpływami północnymi bądź śląskimi<sup>9</sup>. Nieco więcej uwagi poświęcił mu Jacek Gajewski, który podkreślił zły stan zachowania dzieł rzeźbiarskich w łowickiej kaplicy, oraz zauważył, iż niektóre fragmenty ołtarza mogły oryginalnie pochodzić z nagrobka Piotra Tarnowskiego<sup>10</sup>.

Fundator dzieł będących przedmiotem niniejszych rozważań urodził się prawdopodobnie w 1550 r. Wykształcony w Wiedniu oraz w Italii szybko trafił na dwory – najpierw biskupa kujawskiego Stanisława Karnkowskiego, a następnie króla Stefana Batorego<sup>11</sup>. Po śmierci tego ostatniego zyskał zaufanie

<sup>6</sup> Stanisław Cercha, *Znaki kamieniarskie Jana Michałowicza z Urzędowa w kolegiacie łowickiej*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki w Polsce” 1912, t. 7, szp. CCCCXVII–CCCCXXI, il. 18.

<sup>7</sup> Lech Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1958, nr 3–4, s. 291–292; Zbigniew Hornung, *Gdańska szkoła rzeźbiarska na przełomie XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki” 1959, t. 1, s. 114–116; zob. Lech Krzyżanowski, *Gdańska monumentalna rzeźba kamienna 1517–1628*, Warszawa 1966, mps w Bibliotece Instytutu Historii Sztuki UAM, s. 84–86.

<sup>8</sup> Między innymi Anna Gradowska, *Nagrobki renesansowe na Mazowszu*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1964, t. 7, s. 244–245; Artur Badach, *Rzeźba gdańska czasów nowożytnych na ziemiach Rzeczypospolitej [w:] Gdańsk dla Rzeczypospolitej w służbie Króla i Kościoła*, katalog wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, red. Teresa Grzybkowska, Gdańsk 2004, s. 63; Renata Gołąb, *Nagrobek Jędrzeja Noskowskiego w Makowie Mazowieckim*, „Ikonotheka” 1995, t. 9, s. 101–110. Ostatnio o nagrobku Tarnowskiego wspominał na marginesie szeregu swoich publikacji Michał Wardzyński, zob. *idem*, *Foreign Marble and other Building Material in Polish Renaissance and Baroque Sculpture during Sixteenth and Seventeenth Century* [w:] *Actes du XIV<sup>e</sup> Colloque International de Glyptographie de Chambrod*, red. Jean-Louis van Belle, Braine-la-Château 2005, s. 530, il. 22; *idem*, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie na ziemiach polskich od średniowiecza do 2. poł. XVIII w. Import i zastosowanie w małej architekturze i rzeźbie kamiennej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3–4, s. 353.

<sup>9</sup> Jerzy Z. Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 138.

<sup>10</sup> Jacek Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu [w:] Łowicz. Dzieje miasta*, red. Ryszard Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 492.

<sup>11</sup> Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy...*, s. 545.

młodego Zygmunta Wazy i już około 1590 r. stał się jednym z ważniejszych członków stronnictwa królewskiego. Podczas burzliwego sejmku w 1591 r. król, wbrew zdaniu Jana Zamoyskiego, mianował go podkanclerzym koronnym<sup>12</sup>. Po kilkuletniej służbie na królewskim dworze, podczas której uczestniczył w wielu ważnych wydarzeniach, jak choćby w spotkaniu króla polskiego z jego ojcem, królem szwedzkim Janem III w Rewalu w 1589 r., czy też w wyprawie do Szwecji w latach 1593–1594<sup>13</sup>, od 1598 roku Jan Tarnowski podążał drogą kariery kościelnej. Sprawował on wyższe godności duchowne, najpierw biskupa poznańskiego (1598–1600), następnie kujawskiego (1600–1603), wreszcie zaś arcybiskupa gnieźnieńskiego.

Już jako biskup poznański Tarnowski dokonał szeregu fundacji artystycznych. Stefan Damalewicz wspomina odnowę kościoła katedralnego, przyozdobienie malowidłami jego prezbiterium, a także przebudowę tamtejszego pałacu biskupiego<sup>14</sup>. Lepiej uchwytna jest działalność fundacyjna Tarnowskiego jako biskupa kujawskiego, której najlepsze świadectwo daje kaplica Najświętszej Marii Panny przy katedrze we Włocławku, erygowana w latach 1600–1603 i wzniesiona po roku 1605, zapewne przez muratora krakowskiego Samuela Świątkiewicza, z prefabrykatów wykonanych w warsztacie Tomasza Nikła<sup>15</sup> (il. 3). Jak zauważył Jerzy Łoziński, kaplica włocławska była prawdopodobnie pomyślana jako przyszłe miejsce spoczynku biskupa<sup>16</sup>. Znane dokumenty świadczą o tym, iż Tarnowski nadzorował budowę kaplicy również po przeniesieniu na arcybiskupstwo gnieźnieńskie<sup>17</sup>. Jednakże po otrzymaniu godności arcybiskupiej postanowił on wznieść kolejną kaplicę, tym razem w prestiżowej siedzibie prymasów. Ostatecznie, po ustawieniu w niej nagrobka ojca, łowicka kaplica Św. Trójcy stała się niejako mauzoleum rodziny Tarnowskich. Z uwagi na skąłą liczbę zachowanych informacji źródłowych trudno jednak

<sup>12</sup> *Urzędnicy centralni i nadworni Polski XIV–XVIII wieku. Spisy*, (Urzędnicy dawnej Rzeczypospolitej XII–XVIII wieku. Spisy, red. Antoni Gąsiorowski, t. 10), oprac. Kazimierz Chłapowski, Stefan Ciara, Łukasz Kądziela i in., red. Antoni Gąsiorowski, Kórnik 1992, s. 110, 209. Zob. Kazimierz Lepszy, *Rzeczpospolita Polska w dobie sejmku inkwizycyjnego (1589–1592)*, Kraków 1939, s. 265, 275; Henryk Wisner, *Rzeczpospolita Wazów. Czasy Zygmunta III i Władysława IV*, Warszawa 2002, s. 194; *idem*, *Zygmunt III Waza*, Wrocław 2006, s. 61, 68.

<sup>13</sup> O tym szczególnie zob. *Pisma pośmiertne Stanisława Łubieńskiego*, oprac. Adam B. Jocher, Petersburg 1855, s. 26–41. Łubieński, uczestnik tych wydarzeń, wyraźnie wskazuje na zażyłość i zaufanie pomiędzy królem i Tarnowskim.

<sup>14</sup> Zob. Stefan Damalewicz, *Vitae Vladislaviensium Episcoporum*, Cracoviae 1642, s. 422–425 (egzemplarz w Bibliotece UMK, sygn. Pol. 7. II. 6342); przekaz ten cytuje Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy...*, s. 549.

<sup>15</sup> O fundacjach włocławskich wspomina Damalewicz, a za nim Korytkowski (Damalewicz, *Vitae Vladislaviensium...*, s. 422–425; Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy...*, s. 550). Samą kaplicę najpełniej omówił Jerzy Łoziński, *Grobowe kaplice kopułowe w Polsce 1520–1620*, Warszawa 1973, s. 132–136; zob. też Stefan Narębski, *Kaplica renesansowa we Włocławku i jej związki z kaplicą firlejowską w Bejskach*, Bydgoszcz 1961.

<sup>16</sup> Łoziński, *Grobowe kaplice...*, s. 133.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 132.

jednoznacznie stwierdzić, czy takie było jej pierwotne przeznaczenie. Jak się wydaje, obydwie fundacje – włocławska i łowicka – miały obok funkcji kultowej i sepulkralnej, także cel polityczny. Wywodzący się ze średniej prowincjonalnej szlachty dostojnik, swoisty *homo novus* w świecie wielkiej polityki, przypuszczalnie starał się stworzyć za ich pomocą wizualną podstawę dla ugruntowania znaczenia swej rodziny. Zmarły w 1604 r. arcybiskup nie zdążył już ujrzyć swych dzieł. Nadzór nad wzniesieniem kaplicy w Łowiczu mocą testamentu powierzony został arcybiskupowi lwowskiemu Janowi Zamoyskiemu oraz biskupowi przemyskiemu Maciejowi Pstrokońskiemu<sup>18</sup>, a realną opiekę nad pracami sprawował zapewne, przynajmniej w ich późniejszej fazie, kanonik Wojciech Tarnowski<sup>19</sup>.



Il. 3. Willem van den Blocke, figura Piotra Tarnowskiego, fot. Franciszek Skibiński

Nagrobek Piotra Tarnowskiego znajduje się przy zachodniej ścianie kaplicy. Struktura architektoniczna o wymiarach 260 × 340 cm wykonana została z wapienia mozańskiego w odmianie czerwono-brązowej (*Vieux Rance*) oraz czarnej (*Noir Belge*), a także czerwonego wapienia z Olandii<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy...*, s. 554.

<sup>19</sup> Biblioteka Seminaryjna w Łowiczu [dalej: BS Łowicz], *Acta Capitulli Liber Secundus*, lata 1612–1623, s. 2–3, 21, 32, 54–55, 73, 97. Stanisław Librowski, publikując obszernie fragmenty akt kapituły łowickiej (*idem*, *Wypisy z akt kapituły w Łowiczu do zakrystii, skarbcza, biblioteki, archiwum i kancelarii miejscowej kolegiaty i kapituły z lat 1525–1818*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1986–1987, t. 52–54, zwłaszcza t. 52, 1986, s. 266–280), pomija materiał dotyczący budowy kaplicy.

<sup>20</sup> O materiałach kamieniarskich pochodzenia niderlandzkiego wykorzystywanych w rzeźbie i małej architekturze pisał ostatnio w cennych publikacjach Michał Wardzyński (zwłaszcza *idem*, *Marmury i wapień południowoniderlandzkie...*, tam bogata literatura), a także Ryszard

Do wyrzeźbienia postaci zmarłego wykorzystano białawy, brązowo użylony alabaster angielski (il. 4). Ten sam materiał posłużył również do wykonania fryzu ornamentalnego zdobiącego sarkofag, konsol spinających belkowanie, figur cnót, a prawdopodobnie też figur wieńczących konstrukcję<sup>21</sup> (il. 5).

Jak się wydaje, pomnik Piotra Tarnowskiego zachował więcej autentycznej substancji, niż wskazywali dawniejsi badacze. Wykonany z czerwono-brązowego wapienia cokół, określony przez Krzyżanowskiego jako wtórny, należy uznać za oryginalny<sup>22</sup>. Natomiast obecna struktura architektoniczna w pewnym stopniu odbiega od pierwotnie zamierzonego kształtu<sup>23</sup>. Wykazuje ona wyraźne cechy pośpiesznego i nieudolnego montażu, widocznego m.in. w nieprecyzyjnie i być może niewłaściwie złożonym belkowaniu, odsłonięciu nieopracowanych i nieprzeznaczonych do ekspozycji fragmentów, uszkodzonym i błędnie naprawionym jońskim kapitelu podtrzymywanym przez jedną z kariatyd, a także w śladach zaprawy, czytelnych szczególnie na elementach belkowania (il. 6). Odnosi się wrażenie, że nagrobek w obecnej formie został złożony wtórnie przez nieznających jego zamierzonego kształtu kamieniarzy. Może to wynikać z napraw po późniejszych zniszczeniach, np. w czasie szwedzkiego potopu<sup>24</sup>, ale i świadczyć o tym, iż nigdy nie został on ustawiony i wykończony na miejscu



Il. 4. Willem van den Bloecke, figura Piotra Tarnowskiego, fot. Franciszek Skibiński



Il. 5. Dekoracja ornamentalna nagrobka Piotra Tarnowskiego (fragment), fot. Franciszek Skibiński

Szmydki (*idem*, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi*, Lublin 2008, s. 205–241).

<sup>21</sup> W okresie późniejszym oryginalny wygląd wielu elementów uległ zatarciu. Wtórne warstwy usunięto w czasie niedawnych prac konserwatorskich.

<sup>22</sup> Krzyżanowski, *Gdańska monumentalna...*, s. 84.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 85, przypis 49.

<sup>24</sup> Na temat zniszczeń dokonanych w kolegiacie w 1656 r., choć bez wskazania na kaplicę, zob. Andrzej K. Cebrowski, *Roczniki miasta Łowicza pisane w latach 1648–1659*, wyd. Marian Małuszyński, Łowicz 1937, s. 43; zob. Jerzy Wegner, *Łowicz w latach Potopu*, Łowicz 1947, s. 121–122. W roku 1666 przeznaczono pewne fundusze na naprawę kaplic Tarnowskiego



Il. 6. Willem van den Blocke, nagrobek Piotra Tarnowskiego (fragment),  
 fot. Franciszek Skibiński

przez jego wykonawcę bądź jego wykwalifikowanego pomocnika. Wobec braku odpowiednich źródeł ikonograficznych, obecnie niemożliwe jest niestety podjęcie próby rekonstrukcji pierwotnego kształtu obiektu. Wbrew sugestii Gajewskiego nie było to jednak z pewnością epitafium naścienne<sup>25</sup>.

Znajdujący się po przeciwnej stronie kaplicy ołtarz o wymiarach 260 × 300 cm wykonany został częściowo z tych samych co nagrobek materiałów: arkada ujmująca scenę Ukrzyżowania oraz fragmenty zwieńczenia – z wapieni, a płaskorzeźby ze scenami Ukrzyżowania oraz Zmartwychwstania, figurki w przyłęczach arkady oraz, prawdopodobnie, fryz zdobiony ornamentem roślinnym – z alabastru. Fakt wykorzystania w nagrobku i ołtarzu

tych samych materiałów, jeszcze niezbyt w tym czasie rozpowszechnionych w Rzeczypospolitej, wskazuje na to, iż przynajmniej fragmenty ołtarza powstały w tym samym warsztacie, który wykonał nagrobek Piotra Tarnowskiego<sup>26</sup>. Za tą wysuniętą już przez Gajewskiego tezę przemawia też zbliżony charakter plastyki figuralnej oraz fragmentów dekoracji ornamentalnej<sup>27</sup>. Dużą część ołtarza tworzą jednak elementy innego pochodzenia. Najważniejsze wśród nich to cokół i kolumny oraz fryz z dekoracją roślinną będący fragmentem dekoracji architektonicznej kaplicy. Niepewne jest pochodzenie figur ewangelistów, natomiast rzeźby przedstawiające świętych Piotra i Pawła zostały dodane w XIX w.<sup>28</sup> Wysoce niejednolita struktura ołtarza nie jest więc wynikiem oryginalnego zamysłu artystycznego, a raczej wtórną kompilacją różnorodnych elementów, której trzon stanowią fragmenty wykonane przez ten sam warsztat, który wykonał pomnik Piotra Tarnowskiego. Nie ulega jednak wątpliwości to, iż elementy te nie stanowiły pierwotnie części tego nagrobka.

Jako datę powstania nagrobka Piotra Tarnowskiego badacze wskazywali czas po 1603 r. Krzyżanowski za termin *post quem* uznał otrzymanie przez Jana

i Uchańskiego, zob. AA Warszawa, sygn. 973/A.X.3.56, s. 280, *Zbiór aktów i dokumentów dot. kolegiaty łowickiej*.

<sup>25</sup> Gajewski, *Sztuka w prymasowskim...*, s. 492.

<sup>26</sup> Zob. przyp. 21.

<sup>27</sup> Gajewski, *Sztuka w prymasowskim...*, s. 492.

<sup>28</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. 2, *Województwo łódzkie*, red. Jerzy Z. Łoziński, z. 5, *Powiat łowicki*, oprac. Stefan Kozakiewicz, Jerzy A. Miłobędzki, Warszawa 1953, s. 30, figury zostały wykonane przez Michała Rasia w 1863 r.

Tarnowskiego godności arcybiskupiej w tymże roku, jako argument podając przytoczenie faktu pełnienia przez jego syna urzędu podkanclerzego w inskrypcji upamiętniającej zmarłego<sup>29</sup>. Sądził on jednak błędnie, iż Tarnowski został podkanclerzym i prymasem jednocześnie<sup>30</sup>. Hornung poszedł o krok dalej, uważając, iż pomnik wykonany został na zlecenie egzekutorów testamentu fundatora już po jego śmierci<sup>31</sup>. Korytkowski podaje natomiast, iż nagrobek powstał jeszcze za życia prymasa<sup>32</sup>. Problemu datowania pomnika nagrobnego nie wyjaśniają informacje dotyczące wzniesienia samej kaplicy. Jak wskazał już Gawarecki<sup>33</sup>, a potwierdził publikujący wypisy ze zniszczonych w czasie ostatniej wojny archiwaliów Władysław Kwiatkowski, została ona erygowana przez prymasa Wojciecha Baranowskiego – wraz z kanią fundacji Tarnowskiego i kolegium psalterzystów – dopiero 4 października 1609 r.<sup>34</sup> Jak wskazuje tekst inskrypcji fundacyjnej na zewnętrznej ścianie kaplicy, budowę ukończono zapewne w 1611 r.<sup>35</sup> Prace wykończeniowe trwały jednak zapewne dłużej, gdyż z akt posiedzeń kapituły łowickiej wynika, że problem finansowania konstrukcji dyskutowany był jeszcze w roku 1617<sup>36</sup>.

Przyjęte w literaturze i pozornie potwierdzone przez dokumenty dotyczące budowy samej kaplicy datowanie nagrobka zaproponowane przez Krzyżanowskiego i Hornunga nasuwa poważne wątpliwości. Otóż w teście inskrypcji umieszczonej na pomniku wspomniano jedynie urząd podkanclerzego sprawowany przez Jana Tarnowskiego, pomijając wszystkie jego późniejsze wysokie godności kościelne. Trudno przypuszczać, by sam arcybiskup, wykonawcy jego testamentu bądź nadzorujący prace kanonik Wojciech Tarnowski pominęli zaszczytne tytuły, z godnością prymasowską na czele, zwłaszcza, iż odniesienia do nich pojawiają się w powstałej w 1611 r. tablicy fundacyjnej umieszczonej na elewacji kaplicy. Fakt ten sugeruje, iż nagrobek mógł powstać wcześniej, niż dotychczas sądzono, mianowicie już w latach, gdy fundator pełnił funkcję podkanclerzego (1591–1598). Przez ponad dziesięć lat elementy nagrobka musiałyby zatem być tymczasowo przechowywane

<sup>29</sup> Damalewicz podaje pełne brzmienie zniszczonego dziś w znacznym stopniu tekstu inskrypcji, zob. *idem*, *Series Archiepiscoporum Gnesnensium*, Varsoviae 1649, s. 335–336 (Archiwum Archidiecezjalne w Gnieźnie, sygn. BP 1065); Szymon Starowolski, *Monumenta Sarmatarum via universae carnis ingressorum*, Cracoviae 1655, s. 690–691.

<sup>30</sup> Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna...*, s. 291–292.

<sup>31</sup> Hornung, *Gdańska szkoła...*, s. 114.

<sup>32</sup> Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy...*, s. 555.

<sup>33</sup> Gawarecki, *Pamiętki historyczne...*, s. 57–59, 72–73.

<sup>34</sup> Władysław Kwiatkowski, *Łowicz prymasowski w świetle źródeł archiwalnych*, Warszawa 1939, s. 82; *idem*, *Akta prymasów z XVII i XVIII w. w Warszawie*, „Ateneum Kapłańskie” 1947, t. 46, z. 5, s. 508–510. Istotne informacje odnośnie erygowania kanonii podaje też Stanisław Librowski, zob. *idem*, *Statuty kapituły kolegiackiej dawnej archidiecezji gnieźnieńskiej*, z. 2, *Statuty świętej kapituły w Łowiczu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1981, t. 42, s. 358.

<sup>35</sup> Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna...*, s. 291.

<sup>36</sup> BS Łowicz, *Acta Capitulli Liber*, s. 97. W 1613 r. wypłacić miano niejakiemu Augustynowi Jankowi Hansowi z Kielc 248 florenów za roboty przy budowlu, zob. *ibidem*, s. 32.



w nieznanym dziś miejscu. Takie okoliczności mogłyby tłumaczyć zły stan pomnika, przeznaczonego początkowo do innego wnętrza i niewłaściwie później złożonego.

Przypisując nagrobek Piotra Tarnowskiego Willemowi van den Blockemu, Krzyżanowski i Hornung wskazali jedynie na ogólne zbieżności z innymi dziełami związanymi z gdańskim mistrzem. Wobec niemożności potwierdzenia autorstwa omawianych dzieł za pomocą źródeł archiwalnych jedynym narzędziem pozwalającym na podjęcie próby weryfikacji tej atrybucji jest



Il. 7. Willem van den Blocke, figura Piotra Tarnowskiego (fragment), fot. Franciszek Skibiński



Il. 8. Willem van den Blocke, figura Jana III Wazy (fragment), 1594–1596, Uppsala, fot. Franciszek Skibiński

analiza porównawcza. Jej podstawą musi być najważniejsze zachowane do dziś, udokumentowane dzieło mistrza Willema, mianowicie nagrobek króla Szwecji Jana III Wazy w Uppsali<sup>37</sup>.

Twarze Jana III oraz Tarnowskiego łączy brak wyraźnie zarysowanych brwi, kształt nosa, sposób oddania zawijających się w specyficzny sposób wąsów, a zwłaszcza głębokie osadzenie zapadniętych oczu, zamkniętych prostą linią powiek, nadających twarzom zmarłych bardzo charakterystyczny wyraz (il. 7, 8). W zbliżony do siebie sposób ukazano też dłonie obydwu figur o wyraźnie, choć delikatnie zaznaczonych szczegółach anatomicznych i starannie, pełnoplastycznie opracowanych palcach.

Uderzające jest niemal identyczne opracowanie detali zbroi noszonych przez obydwie postaci (il. 4, 7, 8, 9). Dla przykładu wskażmy fragmenty naramiennika, nagolennika i ciężmy. Wszędzie powtarza się bardzo podobny układ elementów pancerza, a także ich dekoracja – drobna

<sup>37</sup> Na temat pomnika Jana III zob. August Hahr: *Föregångarna till Johan III:s grafmonument i Uppsala i dess ursprunglingen afsedda gestalt* [w:] *idem, Studier i nordisk renässanskonst*, t. 1, Uppsala 1913; Alicja Saar-Kozłowska, *Historia fundacji i rekonstrukcje pomnika grobowego króla Jana III w katedrze w Uppsali. Przyczynek do badań nad twórczością Willema van den Blocke* [w:] *Stosunki polsko-szwedzkie w epoce nowożytnej*, red. Andrzej Rottermund, Warszawa 2001, s. 63–106 oraz Herman Bengtsson, *Uppsala domkyrka. VI. Gravminnen*, Sveriges Kyrkor 232, Uppsala 2010, s. 62–74.

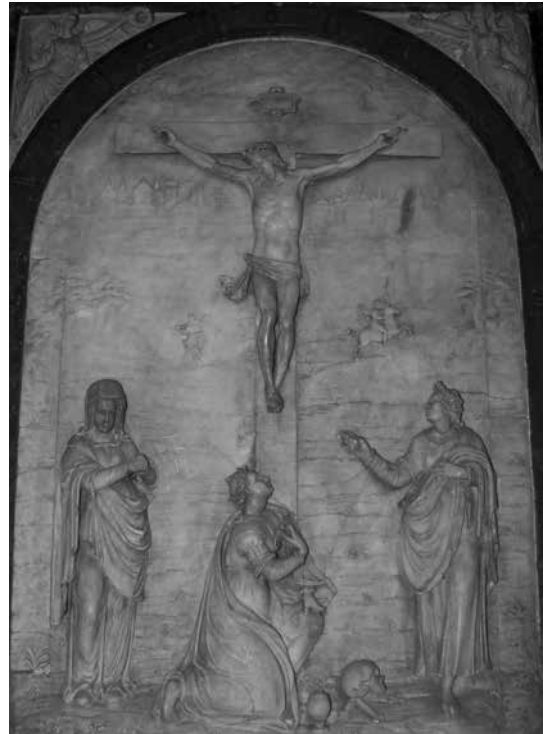
plecionka na obrzeżach poszczególnych części zbroi, zwłaszcza folg, oraz pasy bogatej wici roślinnej zdobiące większe jej części. Obydwie figury łączą nie tylko motywy ornamentalne i ich umiejscowienie, ale też bardzo staranny sposób ich wykonania za pomocą płytkiego żłobienia, dającego jednak, dzięki precyzji, wrażenie plastyczności. Artysta osiągnął tu znakomitą równowagę pomiędzy jasnością układu, tektoniką bryły i dekoracją.

Wskazane tu, z braku miejsca jedynie pokrótce, zbieżności pomiędzy figurami Piotra Tarnowskiego i Jana III Wazy w pełni potwierdzają wcześniejszą atrybucję, wskazując, iż w obydwu przypadkach mamy do czynienia z dziełami Willema van den Blockego.

Więcej problemów przy próbie atrybucji sprawia relief ukazujący Ukrzyżowanie (il. 10). Spośród wiązanych z mistrzem Willemem scen figuralnych jedynym materiałem, który może zostać wykorzystany przy podjęciu próby analizy porównawczej, są alabastrowe płaskorzeźby pochodzące z pomnika szwedzkiego króla (il. 11). Sceny te łączy z łowickim Ukrzyżowaniem brak sugestywnie oddanej głębi i pominięcie planów pośrednich. Na płaską powierzchnię tła, na której ukazano jedynie opracowaną w bardzo niskim, graficznym reliefie panoramę miasta, w dolnej partii kompozycji nałożono niemal pełnoplastyczne figury. Ta specyficzna koncepcja – wyraźnie zarysowane postacie bądź ich grupy w części dolnej, gładka powierzchnia w centrum oraz bardzo delikatny relief wraz z wysoką linią horyzontu w partii górnej – odróżnia te zabytki od najczęstszego schematu znanego z prac rzeźbiarzy w alabastrze, którzy



Il. 9. Figura Jana III Wazy (fragment),  
fot. Franciszek Skibiński



Il. 10. Willem van den Blocke, Ukrzyżowanie, ołtarz  
w kaplicy Św. Trójcy w Łowiczu, ok. 1594–1598,  
fot. Franciszek Skibiński

zazwyczaj starali się oddać malarską głębię sceny<sup>38</sup>. Gwoli prawdy stwierdzić jednak trzeba, iż w płaskorzeźbach z Uppsali brak większych figur umożliwiających przeprowadzenie szerszej analizy, wątpliwości budzą też pewne mankamenty ich kompozycji. Możliwe jednak, że dobry figuralista, którym z pewnością był Willem van den Blocke, w nagrobku Jana III musiał się zmierzyć z nowym zadaniem, mianowicie ukazaniem licznych drobnych postaci w szerokiej przestrzeni tła.



Il. 11. Warsztat Willema van den Blockego, scena bitewna, nagrobek Jana III Wazy,  
fot. Franciszek Skibiński

Szukając dalszych analogii z dziełami Willema van den Blockego w odniesieniu do łowickiego Ukrzyżowania, należy zwrócić uwagę na figurę *Immortalitas*<sup>39</sup> pochodzącą z nagrobka Jana III, a będącą z pewnością jedną z najlepszych rzeźb mistrza (il. 12, 13). Fizjonomia tej postaci nosi szereg cech charakterystycznych dla twarzy Marii w Łowiczu. Choć wyciągnięcie ostatecznych wniosków z porównania obydwu figur utrudnia różnica ich wielkości, istnieją pomiędzy nimi wyraźne podobieństwa. Zbliżony jest wydłużony kształt twarzy – o identycznych grubych lekko rozchylnych wargach oraz półprzymkniętych oczach z zaznaczonymi

<sup>38</sup> Bogaty katalog tego typu dzieł podaje Lipińska, *Wewnętrzne światło...*, s. 207–286, zob. *Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI–XVII wieku / Matter of light and flesh. Alabaster in the Netherlandish sculpture of the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. Jacek Kriegseisen, Aleksandra Lipińska, Gdańsk 2011.

<sup>39</sup> Dotąd niesłusznie określana jako personifikacja *Pax*.

tęczówkami i źrenicami, a także uszach do połowy przesłoniętych włosami. Należy pamiętać o tym, iż co prawda ten typ urody przynależy do kanonu istniejącego powszechnie w rzeźbie, i nie tylko w rzeźbie, przełomu XVI i XVII w., jednak sposób wykonania wskazanych detali w zestawionych dziełach sugeruje wykonanie ich przez jednego artystę. Można zatem przyjąć, iż Ukrzyżowanie z łowickiego ołtarza nie jest niderlandzkim importem, a raczej dziełem Willema van den Blockego i jego warsztatu. Sugerują to również znaczące różnice formalne pomiędzy nim a typowymi wyrobami warsztatów niderlandzkich. Utalentowany czeladnik mistrza był twórcą bardzo udanych, alabastrowych figur cnót, niesłusznie surowo ocenionych przez dotychczasowych badaczy, zapewne z powodu zatarcia ich oryginalnego kształtu. Nie jest on jednak tożsamy z rzeźbiarzami, którzy pracowali przy innych dziełach powstałych w warsztacie Willema van den Blockego, takich jak nagrobki Jana III Wazy oraz braci Andrzeja i Baltazara Batorych w Barczewie czy też gdańskie epitafia Johanna Brandesa i Eduarda Blemkego. Pracą zupełnie innej, znacznie mniej biegłej ręki jest natomiast umieszczona w zwieńczeniu łowickiego ołtarza płaskorzeźba ukazująca Zmartwychwstanie (il. 14).

*Dzieła  
Willema van  
den Blockego  
z kaplicy  
Św. Trójcy...*



Il. 12. Figura Marii ze sceny Ukrzyżowania (fragment), Łowicz, fot. Franciszek Skibiński



Il. 13. Willem van den Blocke, Pax, figura z nagrobka Jana III Wazy (fragment), Uppsala, fot. Franciszek Skibiński

Analizując okoliczności, w jakich Jan Tarnowski mógł zapoznać się z Willemem van den Blockem i jego twórczością, Krzyżanowski wskazał na jego udział w wyprawie Zygmunta III Wazy do Szwecji w 1593 r.<sup>40</sup> Opinię tę należy podtrzymać, uzupełniając pewnymi szczegółami. Wiemy, że podkanclerzy Tarnowski towarzyszył królowi podczas jego wizyty w Gdańsku. Jego pobyt nad Motławą w 1593 r. potwierdzają sygnowane tam przezeń dokumenty

<sup>40</sup> Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna...*, s. 291–292.



Il. 15. Zmartwychwstanie, zwieńczenie ołtarza w kaplicy Sw. Trójcy w Łowiczu

wystawiane przez kancelarię królewską<sup>41</sup>. Wedle wszelkiego prawdopodobieństwa to właśnie wtedy Zygmunt Waza zamówił u Willema van den Blockego pomnik swego ojca, nad którym prace rozpoczęły się już jesienią tego samego roku<sup>42</sup>. Równie istotny jest fakt, iż królowi towarzyszył szwedzki szlachcic Ture Bielke. Jak wskazują źródła archiwalne, to właśnie on nadzorował z ramienia króla przebieg prac nad pomnikiem Jana III<sup>43</sup>. Co więcej, jego nagrobek w katedrze w Linköping jest również archiwalnie potwierdzonym dziełem Willema van den Blockego<sup>44</sup>. Sune Schéle, któremu zawdzięczamy odkrycie potwierdzającego autorstwo dokumentu, uważał iż wykonano go

dopiero około 1619 r.<sup>45</sup> Ardis Grosjean wskazał jednakże, iż w źródle tym mowa jest o zamówieniu nagrobka przez samego Bielkego. Według niego, dzieło to powstało jeszcze przed śmiercią zleceniodawcy podczas „krwawej łaźni” w Linköping w 1600 r., do Szwecji trafiło zaś dopiero po zniesieniu przez Gustawa Adolfa zakazu wznoszenia pomników pomordowanym<sup>46</sup>. W świetle przedstawionych powyżej informacji należy przyjąć, iż zarówno Jan Tarnowski, jak i Ture Bielke zapoznali się z działalnością brabanckiego rzeźbiarza podczas pobytu dworu królewskiego w Gdańsku w 1593 r., a pierwszy z nich mógł zamówić nagrobek ojca już podczas swego pobytu w nadbałtyckim mieście w 1593 bądź 1594 r.

<sup>41</sup> Archiwum Główne Akt Dawnych w Warszawie, MK 138, *Regestrum Cancellaria Minoris...*, s. 309.

<sup>42</sup> Tak uważał już Ardis Grosjean, *Wilhelm van den Blocke's Bielke Tomb. A late sixteenth century work in its historical Swedish-Polish Context*, „Konsthistorisk Tidskrift” 1985, vol. 54, s. 2–15.

<sup>43</sup> Zob. Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 300, 36/65, s. 37, suplika Willema van den Blockego do gdańskiej Rady z 1594 r. Należy zauważyć, że Franciszek Krzysiak nie zdołał odczytać nazwiska Ture Bielkego (*idem*, *Supliki Hansa Kramera i Willema van den Blocke do Rady Miejskiej w Gdańsku*, „Porta Aurea” 1999, t. 6, s. 76–77).

<sup>44</sup> Biografia Ture Bielkego zob. *Svenskt Biografiskt Lexikon*, 1923, t. 4, s. 210–214. Por. Jerzy Michalewicz, *Dwór szwedzki Zygmunta III w latach 1587–1600*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 1966, t. 11, s. 170.

<sup>45</sup> Sune Schéle, *Bielkegraven i Linköpings domkyrka – ett verk av Wilhelm von dem Block*, „Konsthistorisk Tidskrift” 1951, vol. 20, s. 20–32.

<sup>46</sup> Grosjean, *Wilhelm van den Blocke's...*, s. 2–3, 10–13.

Wypada też zapytać, czy Jan Tarnowski mógł odegrać jakąś rolę w skierowaniu uwagi króla na warsztat Willema van den Blockego. W tej kwestii niestety zmuszeni jesteśmy poprzestać jedynie na hipotezach. Możliwe, że jako dawny sekretarz w kancelarii Stefana Batorego, Tarnowski zdawał sobie sprawę z tego, iż ten właśnie artysta wykonał na zlecenie króla nagrobek jego brata Krzysztofa (dawniej w Alba Iulia w Siedmiogrodzie). Jednak nawet jeżeli Tarnowski już wcześniej znał warsztat mistrza Willema, nie wydaje się, by to właśnie on odegrał kluczową rolę w poleceniu go Zygmuntowi III i jego dworowi. Jak można sądzić na podstawie znanych dziś fundacji, pomimo niewątpliwych ambicji Tarnowski nie był znawcą sztuki o wykształconym guście. Należy podejrzewać, iż to raczej on wzorował się na fundacjach królewskich, przede wszystkim na monumentalnym i kosztownym nagrobku Jana III Wazy.

U schyłku XVI w. na obszarze Rzeczypospolitej spotkały się dwie tradycje rzeźby europejskiej – specyficzna odmiana italianizmu wywodząca się z dzieł artystów włoskich osiadłych tu jeszcze w pierwszej połowie stulecia<sup>47</sup> oraz nurt północny o genezie niderlandzkiej, który rozprzestrzenił się w drugiej połowie stulecia na obszarze Cesarstwa oraz wzdłuż wybrzeży Bałtyku<sup>48</sup>. W Gdańsku i Królewcu, głównych ośrodkach południowego pobrzeża Bałtyku mających bezpośredni związek z Rzeczpospolitą, wpływ rzeźby niderlandzkiej obecny był już od połowy XVI w. i wynikał z działalności niderlandzkich artystów oraz importu gotowych dzieł<sup>49</sup>. Z obszaru bałtyckiego stopniowo przenikała ona na tereny leżące w głębi Rzeczypospolitej, gdzie wpływ sztuki niderlandzkiej wynikał dotychczas raczej z fragmentarycznej recepcji rozwiązań rozpowszechnianych przez wzorniki graficzne oraz działalności pojedynczych mistrzów, takich jak osiadli we Lwowie Herman Hutte i Heinrich Horst<sup>50</sup>. W procesie tym bardzo ważną rolę odegrała fundacja króla Stefana Batorego, który zlecił Willemowi van den Blockemu wykonanie wspomnianego wyżej pomnika. Ten nieistniejący dziś nagrobek

<sup>47</sup> Zagadnienie to jak dotąd najpełniej omówiła Helena Kozakiewiczowa, *Rzeźba polska XVI wieku*, Warszawa 1984, tam dawniejsza literatura.

<sup>48</sup> Na ten temat zob. m.in. Anna Jolly, *Netherlandish sculptors in sixteenth-century northern Germany and their patrons*, „Simiolus” 1999, vol. 27/3, s. 119–143; Tine L. Meganck, *Cornelis Floris and the ‘Floris-school’ in the Baltic* [w:] *Florissant. Bijdragen tot de kunstgeschiedenis der Nederlanden (15<sup>de</sup> – 17<sup>de</sup> eeuw)*, ed. Arnout Balis, Paul Huvanne, Jeanine Lambrecht, Christine Van Mulders, Brussel 2005, s. 171–184; Andrea Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenhäuser im Zeitalter der Renaissance 1550–1650*, Kiel 2007, *passim*.

<sup>49</sup> Zob. Krzyżanowski, *Gdańska monumentalna...*, rozdziały 2–3; Janusz Pałubicki, *Rzeźba kamienna w Gdańsku w latach 1517–1585*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, nr 3, s. 175–195; Andrzej Rzempełuch, *Niderlandyzm w sztuce Prus Książęcych. Twórcy – dzieła – następstwa* [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Toruń, grudzień 1992, Warszawa 1995, s. 113–138.

<sup>50</sup> Zob. Tadeusz Chrzanowski, *Geografia niderlandyzmu polskiego (XV–XVII w.)* [w:] *Niderlandyzm w sztuce polskiej...*, s. 69; Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie...* Taką pośrednią znajomość wykazuje m.in. późna twórczość Jana Michałowicza, zob. Julian Pagaczewski, *Jan Michałowicz z Urzędowa*, „Rocznik Krakowski” 1937, t. 28, s. 20–22.

stał się pierwszym dziełem z kręgu mecenatu królewskiego wykonanym przez rzeźbiarza niderlandzkiego pochodzenia<sup>51</sup>. Skierowanie prestiżowego zlecenia do artysty czynnego dotąd w Królewcu wskazuje też na artystyczną rangę tego ośrodka<sup>52</sup>. Pierwszymi tamtejszymi importami rzeźby niderlandzkiej o dużym znaczeniu były powstałe w 1552 r. epitafium księżnej Doroty, wykonane w warsztacie Cornelisa Florisa i sprowadzone za pośrednictwem Jacoba Bincka, oraz wykonane około 1550 r. epitafium biskupa Georga von Polenza<sup>53</sup>. Dzieła te, wyznaczające charakter sztuki Królewca na kolejne dziesięciolecia, pociągnęły za sobą dalsze fundacje, z których najważniejsze również pochodziły z kręgu mecenatu książęcego. Kontakty z rzeźbą niderlandzką nie ograniczały się jedynie do sprowadzania gotowych dzieł, w stolicy Prus Książęcych działał nie tylko Willem van den Blocke, ale też na przykład Robert i Nicolas Mido, również będący współpracownikami Cornelisa Florisa<sup>54</sup>. Przynajmniej przez kilkanaście lat po śmierci księcia Albrechta Królewiec pozostawał żywym ośrodkiem artystycznym; dopiero w latach osiemdziesiątych dominującą rolę zaczął odgrywać Gdańsk. Przeniesienie warsztatu Willema van den Blockego w latach 1582–1584 odegrało w tych wydarzeniach niepoślednią rolę.

Dzieła z kaplicy Tarnowskich w Łowiczu są kolejnym ogniwem w zapoczątkowanym przez pomnik Krzysztofa Batorego procesie rozprzestrzeniania się sztuki niderlandzkiej z pobrzeża Bałtyku na położone dalej w głębi lądu obszary Rzeczypospolitej<sup>55</sup>. W odróżnieniu od innych fundacji z kręgu Batorych (nagrobki Krzysztofa oraz Andrzeja i Baltazara Batorych w Barczewie

<sup>51</sup> Meganck, *Cornelis Floris...*, s. 173; Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna...*, s. 276–277; Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie...*, s. 323.

<sup>52</sup> Odnosnie do Królewca i szerzej Prus Książęcych zob. Hermann Ehrenberg, *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen*, Leipzig 1899; Anton Ulbrich, *Kunstgeschichte Ostpreussens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Königsberg in Preußen 1932; *idem, Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen vom Ausgang des 16 bis in die 2. Hälfte des 19. Jahrhundert*, Königsberg in Preußen 1929; Rzempoluch, *Niderlandyzm w sztuce...*; Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer...*, s. 122–146.

<sup>53</sup> Zob. A. Rzempoluch, *Niderlandyzm w sztuce...*, s. 118–119; Lipińska, *Wewnętrzne światło...*, s. 29, 67, 22–223, tam dalsza literatura.

<sup>54</sup> Tak Hugo Johannsen interpretuje materiał źródłowy zgromadzony przez Ehrenberga, zob. Hugo Johannsen, *Willem van den Blocke and his Monument (1585–1586) for Christoph von Dohna in the Cathedral of Odensee. An Example of the Spread of the Style of Cornelis Floris in the Baltic* [w:] *Netherlandish Artists in Gdańsk in the Time of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2006, s. 114. Por. Jolly, *Netherlandish sculptors...*, s. 128–129, która sugeruje raczej Roberta Coppensa.

<sup>55</sup> Zob. Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie...*; *idem, Między Italią a Niderlandami. Środkowoeuropejskie ośrodki kamieniarsko-rzeźbiarskie wobec tradycji nowożytnej. Uwagi z dziedziny materiałoznawstwa* [w:] *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2009, s. 425–455. Obszerniej na ten temat zob. Franciszek Skibiński, *The Expansion of Gdańsk and the Rise of Taste for Netherlandish Sculpture in the Polish-Lithuanian Commonwealth in the Sixteenth and Seventeenth Centuries* [w:] *The Low Countries at the Crossroads. Netherlandish Architecture as an Export Product in Early Modern Europe (1480–1680)*, ed. Krista de Jonge, Konrad Ottenheim, Turnhout 2013, s. 158–176.

na Warmii, pomnik Marcina de Berzevice w Lisnowie na granicy Prus Książęcych) oraz Zygmunta III (nagrobki Jana III w Uppsali i Ture Bielkego w Linköping) zostały one wykonane na zamówienie osiadłego w Polsce dostojnika polskiego pochodzenia, a także znalazły się w miejscu dostępnym dla wielu potencjalnych odbiorców z głębi kraju. Znaczenia ich nie umniejsza fakt, iż wywodząc się z tradycji rzeźby niderlandzkiej drugiej połowy XVI w., były jednym z ostatnich ważnych przykładów tego nurtu zastępowanego w drugim i trzecim dziesięcioleciu XVII w. przez nowe tendencje artystyczne. Dzięki randze zamówienia oraz dobrej klasie artystycznej te wykonane dla jednego z wyższych dostojników Rzeczypospolitej dzieła stały się nie tylko jedną z realizacji otwierających wrota szerszej recepcji rzeźby niderlandzkiej w XVII w., ale przyczyniły się również do ugruntowania roli Gdańska jako centrum artystycznego o ponadlokalnym charakterze<sup>56</sup>, jak również potwierdziły pozycję rodziny van den Blocke na artystycznym rynku Rzeczypospolitej, czego skutkiem były liczne i prestiżowe późniejsze zamówienia ze strony tamtejszych odbiorców<sup>57</sup>.

*Dzieła  
Willema van  
den Blockego  
z kaplicy  
Św. Trójcy...*

#### ***Willem van den Blocke works the chapel of St. Trinity at the collegiate church in Łowicz***

One of the major and most interesting works of Netherlandish art in the former Polish-Lithuanian Commonwealth is analyzed, namely the statue of Piotr Tarnowski from the Holy Trinity Chapel in the former Łowicz Collegiate Church (Masovia) together with altar fragments accompanying it. The historic pieces from the Tarnowski Chapel were highly appreciated already in the 18<sup>th</sup> century, this testified to by the records of Archbishops' visitations and old city descriptions. However, in so-far literature many questions related to the history and importance of those works have remained unclear. The analysis begins with identifying the genuine and copied elements of both works. Following this, a suggestion is made that their current dating to the early 17<sup>th</sup> century should be moved back to the mid-1590s. Much attention is paid to their attribution and an earlier hypothesis attributing the works to the sculptor of Netherlandish descent, Willem van den Blocke, and active in Gdańsk, is confirmed. The analysis includes the comparison of the monument, particularly the figure of the deceased and the bas-relief Crucifixion scene from the altar with the preserved fragments of the tomb of the King of Sweden, John III Vasa in the Uppsala Cathedral, a confirmed work by the sculptor.

The attribution seems all the more likely due to the close bonds between the Łowicz works' founder, Sub-Chancellor and later Primate, Jan Tarnowski, and the founder of the monument of John III in Uppsala, namely the King of Poland, Sigismund III Vasa.

<sup>56</sup> Zob. Mariusz Karpowicz, *Chronologia i geografia niderlandyzmu w rzeźbie 1. połowy XVII wieku* [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. Mateusz Kapustka, Andrzej Kozieł, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2003, s. 43–53.

<sup>57</sup> Zob. Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie...*, s. 322–323; *idem*, *Foreign Marble...*, s. 530.



*Franciszek  
Skibiński*

It is suggested that Tarnowski may have got in touch with Willem van den Blocke in the autumn of 1593, the very same time that the tomb of the Swedish King was being commissioned there by the Polish monarch. Moreover, the paper extensively tackles Jan Tarnowski's activity in art and architecture, pointing out to its purpose: the dignitary, a descendant of the middle nobility, by implementing his foundations, these mainly commemorating his family members, may have aspired to consolidate the family's impact.

To conclude, the position of the Łowicz art pieces in the history of art of the old Polish-Lithuanian Commonwealth is discussed. In the late 16<sup>th</sup> century, two European sculpture traditions crossed on its territories, namely a peculiar form of Italianism, legacy of the Italian artists who settled on these lands in the first half of the century, and a northern trend, derived from the Netherlands, which spread along the Baltic coast in the latter half of the century. Willem van den Blocke significantly contributed to the process. Thanks to the impact of the Łowicz commission and its good artistic quality, the Łowicz works did not only open way to a broader reception of 17<sup>th</sup>-century Flemish sculpture and consolidated the role of Gdańsk as an artistic centre of more than just local impact, but they also consolidated the position of the Van den Blocke family on the artistic market of the Polish-Lithuanian Commonwealth.

## *Marmo bianco statuario* z Carrary oraz inne importowane gatunki marmurów włoskich w małej architekturze i rzeźbie na terenie dawnej Rzeczypospolitej od XVI do końca XVIII w.\*

Zagadnienia materiałoznawstwa małej architektury i rzeźby kamiennej w badaniach historii sztuki nowożytnej na ziemiach polskich były dotąd traktowane marginalnie<sup>1</sup>, a poprawną identyfikację użytych grup i gatunków kamieni budowlanych oraz dekoracyjnych umożliwiały jedynie precyzyjne informacje źródłowe. Nie wyzyskano przy tym obfitej literatury obcojęzycznej z dziedziny historii gospodarczej, geologii przemysłowej i socjologii sztuki, która od wielu lat przybliża podobne zagadnienia w odniesieniu do państw zachodniej Europy od czasów rzymskich do epoki nowoczesnej<sup>2</sup>. Własności

\* Tekst odzwierciedla stan badań z końca 2014 r., przy niezbędnym uzupełnieniu najnowszych pozycji literatury przedmiotu.

<sup>1</sup> Z najważniejszych prac zob. Maria Weber-Kozińska, *Kamienie w Polsce w okresie renesansu. Główne etapy rozwojowe w historii naszego kamieniarstwa*, „Architektura” 1954, nr 1, s. 13–19; Hanna Sygietyńska, *Kamień w architekturze i rzeźbie Warszawy*, Warszawa 1978; Wiesław Procyk, *Marmury królewskie: zjawisko wietrzenia i problemy konserwacji*, cz. 1, Warszawa 1998, szczególnie s. 11–27; Aleksandra Lipińska, *Alabastrum efforditur pulcherrimum & candissimum. Wpływ południowoniderlandzkich centrów rzeźby na popularyzację alabastru na przykładzie Polski, Śląska i Saksonii* [w:] *Centrum i peryferie. Materiały III Ogólnopolskiej Sesji Studenckiej*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2003, s. 63–78; Ryszard Szmydki, *Marbres mosans dans les demeures royales en Pologne sous Sigismond III Vasa* [w:] *Pouvoir(s) de marbres*, Liège 2004, („Dossier de la Commission royale des Monuments, Sites et Fouilles”, 11), s. 77–84; Jacek Rajchel, *Kamienny Kraków – spojrzenie geologa*, wyd. 2 poprawione i uzupełnione, Kraków 2005; Aleksandra Lipińska, *Wewnętrzne światło. Południowoniderlandzka rzeźba alabastrowa w Europie Środkowo-Wschodniej*, Wrocław 2007; Ryszard Szmydki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty Zygmunta III Wazy z Niderlandami Południowymi*, Lublin 2008, s. 205–241, il. 31–33; *Materiał rzeźby. Między techniką a semantyką*, red. Aleksandra Lipińska, Wrocław 2009; Tadeusz J. Żuchowski, *Sculpture material research. Ordering the problems* [w:] *Materiał rzeźby...*, s. 23–31; idem, *Poskromienie materii. Nowożytne zmagania rzeźbiarzy z marmurem kararyjskim*. Michał Anioł, Bernini, Canova, Poznań 2010; *Materia światła i ciała: alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI–XVIII wieku / Matter of light and flesh: alabaster in the Netherlandish sculpture of the 16th and 17th centuries*, red. Jacek Kriegseisen, współpraca Aleksandra Lipińska, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Oddział Zielona Brama, 15.11.2011–15.03.2012, Gdańsk 2011; Michał Wardzyński przy współpracy Huberta Kowalskiego i Piotra J. Jamskiego, *Lapidarium warszawskie. Szlachetne materiały kamieniarskie w XVI i XVII wieku*, Warszawa 2013; Michał Wardzyński, *Marmur i alabaster w rzeźbie i małej architekturze Rzeczypospolitej. Studium historyczno-materiałoznawcze zmian tradycji artystycznych od XVI do początku XVIII wieku*, Warszawa 2015.

<sup>2</sup> W podstawowym wyborze zob. Mario Pieri, *I Marmi d'Italia granite e pietre ornamentali*, Milano 1964; Christiane Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare 1300–1600*, Paris 1969; *Marmi antichi*, a cura di Gabriele Borghini, Roma 2004; Frits Scholten, *De Nederlandse handel*

fizyczne danego gatunku marmuru, wapienia, serpentynitu czy gabra albo piaskowca czy alabastru (błocność, rodzaj i spójność struktury, barwa, tekstura, twardość, czyli podatność na ścieranie, a także możliwość uzyskania na obrabionej powierzchni, tzw. poleru) oraz jego dostępność w danym czasie i miejscu (odległość ośrodka kamieniarsko-rzeźbiarskiego od złóż, drogi i koszt transportu) decydowały o zakresie jego wykorzystania, zarówno w małej architekturze, jak i w rzeźbie figuralnej i dekoracji ornamentalnej, często wpływając przede wszystkim na specyfikę formy, a pośrednio nawet na stylistykę dzieł powstających w określonym ośrodku lub obszarze jego oddziaływania. Wiedza na ten temat powinna stanowić podstawę współczesnej analizy dzieła sztuki oraz dziejów kamieniarsstwa i rzeźby, pozwalając na rewizję niektórych dotychczasowych tez i atrybucji<sup>3</sup>.

## Wprowadzenie

Wśród kilku rozwijanych równocześnie tematów związanych z nowożytnymi dziejami kamieniarsstwa i rzeźby w dawnej Rzeczypospolitej największym zainteresowaniem badaczy cieszyło się zjawisko importu i wykorzystania rozsławionego przez antycznych historyków i pisarzy oraz ówczesnych teoretyków i artystów włoskich i zachodnioeuropejskich *marmo bianco statuario* z Carrary, uznawanego powszechnie za najszlachetniejszy gatunek marmuru przeznaczony do rzeźby figuralnej, traktowany jednocześnie jako jeden z najważniejszych elementów spuścizny antycznej – fundamentu ówczesnej cywilizacji, kultury i sztuki<sup>4</sup>. Zagadnienie to w ostatnich dwudziestu latach stało się przedmiotem pojedynczych artykułów, a ostatnio monografii i przełomowych syntez. Prace te, wzbogacone o wiele nowo odkrytych źródeł i wszechstronnie wykorzystany aparat naukowy, przybliżyły nauce polskiej i doprowadziły do identyfikacji blisko stu dzieł rzeźbiarskich i kamieniarskich najwyższej klasy, związanych

*in Italians marmer in de 17de eeuw*, „Nederlands Kunsthistorisk Jaarboek” 1993, s. 197–214; Jacques Dubarry de Lassale, *Identifying Marble*, Turin 2000; *idem*, *Utilisation des Marbres*, Turin 2005; *Carrara e il mercato della scultura. Arte, gusto e cultura in Italia, Europa e Stati Uniti tre XVIII e XIX secolo*, a cura di Luisa Passuggia, Milano 2005; *Carrara e il mercato della scultura*, a cura di Sandra Berresford, Milano 2007; Fabrizio Federici, „Conducon Monti in mar”: *percorsi di marmi e scultori tra le Apuane e Roma nel Seicento* [w:] *Materiał rzeźby...*, s. 471–488.

<sup>3</sup> Michał Wardzyński, *Analiza materiałowa zabytków małej architektury i rzeźby kamiennej z XVI i początku XVII wieku w Wilnie i Nieświeżu* [w:] *Sztuka Kresów Wschodnich*, red. Piotr Krasny, Andrzej Beltej, t. 6, Kraków 2006, s. 214.

<sup>4</sup> Christiane Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre, passim*; Jennifer Montagu, *Dalla cava alla chiesa* [w:] *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Milano 1991, s. 21–47; Lara Osvaldini, *Carrara tra cultura e società* [w:] *Carrara e il mercato della scultura*, s. 16–45; Cinzia M. Sicca, *La scultura come bene di consumo: Carrara e il mercato dell'arte* [w:] *ibidem*, s. 62–89; Luisa Passuggia, *Sulle tracce dell' "industria dell'arte": arte e mercato tra Carrara, Europa e Stati Uniti* [w:] *ibidem*, s. 90–193. W polskiej literaturze podstawowym opracowaniem jest obszerne problemowe studium Tadeusza J. Żuchowskiego, zob. *idem*, *Poskromienie materii*, szczególnie s. 24–39, tabl. XIV–XXV; por. ponadto Janusz Skoczylas, Marek Żyromski, *Symbolika kamienia jako element procesu legitymizacji władzy w cywilizacji europejskiej*, Poznań 2005, s. 119–166.

z elitarnym środowiskiem i mecenatem dworskim kilku władców Rzeczypospolitej: Zygmunta III oraz Jana Kazimierza Wazy<sup>5</sup>, Jana III Sobieskiego<sup>6</sup>, obu przedstawicieli saskiej dynastii Wettynów<sup>7</sup> oraz Stanisława Augusta Poniatowskiego<sup>8</sup>. Na podstawie nowo poznanych źródeł wyjaśniono również mechanizm zamówień królewskich oraz importu tego luksusowego materiału rzeźbiarskiego z Italii *via* Amsterdam, Gdańsk i Królewiec odpowiednio do nowej stolicy państwa oraz do Wilna i na teren Wielkiego Księstwa Litewskiego<sup>9</sup>.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

<sup>5</sup> Mariusz Karpowicz, *Matteo Castello architekt wczesnego baroku*, Warszawa 1994, s. 43–44, 76–79, il. 52, 79–88; *idem*, *Andrea i Antonio Castello rzeźbiarze krakowscy XVII w.*, Warszawa 2002, s. nlb., il. 48–50, 53; *idem*, *Giovanni Battista Gisleni i Francesco de' Rossi. Z dziejów współpracy architekta i rzeźbiarza*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1991, nr 1, s. 12, il. 18; ostatnio Hubert Kowalski, Michał Wardzyński, *Czas „potopu”. Zniszczenia Warszawy* [w:] Wardzyński przy współpracy Kowalskiego i Jamskiego, *Lapidarium warszawskie...*, s. 93–96, il. 121–126, 129–130.

<sup>6</sup> Mariusz Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w.*, Warszawa 1975, s. 60–97, 198–207, il. 12–38, 98–109; *idem*, *Sztuka Warszawy czasów Jana III*, Warszawa 1987, s. 45–67, 131–135, il. 12–38, 99–110; Sergiej O. Androssov, *Werke von Thomas Quellinus in Russland und Polen* [w:] *Studien zur barocken Gartenskulptur*, hg. Konstanty Kalinowski, Poznań 1999, s. 107–116, il. 6–9, 11; Kevin E. Kandt, *Sarmatia artistica et Porta Aurea Gedanensis. Notes notes on the art trade and artistic patronage between the Polish-Lithuanian Commonwealth and Danzig during the reign of king Jan III Sobieski* [w:] *Wanderungen. Künstler – Kunstwerk – Motiv – Stifter / Wędrowki. Artysta – Dzieło – Wzorzec – Fundator*, Beiträge der 10. Tagung des Arbeitskreises deutscher und polnischer Kunsthistoriker in Warschau, 25.–28. September 2003 / Materiały X Konferencji Grupy Roboczej Polskich i Niemieckich Historyków Sztuki w Warszawie, 25–28 września 2003 r., red. Małgorzata Omiłanowska, Anna Straszewska, Warszawa 2005, s. 356–371; por. Sergiej O. Androssov, *Niederländische Skulptur in Russland im achtzehnten Jahrhundert* [w:] *Russia and the Low Countries in the Eighteenth Century*, ed. Emmanuel Waegemanns, Groningen 1998 (*Baltic Studies*, 5), s. 181–190; ostatnio Michał Wardzyński, Piotr J. Jamski, *Zakupy rzeźb białomarmurowych w Amsterdamie i Antwerpii* [w:] *Wardzyński przy współpracy Kowalskiego i Jamskiego, Lapidarium warszawskie...*, s. 114–117, 132–133.

<sup>7</sup> Jakub Sito, *Firmitas, venustas i magnificentia. O użyciu kamienia w warszawskiej architekturze i rzeźbie doby baroku* [w:] *Materiał rzeźby...*, s. 403–420, il. 7–9, tabl. XLVII–XLVIII; *idem*, *Wielkie warsztaty rzeźbiarskie Warszawy doby saskiej. Modele kariery – formacja artystyczna – organizacja produkcji*, Warszawa 2013, zwłaszcza s. 155–156, 205, 213–215, il. 94–95, 100, 136–137, 144–146.

<sup>8</sup> Maria I. Kwiatkowska, *Malarstwo i rzeźba w latach 1765–1830* [w:] *Sztuka Warszawy*, red. Mariusz Karpowicz, Warszawa 1986, s. 261–274, 282; Luisa Passeggia, *Carrara e la Polonia* [w:] *Carrara e il mercato della scultura*, s. 268–273; Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Scultori carraresi alla corte del re Stanislao Augusto* [w:] *Carrara e il mercato della scultura*, s. 274–281; Ewa Manikowska, *Sztuka – ceremoniał – informacja. Studium wokół królewskich kolekcji Stanisława Augusta*, Warszawa 2007, szczególnie s. 135–136, 143–156; Jan Nieciecki, *Materiały do pomnika serca Jana Klemensa Branickiego w Białymstoku* [w:] *Studia nad sztuką renesansu i baroku*, t. 8, red. Jerzy Lileyko, Irena Rolska-Boruch, Lublin 2007 (= *Fundator i dzieło w sztuce nowożytnej*, cz. 3), s. 169–186; Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 1–2, Warszawa 2010, *passim*; *eadem*, *Marmur w rzeźbie epoki Grand Tour* [w:] *Materiał rzeźby...*, s. 489–501.

<sup>9</sup> Ryszard Szymdki, *Niederlandzcy kamieniarze angażowani przez Zygmunta III (w pierwszej ćwierci XVII wieku)*, „Kronika Zamkowa” 1999, nr 2, s. 48–49; Gabri Van Tussenbroeck, *Belgisch marmer in de Zuidelijke en Noordelijke Nederlanden (1500–1700)*, „Bulletin Koninklijke Nederlandse Oudheidkundige Bond” 2001–2002, s. 65–66, przypisy 153, 154; Piotr J. Jamski, *Kaplica świętego Kazimierza w Wilnie i jej twórcy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2006, nr 1, s. 33–34; Szymdki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty*, s. 207–208, 210–216, 219–222, 224–234, 236, 239–241.

Wszechstronnie opracowano również liczne kontakty, zlecenia oraz fenomen popularności wśród elit polskich przełomu XVIII i XIX w. rzymskiej twórczości Antonia Canovy, a także dalszych kilkadziesiąt znakomitych prac jego uczniów i naśladowców na obszarze całej dawnej Rzeczypospolitej<sup>10</sup>.

Prezentowany tekst, łączący informacje źródłowe, literaturę oraz wyniki analiz historyczno-materiałoznawczych, którym poddano grupę kilkadziesiąt dzieł rzeźby i kamieniarki z XVI–XVIII w., jest pierwszą próbą uporządkowania i usystematyzowania wiedzy na ten temat.

Prowadzony z Italią, Holandią i Niderlandami Południowymi handel zamorski *marmo bianco statuario* z Massa di Carrara oraz pozostałymi południowo- i zachodnioeuropejskimi materiałami budowlanymi i kamieniarskimi objął również w XVII w. kilka nierozpoznanych dotąd w polskiej historii sztuki gatunków barwnych marmurów z terenu całej Italii. Przedmiotem importu stały się od lat osiemdziesiątych XVI w. przynajmniej trzy lub cztery odmiany cennego alabastru, eksportowanego ze złóż w środkowo-wschodniej Anglii za pośrednictwem międzynarodowych portów w Londynie, Antwerpii i Amsterdamie. Pomimo kilkadziesiąt lat badań ten ostatni, uznawany za równie szlachetny gatunek materiału rzeźbiarskiego, poza ogólną identyfikacją doczekał się tylko pojedynczego artykułu popularnonaukowego pióra Henryka Walendowskiego, w całości bazującego na angielskiej literaturze z dziedziny geologii przemysłowej i historii gospodarczej<sup>11</sup>. Dotąd nie próbowano jednak ustalić źródeł dostaw, dróg transportu oraz specyfiki zastosowania tych marmurów i alabastru w plastyce gdańskiej i, szerzej, niderlandzkiej w Prusach Królewskich, Książęcych i w Wilnie tego czasu.

Ograniczenie badań do Gdańska i pozostałych centrów rzeźbiarskich w północnych dzielnicach Rzeczypospolitej w tym procesie należy tłumaczyć pierwszoplanową rolę, jaką *Aurea Porta* nad Motławą odgrywała od końca XVI w. do czasu rozbiorów w imporcie i redystrybucji południowo- i zachodnioeuropejskich materiałów rzeźbiarskich i kamieniarskich na całym rozległym terytorium Rzeczypospolitej Obojga Narodów (il. 1)<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Canova, jego krąg i Polacy (około 1780–1850)*, t. 1, Warszawa 2001, zwłaszcza s. 41–45.

<sup>11</sup> Henryk Walendowski, *Alabastry z Anglii dawniej i dziś*, „Nowy Kamieniarz” 2006, nr 1, s. 54–56, tu szczegółowe zestawienie źródeł, relacji z epoki i literatury; por. Ronald J. Firman, *A Geological Approach to the History of English Alabaster*, „The Mercian Geologist” 1984, no. 3, s. 161–178; Francis W. Cheetam, *English Medieval Alabasters. With a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford 1984, zwłaszcza s. 5–18; Nigel Llewellyn, *Funeral Monuments in Post-Reformation England*, Cambridge 2000, s. 193–197; Nigel Ramsay, *Alabaster* [w:] *English Medieval Industries. Craftsmen, techniques, products*, ed. John Blair, Nigel Ramsay, London – Rio Grande 1991, s. 29–40; Anna Kriegseisen, *Alabaster jako materiał rzeźbiarski. Cechy materiałowe, polichromia, zniszczenia / Alabaster as a sculpture material – the properties of the material, polychromy, damage* [w:] *Materia światła i ciała...*, s. 62–99.

<sup>12</sup> Michał Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie na ziemiach polskich od średniowiecza do 2. poł. XVIII w. Import i zastosowanie w małej architekturze i rzeźbie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, nr 3–4, s. 307–358; *idem*, *Import kamieni i dzieł rzeźby z Gotlandii i Olandii do Rzeczypospolitej (od XIII do 2. połowy XVIII wieku)*, „Porta Aurea” 2010, t. 94, s. 45–118, tu literatura.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...



Il. 1. Mapa Rzeczypospolitej Obojga Narodów w XVI–XVII w. z zaznaczeniem lokalizacji dzieł małej architektury i rzeźby importowanych lub wykonanych przez miejscowych artystów z *marmo bianco statuario* z Carrary i jego środkowoeuropejskich surogatów oraz barwnych gatunków marmurów i wapieni południowoeuropejskich.

Legenda: sześciiany – ośrodki importu i produkcji rzeźby białomarmurowej w Rzeczypospolitej; trójkąty: białe – zabytki z *marmo bianco statuario* z Carrary i jego włoskich, dalmackich i środkowoeuropejskich surogatów, ciemnoszare – obiekty z innych barwnych gatunków marmurów i wapieni południowoeuropejskich oraz alabastru angielskiego, jasnoszare – dzieła odkute z marmuru z Velkých Kunětic / Kuntzendorf / Konrada Wielkiego i Supíkovic / Saubsdorf / Supikowic pod Nysą / Neisse na Śląsku. Skala figur proporcjonalna do liczby zabytków w danym miejscu. Rys. i oprac. Michał Wardzyński, 2015

## *Marmo bianco statuario* z Carrary

Mimo że początek renesansu włoskiego w Krakowie wiąże się nierozzerwalnie z działalnością wywodzącej się ze stolicy księstwa Toskanii ostrzyhomskiej pracowni Francesca i Giovanniego Fiorentinich oraz Bartholomea Berecciego da Pontassieve, to próżno by doszukiwać się choćby jednego przykładu zastosowania białego marmuru kararyjskiego w całej rzeźbie włoskiej XVI i XVII w. w Krakowie i całej Rzeczypospolitej. Jedynym zidentyfikowanym dziś dziełem nieustalonej proveniencji, określonym wstępnie jako nowożytny, jest popiersie królowej Barbary Zapolyi (zm. 1515) w zbiorach Muzeum Zamku w Olesku (filii Lwowskiej Galerii Sztuki)<sup>13</sup>. Przynajmniej do drugiej połowy lat dwudziestych XVII w. dominowały tutaj dwubarwne, czerwono-białe zestawienia materiałowe odziedziczone jeszcze po średniowiecznej tradycji środkowoeuropejskiej. W zestawieniach tych obok czerwono-brązowego marmuru (jurajskiego wapienia zwanego „kamieniem królewskim” z Tardos na Węgrzech, salzburskiego odmiany *Rot* lub *Hell rot* z Adnet pod Hallein nad Salzachem, lubowelskiego z Podsadka / Marmonu koło Starej Lubowli na Spiszu i innych)<sup>14</sup> w partiach figuralnych oraz w najważniejszych pod względem ideowym elementach obudowy architektonicznej wykorzystywano piaskowce (godulski lub myślenicki)<sup>15</sup> oraz różne odmiany wapienia (Pińczów, Dębniki pod Krakowem i Nasiłów pod Janowcem)<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Tatiana Sabodasz, *Zamek w Olesku. Przewodnik*, Lwów 2009, s. 58–60, il. nlb. na s. 59; Dalia Tarandaitė, *LDK valdovų ir didikų portretų paroda iš Ukrainos muzieju*, „Kultūros paveldo tyrimai, restauravimas, projektai” 2012, s. 56.

<sup>14</sup> Ludwik Zejsner, *Spiz*, „Biblioteka Warszawska” 1854, nr lipcowy, s. 19–21; Marian Sokołowski, *Zagadkowy nagrobek katedry gnieźnieńskiej: Wit Stwosz i marmury naszych pomników w XV i XVI w.*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki” 1898, nr 2–3, s. 163–164; Michał Wardzyński, *The Great Competitors. The Import and Use of “Red” Marble from Hungary, Adnet, Stara Lubowla and Upper Hungary / Transylvania in Small Architecture and Sculpture in the Commonwealth from the Fourteenth Century to the First Half of the Seventeenth Century* [w:] *Actes du XVIe Colloque International de Glyptographie à Muensterschwarzach (Schwarzach-am-Main)*, red. Jean-Louis Van Belle, Braine-le-Château 2009, s. 333–342, 344–346, il. 1–2, 12, 1–8, 28; *idem*, *Między Italią i Niderlandami. Środkowoeuropejskie ośrodki kamieniarsko-rzeźbiarskie wobec tradycji nowożytnej. Uwagi z dziedziny materiałoznawstwa* [w:] *Materiał w rzeźbie...*, s. 427, tu literatura środkowoeuropejska i krajowa na ten temat.

<sup>15</sup> Jan Bromowicz, *Ocena możliwości wykorzystania skał z okolic Krakowa do rekonstrukcji kamiennych elementów architektonicznych*, „Gospodarka Surowcami Mineralnymi” 2001, nr 1, s. 5–74, tu s. 51–53, 55–58; Ireneusz Płuska, Marek Rembiś, Anna Smoleńska, *Kamień w architekturze i dekoracji Kaplicy Zygmuntowskiej*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2005, nr 1–2, s. 147–157, il. 1a–1b, 7.

<sup>16</sup> Witold Kieszkowski, *Santi Gucci Fiorentino. Uwagi na marginesie pracy dr Krystyny Sinko: Santi Gucci Fiorentino i jego szkoła, Kraków 1933, Biblioteka Historii Sztuki no. 3*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1934, nr 2, s. 145–147, 148–150; Weber-Kozińska, *Kamieniarka w Polsce w okresie renesansu*, s. 15, 18–19; Andrzej Fischinger, *Santi Gucci architekt i rzeźbiarz królewski*, Kraków 1969, s. 64–67, 79–86; Nina Miks-Rudkowska, *Rzemiosło kamieniarskie Kielecczyzny (zarys historyczny)* [w:] *Z dziejów rzemiosła na Kielecczyźnie. Materiały sesji 11–12 XII 1969*,

Ważnym śladem zainteresowania marmurem z Carrary na dworze królewskim jest zapis z 1595 r. w kontrakcie zawartym między królową-wdową Anną Jagiellonką a architektem i rzeźbiarzem nadwornym Santi Guccim Fiorentino (najprawdopodobniej tożsamym z Santim della Camilla zwanym Gucci)<sup>17</sup> na wystawienie nagrobka królowi Stefanowi Batoremu. *Marmo bianco statuario* z Carrary nazwany w nim potocznie genueńskim (ze względu na najważniejszy podówczas port wysyłkowy w tej części Italii), wybrano jako alternatywę do wykonania umieszczonego na płycie wizerunku królewskiego *en pied*<sup>18</sup>. Stało się to jednak wiele lat po dwóch podobnych, uwieńczonych sukcesem habsburskich realizacjach na północ od Alp: Filipa Pięknego Sabaudzkiego i Małgorzaty Austriaczki w zespole klasztornym Brou w Bourgen-Bresse w Burgundii (Conrad Meit, 1530–1532; marmur z Carrary)<sup>19</sup>, następnie cesarzy Ferdynanda I, Maksymiliana II i Anny Jagiellonki w katedrze św. Wita na Hradczanach w Pradze (Alexander Colijn, 1568–1589; biały marmur z Ratschings pod Sterzing w Tyrolu Południowym, mający na wyraźne życzenie cesarza naśladować nieosiągalny nad Innem, Dunajem i Wełtawą sławny kamień kararyjski)<sup>20</sup> i pary arcyksiężęcej Karla II i Anny Marii Bawarskiej w opactwie benedyktyńskim w Seckau w Styrii (1587–1612, proj. i wyk. Alexander de Verda i Sebastiano Carlone)<sup>21</sup>.

Trzy przykłady dzieł rzeźbiarskich z tego marmuru<sup>22</sup> w XVI w. w Rzeczypospolitej są bez wyjątku importami włoskimi. Są to kolejno: wspomniane

Kielce 1973, s. 42–56; Stanisław Oterman, *Stare i nowe dzieje eksploatacji i obróbki wapieni pińczowskich oraz marmurów kieleckich*, Pińczów 1980, s. 25–49.

<sup>17</sup> Fischinger, *Santi Gucci...*, s. 38, aneks I.30, il. 46. Na temat pochodzenia artysty jego edukacji oraz pierwszych lat praktyki zawodowej we Florencji zob. Ferrante Loffredo, *Un contributo alla biografia Fiorentina di Santi Gucci*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2007, nr 1–2, s. 23–30.

<sup>18</sup> Jerzy Kowalczyk, *Pierwszy projekt Santi Gucciego nagrobka Stefana Batorego* [w:] *Polska i Europa w dobie nowożytnej*, Materiały konferencji dedykowanej Profesorowi Juliuszowi A. Chrościckiemu, red. Andrzej Rottermund i in., Warszawa 2009, s. 518–519, 523, 525, aneks, il. 2. Na temat handlu marmurem kararyjskim w Genui zob. Roberto Santamaria, *Il marmo di Carrara e il porto di Genova nei secoli XVII e XVIII*, „La Casana” 2004, n 1, s. 28–39.

<sup>19</sup> Wilhelm Vöge, *Konrad Meit und die Grabdenkmäler in Brou*, „Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen” 1908, Bd. 29, H. 2, s. 77–118; Anne Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser im Zeitalter der Renaissance 1550–1650*, Kiel 2007, s. 28–30, il. 1.

<sup>20</sup> Helga Dressler, *Alexander Colin*, dysertacja doktorska, Karlsruhe 1973, s. 65, 180, przypisy 372–374, il. 138–148, 151–153; Baresel-Brand, *Grabdenkmäler nordeuropäischer Fürstenthäuser...*, s. 41, il. nlb.

<sup>21</sup> Benno Roth, *Das Habsburger-Mausoleum in der Seckauer Basilika*, Seckau 1958 (= *Seckauer geschichtliche Studien*, Bd. 14), *passim*.

<sup>22</sup> Znakomite tondo z płaskorzeźbą Madonny z pracowni Andrei della Robbia z końca XV w. (dar papieża Leona X dla prymasa Jana Łaskiego z 1515 r., przekazany przezeń do kolegiaty w Łasku) okazuje się być wyrobem z białawej odmiany alabastru z tokańskiej Volterry. Na temat tego dzieła zob. Łódź, Archiwum Archidiecezjalne (AAŁ), Akta Dekanatu Łaskiego (ADŁ), 67, Inwentarze kolegiaty łaskiej 1697–1761, k. 89r; AAŁ, ADŁ 68, Akta kolegiaty łaskiej 1700–1742, k. 5v. Zob. też: Marian Sokolowski, *Sprawozdania z posiedzeń Komisji historii sztuki za czas od 1 stycznia do 31 grudnia 1897 r.*, „Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki”





Il. 2. Olesko, zamek, muzeum – filia Lwowskiej Galerii Sztuki, popiersie królowej Barbary Zapolyi, 1512–1515, wyk. nieustalony rzeźbiarz włoski czynny na Węgrzech (atryb.), marmur apuański, fot. domena publiczna



Il. 3. Nieśwież, kościół parafialny (pojezuicki), ołtarz boczny Św. Krzyża, 1583, proj. Girolamo Campagna (atryb.), wyk. Cesare Franco z Padwy, marmury: apuański, Bardiglio, nieustalonego pochodzenia, fot. Piotr J. Jamski, 2004

popiersie pierwszej żony Zygmunta I Starego (1512–1515, il. 2), sprowadzony z inicjatywy księcia Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła „Sierotki” do niezrealizowanego ostatecznie kościoła parafialnego w Nieświeżu znakomity ołtarz główny (1583, obecnie jako boczny Świętego Krzyża w tamtejszej świątyni Jezuitów; il. 3), a następnie późniejsze o ćwierćwiecze tondo z bustem portretowym syna Krzysztofa (zm. 1607, wyk. 1608), oba dłuta Weneccjanina Cesare Franco (il. 4)<sup>23</sup>.

Tak znikomy procent realizacji nie może jednak dziwić w tym okresie – import marmuru kararyjskiego do państw zachodnioeuropejskich rozwijał się stopniowo przez całe szesnaste stulecie za sprawą kupców genueńskich, by osiągnąć szeroką skalę dopiero na początku XVII w. między innymi za sprawą działalności ulokowanej w tokańskim Livorno spółki przewozowej Willema van den Broecka z Antwerpii<sup>24</sup>. W krótkim czasie

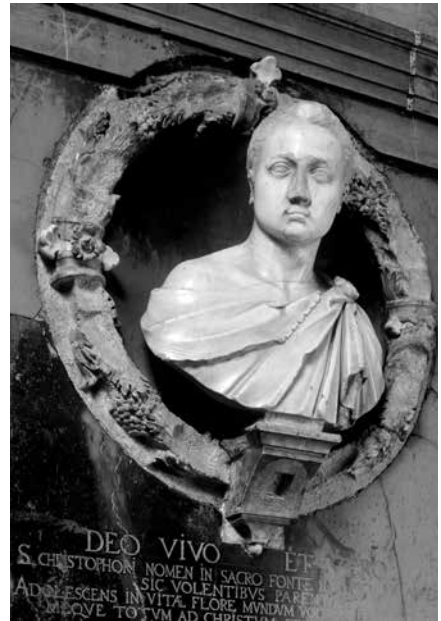
1900, t. 6, s. LXIII; Władysław Łuszczkiewicz, *Mniemana statua Najśw. Panny, dar Klemensa VII w kościele w Łasku*, *ibidem*, s. CXXIII; Helena Kozakiewiczowa, *Mecenat Jana Łaskiego (z zagadnień sztuki renesansowej w Polsce)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, nr 1, s. 12; Piotr Tańkowski, *Jan Łaski (1456–1531) kanclerz koronny i prymas Polski*, Warszawa 2007, s. 380–381, tu rekapitulacja badań połączona z hipotezą o nieco późniejszym pochodzeniu płaskorzeźby.

<sup>23</sup> Tadeusz Bernatowicz, *Miles Christianus et Peregrinus. Fundacje Mikołaja Radziwiłła „Sierotki” w ordynacji nieświejskiej*, Warszawa 1998, s. 95, 97, 101–102, 124–125, 127, il. 93, 94, 97–100, 118, 119; Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 196–197, 205–207, il. 7, 8, 16.

<sup>24</sup> Marie-Christine Engels, *Merchants, Interlopers, Seamen and Corsairs. The ‘Flemish’ Community in Livorno and Genoa (1615–1635)*, Hilversum 1997, s. 45, 122, 184. Z najnowszych prac por. Cinzia M. Sicca Bursill-Hall, *The marble trade in the sixteenth century: Pietro Torrigiani and the companies of Bardi, Cavalcanti and Botti in Antwerp and Bruges* [w:] *Carrara Marble and the Low Countries from the Middle Ages to Today*, ed. Emil Van Binebekke i Léon Lock, Brussel–Leuven 2016 (w druku); Krista De Jonge, *Luxury Artefacts. The Early Modern Low Countries and the Genoese Trading Network in Carrara Marble* [w:] *Carrara Marble* (w druku); Geraldine Patigny, *Brussels, La place du marbre dans la sculpture à Bruxelles à l’époque de Jérôme Du Quesnoy père et fils* [w:] *Carrara Marble* (w druku).

zmonopolizowała ona rynek, tworząc w pierw w tym mieście przy ujściu Skaldy, a od lat dwudziestych także w nieodległym Amsterdamie, centrum międzynarodowego obrotu tym cennym materiałem<sup>25</sup>. Do tego momentu nawet najbardziej utytułowani mistrzowie hiszpańscy, francuscy czy niderlandzcy (Juan Ordoñez, Jean Gujon, Jan Mone, Jacques du Broeucq, Cornelis Floris de Vriendt, Willem van den Broecke zwany Paludanus) z powodów finansowych byli zmuszeni zastępować marmur z Massa di Carrara lokalnie wydobywanymi, tanimi zamiennikami – głównie różnymi gatunkami alabastru czerpanego z Hiszpanii, Burgundii i Anglii<sup>26</sup>. Należy zaznaczyć, że działo się tak wbrew wpojonemu im podczas podróży artystycznych do Italii przekonaniu o supremacji marmuru kararyjskiego jako podstawowego medium rzeźbiarskiego.

Poza Francją, gdzie marmur z Carrary sprowadzano od początku XVI w. z Genui i Florencji głównie na potrzeby królewskiego rodu Walezjusów<sup>27</sup>, pierwszym artystą niderlandzkim, który zaczął posługiwać tym materiałem około 1608 r. był pracujący w Amsterdamie



Il. 4. Nieśwież, kościół parafialny (pojezuicki), popiersie portretowe Krzysztofa Radziwiłła (zm. 1607) w wieńcu laurowym, 1608, wyk. Cesare Franco z Wenecji (atryb.), marmury: apuański, *Ammonitico rosso di Verona, Verde alpi / alpina, Giallo ocre di Siena*, fot. Piotr J. Jamski, 2004

<sup>25</sup> Scholten, *De Nederlandse handel...*, s. 197–214; *idem*, *Sumptuous memories. Studies in seventeenth-century Dutch tomb sculpture*, Zwolle 2003, s. 46–51.

<sup>26</sup> Firman, *A geological approach...*, s. 161–178; Jacques Baudoin, *La sculpture flamboyante en Bourgogne et Franche-Comté*, Nonette 1996, szczególnie s. 27–28; Llewellyn, *Funeral Monuments...*, *passim*; Vera Schneider, *Michael Kern (1580–1649). Leben und Werk eines deutsche Bildhauers zwischen Renaissance und Barock*, Ostfildern 2003, s. 19, 28–29; Mariagulia Burrese, *Antonino Caleca, Volterra d'oro e di pietra*, Pisa 2006, *passim*; Henryk Walendowski, *Alabastry z Anglii*, s. 54–56; Lipińska, *Wewnętrzne światło...*, s. 33, 37, tu zestawienie źródeł, relacji z epoki i literatury. Por. ponadto Patigny, *Brussels, La place du marbre* (w druku).

<sup>27</sup> Por. nagrobki w bazylice Saint Denis pod Paryżem: książąt Orleanu, wykonany w 1502 r. z fundacji króla Ludwika XII przez zespół rzeźbiarzy włoskich z Genui: Michele d'Aria i Gerolama Viscardia oraz Florentyńczyków Donata di Battista Benda i Benedetta da Rovezzano, oraz samego Ludwika XII, fundacji Franciszka I, zaprojektowany przez braci Antonia i Giovanniego Giustich (1516). Na ten temat zob. Michèle B. Bassett, *The funerary patronage of Catherine de' Medici: the Tomb of Henri II, Heart Monuments and the Valois Chapel*, New York 1999, *passim*; Michèle Beaulieu, *Pierre Bontemps et le tombeau de François Ier* [w:] *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion*, red. par Alain Erland-Brandenburg, Jean-Michèle Leniaud, Paris 2001, s. 150–152; Julian Blunk, *Das Grabmal Ludwigs XII. in Saint Denis: zum sepulkralen Denkmalkrieg zwischen den Häusern Valois und Sforza* [w:] *Grab – Kult – Memoria*, hg. Carolin Behrmann, Arne Karsten, Philipp Zitzlsperger, Köln 2007, s. 219–237.

i Delft sławny rzeźbiarz i architekt Hendrick de Keyser (1565–1621)<sup>28</sup>. Dołączyli do niego w drugiej połowie dziesiątego stulecia bracia Jan i Robrecht de Nole (Nola) z Utrechtu, kierujący w Antwerpii rozbudowanym warsztatem rzeźbiarskim, a zatrudniani poza sławnym sanktuarium w Scherpenheuvel/Montaigu pod Leuven (proj. Wenceslaus Cobergher SJ) najczęściej pod auspicjami zakonu jezuitów, w tym także według projektów Pietera Paula Rubensa<sup>29</sup>.

Carrara nie była w tym okresie jedynym miejscem wydobycia białego marmuru zdatnego do obróbki rzeźbiarskiej. Najważniejsze miasta i ośrodki rzeźbiarskie położone w basenie Morza Adriatyckiego czerpały od czasów starożytnych podobny wizualnie kamień, a faktycznie białawy wapień urozmaicony w strukturze nieregularnie układającymi się cienkimi ciemnymi żyłkami w miejscu brekcji, z łomów usytuowanych w bezpośrednim sąsiedztwie miast Orsera (chorw. Vrsar) i Rovigno (chorw. Rovinj) na Istrii, na południe od Triestu i Poreču (rzym. Parentium). W latach 1283–1797 należały one do Republiki Weneckiej, co zaważyło na ich wszechstronnym wykorzystaniu w architekturze i rzeźbie w samej Wenecji i całym Veneto<sup>30</sup>.

Źródło cennego białego marmuru przypominającego *marmo bianco statuario* znajdowało się również we Francji, w miejscowości Saint Béat w Pirenejach. Spośród trzech eksploatowanych tam od II w. n.e. gatunków marmuru: *Blanc de Lez*, *Blanc bleuté* i *Turquin*, jedynie drugi dorównywał śnieżną bielą i jakością strukturalną sławnemu kamieniowi z Italii. Na dwór paryski marmur z Saint Béat trafił już za panowania Franciszka I, jednak pełne uznanie jako pierwszorzędnego materiał rzeźby figuralnej w zamówieniach dworu monarszego zyskał dopiero za Henryka IV Bourbona, przy czym apogeum wydobycia przypadło na okres rządów Ludwika XIV, w obu głównych rezydencjach: Luwrze i Wersalu<sup>31</sup>.

Przytoczne zamówienie cesarza Maksymiliana II Habsburga na własny grobowiec w Pradze dowodzi dobitnie siły przywiązania dworu cesarskiego do sięgającej antyku tradycji wykorzystywania w rzeźbie i kamieniarstwie nowożytnym śnieżnobiałego marmuru kararyjskiego.

<sup>28</sup> Scholten, *Sumptous memories...*, zwłaszcza s. 41–51; ostatnio Patigny, *Brussels, La place du marbre* (w druku).

<sup>29</sup> Na temat twórczości wymienionych artystów zob. Engels, *Merchants, Interlopers, Seamen and Corsairs...*, s. 122; Paul Philippot, Denis Coekelberghs, Pierre Loze, Dominique Vautier, *L'architecture religieuse et la sculpture baroques dans les Pays-Bas meridionaux et la Principauté de Liège 1600–1770*, Spirmont 2003, s. 71–72, 205, 208, 687–688, 771–780, il. nlb. s. 70, 206–207; Patigny, *Brussels, La place du marbre* (w druku).

<sup>30</sup> Miroslav Bertoša, *Lavorio istriano per Donatello*, „Jurina i Franina, rivista di varia cultura istriana” 1992, t. 51, s. 38–41; Lorenzo Lazzarini, *Pietra d'Istria: genesi, proprietà e cavatura della pietra di Venezia* [w:] *La pietra d'Istria e Venezia: atti del seminario di studio, Venezia, 3 ottobre 2003*, red. Niccoló Fiorentin, Venezia 2006, s. 23–46.

<sup>31</sup> *Les Marbres blancs des Pyrénées – Approches scientifiques et historiques*, Saint-Béat 1995; *Histoire de Saint-Béat et de ses carrières de marbre*, „Les Troubadours de Comminges, Folklore de France” 2000, n 265, s. 5–10.

Pierwszym miejscem poza Italią i Istrią, w którym od czasów rzymskich (II w. n.e.) eksploatowano łomy białego, uwarstwionego regularnie szarymi pasmami marmuru, były Vinschgau (wł. Venosta) i Laas (wł. Lasa) w Tyrolu Południowym. Używany w średniowieczu lokalnie przede wszystkim w kamieniarce architektonicznej, począwszy od XVI w., z chwilą osiedlenia się i otwarcia tam pracowni przez profesjonalnych rzeźbiarzy-figuralistów, *Vinschgauer* albo inaczej *Laaser Marmor* w najszlachetniejszej odmianie *reinweißer Statuario* zaczęto wykorzystywać w rzeźbie figuralnej oraz przy produkcji ołtarzy, nagrobków i epitafiów. Kamień ten eksportowano z Tyrolu do Bawarii i Austrii<sup>32</sup>, a nawet na teren Górnych Węgier, na przykład do zamku Arva (niem. Arwaburg, słow. Oravský Hrad), gdzie w rękach nieustalonego mistrza rzeźbiarskiego o bawarskiej proweniencji posłużył jako materiał do wypukłorzeźbionej płyty figuralnej *en pied* w monumentalnym nagrobku palatyna Węgier György'a Thurzóna (zm. 1616, wyk. około 1617–1621)<sup>33</sup>. Najważniejszym propagatorem tego marmuru w stolicy cesarstwa był w końcu XVII w. pochodzący z pobliskiego Cles (w sąsiednim Trydencie) rzeźbiarz nadworny Leopolda I Habsburga – Paul Strudel *vel* Strudl (1648–1708), w 1692 r. współzałożyciel pierwszej Akademii w Wiedniu<sup>34</sup>.

Przynajmniej od XII w. rozpoczęto pozyskiwanie marmuru przypominającego *marmo bianco statuario* w kamieniołomach we wsiach Velké Kunětice (niem. Kuntzendorf, pol. Konradów Wielki) i Supikovice (niem. Saubsdorf, pol. Supikowice) leżących w granicach dawnego księstwa nyskiego biskupów wrocławskich. Marmur śląski cechowała duża bloczność i ziarnistość, a za pewną wadę estetyczną tego materiału należy uznać jego specyficzne, regularne uwarstwienie, które przy produkcji figur pełnoplastycznych czy przestrzennych elementów dawało wykorzystywany niekiedy celowo przez kamieniarzy efekt układających się regularnie wąskich pasów szarawej bieli oraz tonów stalowoszarych. Zabarwienie takie było spowodowane miejscowym udziałem w procesie marmuryzacji związków manganu, ołowiu oraz żelaza. W epoce nowożytnej zyskały one zaszczytne miano „Śląskiej Carrary”<sup>35</sup>, a prace z niego

<sup>32</sup> Lois Köll, *Laaser Marmor. Gewinnung und Verwertung*, „Tiroler Wirtschaftsstudien” 1964, s. 1–115; Michael Unterwurzacher, *Tiroler Marmorbaue und bedeutende Vorkommen*, „Veröffentlichungen des Tiroler Landesmuseums Ferdinanum” 2007, s. 206–210; Hansjörg Telfser, *Marmor Spurensuche. Vinschgaus Marmor zwischen Kunst- und Spekulationsobjekt*, Kofel – Schlanders, 2007, tu zestawienie źródeł i literatury przedmiotu.

<sup>33</sup> Ivan Rusina, *Náhrobná plastika [w:] Barok. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, red. Ivan Rusina, Bratislava 1998, s. 12, 421, poz. 92; Zuzana Ludiková, *Sochárstvo [w:] Renesancia. Umienie medzi neskorou gotikou a barokom. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, red. Ivan Rusina i in., Bratislava 2009, s. 283, poz. kat. 156 na s. 795–796, tu atrybucja warsztatowi Hansa Krumpera (?).

<sup>34</sup> Manfred Koller, *Die Brüder Strudel*, Innsbruck 1993, s. 73, 75, 78, 81–82, 85–86, 185–186, 189, 196–197, 199, kat. 8–25, 27–35, 70–104, il. 40, 41, 76–86, 169–210, 253–254, 277, 279a, 297–331.

<sup>35</sup> Vladimír Slivka, Renata Horna, *Srovnání kvality tuzemských a zahraničních mramorů, dovážených do České republiky*, „Uhlí – Rudy – Geologický průzkum” 2002, č. 6 (9), s. 19–23;

wykonane, obejmujące początkowo wyłącznie reliefowe lub płaskorzeźbione płyty nagrobne, w drugiej połowie XVII i w pierwszej połowie XVIII w. zdominowały kamieniarstwo dolnośląskie i były eksportowane do Czech oraz na teren Rzeczypospolitej. Przykładem takiego wczesnego importu jest płyta, z której w poznańskim warsztacie Heinricha Horsta, posługującym się także różnymi gatunkami marmurów i barwnych wapieni z Czech oraz Niderlandów Hiszpańskich, odkuto w latach 1584–1603 *effigies* wiązane ze Stanisławem Górką, wojewodą poznańskim (zm. 1592), umieszczone w rodowym mauzoleum tej możnowładczej rodziny przy dawnym kościele ewangelicko-reformowanym w Kórniku pod Poznaniem (il. 5)<sup>36</sup>.



Il. 5. Kórnik, kościół parafialny, płyta figuralna z nagrobka Stanisława Górki (zm. 1592), 1584–1603, wyk. Heinrich Horst z Groningen z warsztatem, marmur z Velkých Kunětic i Supikovic, fot. Michał Wardzyński, 2008

Na obszarze Rzeszy Niemieckiej, w Górnej Frankonii od XIV w. funkcjonował ponadto ważny ośrodek kamieniarsko-rzeźbiarski w Wunsiedel koło Bayreuth (region Fichtelgebirge, cz. Smrčiny), w którym w ciągu XVI w. wykorzystywano pochodzący z miejscowych złóż nieopodal Holenbrunn śnieżnobiały, gruboziarnisty marmur. Podobnie jak w przypadku kamienia ze Śląska struktura tej skały miała układ warstwowy, jednak pomarańczowawe, rzadziej brązowawe przebarwienia hematytowe przybrały w nim kształt układających się regularnych, delikatnych smug różnej grubości. Marmur ten zdominował środowisko rzeźbiarskie całej Frankonii, Górnego Palatynatu i Bawarii, w którym był wykorzystywany przede wszystkim w produkcji płyt nagrobnych i reliefów figuralnych<sup>37</sup>.

Daniel Pivko, *Najpoužívanéjšie dekoráčné kamene v histórii Slovenska*, Bratislava 2010, s. 51, tu literatura.

<sup>36</sup> Wardzyński, *Marmury i wapień południowoniderlandzkie...*, s. 319–320; por. Mariusz Karpowicz, *O niektórych figurach w polskich nagrobkach XVI–XVII w.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, nr 1–2, s. 55–56, il. 27, 29c, 30b.

<sup>37</sup> Friedrich Müller, *Bayerns steinreiche Ecke*, Hof 1990, s. 32, 35, 39.

Z inicjatywy Ferdynanda II Habsburga, arcyksięcia Tyrolu, Alexander Colijn rozpoczął w Alpach poszukiwania białych gatunków marmurów. Szlachetny kamień pozyskiwany z otwartych w latach sześćdziesiątych XVI w. łomów szarawego i białawego przekrystalizowanego kalcytu we wspomnianym już Ratschings koło Sterzing i w pobliskim Obernbergu stał się początkowo w Innsbrucku, a następnie na terenie całego Tyrolu i sąsiednich krajów podalpejskich podstawowym materiałem rzeźbiarskim, rezerwowanym głównie dla figur i płaskorzeźb<sup>38</sup>.

Wśród najważniejszych surogatów *marmo bianco statuario di Carrara* w Europie Środkowej należy wymienić ponadto przynajmniej dwa gatunki zdanych do cyzelterskiej obróbki rzeźbiarskiej i polerowania wapieni: górnourajskiego z Solnhofen pod Ingolstadtem w Środkowej Frankonii (inne łomy rozlokowane między Treuchtlingen i Kehlheim) o szarawym lub jasnożółtawo-piaskowym zabarwieniu<sup>39</sup>, oraz górnokredowego z Untersbergu (Fürstenbrunn) pod Salzburgiem, dostępnego w trzech odmianach: szarobeżowej *Untersberger Hell – Forellenmarmor*, szaro-różowawej *Untersberger Rosa – Hofbruch* i żółtawej *Untersberger Gelb*. Pierwszy z wymienionych materiałów szczyt swojej popularności osiągnął w XVI i XVII w., majoryzując środowisko frankońskie i bawarskie, a następnie tyrolskie, salzburskie i górnoaustriackie, natomiast drugi – szczególnie zarezerwowana dla rzeźby figuralnej odmiana *Forellenmarmor*, zaważył w decydującym stopniu na rozwoju rzeźby salzburskiej i austriackiej od XVII do XX w.<sup>40</sup>

Poza wymienioną płytą w Kórniku nie zaobserwowano w XVI i XVII w. na terenie dawnej Rzeczypospolitej żadnych innych przykładów wykorzystania któregośkolwiek z wymienionych gatunków białawych marmurów albo wapieni z Alp, Rzeszy Niemieckiej czy Śląska.

## Zamówienia Zygmunta III Wazy (1619–1620)

Przełom w imporcie i zastosowaniu *marmo bianco statuario di Carrara* w Rzeczypospolitej, ograniczony wprowadzie przed końcem lat dwudziestych XVII w. wyłącznie do wąskiego kręgu dworu królewskiego, przyniosły dopiero wszechstronnie przebadane niedawno przez Ryszarda Szmydkiego,

<sup>38</sup> Dressler, *Alexander Colin...*, s. 65–66, 180, przypisy 372–374, il. 138–148, 151–153; Dorothea Diemer, *Kaiser Maximilians Kenotaph in der Innsbrucker Hofkirche – seine Vorgeschichte, seine Entstehung und seine Künstler* [w:] Christoph Haidacher, Dorothea Diemer, Maximilian I. *Der Kenotaph in der Hofkirche zu Innsbruck*, Innsbruck–Wien 2004, s. 46–55.

<sup>39</sup> Thomas Eser, *Hans Daucher. Augsburger Kleinplastik der Renaissance*, Berlin 1996, zwłaszcza s. 49–55; por. Henryk Walendowski, *Niemieckie wapienie jurajskie „Jura Marmor”*, „Nowy Kamieniarz” 2004, nr 9, s. 44–45, 48, 50.

<sup>40</sup> Alois Kieslinger, *Die Steine von St. Stephan*, Wien 1949, s. 77–79, 386; *idem*, *Die nutzbaren Gesteine Salzburgs. Vierter Ergänzungsband zu den Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, Salzburg 1964, s. 262–274, 280–292, 303–317.

Gabriele van Tussenbroecka i Piotra Jamskiego zakupy artystyczne Zygmunta III Wazy, dokonane w czerwcu i lipcu 1619 r. w południowych Niderlandach<sup>41</sup>. Tutaj właśnie obok wielu ton eksploatowanych tam marmurów i wapieni mozańskich (*Noir Belge, Noir de Dinant, Bleu Belge* i *Vieux Rance* zw. też *Rouge griotte*), w części przygotowanych według nadesłanych rysunków i pomiarów jako prefabrykaty (np. odcinki gzymsów, trzony pilastrów i kolumn, tafle do okładzin), osiadły w Elblągu kupiec niderlandzki Willem Marteens starszy nabył w Italii za pośrednictwem spółki Willema van der Broecke'a i przy pomocy ulokowanego w Maastricht i Amsterdamie przedsiębiorstwa wydobywczo-handlowego Pietera i Willema van Neurenbergów oraz znanego rzeźbiarza i architekta Hendricka de Keysera, a także amsterdamskiego kamieniarza Johana Philipsa (zapewne tożsamego z pracującym w Królewcu mistrzem kamieniarskim Jeanem Phillipinem zw. Wallonem, zatrudnionym wtedy w Wilnie za służbie królewskiej) sporą partię (15 000 stóp) *marmo bianco statuario*, bloków białego marmuru posadzkowego oraz sławnego w całej Italii ciemnozielonego marmuru brekcyjnego *Verde alpi / alpina* z leżącej w księstwie Piemontu Valle d'Aosta<sup>42</sup>. Wszystkie wymienione materiały były przeznaczone do dekoracji wnętrza nowo wzniesionego Zamku Królewskiego w Warszawie. Zakup i fracht potwierdzają kolejno paszporty wydane przez kancelarię regentów Niderlandów Hiszpańskich oraz wymiana korespondencji między dworem warszawskim a kancelarią królewską Christiana IV w Kopenhadze dotycząca zwolnienia tej dostawy z cła w Cieśninie Wielki Sund<sup>43</sup>.

Jednocześnie w czerwcu 1619 r. kupiec włoski z Amsterdamu Philippo Calendrini sprzedał na dwór Zygmunta III 59 bloków marmuru i inne elementy oraz narzędzia kamieniarskie. Wallon i Calendrini materiał ten mogli nabyć w Italii samodzielnie albo za pośrednictwem wspomnianej filii spółki van der Broecke'a w Livorno. Niedługo później, w sierpniu tegoż roku władze hiszpańskie w Niderlandach odmówiły pośrednikowi Pauwelowi Cornelisowi van Wijdens pozwolenia na wywóz 23 bloków marmuru podarowanych królowi polskiemu przez arcyksięcia Toskanii (z pomocą czołowego podówcza rzeźbiarza

<sup>41</sup> Szymdki, *Niderlandzcy kamieniarze...*, s. 45–46, 49–54; *idem*, *Południowoniderlandzkie marmury w Zamku Królewskim w Warszawie za Zygmunta III*, „Kronika Zamkowa” 2000, nr 2, s. 5–6, 9; *idem*, *Marbres mosans*, s. 77–79; Van Tussenbroeck, *Belgisch marmer...*, s. 65–66; Jamski, *Kaplica św. Kazimierza...*, s. 33–34; Szymdki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty...*, s. 207–208, 210–212.

<sup>42</sup> Jamski, *The Building Stones of Zygmunt III Vasa...*, s. 509–510. Na temat marmuru *Verde alpi / alpina* zob. Pieri, *I marmi d'Italia...*, s. 335, tabl. XXVIII a.

<sup>43</sup> *Elementa ad fontium editiones*, Part 20: *Res Polonicae ex Archivo Regni Daniae II pars*, ed. Carolina Lanckorońska and Georgius Steen Jensen, Rome 1969, s. 65–66, cat. no. 60–61 (Dania, Kopenhaga, T.K.U.A, Speziel Del. Polen, A.I.2., Varsaviae, 20 Ianuarii 1619. Sigismundus III rex Poloniae ad Christianum IV regem Daniae de lapidibus marmoreis ex Belgio transverendis; Varsaviae, 23 Ianuarii 1619. Sigismundus III rex Poloniae universis de oedem re); Szymdki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty...*, s. 207–208, 210–216, 270–274, aneksy 12–16.

Toskanii Pietro Tacca)<sup>44</sup>. W 1626 r. kolejny holenderski agent króla Laurent Swijs otrzymał zlecenia na zakup i wywóz do Gdańska i Warszawy m.in. kolejnej dużej partii marmurów mozańskich, *marmo statuario* oraz takich płyt posadzkowych z Toskanii. Ze względu na wprowadzoną w tym roku okupację Prus Królewskich przez wojska szwedzkie dostawa ta dotarła ostatecznie do Królewca i Wilna dopiero po 1628 r.<sup>45</sup>

Wszystkie wymienione gatunki kamieni miały posłużyć do ozdobienia w trójbarwnej, czarno-czerwono-białej gamie materiałowo-kolorystycznej *op Nederlandse manier* reprezentacyjnych wnętrz Zamku Dolnego oraz kaplicy św. Kazimierza przy katedrze w Wilnie (od 1605–1615 oraz 1624–1631) oraz Zamku Królewskiego w Warszawie (po 1619–1632)<sup>46</sup>. Znakomite detale kaplicy wileńskiej (il. 6–7) wyraźnie wskazują na zaangażowanie w obróbkę obu wymienionych gatunków marmurów wyspecjalizowanych w tym kierunku włoskich kamieniarzy z warsztatów kierowanych równolegle przez braci Constantego i Giovanniego Giacoma Tencallich<sup>47</sup>. Z bloków pochodzących z tej samej dostawy najprawdopodobniej ostatni z wymienionych odkuł jeszcze znakomity biust portretowy w warszawskim epitafium Asprilla Pacellego (zm. 1623), kompozytora i prefekta kapeli królewskiej Zygmunta III w archikolegiacie p.w. Ścięcia św. Jana (il. 8)<sup>48</sup> oraz detale figuralne



Il. 6. Wilno, katedra, kaplica św. Kazimierza, wspornik chóru organowego, 1624–1631, proj. Costante Tencalla, wyk. Giovanni Giacomo Tencalla z warsztatem, *marmo bianco ordinario*, fot. Michał Wardzyński, 2004

<sup>44</sup> Za informację o tych nieopublikowanych jeszcze wynikach badań źródłowych składam uprzejme podziękowania Kolegom dr. Jackowi Bielakowi (IHS UG) i dr. hab. Hubertowi Kowalskiemu (Instytut Archeologii UW, Muzeum UW).

<sup>45</sup> Por. Szymycki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty...*, s. 221–230.

<sup>46</sup> *Ibidem*, s. 220–223. Por. ostatnio Michał Wardzyński, *Marmury i wapienie mozańskie, alabaster angielski oraz importy gdańskie w małej architekturze oraz plastyce sakralnej i sepulkralnej 1. poł. XVII w. w Warszawie* [w:] *Kultura artystyczna Warszawy XVII–XXI w.*, red. Zbigniew Michalczyk, Andrzej Pieńkos i Michał Wardzyński, Warszawa 2010, s. 44–46, il. 2–3.

<sup>47</sup> Jamski, *Kaplica św. Kazimierza...*, s. 27–32, aneks.

<sup>48</sup> Franciszek K. Kurowski, *Wiadomość historyczna o kościele metropolitalnym warszawskim ś. Jana*, Warszawa 1841, s. 131, przypis 45; Franciszek M. Sobieszczański, *Kościół św. Jana* [w:] *idem*, Warszawa. *Wybór pism*, oprac. Konrad Zawadzki, t. 2, Warszawa 1967, s. 137; Julian Bartoszewicz, *Kościół rzymsko-katolickie opisane pod względem historycznym przez...*, Warszawa 1855, s. 13; Wiktor Czajewski, *Katedra ś. Jana w Warszawie. W setną rocznicę zamienienia Kolegiaty na Katedrę*, Warszawa 1899, s. 85–86, ryc. nlb. na s. 86; Zofia Kossakowska-Szanajca, *Warszawskie nagrobki z XVI i XVII w.* [w:] *Szkice nowomiejskie*, praca zbiorowa pod





Il. 7. Wilno, katedra, kaplica św. Kazimierza, fragment detalu architektonicznego w okładzinie ścian wnętrza, 1624–1631, proj. Costante Tencalla, wyk. Giovanni Giacomo Tencalla z warsztatem, *marmo bianco ordinario*, fot. Michał Wardzyński, 2004



Il. 8. Warszawa, archikolegiata (obecnie archikatedra), popiersie Asprilla Pacellego (zm. 1623), zniszczone 1944, wyk. Giacomo Tencalla (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Henryk Poddębski, 1933



Il. 9. Wilno, kościół Bernardynek p.w. św. Michała Archanioła, głowa anielska z dolnego zamknięcia nagrobka Krzysztofa Mikołaja Sapiehy (zm. 1631), wyk. Giacomo Tencalla (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Michał Wardzyński, 2004

i ornamentalne wileńskich pomników nagrobnych Teresy z Chodkiewiczów Tyszkiewiczowej w kaplicy przy cerkwi Bazyliańców Św. Trójcy (1627–1629), Mikołaja Krzysztofa Sapiehy (ok. 1630–1635) w kościele Bernardynek p.w. św. Michała (il. 9)<sup>49</sup>. *Marmo statuario* użyto też w kartuszu herbowym i detalach portalu głównego kościoła karmelitów bosych św. Teresy (po 1636)<sup>50</sup>. Daleko posuniętą oszczędność w stosowaniu obu gatunków we wnętrzu kaplicy św. Kazimierza (najważniejszą

red. Olgierda Puciaty i in., Warszawa 1961, s. 177, il. 14; Maria I. Kwiatkowska, *Katedra św. Jana*, Warszawa 1978, s. 70, il. 21; Mariusz Karpowicz, *Malarstwo i rzeźba XVII w.* [w:] *Sztuka Warszawy*, red. *idem*, Warszawa 1986, s. 117–118 (tu rozpoznanie kamienia jako wapienia dębnickiego i atrybucja Costantemu Tencalli i Sebastianowi Sali); *idem*, *Matteo Castello...*, s. 43–44.

<sup>49</sup> Karpowicz, *Matteo Castello...*, s. 77, il. 79–88; ostatnio Maria Matuśakaitė, *Išėjusiems atminti. Laidosena ir kapų ženklainimas LDK*, Vilnius 2009, s. 175–181, il. 220–227.

<sup>50</sup> Benignus J. Wanat, *Zakon karmelitów bosych w Polsce. Klasztory karmelitów i karmelitanek bosych 1605–1975*, Kraków 1979, s. 283.

partię dekoracji: kapitele i fryz odkuto z piaskowca gotlandzkiego *Burgsvik*, upodabniając go do marmuru kararyjskiego przez nałożenie białej gipsowej polichromii i złoceń<sup>51</sup> i w pozostałych realizacjach można wytłumaczyć ograniczoną skalą tego zamówienia i redystrybucją bloków między prace prowadzone równolegle w obu stolicach<sup>52</sup>.

Najprawdopodobniej w pierwszej ćwierci XVII w. trafił *via* Gdańsk do Rzeczypospolitej jeszcze jeden wybitny zabytek rzeźby europejskiej klasy, dotąd znajdujący się poza kręgiem zainteresowań polskich historyków sztuki i datowany nieprecyzyjnie na XVIII lub nawet XIX w. Jest nim figura klęczącego nieznanego arcybiskupa, umieszczona wtórnie w administrowanym do końca XV w. przez benedyktynów mogilneńskich, a od 1713 do 1818 r. misjonarzy chełmińskich kościele parafialnym w Świętym Wojciechu pod Gdańskiem (il. 10)<sup>53</sup>. Posąg odkuto w *marmo bianco statuario di Carrara*, natomiast dekoracyjną architektoniczno-rzeźbiarską podstawę z popularnego w północnej Italii od czasów rzymskich czerwonego wapienia jurajskiego (*Rosso di Verona* zwanego też *Rosso amonitico*), pozyskiwanego z kamieniołomów usytuowanych pod miejscowością Sant' Ambrogio in Valpolicella na przedgórzu alpejskim, na północny wschód od Werony<sup>54</sup>. Zarówno realistycznie oddane, dojrzałe rysy twarzy duchownego, jak i detale ornamentalne szat zredagowane w reliefie z wgłębnie, groszkowo



Il. 10. Gdańsk-Święty Wojciech, kościół parafialny, figura przeznaczona do nagrobka nieustalonego prymasa (od XIX w. jako posąg św. Wojciecha), wyk. nieustalony rzeźbiarz wenecki, florencki lub holenderski (?), marmury: *marmo bianco statuario*, *Rosso di Verona* (podstawa), fot. Michał Wardzyński, 2006

<sup>51</sup> Jamski, *The Building Stones of Zygmunt III Vasa...*, s. 509–510, il. 10–11.

<sup>52</sup> Szmydki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty...*, s. 222–224; Wardzyński, *Marmury i wapienie mozańskie w Warszawie...*, s. 45–46.

<sup>53</sup> Zofia Linowska, *Święty Wojciech. Patron gdańskiego przedmieścia*, Gdańsk 1993, s. 20, 23; Zofia T. Wiewióra, *Wojciechowe Wzgórza nad Radunią. Gdańsk-Święty Wojciech*, Gdynia 1996, s. 17–18, il. nlb. s. 17; Jan Lalewicz, *Św. Wojciech i gdańskie sanktuarium w zwierciadle historii 997–1997*, Melbourne 1997, s. 189, 198–199, 212–213, 218–219.

<sup>54</sup> Alois Kieslinger, *Gesteinskunde für Hochbau und Plastik. Fachkunde für Steinmetzen, Bildhauer, Architekten und Baumeister von...*, Wien 1951, s. 130; Pieri, *I marmi d'Italia...*, s. 345, tabl. XXb; Józef Wiczorek, *Uwagi o facji „ammonitico rosso”*, „Przegląd Geologiczny” 1983, nr 4, s. 247–251; *Der Marmor in Verona*, a cura di Fabrizio Rossini, Verona 1987, *passim*.



Il. 11. Gdańsk-Święty Wojciech, kościół parafialny, głowa i dłonie figury, fot. Michał Wardzyński, 2006

wybijanym tłem nie znajdują analogii ani w rzeźbie gdańskiej i pomorskiej, ani wśród rzeźbiarzy i kamieniarzy północnolombardzkich zatrudnionych na dworze królewskim w Warszawie, Wilnie i Krakowie. Figura infułata nosi przy tym wyraźne ślady znacznych uszkodzeń – ma stłuczony, a następnie niezbyt umiejętnie przerzeźbiony czubek nosa, uzupełnione palce obu dłoni (il. 11) oraz przytwierdzone jeszcze w trakcie dawnej restauracji okazały fragment tylnej części kapy pontyfikalnej wraz z kapturem i wystającymi spod jej skraju niezachowanymi trzewikami. Rozważywszy wszystkie powyższe przesłanki, można przyjąć, że figura ta została zamówiona przez nieustalonego wysokiego dostojnika polskiego Kościoła katolickiego (najprawdopodobniej prymasa) w jednym z warsztatów zachodnioeuropejskich. Niestety, w trakcie transportu morskiego lub wyładunku w porcie gdańskim uszkodzono ją na tyle

poważnie, że zleceniodawca odmówił jej przyjęcia. Niechciana i niepotrzebna została zdeponowana w składzie mieszczącym się w gdańskim Arsenale, skąd w 1825 r. przekazano do kościoła w pobliskiej osadzie Święty Wojciech, gdzie było łatwo wtórnie ją zaadaptować do potrzeb kultu tego świętego biskupa. Początkowo ustawiono ją naprzeciw ambony, a później dla wzmocnienia kultu świętego i odpowiedniego wyeksponowania jej niewątpliwych walorów artystycznych wzniesiono dla niej niewielką kaplicę Relikwii św. Wojciecha przy ścianie północnej nawy<sup>55</sup>.

Figura w nagrobku jest wzorowana w ogólnym stopniu na sławnym rzymskim posągu papieża Pawła V w Capella Paolina przy bazylice Santa Maria Maggiore (wyk. Silla Giacomo Longhi da Viggiù, 1608)<sup>56</sup>, natomiast szczegóły opracowania fizjonomii i dekoracji ornamentalnych zdradzają północne wykształcenie autora. W opinii znawców rzeźby niderlandzkiej XVII w. – prof. Fritsa

<sup>55</sup> Bruno Lemke, *Der Wallfahrtsort St. Albrecht*, Danzig 1930, s. 31; Lalewicz, *Św. Wojciech i gdańskie sanktuarium...*, s. 292–293. Warto w tym miejscu przypomnieć, że ten sam los spotkał zamówiony w 1593 r. w Gdańsku przez Zygmunta III Wazę u Willema van den Blockego pomnik nagrobny ojca władcy, króla szwedzkiego Jana III. Przejęty w 1596 r. przez Radę Miasta Gdańska został także złożony w częściach początkowo na dziedzińcu służącym za zajezdnię wozów miejskich, a następnie w XVIII w. w Wielkiej Zbrojowni, gdzie pozostawał aż do 1782 r. Po przewiezieniu do kaplicy – mauzoleum żony władcy, Katarzyny Jagiellonki, przy katedrze w Uppsali, został tam ustawiony dopiero w latach 1817–1818. Na temat tego dzieła zob. Lech Krzyżanowski, *Plastyka nagrobna Wilhelma van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1958, nr 3–4, s. 278–279, tu literatura.

<sup>56</sup> Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, s. 251, il. nlb.

Scholtena i Cynthii Osiecki, monografistki Hansa van Milderta (1588–1638) – figura ta wykazuje wyraźne podobieństwo do innych dzieł tego znakomitego mistrza antwepskiego, m.in. do figur biskupów: Gisbertha Masiusa (zm. 1614, wyk. około 1620) w katedrze w s’Hertogenbosch i Michiela Ophoviusa z diecezji Bois-le-Duc w kościele dominikańskim w Antwerpii (ok. 1635) (il. 12)<sup>57</sup>. Zbliżone wydają się również współczesne prace Hendricka de Keysera z Amsterdamu (zm. 1621), którego warsztat jako jedyny w Niderlandach operował w tym okresie nie tylko rzadkim marmurem kararyjskim, ale też innymi cenionymi gatunkami marmurów i wapieni z całej Italii<sup>58</sup>. Na koniec warto postawić hipotezę o pierwotnym przeznaczeniu tego znakomitego pomnika nagrobnego. Na obecnym wstępnym etapie badań można udzielić dwóch równoważnych odpowiedzi i obie dotyczą tego samego kręgu najwyższych fundatorów duchownych w Koronie. Ostrożnie rozważam, czy ten gdański zabytek nie mógł być pierwotnie elementem okazałego pomnika grobowego, jaki po 1615 r. wystawił w archikatedrze gnieźnieńskiej prymasowi Wojciechowi Baranowskiemu egzekutor jego testamentu – kanclerz jego dworu, archidiacon gnieźnieński Piotr Grochowicki<sup>59</sup>. Znamienne jest przedłużenie budowy kaplicy grobowej i rozbudowanego nagrobka aż do 1626 r.<sup>60</sup> oraz wyraźne formalne i stylistyczne



Il. 12. Rzym, bazylika Santa Maria Maggiore, Capella Paolina, figura nagrobna papieża Pawła V Borghese, 1608, wyk. Silla Giacomo Longhi da Viggiù, *marmo bianco statuario*, fot. domena publiczna

<sup>57</sup> Is Leysens, *Hans van Mildert (1588? –1638)*, „Genste Bijdragen tot de Kunsgeschiedenis” 1941, s. 117–119; Cynthia Lawrence, *Rubens and the Ophovius monument: a new sculpture by Hans van Mildert*, „The Burlington Magazine” 1987, vol. 129, no. 1017, s. 584–588; Philippot, Coeckelberghs, Loze, Vautier, *La sculpture religieuse*, s. 271, 787, il. nlb.

<sup>58</sup> Scholten, *Sumptuous Memories...*, szczególnie s. 73–111, il. 38, 70, 77–78, 99; *idem*, *The Sculpted Portrait in the Dutch Republic, 1600–1700* [w:] *Heads on Shoulders. Portrait busts in the Low Countries 1600–1800*, ed. Valérie Herremans, Antwerpen 2008, s. 42–44, il. 2–4, tu literatura.

<sup>59</sup> *Herbarz polski Kaspra Niesieckiego powiększony dodatkami z późniejszych autorów, rękopismów, dowodów urzędowych...*, t. 2, Lipsk 1839, s. 60; Jan Korytkowski, *Arcybiskupi gnieźnieńscy: prymasowie i metropolici polscy od roku 1000 aż do roku 1821 czyli do połączenia arcybiskupstwa gnieźnieńskiego z biskupstwem poznańskim według źródeł archiwalnych opracował...*, t. 3, Poznań 1889, s. 631.

<sup>60</sup> Władysław Tatarkiewicz, *Nagrobki z figurami klęczącymi* [w:] *idem*, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku. Architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 417–420; Lech Krzyżanowski, *Nagrobek arcybpa Wojciecha Baranowskiego, zm. 1615* [w:] *Katedra gnieźnieńska*, red. Aleksandra



Il. 13. Gniezno, archikatedra, kaplica prymasa Wojciecha Baranowskiego, figura w nagrobku, około 1615–1620, wyk. nieustalony flamandzki rzeźbiarz z Gdańska, alabaster angielski, fot. Michał Wardzyński, 2004



Il. 14. Łowicz, archikolegiata (obecnie katedra), figura w nagrobku prymasa Henryka Firleja, 1626–1629, wyk. Abraham van den Blocke i Wilhelm Richter z Gdańska, alabaster angielski, fot. Michał Wardzyński, 2004

rozdzielenie tego drugiego na dwie fazy – obudowę architektoniczną wraz z figurami wznosił z wapieni chęcińskich działający w tamtejszym ośrodku rzeźbiarskim nieustalony rzeźbiarz figuralista z warsztatu Bartholomea Venosty („Mistrza Wyprostowanych Postaci”), być może jego młodszy brat lub kuzyn Sebastiano (zm. 1639)<sup>61</sup>, natomiast sama klęcząca figura arcybiskupia wraz z podstawą, odkute sumptem prebendarza kaplicy ks. Wuchalskiego z mozańskiego marmuru *Noir Belge* i alabastru angielskiego są ewidentnym wyrobem pracowni gdańskich (il. 13)<sup>62</sup>. Z ewentualnym gdańskim pierwowzorem wiąże pomnik gnieźnieński przede wszystkim frontalne ujęcie posągu dostojnika oraz charakterystyczny sposób umieszczenia infuły. Drugą możliwością jest powiązanie omawianego zabytku z kolejnym prymasowskim dziełem o gdańskiej proveniencji, zamówionym w 1626 r. przez Henryka Firleja u Abrahama van den Blockego okazałym marmurowym pomnikiem nagrobnym przeznaczonym do kolegiaty w Łowiczu. Prace nad nim zakończył już po śmierci Firleja i Blockego jego współpracownik i następca Wilhelm Richter, samodzielnie wykonując środkowy cokół wraz z ujętą wprawdzie z profilu, ale identyczną pod względem kompozycji alabastrową figurą arcybiskupią (il. 14)<sup>63</sup>. Uwagę

Świechowska, t. 1, Poznań 1970, s. 224–225, kat. 18, tabl. XCVI, t. 2, il. 168–169, tu źródła i literatura.

<sup>61</sup> Michał Wardzyński, *The Quarries, the “Marble” and the Centre of Stonemasonry and Sculpture in Chęciny during the Modern Era, in the Commonwealth of Two Nations* [w:] *Actes du XVIIe Colloque International de Glyptographie à Cracovie, 5–9 juillet 2010*, red. Jean-Louis Van Belle, Braine-le-Château 2011, s. 386, przypis 67; *idem*, *Rzeźbiarsko-kamieniarska rodzina Venosta vel Venesta, Venusta i jej działalność w 1. połowie XVII wieku w Chęcinach*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2014, nr 3–4, s. 422, 466.

<sup>62</sup> Józef Polkowski, *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874, s. 181; Zbigniew Hornung, *Gdańska szkoła rzeźbiarska na przełomie XVI i XVII wieku*, „Teki Komisji Historii Sztuki TNT”, *Prace Filologiczno-Filozoficzne* 1959, t. 8, nr 1, s. 122–124; Wardzyński, *Marmury i wapień południowoniderlandzkie...*, s. 352.

<sup>63</sup> Tatarkiewicz, *Nagrobki z figurami klęczącymi...*, s. 420–422, przypis 24; Jacek Gajewski, *Sztuka w prymasowskim Łowiczu* [w:] *Łowicz: dzieje miasta*, red. Ryszard Kołodziejczyk, Warszawa 1986, s. 495–496.

przykuwa szczególnie kształt cokołu, będący czytelnym, acz nieco uproszczonym powtórzeniem układu podstawy pomnika gdańskiego, wykonany przy tym z o wiele tańszych i ogólnie dostępnych w Gdańsku materiałów: marmuru *Noir Belge* z Namur nad Mozą i olandzkiego wapienia *Dâlie*<sup>64</sup>. Przyszłe badania źródłowe być może rozstrzygną, czy zleceniodawcą pseudopomnika św. Wojciecha mogli być egzекutorzy testamentów prymasów Baranowskiego albo Firleja, czy też van den Blocke i Richter, nie mając innych wzorów formalnych (przy pominięciu wykonanej w 1598 r. przez pierwszego z nich figury kardynała Andrzeja Batorego z jego nagrobku w kościele bernardyńskim w Barczewie)<sup>65</sup>, postanowili wykorzystać znany im na miejscu model figury biskupiej.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

### Późniejsze zakupy i importy królewskie

Brak odpowiednich źródeł nie pozwala dziś również określić, czy z tej samej, omówionej już dostawy z lat 1619–1620, pochodziły dalsze białomarmurowe rzeźby, które powstały na zamówienie Władysława IV i Jana Kazimierza. W 1637 r. pierwszy z władców zamówił we Florencji *via* Genua i Gdańsk zespół płaskorzeźb do wyposażenia Villa Regia, przygotowując tę rezydencję na ślub z Cecylią Renatą von Habsburg. Przed 1643 r. w tym samym miejscu znajdowały się opisane przez Adama Jarzębskiego liczne grupy rzeźbiarskie oraz dekorowane figuralnie marmurowe i odlewane w brązie fontanny, z których przynajmniej część stanowiły importy włoskie, bądź wykute na miejscu w tej samej manierze prace nadwornych rzeźbiarzy<sup>66</sup> (il. 15), między innymi specjalizujących się w pracy w takich materiałach późniejszych serwitörów: Giovanniego Battistę Falconiego<sup>67</sup> i Antoniego Markieźego<sup>68</sup>. Do omówionej dostawy z 1637 r. należą wszystkie najważniejsze zabytki kamieniarki ocalone z pożogi drugiej wojny światowej: nieliczne detale zdeponowane w lapidarium Muzeum Historycznego m.st. Warszawy: destrukta fontanny z delfinem i puttem zamierzającym się maczugą (identycznej ze znaną z opisu Adama Jarzębskiego,

<sup>64</sup> Wardzyński, *Marmury i wapień południowoniderlandzkie...*, s. 321–322; *idem*, *Import kamieni...*, s. 48–51, 82–84, il. 22, 24.

<sup>65</sup> Wanda Szydłowska, *Pomnik grobowy Batorów w Barczewie* [w:] *Studia Pomorskie*, red. Michał Walicki, t. 1, Wrocław 1957, s. 240, 242, 246, 248, 258, tabl. II–VI.

<sup>66</sup> Władysław Tomkiewicz, *Zbiory artystyczne Władysława IV* [w:] *idem*, *Z dziejów polskiego mecenatu artystycznego w wieku XVII*, Wrocław 1952 (= *Źródła do dziejów sztuki polskiej*, red. Andrzej Ryszkiewicz, t. IV), s. 37; Artur Badach, „Statuae cudowne, nie złoteć ale kosztowne”. *Z dziejów Villa Regia w Warszawie*, „Roczniki Humanistyczne KUL” 1999, t. 4, Historia sztuki, zeszyt specjalny, s. 157–158, 165–167, il. 6.

<sup>67</sup> Jerzy Kowalczyk, *Architektoniczno-rzeźbiarskie dzieło Falconiego w Lublinie (Kaplica św. Krzyża przy kościele dominikanów)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1962, nr 1, s. 41, aneks; por. Mariusz Karpowicz, *Artyści włosko-szwajcarscy w Polsce I połowy XVII wieku*, Warszawa 2013, s. 223, 229–231.

<sup>68</sup> Tomkiewicz, *Zbiory artystyczne...*, s. 34.



Il. 15. Warszawa, Villa Regia / Pałac Kazimierzowski, ogród, destrukcja figury putta zamierzającego się maczugą z fontanny (obecnie w lapidarium Muzeum Warszawy), około 1637, wyk. nieustalony figuralista florencki z kręgu Pietra Tacca albo Giovanni Battista Falconi (atryb.), marmur apuański, fot. Michał Wardzyński, 2006

a znajdującą się pierwotnie w ogrodzie Villa Regia?)<sup>69</sup>, cztery bogato dekorowane brzuśce waz (il. 16)<sup>70</sup>, następnie ozdobiona *espagnolette* wolutowa konsola z nieustalonego portalu albo kominka, zdeponowana wtórnie w Galerii Rzeźby Polskiej Muzeum Łazienek Królewskich<sup>71</sup>. Ich uzupełnieniem są drobne fragmenty architektoniczne wydobyte w latach 2011–2015 z Wisły w Warszawie przez zespół naukowy projektu „Wisła 1655–1906–2009. Interdyscyplinarne badania dna rzek” kierowany przez dr. Huberta Kowalskiego z Instytutu Archeologii UW (kapitele i bazy kolumn toskańskich, para obelisków, baza filarka, dwie koliste podstawy waz, kwadratowe płytki posadzkowe)<sup>72</sup>. Wedle przedwojennej relacji Szymona Zajczyka, podtrzymanej przez Władysława Tomkiewicza, Władysław IV nabył w tym okresie w Rzymie lub Italii pewną kolekcję rzeźb antycznych lub ich kopii, wykonanych naturalnie w tym samym szlachetnym kararyjskim materiale<sup>73</sup>.

Kolekcję taką mieścił też warszawski pałac Jerzego Ossolińskiego, kanclerza wielkiego koronnego, w którego reprezentacyjnej Sali Wielkiej na *piano nobile* Jarzębski opisał galerię określonych jako starodawne białomarmurowych popiersi cesarzy rzymskich<sup>74</sup>. W kręgu projektantów i rzeźbiarzy królewskich powstał w tym czasie w warszawskiej archikolegiacie jeszcze tylko jeden pomnik nagrobny – koniuszego nadwornego Wojciecha Baryczki (zm. 1643), sprawiony sumptem synów (il. 17)<sup>75</sup>.

<sup>69</sup> Por. *ibidem*, s. 38–40, tabl. XVIII.

<sup>70</sup> Muzeum Historyczne m.st. Warszawy, nr inw. 2929, 2930, 2931. Por. *Sztuka warszawska od średniowiecza do połowy XX wieku*. Katalog wystawy jubileuszowej zorganizowanej w stulecie powstania Muzeum Narodowego 1862–1962, oprac. zbiorowe, Warszawa 1962, s. 92–93, poz. kat. 178–179; Jerzy Lileyko, *Zamek warszawski, rezydencja królewska i siedziba władz Rzeczypospolitej 1569–1763*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1984, s. 92, 122.

<sup>71</sup> Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, Stara Oranżeria, Galeria Rzeźby Polskiej, nr inw. MŁ 3681. Obiekt nieopracowany. Por. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, *Galeria rzeźby w Starej Pomarańczarni: przewodnik*, Warszawa 1989.

<sup>72</sup> Szanownemu Koledze dr. Hubertowi Kowalskiemu (Instytut Archeologii UW, Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego), kierownikowi tego projektu naukowego, chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować za umożliwienie mi zapoznania się z tymi zabytkami i odkryciami uczestników projektu oraz za propozycję współpracy w zakresie konsultacji spraw artystycznych.

<sup>73</sup> Tomkiewicz, *Zbiory artystyczne...*, s. 40, przypisy 36–38.

<sup>74</sup> *Adama Jarzębskiego Gościniec albo Opisanie Warszawy 1643 r.*, Warszawa 1909, s. 94. Sprawy tej nie poruszył w analizie dekoracji tej sali Zbigniew Bania. Por. *idem*, *Górna sala warszawskiego pałacu kanclerza Jerzego Ossolińskiego*, „Archaeologia Historica Polonia” 2005, nr 1, s. 309–317.

<sup>75</sup> Pomnik ten został częściowo przekształcony w drugiej połowie XIX w. poprzez dodanie kilku elementów neobarokowych odcutych w *marmo bianco statuario di Carrara*: konsoli



Il. 16. Warszawa, Villa Regia / Pałac Kazimierzowski, ogród, destrukt wazy z motywem *espagnolette* (obecnie w lapidarium Muzeum Warszawy), około 1637, wyk. nieustalony figuralista florencki z kręgu Pietra Tacca albo Giovanni Battista Falconi (atryb.), marmur apuański, fot. Michał Wardzyński, 2006



Il. 17. Warszawa, archikolegiata (obecnie archikatedra), epitafium Wojciecha Baryczki (zm. 1643), proj. Giovanni Battista Gisleni (atryb.), wyk. nieustalony kamieniarz włoski, *marmo bianco statuario*, fot. S. Nofok-Sowiński, początek XX w.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

Dwa spore kubiki *marmo bianco statuario* posłużyły w 1651 r. sprowadzonemu z Rzymu Giovanniemu Francescowi de'Rossi do wykucia popiersi pary królewskiej Jana Kazimierza Wazy i Marii Ludwiki Gonzagi<sup>76</sup>. Trzeci blok, zakupiony zapewne również ze stołecznej królewskiej pracowni rzeźbiarskiej, Rossi wykorzystał w latach 1652–1653 w kreacji *effigies* związanej z dworem Teodory Krystyny Sapieżyny, żony podkanclerzego litewskiego Kazimierza Leona Sapiehy, w jej nagrobku w kościele p.w. św. Michała w Wilnie (il. 18).

i dolnego pasa z rytowaną, barwioną na czarno dekoracją, główką anielską w kluczu obramienia portretu oraz kartuszem z gmerkiem. Oryginalne jest tylko wykrojowe obramienie portretu oraz zredagowana jako powieszona draperia tablica inskrypcyjna. Na temat zabytku zob. Kurowski, *Wiadomość o kościele metropolitalnym...*, s. 165, przypis 62; Sobieszkański, *Kościół św. Jana...*, s. 142; Kwiatkowska, *Katedra św. Jana...*, s. 71, il. 23; Wardzyński przy współpracy Kowalskiego i Jamskiego, *Lapidarium warszawskie...*, s. 73, il. 100.

<sup>76</sup> Władysław Tomkiewicz, *Francesco Rossi i jego działalność rzeźbiarska w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1957, nr 3, s. 199–203, 206–207, ryc. 2, 5; Eva-Lena Karlsson, *Popiersia Jana Kazimierza i Ludwiki Marii [w:] Orzeł i Trzy Korony. Sąsiedztwo polsko-szwedzkie nad Bałtykiem w epoce nowożytnej (XVI–XVIII w.)*, katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, red. Katarzyna Połujan, Warszawa 2002, s. 173–174, kat. II 67; ostatnio Wardzyński, *From Carrara through Amsterdam* (w druku).





Il. 18. Wilno, kościół bernardynek św. Michała Archanioła, popiersie portretowe w nagrobku Teodory Krystyny z Tarnowskich Sapieżyny (zm. 1652), 1652–1653, wyk. Giovanni Francesco de' Rossi (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Piotr J. Jamski, 2007



Il. 19. Przemyśl, katedra, kaplica biskupa Aleksandra Fredry, płaskorzeźba Pietá, 1. ćw. XVII w., wyk. nieustalony rzeźbiarz flamandzki lub westwalski (atryb.), *marmo bianco ordinario*, fot. Michał Wardzyński, 2007

Nagrobek został wprawdzie zaprojektowany przez nadwornego projektanta królewskiego Gianbattistę Gisleniego, ale w zakresie architektury i ornamentu powierzono go nieustalonemu gdańskiemu warsztatowi rzeźbiarskiemu, który z braku marmuru z Carrary skorzystał z dostępnego w mieście nad Motławą alabastru angielskiego<sup>77</sup>. Czwarty rzeźbiarz spożytkował ten materiał na biust portretowy biskupa krakowskiego Piotra Gembickiego, zaginiony już w XVIII w.<sup>78</sup> Niemal wszystkie wymienione prace zostały zagrabione albo przepadły w czasie „potopu szwedzkiego”<sup>79</sup>.

Należy wyraźnie podkreślić, że przed 1655 r., poza elitarnym kręgiem dworskim i zaledwie trzema pracownikami z Gdańska, Elbląga i Wilna, bardzo drogie, a więc rzadkie marmury włoskie nie były wykorzystywane na obszarach Korony i Wielkiego Księstwa. Wyjątkiem potwierdzającym tę regułę jest wyjątkowo perfekcyjnie opracowana płaskorzeźba Piety z katedry przemyskiej (il. 19), zamówiona przez jednego z biskupów lub członków kapituły prawdopodobnie w jednym z ośrodków niderlandzkich lub północnoniemieckich (np. Münster lub Paderborn)<sup>80</sup>.

<sup>77</sup> Mariusz Karpowicz, *Giovanni Battista Gisleni i Francesco De' Rossi*, s. 12–14, ryc. 18; Matuśakaitė, *Išėjusiems atminti...*, s. 185, 189–191, il. 235, 239. Por. ostatnio Dorota Piramidowicz, *Feniks świata litewskiego. Fundacje i inicjatywy artystyczne Kazimierza Leona Sapiehy (1609–1656)*, Warszawa 2012, s. 153–156, il. 158, 167.

<sup>78</sup> Krzysztof J. Czyżewski, *Biskupa Piotra Gembickiego dary i fundacje artystyczne dla katedry krakowskiej [w:] Katedra krakowska w czasach nowożytnych (XVI–XVIII w.)*, red. Dariusz Nowacki, Kraków 1999, s. 69, przypisy 61–63; Marek Walczak, Krzysztof J. Czyżewski, *Nagrobki popiersiowe biskupów krakowskich [w:] Między Wrocławiem i Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na ziemiach ruskich Korony od XVI do XVIII wieku*, red. Andrzej Betlej i in., Wrocław 2010, s. 139, 141.

<sup>79</sup> Władysław Tomkiewicz, *Zagłada zbiorów królewskich w czasie najazdu szwedzkiego [w:] idem, Z dziejów polskiego mecenatu...*, s. 52–54.

<sup>80</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [dalej: KZSP], red. Maria Kałamajska-Saeed, *Seria Nowa*, t. 10, *Miasto Przemyśl*, red. Jakub Sito, cz. 1, *Zespoły sakralne*, oprac. Piotr Krasny, Jakub Sito, Warszawa 2004, s. 27, il. 449.

Zniszczenia Rzeczypospolitej w trakcie wojen w połowie XVII w. i będący ich następstwem wieloletni kryzys ekonomiczny państwa spowodowały, że do pierwszego większego zamówienia *marmo bianco statuario* doszło dopiero w pierwszej połowie lat osiemdziesiątych XVII w. Król Jan III Sobieski zakupił wtedy w Amsterdamie za pośrednictwem własnego agenta dyplomatycznego i artystycznego Francesca Molla<sup>81</sup> zespół antykizujących brązowych, piaskowcowych i co najmniej 20 białomarmurowych posągów bóstw rzymskich (m.in. przeznaczoną na fasadę willi wilanowskiej Pallas Atenę / Romę Triumphans) oraz trzy biusty: własne, królowej Marii Kazimierzy d'Arquien, nieustalanej bogini (il. 20), wreszcie najslawniejszych cesarzy Rzymu – te ostatnie odlano z form w gipsie<sup>82</sup>. Prestiżowe zlecenie królewskie rozdzieliły między siebie dwie najważniejsze podówczas pracownie rzeźbiarskie Niderlandów: Bartholomeusa Eggersa z Amsterdamu (ok. 1637–1692)<sup>83</sup> oraz Artusa II (1625–1700) i Thomasa (zm. po 1709) Quellinusów, którzy działali w tym okresie także w Kopenhadze, skąd najprawdopodobniej przetransportowano zespół figur Muz, odkutych z nader rzadko spotykanego w Niderlandach piaskowca gotlandzkiego *Burgsvik*. Część z figur z powodu zniszczeń została w latach dwudziestych XVIII w. wymieniona na kamienne, stiukowe lub drewniane, inne trafiły w trakcie wojny północnej i po rozbiorach odpowiednio do ogrodu cara Piotra I przy Pałacu Letnim w Sankt Petersburgu i do rezydencji w Carskim Siole<sup>84</sup>.



Il. 20. Warszawa-Wilanów, willa króla Jana III Sobieskiego, popiersie nieustalanej bogini antycznej, około 1680–1692, wyk. Artus II lub Thomas Quellinus z Antwerpii, *marmo bianco statuario*, fot. Michał Wardzyński, 2011

<sup>81</sup> Michał Komarzyński, *Jan III Sobieski a Bałtyk*, Gdańsk 1983, s. 158; Kevin Kandt, *Sarmatia artistica et Porta Aurea Gedanensis. Notes on the Art Trade and Artistic Patronage Between the Polish-Lithuanian Commonwealth and Danzig During the Reign of King Jan III Sobieski* [w:] *Wanderungen*, zwłaszcza s. 353–370; Wardzyński, Jamski, *Zakupy rzeźb białomarmurowych...*, s. 114–117, il. 153–158.

<sup>82</sup> Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, s. 131–135, il. 99–110; Wojciech Fijałkowski, *Nowe spojrzenie na sprawę wystroju artystycznego elewacji pałacowych w Wilanowie w XVII stuleciu*, „*Studia Wilanowskie*” 2011, t. 18, s. 15–26, tu s. 15–16, il. 1–3. Na temat obowiązującej dotąd błędnej atrybucji rzeźb Jacques Prou z Paryża zob. Dariusz Kaczmarzyk, *Popiersie królowej Marii Kazimierzy Sobieskiej i jego domniemany autor Jacques Prou (junior)*, „*Biuletyn Historii Sztuki*” 1978, nr 2, s. 142–147.

<sup>83</sup> Guido Hinterkeuser, *Ex oriente lux? – Andreas Schlüter und der polnische Anteil am Ausbau Berlins zur Königsmetropole* [w:] *Wanderungen*, s. 28–30, il. 2–3.

<sup>84</sup> Androssov, *Werke von Thomas Quellinus...*, s. 107–116, il. 6–9, 11; *idem*, *Niderlandzka skulptura*, s. 181–190. Por. ostatnio Wardzyński, Jamski, *Zakupy rzeźb białomarmurowych...*, s. 116–117, il. 153–155.

Kolejną fazę w kontaktach handlowych z Massa di Carrara, Livorno, Genuą, Amsterdamem i Paryżem wyznaczają podjęte dopiero w latach dwudziestych XVIII w. wielkie prace, powstałego na wzór dworu drezdeńskiego, *Bauamt* Augusta II Sasa w Warszawie i przejściowo (1730–1733) również w Wilanowie. Wokół niego skupiło się grono wybitnych rzeźbiarzy pochodzenia francuskiego, włoskiego i środkowoeuropejskiego, w części zatrudnianych wcześniej w Dreźnie i Wiedniu (m.in. Jean-Joseph Vinache i Pierre Coudray oraz *marmorista* Pietro Bernardo Aglio, a później Lorenzo Mattielli oraz Johann Georg Plersch i Johann Chrisostomus Redler)<sup>85</sup>. Zrealizowali oni w stolicy oraz w okolicznych rezydencjach związanej z dworem królewskim magnaterii koronnej i litewskiej kilkadziesiąt wysokiej klasy dzieł rzeźbiarskich: kominków i portali, elementów architektoniczno-rzeźbiarskich oraz kilka dekorowanych bogato posągami nagrobków, epitafiów, wreszcie pojedynczych figur.

Wobec ostatecznego opuszczenia przez Wettinów Rzeczypospolitej i stolicy w 1764 r., nowo obrany król Stanisław August Poniatowski rozpoczął własne starania o pozyskanie dostępu do marmuru kararyjskiego i artystów włoskich, dzięki rozbudowanej sieci agentów dyplomatycznych i artystycznych, sprowadzając marmury wprost z Massa di Carrara i Livorno, a dzieła i kopie posągów antycznych wprost z Rzymu<sup>86</sup>. Władca zorganizował też w 1768 r. przy Zamku Królewskim pierwszą oficjalną pracownię i szkołę rzeźbiarską kierowaną przez sprowadzonych z Rzymu André Le Bruna i Giacomą Monaldiego, którzy jako przedstawiciele i kontynuatorzy nowożytniej tradycji rzeźbiarskiej Wiecznego Miasta, aż do abdykacji i rozwiązania dworu królewskiego w 1795 r., jako podstawowe medium rzeźbiarskie preferowali *marmo statuario di Carrara*, najczęściej w tańszej i bardziej dostępnej odmianie *venato* lub *venato forte*<sup>87</sup>. Wysiłki Stanisława Augusta wsparli też wydatnie sprowadzeni specjalnie z Carrary utalentowali rzeźbiarze i kamieniarze: kolejno bracia Staggi – Francesco Maria, Pietro Ceccardo i Giovachino (notowani w Warszawie od 1779, 1787/1788 do 1797), Francesco Lazzarini (1791–1796) i Leonardo Galli (pobyt w Warszawie, Dębniku i Krakowie 1787–1812)<sup>88</sup>. Dopiero w tym okresie doszło do skokowego zwiększenia importu marmuru kararyjskiego oraz wielu innych barwnych gatunków marmuru i wapieni południowo- i zachodnioeuropejskich, przede wszystkim włoskich i francuskich, nieporównywalnego nawet z okresem rządów dynastii saskiej.

<sup>85</sup> Sito, *Firmitas, venustas i magnificentias...*, s. 413–420, tu literatura.

<sup>86</sup> Manikowska, *Sztuka – ceremoniał – informacja...*, s. 143–145, 147–157.

<sup>87</sup> Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun...*, zwłaszcza s. 29–30; Artur Badach, *Zamek Królewski w Warszawie, Fundacja Zbiorów im. Ciechanowieckich, Fundacja Teresy Sahakian. Rzeźba: katalog zbiorów*, Warszawa 2012, s. 14–16, 24–35, kat. 1–6.

<sup>88</sup> Passeggia, *Carrara e la Polonia...*, s. 269–273; Mikocka-Rachubowa, *Scultori carraresi...*, s. 274–280, il. 1–11; *eadem*, *Marmur w rzeźbie...*, s. 493–494.

## Import marmuru z Carrary do Gdańska, Wilna i Elbląga w XVII i XVIII w.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

Niejako wbrew dotychczasowym ustaleniom różnych badaczy polskich przeprowadzona szczegółowa inwentaryzacja nowożytniej rzeźby gdańskiej i pomorskiej XVI–XVIII w. nie potwierdziła obecności wielu przykładów wykorzystywania przez miejscowych mistrzów omawianego gatunku marmuru z Massa di Carrara.

W unikatowym w skali całej Rzeczypospolitej znakomitym siedemnastowiecznym zespole marmurowo-alabastrowego wyposażenia kościoła opackiego Cystersów w Oliwie, powstałym w niezidentyfikowanych dotąd pracowniach rzeźbiarsko-kamiennarskich Gdańska, znalazło się szereg prostych elementów kamieniarskich odkutych w *marmo bianco*, w jego delikatnie użylonej odmianie *ordinario*<sup>89</sup>. W rzeźbie rzymskiej i włoskiej doby nowożytnej wykorzystywano ją, jako mniej szlachetną oraz dostępną w większych ilościach i wymiarach bloków, a zarazem tańszą, najczęściej do elementów małej architektury. Z tego właśnie gatunku kamienia kararyjskiego jego cienkie płytki spożytkowano na fryz belkowania manierystycznego retabulum ambitowego św. św. Piotra i Pawła (1628) oraz część płyt posadzkowych w zakrystii, następnie wytoczono trzony kolumn usytuowanego w południowym ramieniu transeptu ołtarza św. Józefa (1637) (il. 21) i ustawionej w nawie północnej nastawy bocznej św. Antoniego (1638) (il. 22)<sup>90</sup>. Jeszcze gęściej i ciemniej użylona, wzorzysta odmiana *marmo bianco ordinario venato* z kamieniołomu zwanego Cava di Belgia w Carrarze<sup>91</sup>, posłużyła do wytoczenia trzonów kolumn i jako płytki we fryzie północnego ołtarza transeptowego św. Kazimierza (1635; il. 23) oraz we fryzie wspomnianej naprzeciwległej nastawy św. Józefa (1637). W drugiej połowie XVII w. kamieniarze gdańscy wykorzystali ją raz jeszcze w dwóch



Il. 21. Oliwa, kościół Cystersów (obecnie katedra), ołtarz transeptowy św. Józefa, 1636–1637, wyk. nieustalony warsztat gdański (atryb.), *marmo bianco ordinario venato*, *marmo bianco statuario*, *Verde alpi*, fot. Michał Wardzyński, 2005

<sup>89</sup> Pieri, *I marmi d'Italia...*, s. 296–297, tabl. III a, IVb; Dubarry de Lassale, *Identifying marble*, s. 214–215, nr 107; Żuchowski, *Sculpture material...*, zwłaszcza s. 27–28, tabl. XX.

<sup>90</sup> Zygmunt Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś. Przewodnik po zabytkach katedry i byłego klasztoru*, Gdańsk 2001, s. 41, 76–77, 97–98, 185, il. nlb. s. 42, 76, 97.

<sup>91</sup> Pieri, *I marmi d'Italia...*, s. 294–296; Żuchowski, *Sculpture material...*, s. 25–29.

niewielkich odcinkach poduszkowego fryzu w ołtarzu ambitowym św. Wojciecha i Św. Krzyża (1674)<sup>92</sup>.



Il. 22. Oliwa, kościół Cystersów (obecnie katedra), ołtarz boczny św. Antoniego Padewskiego, 1638, wyk. nieustalony warsztat gdański, *marmo bianco ordinario*, fot. Michał Wardzyński, 2005



Il. 23. Oliwa, kościół Cystersów (obecnie katedra), ołtarz transeptowy św. Kazimierza, 1635, wyk. nieustalony warsztat gdański, *marmo bianco ordinario venato* i nieustalony marmur włoskiego pochodzenia, fot. Michał Wardzyński, 2005

W stolicy Wielkiego Księstwa Litewskiego, 30 sierpnia 1632 r. Mikołaj Kiszka, podówczas wojewoda mściwowski, zawarł ze znanym rzeźbiarzem wileńskim Wilhelmem Pohlem kontrakt na wykonanie własnego nagrobka do ufundowanego własnym sumptem kościoła bernardynów w Iwiu pod Wilnem. W umowie fundator zastrzegł, iż najważniejsze figury mają być wykonane z białego marmuru (kararyjskiego) na wzór wykonanego wcześniej przez Pohla marmurowego pomnika rodziny księcia Krzysztofa Radziwiłła, hetmana polnego litewskiego, w zborze kalwińskim w Dubinkach pod Wilnem<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Janusz Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański Hans Caspar Gockheller*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, t. 2, s. 121–140, tu s. 136, il. 21; Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś...*, s. 47, 83, 97–98, il. nlb. s. 84, 97.

<sup>93</sup> Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych (AGAD), Archiwum Warszawskie Radziwiłłów (AR), Dział X, papiery Kiszaków, zesp. 354, sygn. 525, Kopiarz dokumentów prywatnych

Dokładnie w tym samym czasie, przed rokiem 1632–1634 w posiadanie *marmo bianco ordinario* i *marmo statuario venato* wszedł nieustalony dotąd rzeźbiarz gdański, autor wyróżniającego się nagrobka biskupa poznańskiego Adama Nowodworskiego (zm. 1634) w tamtejszej katedrze (il. 24)<sup>94</sup>.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...



Il. 24. Poznań, katedra, figura w nagrobku biskupa Adama Nowodworskiego (zm. 1634), 1635, proj. i wyk. Wilhelm Richter (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Michał Wardzyński, 2007

Kolisty i prostokątny kształt użytych plastrów i płyt, nieznajdujący analogii w pozostałej twórczości jego samego i innych współczesnych rzeźbiarzy gdańskich, pozwala przypuszczać, że odcięto je od sprowadzonych nad Motławę *via* Amsterdam prefabrykatów: toczonych na gładko trzonów kolumn i prostych kubików. Ten sam artysta został uznany za autora kilku innych gdańskich nagrobków z figurami odkutymi w *marmo bianco statuario* i *marmo statuario venato*: Jędrzeja Chądzyńskiego w świątyni parafialnej w Pęci-

Mikołaja Kiszki, 1623–1639, s. 112–113. Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować Panu Jarosławowi Zawadzkiemu, kustoszowi Działu III AGAD za pomoc i konsultację w tej ważnej kwestii.

<sup>94</sup> Józef Nowacki, *Kościół katedralny w Poznaniu. Studium historyczne*, Gniezno 1959 (= *Dzieje archidiecezji poznańskiej*, t. 1), s. 615–616, il. 102. Na temat tego nagrobka zob. KZSP, *Seria Nowa*, t. 7, *Miasto Poznań*, red. Eugeniusz Linette, Zofia Kurzawa, cz. 1, *Ostrów Tumski i Śródka z Komandorią*, Warszawa 1983, s. 20, il. 462; Karpowicz, *Chronologia i geografia niderlandyzmu w rzeźbie I. połowy XVII w.* [w:] *Niderlandyzm na Śląsku i w krajach ościennych*, red. Mateusz Kapustka i in., Wrocław 2003, s. 49–50, il. 7.



Il. 25. Wilno, kościół Bernardynów, nagrobek Piotra Wiesiołowskiego, 1634, wyk. Wilhelm Richter (atryb.), *marmo statuario venato, Verde alpi / alpina*, fot. Michał Wardzyński, 2013

cach pod Raszynem (po 1632 r.), Piotra Wiesiołowskiego w kościele bernardyńskim w Wilnie (1634) (il. 25)<sup>95</sup> i Zygmunta Kazanowskiego (zm. 1634) u warszawskich bernardynek<sup>96</sup>. Warto w tym miejscu zaznaczyć, iż jedynymi znanymi mi rzeźbiarzami gdańskimi z tego okresu, którzy dysponowali *marmo bianco statuario* byli Wilhelm Richter<sup>97</sup> i Conrad Walther, z których drugi w 1648 r. podjął się wykonania nagrobka rodziny Krzysztofa Wiesiołowskiego (zm. 1637), marszałka wielkiego litewskiego, w kościele brygidek w Grodnie<sup>98</sup>. Z uwagi na bliskie podobieństwo figury Immaculaty z piaskowcowego portalu wejściowego tej świątyni (1642)<sup>99</sup> z innym dziełem atrybuowanym anonimowemu Mistrzowi Nagrobka Biskupa Adama Nowodworskiego – alabastrową płaskorzeźbą Matki Boskiej z bocznego ołtarza maryjnego fundacji Cieleckich w katedrze płońskiej (1647)<sup>100</sup> można ostrożnie założyć, iż artystą odpowiedzialnym za powstanie całej tej grupy mógł być właśnie Richter, wymieniony przez Janusza Pałubickiego jako potencjalny autor nagrobka biskupiego w Poznaniu<sup>101</sup>.

Identyczne formy, m.in. typ odkutych w marmurze kararyjskim baz i kapiteli jońskich i tokańskich kolumn, noszą wykonane w nieustalonym dotąd warsztacie gdańskim portal

główny i ołtarz boczny na zakończeniu prawej (zachodniej) nawy bocznej kolegiaty w Ołyce na Wołyniu, powstałej między 1635 i 1640 r. z fundacji Albrychta

<sup>95</sup> Karpowicz, *Chronologia i geografia niderlandyzmu...*, s. 49–50, il. 8–9.

<sup>96</sup> Wardzyński, *Marmury i wapienie mozańskie...*, s. 53–54. Tamże wykaz źródeł i literatury.

<sup>97</sup> Gniezno, Archiwum Archidiecezjalne (AAGn), sygn. ACap. Luzy F7, dokument 3; por. *Katedra gnieźnieńska*, t. 1, s. 433, aneks 8.

<sup>98</sup> Juliusz Starzyński, *Do dziejów polsko-gdańskich stosunków artystycznych w XVII wieku (przyczynek archiwalny)*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1939, nr 1, s. 66–70; Maria Kałamajska-Saeed, *Kościół brygidek w Grodnie* [w:] *Sztuka ziem wschodnich Rzeczypospolitej XVI–XVIII w.*, red. Jerzy Lileyko, Lublin 2000, s. 356.

<sup>99</sup> Kałamajska-Saeed, *Kościół brygidek...*, s. 353, il. 14.

<sup>100</sup> Płock, Archiwum Diecezjalne w Płocku (ADPI), sygn. ACapPlock 11, Akta kapituły płońskiej, 1644–1656, s. 547. Por. Kazimierz Askanas, *Sztuka Płocka*, wyd. III popr. i rozszerz., Płock 1991, s. 146, il. nlb. na s. 576.

<sup>101</sup> Pałubicki, *Richter Wilhelm* [w:] *Polski słownik biograficzny*, 31/2, 129, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1988, s. 285.

Stanisława Radziwiłła, podkanclerzego litewskiego<sup>102</sup>. Najpóźniejszym z grupy dzieł gdańskich związanych w tym artyście okazały ołtarz boczny Najświętszego Sakramentu w kaplicy Gianottich przy archikolegiacie warszawskiej pochodzący z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XVII w. Obok licznych detali alabastrowych anonimowy figuralista wykorzystał *marmo bianco statuario* do kreacji wypukłorzeźby Chrystusa u słupa w polu głównym (il. 26)<sup>103</sup>.

Poza Wilnem (Wilhelm Pohl) i Gdańskiem (Conrad Walther) dzieła figuralne z *marmo bianco statuario* pojawiły się w tym samym czasie wyłącznie w kręgu fundacji artystycznych biskupa warmińskiego Mikołaja Szyszkowskiego. Począwszy od drugiej połowy lat trzydziestych XVII w. do śmierci donatora w 1643 r. nieustalona dotąd, wyróżniająca się pracownia rzeźbiarska z Elbląga wzniosła między innymi w kościele katedralnym we Fromborku i farze w Lidzbarku Warmińskim odkute według zasad *op Nederlandse manier* trzy ołtarze filarowe oraz zespół kilku nagrobków i epitafiów. We fromborskich nastawach św. św. Mikołaja, Rozalii i Karola Boromeusza oraz Michała Archanioła (około i po 1640; il. 27–28), oraz w lidzbarskim epitafium krewnego dostojnika – Jerzego Szyszkowskiego (zm. 1641; il. 29) zastosowano w miejsce powszechnie wtedy używanego alabastru angielskiego w niespotykanym dotąd stopniu najwyższej jakości śnieżnobiały *marmo statuario*, wykuwając z niego bazy i korynckie



Il. 26. Warszawa, archikolegiata (obecnie archikatedra), kaplica Gianottich, relief Chrystus u słupa w polu głównym ołtarza bocznego Najśw. Sakramentu, około 1650–1655, wyk. nieustalony rzeźbiarz flamandzki lub północnoniemiecki z Gdańska (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Michał Wardzyński, 2006

<sup>102</sup> Stanisław Tomkowicz, *Ołyka*, Kraków 1922, s. 15, 17, 20.

Do zespołu tego należą jeszcze: para identycznych portali w prezbiterium wiodących do zakrystii i skarbcza, para bliźniaczych obramień okien łóż ponad nimi, dwa epitafia ks. ks. Jakuba i Jana Wojakowskich (zm. 1638 i 1641), Tomasza Bolemoviusa (zm. 1642) oraz zespół tablic inskrypcyjnych w tłach pól głównych nagrobków członków rodziny fundatora oraz pod posągami na fasadzie. Na ich temat zob. *ibidem*, s. 21–26, il. 19–20.

<sup>103</sup> Kurowski, *Wiadomość historyczna o kościele metropolitalnym...*, s. 70; Sobieszkański, *Kościół św. Jana...*, s. 141; Czajewski, *Katedra ś. Jana...*, s. 26–27; Kwiatkowska, *Katedra św. Jana...*, s. 61; Karpowicz, *Malarstwo i rzeźba...*, s. 118; Wardzyński przy współpracy Kowalskiego i Jamskiego, *Lapidarium warszawskie...*, s. 75–76, il. 91–92.





Il. 27. Frombork, katedra, ołtarz boczny św. św. Karola Boromeusza i Mikołaja, 1638, proj. i wyk. Leonhard Mertens (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Michał Wardzyński, 2004



Il. 28. Frombork, katedra, figura św. Michała Archanioła ze szczytu ołtarza bocznego św. św. Karola Boromeusza i Mikołaja, 1638, proj. i wyk. Leonhard Mertens (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Michał Wardzyński, 2004

kapitele kolumn, kartusze oraz zespół figur świętych i aniołów<sup>104</sup>. Uważna lektura akt posiedzeń kapituły katedralnej we Fromborku i akt rachunkowych *Fabricae Ecclesiae Cathedralis Varmiensis* prowadzi do stwierdzenia, iż kierownikiem omawianego warsztatu był niderlandzki rzeźbiarz i architekt Leonhard Merten *vel* Mertens, który między 1645 i 1646 r. przeniósł się z Elbląga do Gdańska<sup>105</sup>. Był on najprawdopodobniej bliskim krewnym

<sup>104</sup> Jan Obląk, *Katedra we Fromborku*, Olsztyn 1980, s. 15–20, il. nlb.; KZSP, *Seria Nowa*, t. 2, *Województwo elbląskie*, red. Marian Arsyński, Marian Kutzner, z. 1, *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac. Marian Arsyński, Marian Kutzner, Warszawa 1981, s. 60, 61, 63, 65–66, il. 170, 171, 173, 174, 394, 397–398; Wiesława Rynkiewicz-Domino, *Sztuka, literatura, muzyka, teatr [w:] Historia Elbląga*, t. 2, cz. 2, 1626–1772, red. Andrzej Groth, Gdańsk 1997, s. 188–189, il. 24–25.

<sup>105</sup> „Queasitum *ibidem* cum lapicida Elbingensi ex contractu inter 6 septimanas trecenti floreni promissi sint ad altare Illmi olim Eppi Rudnicy parandu’, unde na’ pecunia accipenda Exponsum ex Rudniciana”. Zob. Olsztyn, Archiwum Archidiecezji Warmińskiej (AAWO), Akta Kapituły (AK), sygn. Ac Cap. 5, 1631–1637, k. 249r (zapis pod datą 5 IX 1636). Por. ponadto: AAWO, AK, RF 2, *Liber rationum officij fabricae cathedralis Ecclesiae Varmiensis, inchoatus Anno capitulari MDCXXXVIII*, 1638–1682:

k. 10v, po 30 V 1640: Elbingae pro as sens stammato, in lapide’ Fontis baptismalis fl 96 facit mr VIII, sol XXVIII

k. 23v, 6 VI 1643: Merten murario ad ron’ laboris in Capli; cubiculo et p fraktura mr V

k. 28v, po 20 IV 1645: porta Australis marmorea pro postibus marmur eis lapicidae D. Merten fl 330 Socy lapicidae ex gratia’ II, XV

k. 29, po 20 V 1645: pro statua’ Rurrectionis Dnicae’ sculptori Elbingae XI, XV, pictori Dubrawski inauration fl 38 = mr XXVIII

Willema Martensa vel Martina, Martinsona starszego, wymienionego wcześniej kamieniarza i budowniczego, zatrudnianego między 1614 i 1619 r. na dworze króla Zygmunta III Wazy jako agent zakupujący na Gotlandii i w Niderlandach Południowych materiały budowlane i kamieniarskie. W samym Elblągu Willem był odpowiedzialny m.in. za prace budowlane przy nieistniejącym Dworze Artusa (1591–1592), natomiast w Toruniu powierzono mu prestiżowe zadanie nowożytniej przebudowy ratusza Głównego Miasta (1602–1605)<sup>106</sup>.

Podsumowując, można tylko domniemywać, że w Elblągu zajęтым do 1635 r. przez Szwedów, a nie jak dotąd w blokowanym przez nich Gdańsku, zorganizowano w tym czasie nową, niewielką dostawę tego *marmo bianco statuario* z Amsterdamu, którą w całości wykupił Leonhard Mertens kierujący omówioną pracownią rzeźbiarską, zatrudnioną następnie przez kapitułę fromborską.

W latach sześćdziesiątych XVII w. zapasy marmurów z Carrary w Gdańsku wyczerpały się – ostatnim przykładem użycia *marmo bianco ordinario* są kręcone trzony kolumn i elementy belkowania w znakomitym epitafium braci Klemensa i Gabriela Colmerów, wystawionym po 1668 r. prawdopodobnie przez Caspara Güntera przy udziale warsztatu Hansa Caspara Gockhella na filarze nawy północnej kościoła Mariackiego (il. 30)<sup>107</sup>. Kilka ostatnich bloków *marmo bianco statuario* lub *ordinario* znajdowało się w dyspozycji rzeźbiarzy elbląskich jeszcze w drugiej połowie lat osiemdziesiątych XVII w. Unikatowym dziełem sepulkralnym z tego okresu był niezachowany okazały nagrobek B.M. Ziewaldta z 1687 r., dzieło



Il. 29. Lidzbark Warmiński, kościół parafialny, epitafium Jerzego Szyszkwoskiego (zm. 1641), proj. i wyk. Leonhard Mertens (atryb.), *marmo bianco statuario*, fot. Michał Wardzyński, 2004

31v, 1647: architecto Elbingensi circa campana' majorem I, LIII

35v, 1650: strateri lapidum pro II dieb. laboris, VIII, XV;

AAWO, AK, Ab 9, Korespondencja kapituły warmińskiej, 1636–1676, poz. 132, s. 212–212v: Kontrakt na budowę wieży zegarowej z Leonhardem Mertenem incola et opifice Dantisci, za 4800 fl monety pruskiej, Frombork, 12 VII 1646.

<sup>106</sup> Szmydki, *Artystyczno-dyplomatyczne kontakty*, s. 213–216, 219–220. Tamże zestawienie źródeł i literatury.

<sup>107</sup> Janusz Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański Hans Caspar Gockheller*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1978, t. 2, s. 128, il. 7. Na temat Caspara Güntera i jego dzieł zob. Józef Wieteska, *Kacper Günther kamieniarz gdański i jego prace w katedrze gnieźnieńskiej*, „Wiadomości Archidiecezjalne Warszawskie – Miesięcznik Duchowieństwa Archidiecezji Warszawskiej” 1983, nr 11–12, s. 511–515; Kevin E. Kandt, *Schlüteriana II. Studies in Art, Life, and Milieu of Andreas Schlüter*, Berlin 2013, s. 68–70, pl. I 1m.



Il. 30. Gdańsk, kościół Mariacki, epitafium braci Cölmer, 1668, proj. i wyk. Caspar Günter i Hans Caspar Gockheller (atryb.), marmo bianco ordinario, fot. Michał Wardzyński, 2005

urodzonego w Stade pod Hamburgiem i tamże wykształconego Andreasa Silbera (ur. 1640, notowany w Elblągu od 1672, zm. 1700)<sup>108</sup>.

Na kolejną, i tym razem niewielką, dostawę marmuru karraryjskiego trzeba było czekać dopiero do 1752 r., kiedy to patrycjat Miasta Gdańska zakupił odpowiedni jego blok z przeznaczeniem do odkucia wolnostojącego posągu króla Augusta III Wettyna ustawionego następnie w Dworze Artusa (Johann Heinrich Meissner, zniszczony 1945)<sup>109</sup>. Kolejne większe zamówienie w tym mieście wiązało się z podjętą przez jezuitów z kolegium w pobliskich Starych Szkotach inicjatywą zakupu w Amsterdamie grupy bloków marmuru *Noir Belge*, *Rouge griotte* (*Vieux Rance*) i *marmo statuario* przewidzianych jako surowiec do budowy trzech okazałych ołtarzy bocznych ich świątyni: Świętego Krzyża, Matki Bożej i św. Franciszka Ksawerego<sup>110</sup>, których projekty sporządził być może jeszcze przed 1755 r. zatrudniany w kolegium toruńskim Giovanni Battista Cocchi z Valsoldy<sup>111</sup>. Do realizacji doszło dopiero w latach 1761–1762, jednakowoż prawdopodobnie ze względu na złe szacunki objętości zakupionych bloków część elementów musiano dosztukować, wykonując je ze specjalnie w tym celu sprowadzonych z Warszawy lub Krakowa bloków czarno-popielatego wapienia dębnickiego (fragmenty gyzmów i pól cokołów)<sup>112</sup>, czerwono-brązowego

<sup>108</sup> Edmund Kizik, *Życie codzienne [w:] Historia Elbląga*, s. 256; por. Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura, rzeźba*, s.192–194; ostatnio Kandt, *Schlüteriana II*, s. 86–87, 115–117, note 111, 250.

<sup>109</sup> Gotthilf Löschin, *August III. marmores Standbild im Danziger Artushof*, Danzig 1931; Bogna Jakubowska, *Meissner Johann Heinrich [w:] Słownik artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, red. Janusz Derwojed, t. 5, Warszawa 1993, s. 477.

<sup>110</sup> Teresa Guć-Jednaszewska, *Dokumentacja i konserwacja zabytkowych dzieł sztuki gdańskiej [w:] Studia z historii sztuki Gdańska i Pomorza*, red. Teresa Guć-Jednaszewska, Bogna Jakubowska, Zygmunt Kruszelnicki, Wrocław 1992, s. 73–74, il. 111; Jerzy Paszenda, *Zabudowania jezuickie na przedmieściu Gdańskie Stare Szkoty [w:] idem, Budowle jezuickie w Polsce*, t. 2, Warszawa 2000, s. 16; Sławomir Kościelniak, *Jezuici w Gdańsku od drugiej połowy XVI do końca XVIII wieku*, Kraków 2003, s. 124; Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie...*, s. 337, il. 30.

<sup>111</sup> Mariusz Karpowicz, *Artisti valsoldesi in Polonia nel '600 e '700*, Menaggio 1996, s. 130–141, il. 72, 73.

<sup>112</sup> Na temat tego materiału zob. Tatariewicz, *Czarny marmur...*, s. 348–361; Piotr Niemcewicz, *Konserwacja wapienia dębnickiego*, Toruń 2005, s. 7–37. Na temat zabytków gdańskich, pomorskich i warmińskich z tego okresu zob. Wardzyński, *Import kamieni*, s. 102, tu literatura.

plamistego zlepieńca cechsztyńskiego *Zygmuntówka* spod Chęcin (trzony kolumn)<sup>113</sup>, wapienia olandzkiego *Dälle*<sup>114</sup> oraz wzorzystej, silnie zanieczyszczonej hematytem odmiany alabastru angielskiego. Niewykluczone też, że wymienione gatunki skał z okolic Chęcin i Krakowa pochodzą z okresu między- lub powojennego.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

## Pozostałe gatunki marmurów z Italii

Z importem *marmo bianco statuario* di Carrara do Rzeczypospolitej *via* Gdańsk łączy się bardzo ciekawa, nieprzebadana dotąd kwestia sprowadzania nad Motławę rzadkich i cennych odmian marmurów i wapieni z całej Italii.

W omówionych weneckich dziełach Cesare Franca dla Nieświeża: ołtarzu bocznym Świętego Krzyża (1583) i ujętym wieńcem akantowo-winnym tondzie z popiersiem Krzysztofa Radziwiłła (1608) występuje kilka gatunków barwnych marmurów, znanych ze złóż na terenie całej Italii. Nieliczne oryginalne elementy struktury architektonicznej tej nastawy, zachowane sprzed jej znacznej rozbudowy w 1594 r.<sup>115</sup>: konsole dolne wraz z pozostałymi elementami i płytami cokołu oraz architrav i gzyms belkowania z naczółkiem, odkuto perfekcyjnie w użyłonej gęsto białym kalcytem odmianie sławnego ciemnoszarego, „smużytego” i poprzedzianego białawymi żyłkami marmuru *Bardiglio* wydobywanego w Carrarze<sup>116</sup>. Dostępne źródła i katalogi kamieni dekoracyjnych nie pozwalają natomiast rozpoznać dziś różowawo-czerwonawego marmuru o zróżnicowanej teksturze, użytego przez wenecką pracownię Franca w trzonach kolumn. Z kolei w nagrobku radziwiłłowskim otok z wieńcem wykuto z jednego bloku marmuru, aplikując na dole inny bloczek z konsolką pod popiersie. Za materiał posłużył tutaj omówiony już sławny kamień *Rosso di Verona*, obok *marmo bianco statuario* oraz białawych skał z Orsery i Rovigno najpopularniejszy gatunek marmuru w Wenecji i Veneto<sup>117</sup>. Materiały kamieniarskie w zachowanych w górnej części wieńca drobnych fragmentach kilku aplikowanych listków akantu można, na obecnym etapie badań, zidentyfikować jako zestawioną kontrastowo z czerwienią tła ciemnozieloną, gęsto użyłoną odmianę omówionego już marmuru *Verde alpi / alpina* z okolic miejscowości Champ de Praz w Valle d’Aosta<sup>118</sup> oraz żółto-pomarańczowy, nieregularnie poprzedzielany ciemniejszymi brekcjami

<sup>113</sup> Elżbieta Fijałkowska, Jerzy Fijałkowski, *Historia eksploatacji marmurów w Górach Świętokrzyskich*, „Rocznik Muzeum Świętokrzyskiego. Zeszyty Przyrodnicze” 1973, t. 1, s. 43–46; Michał Wardzyński, *The Quarries, the „Marble” and the Centre...*, s. 381.

<sup>114</sup> Wardzyński, *Import kamieni...*, s. 48–49, 99.

<sup>115</sup> Bernatowicz, *Miles Christianus...*, s. 95, 97, 101, il. 94, 97–100; Wardzyński, *Analiza materiałowa...*, s. 196–198.

<sup>116</sup> Pieri, *I marmi d’Italia...*, s. 299–300, tabl. VIb; *Marmi antichi*, s. 153, il. 13a–b; Źuchowski, *Sculpture material...*, s. 25–26, 28, tabl. Xa–b.

<sup>117</sup> Por. Bernatowicz, *Miles Christianus...*, s. 124, 125, 127, il. 119, 120.

<sup>118</sup> Pieri, *I marmi d’Italia...*, s. 335, tabl. XXVIIIa.

kalcytu i spękaniem kamień *Giallo ocre di Siena*<sup>119</sup>. Znany od czasów rzymskich i już wtedy bardzo wysoko ceniony, stał się on w epoce nowożytnej w Italii ze względu na swoje nieprzeciętne walory estetyczne i niewielką bloczność, razem z wymienionym *Verde alpi*, jednym z materiałów dekoracyjnych używanych najczęściej w technice *tagliapietra* i *pietra dura*<sup>120</sup>, a następnie imitacji w kompozycjach *scaglioli*. Z tego samego materiału odkuto trzy rozetki dekorujące taśmowe obejmy wieńca, którego boczne ozdoby w kształcie gładko opracowanych trójlistnych wykwitów zredagowano w *marmo bianco statuario* albo jednej z odmian białych wapieni z Orsery i Rovigno.

Zainicjowana w 1619 r. na potrzeby Zygmunta III Wazy wielka dostawa wapieni mozańskich oraz marmurów z Carrary i Valle d’Aosta *via* Gdańsk i Królewiec odpowiednio do Warszawy i Wilna przyniosła wkrótce zastosowanie tych gatunków materiałów kamieniarskich poza ścisłym kręgiem mecenatu królewskiego. Jednym z beneficjentów był zaangażowany w całe to przedsięwzięcie rzeźbiarz i kamieniarz królewiecki czynny w Wilnie – Niderlandczyk Jan Philippijn Wallon, którego warsztat w lecie 1629 r. wzniosł w otaczanej opieką przez rodzinę Lwa Sapiehy, kanclerza i hetmana wielkiego litewskiego, kościele Bernardynek p.w. św. Michała Archanioła dolną monumentalną kondygnację ołtarza głównego<sup>121</sup>. Obok *Noir de Namur*, *Noir de Dinant* i *Rouge griotte* zastosował on w płycinach cokołu i piedestałów podpór również marmur *Verde alpi / alpina*.



Il. 31. Warszawa, Villa Regia / Pałac Kazimierzowski, ogród, destrukta posągu delfina z fontanny (obecnie w lapidarium Muzeum Warszawy), około 1637, wyk. nieustalony figuralista florencki albo Giovanni Battista Falconi (atryb.), marmur *Bardiglio* (?), fot. Michał Wardzyński, 2006

Spośród omówionych wcześniej marmurowych florenckich rzeźb zamówionych w 1637 r. przez króla Władysława IV Wazę do ogrodu rezydencji *Villae Regiae* przy Krakowskim Przedmieściu zachował się do dziś tylko delfin z dawnej fontanny, wydobyty w 1906 r. z dna Wisły (il. 31). Odkuto go być może w omówionym wcześniej marmurze *Bardiglio* z Carrary, a myląca dzisiejsza brunatno-zielonkawa barwa na powierzchni kamienia jest efektem długotrwałego zanurzenia rzeźby w mule rzecznym.

<sup>119</sup> *Ibidem*, s. 324–325, tabl. XVIIIa; Dubarry de Lassale, *Identifying marble...*, s. 134–135, nr 49.

<sup>120</sup> Filippo M. Tuena, *I marmi commesi nel tardo rinascimento Romano* [w:] *Marmi antichi, Repertorio*, red. Raniero Gnoli oraz Maria C. Marchei i Attilia Sironi, s. 81–97, il. 28, 31–33.

<sup>121</sup> Michał Wardzyński, *Z zagadnień genezy i przekształceń struktury architektonicznej ołtarza głównego w kościele Św. Michała Archanioła w Wilnie*, „Ikonotheka” 2004, t. 17, s. 119, 124, 126–127, 133–134, il. 2, 3, tu źródła i literatura.

## Rzeźba gdańska i pomorska XVII i XVIII w.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

Pionierem importu marmurów włoskich w Gdańsku był Abraham van den Blocke, w którego znakomitych dziełach pojawiły się one najwcześniej. We wzniesionym po 1616 r. w farnym kościele Mariackim epitafium Daniela i Anny Zierenbergów (il. 32)<sup>122</sup> użył on po raz pierwszy w Rzeczypospolitej w trzonach kolumn sławnego marmuru *Portoro* (*macchia grande*) z kamieniołomu w Monte Castellana na wyspie Portor Venere nieopodal La Spezia<sup>123</sup>. Do odkucia konsoli wspierających podpory i dolny profil gzymsu belkowania aediculi posłużył wspomniany już marmur *Verde alpi / alpina*, natomiast w parze prostokątnych wstawek na froncie fryzu van den Blocke wykorzystał rzadko poza Italią spotkany, sławny od czasów rzymskich żółtawo-fioletowy marmur koralowcowy *Broccatello* z okolic hiszpańskiej Tortosy<sup>124</sup>. Okazałą strukturę powstałego w latach 1607–1625 epitafium rodziny Schachmannów Niderlandczyk udekorował licznymi wstawkami inkrustacyjnymi z ozdobnych kamieni i starannie dobranych gatunków marmuru i wapieni typu *breccia* o barwie czerwonawej, brązowej, zielonej i czarno-białej (il. 33), z których bez większych wątpliwości można na obecnym etapie badań zidentyfikować tylko znany od czasów antycznych gatunek *Bianco e nero antico* (*Marmor celticum*), zw. też *Grand Antique*, wydobywany w łomie Aubert pod Moulis w Pierenejach francuskich<sup>125</sup>.

Wśród dzieł tworzących wyposażenie świątyni cysterskiej w Oliwie, począwszy od zakończenia blokady szwedzkiej w 1635 r., nieustaleni rzeźbiarze i kamieniarze gdańscy zaczęli wprowadzać w elementach architektonicznych, obok wymienionych już odmian białych marmurów z Carrary, również nieznane tutaj wcześniej gatunki: omówiony już ciemnozielony *Verde alpi / alpina* (płyliny cokołów



Il. 32. Gdańsk, kościół Mariacki, epitafium Zierenbergów, po 1616, proj. i wyk. Abraham van den Blocke, marmury: *Portoro* (*macchia grande*), *Verde alpi / alpina*, *Broccatello*, fot. Michał Wardzyński, 2005

<sup>122</sup> Lech Krzyżanowski, *Blocke (Block) Abraham van den* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, t. 1, red. Barbara Maurin Białostocka, Warszawa–Warszawa–Kra-ków 1971, s. 178–179.

<sup>123</sup> Pieri, *I marmi d'Italia...*, s. 331–332, tabl. XXIXb; Dubarry de Lassale, *Identifying marble...*, s. 252–253, nr 129.

<sup>124</sup> DuBarry de Lassale, *Identifying marble...*, poz. kat. nr 70, s. 162–163; *Marmi antichi, Repertorio...*, s. 198, il. 52a.

<sup>125</sup> *Ibidem*, poz. kat. nr 120, s. 234–235; s. 154–155, il. 14a–b.



Il. 33. Gdańsk, kościół Mariacki, epitafium rodziny Schachmannów, 1607, ukończone 1625, proj. i wyk. Abraham van den Blocke, *Verde alpi / alpina*, marmury typu breccia, m.in. *Grand Antique, Brocatello*, fot. Michał Wardzyński, 2005

obu wymienionych retabulów transeptowych z 1635 i 1637 r. oraz trzony kolumn w ołtarzu św. Stanisława w kaplicy Mariackiej, wykonanym w 1681 r. najprawdopodobniej przez Hansa Michaela Gockheller<sup>126</sup> (il. 34) i *Portoro (macchia grande)* – trzony kolumn ołtarza bocznego Zmartwychwstania Pańskiego z 1645 r. przypisywanego Hansowi Casparowi Gockhellerowi<sup>127</sup> (il. 35). Pomimo zastosowania pełnej makroskopowej analizy petrograficznej i porównań z katalogami marmurów i kamieni dekoracyjnych z całego obszaru Półwyspu Apenińskiego, Hiszpanii, Francji i Niderlandów wciąż nierozpoznane pozostają trzy gatunki marmurów użyte kolejno w poduszkowych odcinkach fryzu pary wspomnianych ołtarzy transeptowych oraz w cokołach analogicznych podpór nastawy bocznej Czterech Ewangelistów, pochodzącej z lat osiemdziesiątych XVII w.<sup>128</sup> (*notabene* w trzonach kolumn tej ostatniej zastosowany został wyjątkowo brunatno-brązowy górnodewoński wapień *Bolechowice* spod Chęciny)<sup>129</sup>, a także w dolnych konsolach i detalach predelli obu wspomnianych ołtarzy dłuta Gockhellerów. Zaznaczmy wyraźnie, że dokładnie takie same gatunki czerwono-brązowych, w części biało użylonych, marmurów i wapieni typu *breccia* zaobserwowano w płytkach i bloczkach, których użyto jako wstawek inkrustacyjnych w cokołach i fryzach belkowania struktur omówionej grupy elbląskich dzieł Leonharda Mertensa, zamówionych

głównie w latach czterdziestych XVII w. przez biskupa Mikołaja Szyszkowskiego do katedry we Fromborku. Najwcześniejszym przykładem jest wśród nich pochodzący z 1637 r. boczny ołtarz sepulkralny biskupa Szymona Rudnickiego (zm. 1621)<sup>130</sup>.

Nierozwiązana pozostaje również kwestia identyfikacji silnie przekrystalizowanego, gruboziarnistego kamienia o niejednolitej teksturze i oliwkowoszarej barwie w trzonach kolumn trzech bliźniaczych nastaw ambitowych ołtarzy Przemienienia Pańskiego, Pana Jezusa u Piłata i Cierniem Koronowania

<sup>126</sup> Pałubicki, *Rzeźbiarz gdański...*, s. 136, il. 21; Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś...*, s. 47, 97–98, 226, il. nlb. s. 97, 225.

<sup>127</sup> *Ibidem*, s. 125–126, il. 2–3; *ibidem*, s. 87–88, il. nlb. s. 87.

<sup>128</sup> Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś...*, s. 47, 67–68, 97–98, il. nlb. s. 68, 97.

<sup>129</sup> Fijałkowska, Fijałkowski, *Historia eksploatacji marmurów...*, s. 68–69.

<sup>130</sup> Obłąk, *Katedra we Fromborku...*, s. 18, il. nlb.; KZSP, *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 65, il. 170.

(wszystkie między 1683 i 1695), które ufundował opat oliwski Michał Antoni Hacki (il. 36)<sup>131</sup>.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...



Il. 34. Oliwa, klasztor Cystersów, kaplica Mariacka, ołtarz, 1681, wyk. Hans Michael Gockheller (atryb.), marmury: *Verde alpi / alpina*, *Rosso alicante* i nieustalonego pochodzenia, fot. Michał Wardzyński, 2005



Il. 35. Oliwa, kościół Cystersów, ołtarz boczny Zmartwychwstania Pańskiego, 1645, wyk. Hans Gaspar Gockheller (atryb.), m.in. marmur *Portoro* (*macchia grande*), fot. Michał Wardzyński, 2005



Il. 36. Oliwa, kościół Cystersów, ołtarz ambitowy Pana Jezusa u Piłata, 1683–1695, wyk. nieustalony warsztat gdański, wapienie mozańskie i marmur nieznanej proveniencji, fot. Michał Wardzyński, 2005

Najpóźniejszym przykładem zastosowania marmuru z gatunku *Verde alpi / alpina* są trzony kolumn wystawionego w trzeciej ćwierci XVII w. we fromborskiej katedrze niewielkiego epitafium rodziny tamtejszego dziekana i sekretarza królewskiego księdza Jana Krzysztofa Wołowskiego (zm. 1697)<sup>132</sup>.

Incydentalnie pojawił się też w drugiej połowie XVIII w. w Gdańsku rzadki i ceniony przez włoskich kamieniarzy eksploatowany w Alpach Apuańskich zielonkawo-szary marmur *Cipollino della Versilia*, zwany też *Cipollino verde Italiano*<sup>133</sup>. Sprowadzony w 1761 r. z Amsterdamu w zaledwie kilku blokach posłużył do wytoczenia trzonów kolumn oraz elementów skomplikowa-

<sup>131</sup> Iwicki, *Oliwa wczoraj i dziś...*, s. 71–72, 74–75, 77–78, il. nlb. s. 72, 75, 78.

<sup>132</sup> Obląg, *Katedra we Fromborku...*, s. 25, il. nlb.; KZSP, *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 82, il. 442.

<sup>133</sup> Pieri, *I marmi d'Italia...*, s. 245, tabl. XXVIIa.



## Podsumowanie

*Marmo bianco statuario* z Carrary – najważniejszy materiał w rzeźbie i małej architekturze antyku rzymskiego i całej epoki nowożytnej w Europie – z uwagi na zbyt odległe geograficzne i polityczne oddalenie Rzeczypospolitej od największych centrów kulturalnych i artystycznych Italii i Europy Zachodniej nie zdobył w tym okresie na naszych ziemiach statusu podstawowego materiału rzeźbiarskiego. Bardzo wysoki koszt zakupu i frachtu morskiego z Livorno i Genui *via* Amsterdam do Gdańska (a stąd do Warszawy) lub Królewca (na teren Wielkiego Księstwa Litewskiego, wprawdzie tylko do Nieświeża, a później wyłącznie do stołecznego Wilna) sprawił, że w ciągu XVI i XVII w. biały marmur kararyjski był dostępny jedynie największej grupie odbiorców.

Odziedziczona po okresie późnego średniowiecza, żywa w Środkowej Europie i Polsce tradycja upamiętniania władców wizerunkami kutymi w „czerwonym marmurze”, który miał symbolizować cesarski porfir, oraz – w mniejszym stopniu – brak na terytorium państwa surogatów *marmo bianco statuario* odpowiednich do celów rzeźby figuralnej spowodowały, że żadnemu z szesnastowiecznych włoskich rzeźbiarzy nadwornych Jagiellonów i następnych władców nie udało się zaszczepić w Krakowie mody na ten luksusowy gatunek kamienia. Pierwsze dzieła z niego odkute były bez wyjątku importami, które zamówiono na Węgrzech i w Wenecji dzięki osobistym kontaktom gospodarczym i kulturalnym fundatorów. Symptomatyczny jest w takim porównaniu brak podobnych przedsięwzięć nawet u najbogatszego podówczas mecenasa Jana Saryusza Zamoyskiego kanclerza i hetmana wielkiego koronnego, który utrzymywał stałe kontakty ze środowiskiem weneckim i północnowłoskim. Grupę tę zamyka sprowadzona najprawdopodobniej około 1615–1620 r. do Gdańska zapewne z Holandii znakomita figura anonimowego dostojnika kościelnego ze świątyni w Świętym Wojciechu, przeznaczona najprawdopodobniej do archikatedry w Gnieźnie albo kolegiaty w Łowiczu.

Decyzja Zygmunta III Wazy w 1619 r. o zakupie w Amsterdamie poza marmurami i wapieniami mozańskimi również pożądanego białego marmuru z Carrary (w znacznej części podarowanego przez Wielkiego Księcia Toskanii Kosmę II) oraz innych dekoracyjnych kamieni z Italii była podyktowana nie tylko żywym zainteresowaniem władcy sprawami artystycznymi i jego wysublimowanym włosko-niderlandzkim gustem, ale przede wszystkim otwierającymi się dokładnie w tym czasie nowymi możliwościami importu tych deficytowych

<sup>134</sup> Paszenda, *Zabudowania jezuickie...*, s. 16; Kościelniak, *Jezuici w Gdańsku...*, s. 124; Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie...*, s. 337.

marmurów i dekoracyjnych odmian wapieni wprost z Livorno do Amsterdamu, gdzie agenci i pośrednicy królewscy mieli do nich bezpośredni dostęp. I w tym przypadku bardzo wysoka cena spowodowała, że króla stać było tylko na niewielką liczbę bloków *marmo bianco statuario* i *ordinario*, które skrupulatnie wykorzystano, dzieląc je przy tym między prowadzone wtedy równocześnie prace na Zamku Królewskim w Warszawie i w kaplicy św. Kazimierza przy katedrze w Wilnie. Można przypuszczać, że gdyby władcy Rzeczypospolitej dysponowali takimi możliwościami znacznie wcześniej, to zarówno w przypadku Stefana Batorego, jak i samego Zygmunta III nagrobki zamawiane przez nich u Willema van den Blockego dla ich najbliższych krewnych do Gyulafehérvár (rum. Alba Iulia; 1583), Uppsali (1593–1596) i Barczewa (1598) mogłyby być odkute także w tym szlachetnym materiale.

Późniejsze zakupy Władysława IV gotowych dzieł we Florencji i marmuru w Carrarze i Livorno w 1637 r. były podyktowane względami prestiżowymi i propagandowymi, a na obecnym etapie badań nie jest jeszcze możliwa rekonstrukcja ich listy oraz losów po 1655 r. W typowych fundacjach królewskich w tym okresie wykorzystywano bowiem najczęściej wspomniane marmury mozańskie oraz różne odmiany wapieni z administrowanych przez starostów koronnych łomów w okolicach Chęcín oraz z karmelickiego Dębніка pod Krakowem.

Nieco inaczej można wytłumaczyć import większego zespołu białomarmurowych rzeźb Eggersa i rodziny Quellinusów do Wilanowa. W trzeciej tercji XVII w. we wszystkich państwach basenu Morza Bałtyckiego przewagę zdobył klasycyzujący nurt baroku o flamandzko-holenderskiej proweniencji, a tamtejsi architekci, malarze i rzeźbiarze posługujący się biegle dłutem w obróbce zarówno *marmo bianco statuario* i *ordinario*, jak i marmurów oraz wapieni mozańskich (m.in. François i Jean Baptiste Dieussart, Eggers, członkowie rodziny Quellinusów, Jan Faydherbe, Nicolaes Millich, Peter Schlutz, Hans Jerling czy Sulpicius Gode), zdominowali małą architekturę i rzeźbę figuralną w Danii, Szwecji i w Prusach. W Rzeczypospolitej głównymi przedstawicielami tego nurtu byli wykształceni według tych samych wzorów artyści z Gdańska i Elbląga (Hans Michael Gockheller i Hans Gaspar Äschmann, Stefan Schwanner, Andreas Schlüter młodszy oraz Andreas Silber i Johannes Söffrens). Z wyjątkiem Silbera żadnemu z nich nie dane jednak było wykonać dzieła w tym najszlachetniejszym europejskim materiale. Jan III Sobieski w swoich prywatnych fundacjach w Wilanowie i na Rusi wyraźnie ciążył ku rzeźbiarzom orientacji flamandzkiej, pozostawiając Włochom kreację wielkiej architektury, malarstwa monumentalnego i dekoracji stiukatorskich.

Przełom ilościowy i jakościowy przyniosło dopiero panowanie Augusta II Wettyna. Król, organizując w Warszawie drugi po Dreźnie dwór artystyczny, oparł się w swoich ambitnych fundacjach początkowo na gronie zaufanych rzeźbiarzy francuskich doskonale obeznanych z marmurem karyjskim – Vinaché'u i Coudrayu, dopiero później do tego grona dołączył zatrudniany początkowo przez Bartłomieja Michała Bernatowicza i księżną

Elżbietę z Lubomirskich Sieniawską Plersch (ok. 1727–1730), a ponad dekadę później nadworny rzeźbiarz rodziny Czartoryskich – Redler (lata czterdzieste XVIII w.). Warszawy jako stolicy unii polsko-saskiej i artystycznej ekspozycji Drezna do lat czterdziestych XVIII w. pod względem liczby dzieł figuralnych i procentowego udziału *marmo bianco statuario* i innych materiałów z Carrary nie można nawet próbować porównywać z ozdobionymi setkami figur rezydencjami oraz ogrodami królewskimi i arystokratycznymi nad Łabą (Großer Garten, Kleiner Lustgarten, Brühlscher Garten i Brühlschen Terrasse, Palaisgarten oraz Schloss Pillnitz). *De facto* pełny rozkwit mody na biały marmur kararyjski w tradycji *all'antica* i nowej stylistyce klasycystycznej przyniosło dopiero panowanie Stanisława Augusta Poniatowskiego. Czasy saskie i stanisławowskie upłynęły również pod znakiem podyktowanego nową francuską modą importu z Paryża *via* Reims i Gdańsk gotowych wyrobów, prefabrykatów i różnego rodzaju dekoracyjnych odmian marmurów i wapieni francuskich oraz zachodnioeuropejskich. Szeroki zakres tego zagadnienia w połączeniu z dużą liczbą zachowanych lub znanych ze źródeł zabytków przekraczają ramy niniejszego opracowania.

Analizując rzeźbę gdańską, elbląską i wileńską doby nowożytnej pod kątem zastosowania różnych odmian białego marmuru z Carrary, nie można pominąć faktu zaledwie pięciokrotnego ich wykorzystania w zadaniach czysto rzeźbiarskich. Udało się to tylko kolejno w latach trzydziestych i czterdziestych XVII w. Wilhelmowi Pohlowi, Wilhelmowi Richterowi, Conradowi Waltherowi i Leonhardowi Mertensowi, następnie w 1687 r. Silberowi, a blisko osiemdziesiąt lat później Johannowi Heinrichowi Meissnerowi, przy czym ten ostatni zrealizował oficjalne zamówienie Rady Miasta Gdańska.

*Marmo bianco statuario* lub *ordinario* nie spotyka się ani w twórczości największych gdańskich pracowni rzeźbiarskich (obu van den Blocków, Willema van der Meera de Ghent zwanego Barthem młodszym, obu Gockhellerów, Caspara Güntera i Äschmanna), ani u pracujących w Elblągu Söffrensa i Michaela Bröse *vel* Brösen. Marmur taki znajdował się najprawdopodobniej poza ich finansowym zasięgiem, zaś w kreacji rzeźby figuralnej i ornamentальной wszyscy oni posługiwali się importowanym również *via* Amsterdam białawo-różowawym alabastrem angielskim, nawiązując bezpośrednio do sięgającej jeszcze średniowiecza tradycji wykorzystywania tego nie mniej szlachetnego gatunku kamienia dekoracyjnego w rzeźbie niderlandzkiej. Za podstawowy materiał w *gros* ich produkcji, głównie tej przeznaczonej jako detal wielkiej architektury i w dziełach przeznaczonych do ekspozycji zewnętrznej, wystarczał piaskowiec gotlandzki *Burgsvik*, który dla uzyskania bardziej szlachetnego efektu pokrywano niekiedy cienką warstwą białawego gipsu. Najczęściej do takich celów wykorzystywano wspomniany alabaster, mozańskie *Noir Belge* i *Rouge griotte* albo niezwykle dekoracyjne, wzorzyste odmiany zielonkawo-szarych i brązowych wapieni olandzkich ze strefy kontaktowej między obiema tymi barwnymi warstwami pokładu (szw. *Blommiga bladet*).

Z tej przyczyny również analogiczne elementy odkute z marmuru *Verde alpi / alpina*, *Portoro*, *Rosso levante*, *Giallo ocra di Siena*, *Cipollino della Versilia / Cipollino verde Italiano*, a także inne wymienione niezidentyfikowane gatunki marmurów i wapieni południowoeuropejskich na tle całej produkcji pracowni z terenu Prus Królewskich są taką rzadkością.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

W pozostałych ośrodkach kamieniarsko-rzeźbiarskich w Krakowie, Lwowie, Chęcinach i Dębniku, aspirujących do roli konkurentów Warszawy, oraz Gdańska i Elbląga w dziełach rzeźby sakralnej i sepulkralnej z tego czasu nieosiągalny marmur kararyjski próbowano zastępować najczęściej alabastrem ze złóż ruskich w Wasiuczynie, Żurawnie i Czerniowie/Czerniejowie. W Chęcinach i Dębniku przejściowo alternatywą była wydobywana krótko w latach trzydziestych XVII w. mleczna, pozbawiona niemal użylenia i różowawych hematytowych przebarwień odmiana kalcytu żyłowego *Różanka Zelejowska* z Góry Zelejowej pod Chęcunami, a następnie od 1689 r. *marmur błogosławionej Salomei* z niewielkiego złoża w ścianie podkrakowskiej doliny Prądnika, nieopodal Grodziska pod Skąłą.

Pomimo że Gdańsk, Elbląg i Wilno były ośrodkami kamieniarsko-rzeźbiarskimi pozbawionymi własnych złóż kamieni zdalnych do obróbki, to poza podanymi wyjątkami oba te środowiska cechował w ciągu XVII i XVIII w. niezwykle silny konserwatyzm w komponowaniu palety materiałowej, a miejscowi twórcy pozostali przy lokalnie dostępnych i tańszych gatunkach skał wprowadzonych do użytku jeszcze w późnym średniowieczu (materiały z Gotlandii i Olandii) i w drugiej połowie XVI w. (marmury i wapienie mozańskie oraz alabaster angielski wprowadzone przez Willema van den Blockego). Na tym tle różnorodność typów marmurów i wapieni preferowanych przez kierujący się gustem francuskim dwór królewski i najbardziej wpływowych odbiorców w Warszawie doby saskiej i stanisławowskiej nie ma żadnych analogii na obszarze całej Rzeczypospolitej. Podsumowując, można więc przyjąć, że Gdańsk w tym zakresie nie wykorzystał w XVIII w. swojej uprzywilejowanej pozycji najważniejszego w kraju centrum obrotu materiałami i wyrobami luksusowymi, a miejscowi twórcy nie potrafili szybko reagować na zmieniającą się nieubłaganie na ich niekorzyść modę i koniunkturę na tym rynku.

***“Marmo bianco statuario” of Carrara and other Italian and South-European marble varieties in sculpture and small-scale architecture in the early-modern Polish-Lithuanian Commonwealth***

*Marmo bianco statuario* from Carrara – the most important material in sculpture and structural landscaping of Rome’s Antiquity and the whole modern era in Europe, due to the great geographical and political distance of the Polish-Lithuanian Commonwealth from the largest cultural and artistic centres of Italy and Western Europe, in the 16th and 17th centuries did not win the status of the first sculpture medium

on the Polish territory. The high cost of the purchase and sea freight from Livorno and Genoa via Amsterdam to Gdańsk (from where it would be transported inland, to Crown territories, mainly Warsaw) or Königsberg (for the territory of the Grand Duchy of Lithuania, initially to Nieśwież, and later almost exclusively to the capital city of Vilnius) in the 16th and 17th centuries made the white Carrara marble available only to a small group of customers: the King and his closest Church and lay co-workers. Imports of outstanding Italian works by Polish customers was also incidental.

King Sigismund III Vasa's decision of 1619 to purchase next to Mosan marbles and limestone, also the strongly sought after white marble of Carrara and other decorative stones from Italy resulted from the opening up of opportunities to import those materials in short supply directly from Livorno to Amsterdam, where the King's agents and middlemen had direct access. On that occasion, however, the high price was again the reason why the King could afford only a limited number of *marmo bianco statuario* and *ordinario* blocks which were meticulously used and shared between the Royal Castle in Warsaw and St Casimir Chapel at the Vilnius Cathedral, where works were being carried out simultaneously. The later royal procurement by Vladislaus IV of ready works in Florence and marbles in Carrara and Livorno in 1637, as well as those of John III Sobieski in the 1st half of the 1680s in Amsterdam were made mainly for prestigious and propaganda reasons, as the regular royal foundations would most frequently use cheaper and locally available marbles and limestone from the Spanish Netherlands and from the domestic deposits in Chęciny and Dębnik available at the time.

It was only the reign of Augustus II Wettin (1697–1733) that brought about a breakthrough, quantity- and quality-wise; the King, when organizing the second after Dresden artistic court in Warsaw, resorted to the circle of trusted French sculptors, perfectly well-acquainted with the Carrara marble: Vinache and Coudray; only later was the group joined by Johann Georg Plersch (ca. 1727–30), employed initially by Bartłomiej Michał Bernatowicz and Princess Sieniawska nee Cartoryski; while over a decade later, it was joined by the court sculptor of the Czartoryskis: Johann Chrisostomus Redler (1740s). The full boom of the fashion for white Carrara marble in the *all'antica* tradition as well as in the new style of Neo-Classicism was only brought about by the reign of King Stanislaus Augustus Poniatowski (1764–95).

When analyzing Gdańsk and Elbląg sculpture of the modern era in view of the application of different varieties of the white Carrara marble, it should be emphasized that the material was merely used several times for strictly sculptural tasks. *Marmo bianco statuario* or *ordinario* is not to be found in the grandest workshops in Gdańsk: of Willem and Abraham van den Blocke, Willem van der Meer de Ghent, called Barth Junior, Hans Caspar and Hans Michael Gockheller, or of Hans Caspar Aelschmann; neither is it to be found in the workshops of Johannes Soffrens and Michael Broese (Brosen) active in Elbląg. Such marble was most likely beyond their financial means, so they applied white-pinkish English alabaster, also imported via Amsterdam, for their figural and ornamental sculpture. Unique in this respect are infrequent works of the little known masters: Wilhelm Richter and Conrad Walther of Gdańsk, Wilhelm Pohl of Vilnius, and Leonhard Mertens of Elbląg, today preserved respectively in Oliwa, Poznań, Warszawa, Pęcice, Grodno and Vilnius, Dubinki and Iwie, and finally Frombork as well as Lidzbark Warmiński. The stonemasons working for those ateliers, apart from using white Carrara marble, most likely applied previously

purchased prefabricates: cylinders and cubes cut into slices and plates used as simple elements in architectural structures: column shafts as well as rectangular inlays, this testifying to the lack of major experience in applying such material in either of the centres. For this reason, analogical elements hewn in such marbles as e.g., *Verde alpi / alpina*, *Portoro*, *Giallo ocra di Siena*, *Rosso di Verona*, *Cipollino della Versilia / Cipollino verde Italiano*, *Grand Antique* and other mentioned and unidentified varieties of marble and South European limestone are extremely rare in the total output of the workshops in Royal Prussia.

Marmo bianco  
statuario  
z Carrary...

## Johannes Söffrens (1660–po 1721) – rzeźbiarz niderlandzki w Elblągu. Wstęp do monografii

Stan wiedzy o rzeźbie elbląskiej XVII i XVIII w. został po raz pierwszy zebrany i uzupełniony o pionierskie ustalenia przez Wiesławę Rynkiewicz-Domino w rozdziale zawartym w *Historii Elbląga*<sup>1</sup>. Twórczość artystów elbląskich w zakresie barokowej rzeźby kamiennej i drewnianej reprezentują dziś jedynie nieliczne destruktury dzieł w samym Elblągu oraz pojedyncze obiekty zidentyfikowane jako elbląskie, głównie na terenie Warmii, które to tereny doznały zniszczeń podczas walk drugiej wojny światowej. W samym Elblągu nieodwracalne straty przyniosło unicestwienie zabudowy miasta w 1945 r., a wcześniej pożar kościoła św. Mikołaja i ratusza z archiwum miejskim w 1777 r.<sup>2</sup> Odnalezione dotychczas informacje źródłowe o fundacjach artystycznych luterańskiej Rady Miasta zarządzającej świątyniami miejskimi, czy patrycjatu elbląskiego, a wreszcie opisy w dziewiętnastowiecznej historiografii miasta, obrazują jedynie ułamek utraconych dzieł. Nie była dotąd znana pozycja rzeźbiarzy w miejskich strukturach cechowych. Nie zostały jednak wyczerpane możliwości kwerendy archiwalnej i zagadnienia te z pewnością można będzie uzupełnić w przyszłości o nowe wątki. Mimo szeroko zakrojonych badań nad historią Elbląga nie została również zgromadzona dokumentacja ikonograficzna utraconych zabytków i w tej materii można wciąż liczyć na nowe odkrycia, zarówno w odniesieniu do historycznych terytoriów Prus Królewskich, jak i Książęcych (w okresie zaborów odpowiednio Prus Zachodnich i Wschodnich)<sup>3</sup>.

Poniższe kalendarium działalności rzeźbiarza elbląskiego Johanna Söffrensa jest zatem rekonstrukcją, jednak opartą na materiale odnalezionym na innych, nie branych dotychczas pod uwagę w geografii artystycznej obszarach – pomiędzy Elblągiem, Fromborkiem i Warszawą. Grupa licznych, znacznie lepiej zachowanych i udokumentowanych dzieł rzeźbiarskich to wystroje świątyń katolickich

<sup>1</sup> Wiesława Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura, rzeźba, malarstwo i rzemiosło artystyczne* [w:] *Historia Elbląga*, t. 2, cz. 2, 1626–1772, red. Andrzej Groth, Warszawa 1997, s. 177–206, na temat omawianego okresu s. 192–195.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 184–186; Rynkiewicz-Domino, *Omówienie źródeł i stan badań* [w:] *Historia Elbląga...*, s. 277–279.

<sup>3</sup> Np. dzięki takim publikacjom multimedialnym, jak: *Prusy Wschodnie. Dokumentacja historycznej prowincji. Zbiory fotograficzne dawnego Urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu*, oprac. Jan Przytkowski i Piotr J. Jamski, Warszawa 2006.

na terenie dawnej diecezji chełmińskiej (chełmińsko-pomezkańskiej), obejmującej województwo chełmińskie oraz malborskie na północy. Związki artystyczne pomiędzy tymi obszarami, rozdzielonymi fragmentem ziem Elektoratu Brandenbursko-Pruskiego (od 1701 r. Królestwa Prus), zapewniała wspólna administracja diecezji chełmińskiej i zwyczaj przydzielania każdorazowo duchownym czynnym na terenie ziemi chełmińskiej beneficjów żuławskich. Liczba odnalezionych realizacji pozwala twierdzić, że tak właśnie kształtował się rynek zamówień omawianego artysty elbląskiego przełomu XVII i XVIII w.

Nazwisko rzeźbiarza występuje w źródłach zaledwie dwukrotnie. Archiwalnie potwierdzonym dziełem „Jana Zephrensa”, w badaniach przedwojennych warszawianistów określonego jako „Seffrens z Elbląga”, był ołtarz p.w. Najświętszego Sakramentu i Trójcy Świętej w prawym ramieniu transeptu warszawskiego kościoła Misjonarzy p.w. Świętego Krzyża, wykonany w latach 1720–1721 wraz z „Michałem Brozenem”<sup>4</sup>, zniszczony podczas drugiej wojny światowej, znany jedynie z archiwalnych fotografii. W badaniach Mariusza Karpowicza poświęconych rzeźbie stołecznej nastawa ta, reprezentująca tzw. nurt pomorski, została słusznie scharakteryzowana jako bliższa stylistycznie dziełom z około 1700 r. w tej samej świątyni, którymi są: powiązany źródłowo z Matysem Hankisem z Elbląga, częściowo zrekonstruowany po wojnie ołtarz główny oraz ołtarz św. św. Felicissimy i Genowefy projektu Tylmana van Gameren<sup>5</sup>.

Ponadto, według informacji konserwatora zabytków prowincji Prusy Zachodnie, Bernharda Schmida, „Sewrentz z Elbląga” wykonał ołtarz główny w kościele ewangelickim w Starym Polu (niem. Altfelde) pod Malborkiem w 1711 r.<sup>6</sup> Wiesława Rynkiewicz-Domino rozwinęła wątek pomorskiej twórczości Söffrensa, wskazując kilka kolejnych dzieł jego autorstwa w okolicy Elbląga: ołtarze główne kościołów katolickiego w Jasnej oraz luterańskiego w Przezmarku, a także marmurowe retabulum św. św. Judy Tadeusza i Szymona w katedrze fromborskiej. Podkreśliła takie ich cechy, jak widoczny wpływ sztuki włoskiej oraz antycznej rzeźby rzymskiej, wyważona kompozycja i znakomite proporcje klasycyzujących struktur czy doskonale rzeźbione uszaki z ornamentem akantowo-kwiatowym. Zwróciła również uwagę na związek kompozycji struktury warszawskiego ołtarza głównego z realizacjami Söffrensa<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Archiwum Archidiecezjalne w Warszawie, sygn. III 4. 5, *Diarium Procura[e] Domus Warsav[iensis] circa quotidiana negotia p[rae]cipus in anno 1716 die 25 Aug[usti] Connotatum*, k. 32v; Franciszek M. Sobieszczański, *Kościół Świętokrzyski*, „Tygodnik Ilustrowany” 1863, nr 8, nr 216, s. 442; Leopold Petrzyk, *Kościół Św. Krzyża w Warszawie*, Warszawa 1920, s. 22.

<sup>5</sup> Elżbieta Kowalczykowska, *Kościół Św. Krzyża*, Warszawa 1975, s. 82; Mariusz Karpowicz, *Sztuka Warszawy czasów Jana III Sobieskiego*, Warszawa 1987, s. 68–70.

<sup>6</sup> Bernhard Schmid, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Marienburg*, H. 1, *Die Städte Neuteich und Tiegenhof und die ländlichen Ortschaften (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Bd. 3, H. 14), Danzig 1919, s. 1, Abb. 1.

<sup>7</sup> Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura...*, s. 194–195. Autorka podaje błędnie imię „Jakub”.



Wymieniony przez Schmidą „Sewrenz z Elbląga” już w początkach XX w. zwrócił uwagę badaczy łotewskich, bowiem rodzina Söffrensów (Sefrens, Seffrenz, Seffrents, Seffrentz, Severtsen, Sewrense, Soeffrens, Söffrents, Söffrentz, Saefrentz) zatrudniona była w XVII i XVIII w. w stoczni okrętowej w Windawie w Księstwie Kurlandii<sup>8</sup>. Nicolaus Söffrens, żonaty z Magdaleną Wierig (Wirig, Wierich) był tam głównym rzeźbiarzem-dekoratorem statków, a w kolejnym pokoleniu czołowym przedstawicielem rzeźby barokowej w Kurlandii został ich syn Nicolaus (Nicolas) (młodszy), który przejął warsztat ojca i tytuł „rzeźbiarza książecego”. Starszy syn Johannes, ochrzczony 26 sierpnia 1660 r., nie występujący w innych źródłach kurlandzkich, został z dużym prawdopodobieństwem utożsamiony z rzeźbiarzem z Elbląga. Na podstawie specjalizacji zawodowej oraz brzmienia nazwisk członków windawskiej kolonii rzemieślniczej wysunięto hipotezę o niderlandzkim pochodzeniu tej rodziny. Te ustalenia badaczy łotewskich, podnoszone i uzupełniane do ostatnich lat przez Elitę Grosmane nie były znane w środowisku polskim<sup>9</sup>. Badaczka ta opowiedziała się zdecydowanie za podobieństwem ołtarza warszawskiego oraz ołtarza w Starym Polu w zakresie rzeźby figuralnej, pod względem póz i gestów, powściągliwego ruchu i spokojnego emocjonalnego wyrazu, kojarzącego się z rzeźbą niderlandzką François Duquesnoy i Artusa Quellinusa starszego<sup>10</sup>. Brała przy tym pod uwagę oryginalnie zachowany ołtarz św. św. Felicissimy i Genowefy.

Jak starałam się ostatnio wykazać, Johannes Söffrens w ciągu dwudziestolecia 1699–1721 był odpowiedzialny za opracowanie wszystkich trzech najważniejszych ołtarzy świętokrzyskich, figur do kolejnego ołtarza bocznego i zespołu stali<sup>11</sup>. Mistrz z Elbląga został bowiem zatrudniony w warszawskim kościele

<sup>8</sup> *Lexicon Baltischer Künstler*, hg. Wilhelm Neumann, Riga 1908, s. 152; *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler von der Antike bis zum Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme, Felix Becker, hg. Hans Vollmer, Bd. 31, Leipzig 1937, s. 205; Boris Vipers, *Baroque Art in Latvia*, Riga 1939, s. 178–181.

<sup>9</sup> Kazimierz Głowacki, *Ze studiów nad kurlandzką rzeźbą drewnianą 2 połowy XVII i początków XVIII wieku. Elita Grosmane, Ventspils kaktēlnieki. 17. gs. otrā puse–18 sāk.*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1985, t. 47, nr 1–2, s. 140–146; Elita Grosmane, *Zeichnungen und Stichvorlagen in der Praxis der Kurländischen Bildhauerwerkstätten zur Zeit des Barocks* [w:] *Studien zur Werkstattpraxis der Barockskulptur im 17. und 18. Jahrhundert*, hg. Konstanty Kalinowski, Poznań 1992, s. 46; eadem, *Plastyka epoki baroku w Kurlandii i jej powiązania z Litwą i Polską* [w:] *Kultura artystyczna Wielkiego Księstwa Litewskiego w epoce baroku*, red. Jerzy Kowalczyk, Warszawa 1995, s. 108, szczególnie przyp. 4; eadem, *Kurzemes baroka tēlniecība, 1660–1740*, Riga 2002, s. 62–64.

<sup>10</sup> Grosmane, *Kurzemes baroka...*, s. 64.

<sup>11</sup> Katarzyna Wardzyńska, *Ołtarze: główny 1699–1700, śś. Felicissimy i Genowefy 1704, Trójcy Świętej i Najświętszego Sakramentu 1720–1721* [w:] *Serce miasta. Kościół Świętego Krzyża w Warszawie*, red. Kazimierz Sztarbałło, Michał Wardzyński, Warszawa 2010, s. 160–191, tamże zebrana literatura i źródła; Katarzyna Wardzyńska, Michał Wardzyński, *Ołtarze śś. Rocha i Sebastiana oraz św. Michała Archaniola i Wszystkich Aniołów 1705. Johannes Söffrens z warsztatem (atryb.)* [w:] *ibidem*, s. 192–197; Katarzyna Wardzyńska, Michał Wardzyński, *Stalle zakonne i seminaryjne 1702–1705, uzupełnione około 1720. Johannes Söffrens i Jerzy Juda Tadeusz Dąbrowicz (atryb.)* [w:] *ibidem*, s. 202–207. Dostęp elektroniczny: [http://www.fan.mazowia.eu/g2/oryginal/2012\\_09/a31ddce7983d793be3d64a8f08a50c92.pdf](http://www.fan.mazowia.eu/g2/oryginal/2012_09/a31ddce7983d793be3d64a8f08a50c92.pdf). Ołtarz Najświętszego Sakramentu

Misjonarzy po uprzednim wykonaniu kilku realizacji dla chełmińskiej świątyni tego zakonu i wykazaniu swoich umiejętności na terenie diecezji chełmińskiej, reprezentowanej w Warszawie przez fundatora ołtarza głównego, biskupa chełmińskiego Teodora Potockiego<sup>12</sup>. Należy poświęcić również uwagę współpracownikom, którymi mieli być: w przypadku ołtarza głównego Matys Hankis z Elbląga (pochodzący najprawdopodobniej z Wilamowic pod Oświęcimiem), nie znany na razie z żadnych innych realizacji<sup>13</sup>, a w ołtarzu Najświętszego Sakramentu Michael Bröse z Elbląga, autor sygnowanego marmurowego ołtarza św. Józefa we Fromborku z 1713 r.<sup>14</sup> W stallach półleżące figury anielskie przypominał Jerzemu Judzie Tadeuszowi Dąbrowiczowi z Lubawy, którego samodzielna, bogata twórczość na terenie diecezji chełmińskiej, datująca się od około 1708 do około 1739 r., wskazuje na całkowitą zależność od stylistyki mistrza elbląskiego. Co najważniejsze, udało się potwierdzić jego pobyt w Elblągu w latach 1696–1697<sup>15</sup>.

Pewne światło na funkcjonowanie środowiska rzeźbiarskiego w Elblągu rzucają najnowsze badania Kevina A. Kandta, który ustalił, że kamieniarz-rzeźbiarz Andreas Silber (Sylber) (ur. 1640 w Stade w Dolnej Saksonii, zm. 1700) przeniósł się do Elbląga z Gdańska w 1670 r., pozostając członkiem gdańskiego cechu architektów, kamieniarzy i rzeźbiarzy, a na miejscu przystępując do cechu browarników<sup>16</sup>. Silber był twórcą brązowego posągu Herkulesa ze studni miejskiej

i Trójcy Świętej został wykonany w 2010 r. jako kopia dzieła z epoki i nosi nazwę Ołtarza Ojczyzny.

<sup>12</sup> Katarzyna Jarocińska [Wardzyńska], *Prace snycerskie Jana Söffrensa z Elbląga dla Misjonarzy w Chełmnie i w Warszawie* [w:] *Artyści włoscy w Polsce XV–XVIII wieku*, red. Juliusz A. Chrościcki, Renata Sulewska, Warszawa 2004, s. 623–642.

<sup>13</sup> *Hankis Matys* [w:] *Słownik artystów polskich i w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Janusz Derwojed, Wrocław 1979, s. 24; Michał Wardzyński, *Hankis, Tischler- Schnitzer- und Bildhauer-Familie* [w:] *De Gruyter Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 69, Berlin 2010, s. 114–116 (red. hasła Christine Rohrschneider).

<sup>14</sup> Iwona Badowska, *Brozeń Michał* [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. 1, Wrocław 1971, s. 249; Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura...*, s. 194–195. Prawdopodobnie Michael był krewnym snycerza elbląskiego Davida Bröse'a, znanego dotąd jako wykonawca ołtarza w Myślicach koło Morąga z 1709 r., a ponadto notowanego w rachunkach miasta Elbląga w 1689 i w 1693 r. jako wykonawca rzeźbiarskich dekoracji okrętowych. Zob. Jacek Kriegseisen, *Europejskie peryferia malarstwa. Środowisko elbląskie od końca XVII do trzeciej ćwierci XVIII wieku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 2011, t. 7, s. 62.

<sup>15</sup> Katarzyna Wardzyńska, *Ołtarz główny i łuk tęczyowy kościoła Benedyktynek p.w. św. Jakuba w Toruniu. Nieznane dzieła Johanna Antona Langenhana Starszego i Jerzego Judy Tadeusza Dąbrowicza* [w:] *Dzieje i skarby kościoła Świętojakubskiego w Toruniu*, red. Katarzyna Kluczajd, Toruń 2010, s. 330–345; Katarzyna Wardzyńska, Michał Wardzyński, *Nieznane nastawy w kościołach Reformatorów w Choczcu i Dzierzgoniu z 1. ćw. XVIII w.* [w:] *Non cesso gratias agere Deo et hominibus. Prace ofiarowane Ojcu dr. Anzelmowi Januszowi Szteinke OFM z okazji Złotego Jubileuszu Kapłaństwa i ponad 50-lecia pracy historyczno-pisarskiej*, red. Waclaw Marian Michalczyk, Celestyn Mieczysław Paczkowski, Kraków–Warszawa 2013, s. 920–934.

<sup>16</sup> Kevin E. Kandt, *Schlüteriana II. Studies in the art, life and milieu of Andreas Schlüter (c. 1659–1714)*, Berlin 2014, s. 86–87, przypisy 111–112, s. 105–106, przypis 208, s. 115–116, przypisy 249–250.

z 1694 r., zniszczonego epitafium B.M. Ziewaldta (Martina Lehwalda *vel* Lie-walda) z 1684 r., wykonanego za 2200 florenów m.in. z białego marmuru kararyjskiego<sup>17</sup>, z kompozycją figuralną skupioną wokół obelisku ustawionego na tumbie, oraz – hipotetycznie – znanego z opisu epitafium Fabiana Horna (zm. 1692) z figurami alegorycznymi i „medalionem” podtrzymywanym przez putta<sup>18</sup>. Należy dodać, że z tego okresu w Elblągu zachowały się również piaskowcowe epitafia o dekoracji ornamentalno-panopliowej z postaciami puttów, rozplanowanej na zasadzie *horror vacui* wokół tablicy inskrypcyjnej lub półplastycznego sarkofagu (epitafium Samuela Barnera z 1683 r.<sup>19</sup>), a więc o elementach kompozycji preferowanych w latach dziewięćdziesiątych XVII w. przez Söffrensa.

Dzieła rzeźbiarskie Niderlandczyka to wyłącznie mała architektura i rzeźba sakralna, czyli ołtarze, ambony, epitafia, krucyfiksy i inne elementy wystrojów kościołów katolickich i ewangelickich. Ich struktury są budowane z użyciem podstawowych form architektury klasycyzującej, z istotnym udziałem realistycznie rzeźbionego, bujnego ornamentu akantowo-kwiatowego i o powtarzalnych typach figur *togatae*. Ponieważ w wielu aspektach charakterystyka twórczości Johanna Söffrensa została zawarta w opracowaniach dotyczących Chełmna i Warszawy oraz Dzierzgonia, a kolejnym poruszonym problemem będą niderlandzkie pierwiastki jego stylu<sup>20</sup>, chciałabym w tym miejscu przedstawić systematyczny przegląd wszystkich przypisywanych mu realizacji, z wykazaniem podstawowych źródeł informacji. To rodzaj konspektu dla dalszych badań, a zarazem prezentacja nasuwających się dotychczas wniosków dotyczących zasady funkcjonowania warsztatu rzeźbiarskiego na terenie Pomorza.

Na podstawie zebranego materiału można twierdzić, że artysta prowadził warsztat w Elblągu przez około trzydzieści lat, od około 1691 do około 1721 r., a rok urodzenia 1660 doskonale pasuje do tego okresu działalności rzeźbiarza na terenie Rzeczypospolitej. W pierwszym okresie, w latach dziewięćdziesiątych XVII w., jego zlecciodawcami była przede wszystkim grupa kanoników kapituły chełmińskiej w Chełmży, którzy wykorzystali talent rzeźbiarza w fundacjach dla tamtejszej katedry, następnie w parafiach, z którymi byli osobiście powiązani, wreszcie w kościołach zgromadzeń zakonnych, które wspierali: Misjonarzy, Franciszkanów-Reformatów i Jezuitów. Do tego grona należał być może biskup Kazimierz Jan Opaliński (zm. 1693), następnie biskupi sufragani, a w 1699 r. biskup Teodor Potocki, choć nie na terenie własnej diecezji, tylko w Warszawie. Z doświadczeń tych skorzystali kanonicy kapituły katedralnej warmińskiej we Fromborku, duchowni diecezjalni chełmińscy i pomezkańscy – dziekani, ale

<sup>17</sup> Edmund Kizik, *Życie codzienne*, 6, *Pogrzeby* [w:] *Historia Elbląga...*, s. 256.

<sup>18</sup> Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura...*, s. 192–194.

<sup>19</sup> Lidia Abramowicz, Benedykt Jesionowski, *Od dominikańskiego kościoła do galerii sztuki. Epitafia i płyty nagrobne. Przewodnik*, Elbląg 1986, s. 16.

<sup>20</sup> Por. dz. cyt. w przypisach 11, 12 i 15 oraz: Katarzyna Wardzyńska, Michał Wardzyński, *Plastyka flamandzka a rzeźba 2. połowy XVII w. w Rzeczypospolitej*, „Barok”, numer specjalny niderlandzki (w przygotowaniu).

również ewangelicy z Malborka. Trudno uwierzyć, by w Elblągu nie istniały żadne dzieła oprócz ołtarzy, które udało się zidentyfikować na fotografiach wnętrza kościoła katolickiego p.w. św. Mikołaja. W latach około 1704–1705 do 1709 następuje przerwa związana z działaniami wojennymi, a zamówienia w kolejnym dziesięcioleciu należą w większości do fundatorów świeckich i luteran elbląskich z okolicznych wsi w granicach dominium miejskiego.

Johannes  
Söffrens...

## Przegląd dorobku

Dopóki nieznana pozostaje data przybycia Söffrensa do Elbląga, podstawowym problemem jest ustalenie chronologii jego najwcześniejszych dzieł. Prawdopodobnie już w latach 1690 lub 1691 i 1692 co najmniej dwa ołtarze zostały współwykonane przez Söffrensa na zamówienie proboszcza katolickiego kościoła parafialnego p.w. św. Mikołaja w Elblągu. W latach 1683–1699 funkcję archidiecezji elbląskiego (w ramach archidiecezji warmińskiej) pełnił prepozyt katedralny chełmiński Tomasz Szulc Prątnicki, wybrany przez biskupa warmińskiego dla podniesienia z upadku tej prestiżowej, ale wymagającej parafii<sup>21</sup>. Prątnicki byłby zatem tym „agentem artystycznym” kapituły chełmińskiej, który odkrył na jej potrzeby rzeźbiarza osiadłego w Elblągu, a ponadto w latach 1696–1697 zatrudnił jako kościelnego swego krajana z Lubawy, Jerzego Dąbrowicza, kształcącego się tutaj w fachu rzeźbiarza<sup>22</sup>.

Na archiwalnych zdjęciach nawy północnej kościoła widoczne są dwie struktury w typie kompozycyjnym późniejszego marmurowego fromborskiego ołtarza św. Jerzego: z włoskim obrazem św. Marii Egipcjanki z 1700 r. oraz ustawiony w drugiej wnęcie kaplicznej ołtarz z dziewiętnastowiecznym malowidłem św. Antoniego Padewskiego (il. 1)<sup>23</sup>. Wieńczące posągi są dłuta Söffrensa



Il. 1. Elbląg, katedra p.w. św. Mikołaja, nieistniejący ołtarz św. Antoniego Padewskiego, proj. i wyk. Johannes Söffrens (atryb.) i nieustalony rzeźbiarz, 1691 r. lub 1692 r., oraz ołtarz w zamknięciu nawy północnej, po 1700 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Bildarchiv Foto Marburg

<sup>21</sup> Archiwum Archidiecezji Warmińskiej w Olsztynie [dalej: AAW Olsztyn], sygn. AB B 11a, *Inwentarz kościoła św. Mikołaja w Elblągu* [1698], s. 18; Mieczysław Józefczyk, *Parafia św. Mikołaja w Elblągu u schyłku XVII wieku za czasów proboszcza Tomasza Prątnickiego*, „Studia Elbląskie” 2007, nr 8, s. 7–16.

<sup>22</sup> Józefczyk, *Parafia św. Mikołaja...*, s. 11.

<sup>23</sup> Alfons Steffen, Gerhard Reifferscheid, *St. Nicolai, Elbing, erste Kirche in Bistum Erm-land*, Köln 1995, il. 60 i 67.

(jak również akant w zwieńczeniu drugiego z ołtarzy), natomiast ornamentalne uszaki zostały wykonane przez dwóch, różnych w każdym wypadku, ornamentalistów. Taka współpraca w obrębie jednego dzieła w późniejszej twórczości Söffrensa nie jest spotykana, poza największymi, zespołowo realizowanymi dziełami w Warszawie i w Chełmnie.

Z kroniki ks. Prątnickiego wynika, że po wyremontowaniu zdewastowanych kaplic i wymalowaniu wnętrza świątyni w 1690 r. zostały wyrzeźbione ołtarze i figury św. Michała Archanioła i św. Franciszka Ksawerego (według Elżbiety Paprockiej nastąpiło to w roku 1692)<sup>24</sup>. Natomiast w 1691 r. powstały nastawy św. Katarzyny i św. Marii Magdaleny. Ponadto do kaplicy chrzcielnej w narożniku północno-zachodnim świątyni wstawiono ołtarz Świętej Trójcy, a wejścia do kościoła istniejące w jego wschodniej elewacji ks. Prątnicki przesłonił w tym okresie ołtarzami św. Mikołaja i Matki Boskiej<sup>25</sup>. Po odbudowie świątyni po pożarze z 1770 r. w nawie północnej przywrócono odrestaurowane ołtarze: św. Mikołaja (o którym za chwilę), św. Michała (późnobarokowy, z 2. poł. XVIII w.) oraz omówione św. Antoniego i św. Marii Magdaleny<sup>26</sup>.



Il. 2. Przeczno, kościół filialny p.w. Podwyższenia Krzyża Świętego i Przemienienia Pańskiego, ołtarz boczny p.w. Przemienienia Pańskiego, Johannes Söffrens (atryb.), po 1696 r., około 1699 r., fot. Michał Wardzyński

Schemat kompozycyjny kaplicznych ołtarzy elbląskich został powtórzony w Przecznie (Przesmnie, niem. Heimsoot) pod Toruniem, należącym do *patrimonium* kapituły chełmżyńskiej, w dwóch ołtarzach bocznych z około 1699 r. p.w. Przemienienia Pańskiego (il. 2) i Zwiastowania Najświętszej Marii Panny (zamienionych miejscami i o przestawionych obecnie figurach)<sup>27</sup>. Kolejne dwie kopie znajdowały się do pożaru w 1999 r. w Grabowie pod Lubawą (niem. Grabau)<sup>28</sup>, gdzie wyrzeźbił je prawdopodobnie Dąbrowicz, a prepozyturę pod koniec życia dzierżył Tomasz Szulc Prątnicki, zmarły w 1710 r.

<sup>24</sup> Elżbieta Paprocka, *Tolerowani, nielubiani. Katolicy w Elblągu w drugiej połowie XVII i w XVIII wieku. Studium z dziejów codziennego współistnienia wyznań*, Warszawa 2009, s. 95.

<sup>25</sup> Józefczyk, *Parafia św. Mikołaja...*, s. 12–13.

<sup>26</sup> Gottlieb Fuchs, *Beschreibung der Stadt Elbing und ihres Gebietes in topographischer, geschichtlicher und statistischer Hinsicht*, Bd 2, Elbing 1821, s. 242.

<sup>27</sup> Nie wspomina o nich jeszcze wizytacja z 1697 r., zob. Archiwum Państwowe w Toruniu, Kat II, X.15, *Protocolle von den im Kathol. Decanat Thorn abgehaltenen Kirchen-Visitationen in den Jahren 1697–1792*, k. 14r. Trzy szczegółowo opisane nastawy nie były konsekrowane jeszcze w 1706 r., zob. Archiwum Diecezjalne w Pelplinie [dalej: AD Pelplin], sygn. C033, *Visitatio (...) Anno 1706 absoluta*, s. 73, 99.

<sup>28</sup> Por. Narodowy Instytut Dziedzictwa w Warszawie, tzw. Karty KOBiDZ nr WRM 000 000 003 153 i 157, oprac. M. Kumorowicz, fot. Grzegorz Kumorowicz, 1989.

Widoczna w zamknięciu nawy północnej świątyni elbląskiej nastawa, nosząca prawdopodobnie wezwania św. Mikołaja, to monumentalna architektoniczna struktura autorstwa Söffrensa, w której uszakowane obramienie obrazu w górnej kondygnacji, zwieńczonej trzema figurami Ojców Kościoła, nawiązuje już do realizacji warszawskich. Prawdopodobnie powstała już za czasów proboszcza Andrzeja Nycza (1700–1717); podobne ołtarze z drugiej dekady XVIII w. znajdują się w Starym Polu czy Szynwałdzie.

W farnym kościele archidiecezjalnym p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Chełmnie, w usytuowanej przy prezbiterium południowej kaplicy p.w. Bożego Ciała (budowa: 1693–1695) drewniany ołtarz za 400 florenów stanął około r. 1695 (il. 3). Z diariusza superiora Misjonarzy chełmińskich, ks. Giovanniego Antonia Fabri, wynika, że został zamówiony korespondencyjnie, a jako wzór artysta elbląski przedstawił odrys ołtarza św. Kazimierza z kaplicy grobowej biskupa chełmińskiego Kazimierza Jana Opalińskiego, ufundowanej dla siebie przez samego biskupa przy kościele-sanktuarium Franciszkanów-Reformatów w Łąkach Bratiańskich (niem. Lonk) pod Nowym Miastem Lubawskim (niem. Neumark)<sup>29</sup>. Nieistniejący dziś ołtarz konsekrowany w Łąkach 1 stycznia 1692 r. hipotetycznie mógł być wcześniejszą realizacją samego Söffrensa, wykonaną jeszcze na zamówienie biskupa Opalińskiego. O działalności rzeźbiarza elbląskiego w odległym dekanacie nowomiejskim – nie wiadomo jednak, czy w tak wczesnym okresie – świadczą dwie figury kobiece zachowane w kościele parafialnym w pobliskich Mikołajkach (niem. Nikolaiken), dokąd miał trafić jedyny ocalały ołtarz z Łąk<sup>30</sup>.

Za najwcześniejsze spośród kamieniarskich dzieł Söffrensa można uznać marmurowo-alabastrowe epitafium biskupa Kazimierza Jana Opalińskiego (zm. 1693), zawieszane na południowej ścianie prezbiterium katedry w Chełmży<sup>31</sup> (il. 4). Realizacja została zaanonsowana na posiedzeniu kapituły 3 stycznia 1695 r., kiedy to zdecydowano o zdeponowaniu dwóch tysięcy florenów



Il. 3. Chełmno, kościół paraf. Misjonarzy p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny (pomisjonarski), ołtarz Najświętszego Sakramentu, Johannes Söffrens (atryb.), około 1695 r., fot. Michał Wardzyński

<sup>29</sup> Jarocińska (Wardzyńska), *Prace snycerskie...*, s. 626.

<sup>30</sup> Ostatnio Andrzej Korecki, *Sanktuarium maryjne w Łąkach Bratiańskich*, Pelplin 2002, s. 89. W kościele paraf. p.w. Św. Jakuba Apostoła w Mikołajkach znajduje się ponadto fragmentarycznie zachowana monumentalna struktura z rzeźbami Jerzego Dąbrowicza, którą należy datować ogólnie na lata dwudzieste XVIII w.

<sup>31</sup> *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* [dalej: KZSP], t. 11, *Województwo bydgoskie*, red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki, z. 16, *Powiat toruński*, oprac. Tadeusz Chrzanowski,



Il. 4. Chełmża, katedra p.w. Świętej Trójcy, epitafium bpa Jana Kazimierza Opalińskiego, 1695 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 5. Chełmża, katedra p.w. Świętej Trójcy, epitafium bpa Kazimierza Szczuki, 1696 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński

pruskich u pewnego mieszczanina i kupca jako zabezpieczenie dla artysty, który dopiero pod tym warunkiem gotów był podjąć pracę<sup>32</sup>. Szczegóły dzieła, projekt i kosztorys musiały zostać ustalone w poprzedzającym roku. Zamawiającymi byli egzekutorzy testamentu, sufragan Tomasz Bogoria Skotnicki oraz ekonom generalny Seweryn Szczuka. Portret do epitafium został namalowany w 1701 r.<sup>33</sup>

Sąsiednie epitafium upamiętniające kolejnego biskupa Kazimierza Szczukę (zm. 1694; il. 5), jak wynika z inskrypcji, w 1696 r. ufundowali krewni – Stanisław Antoni Szczuka, referendarz koronny, i Waclaw Szczuka, kuchmistrz koronny<sup>34</sup>. Dzieło to, z płaskorzeźbionym portretem zmarłego, zostało wykonane w Elblągu i pierwotnie miało być przeznaczone do kaplicy Bożego Ciała w chełmińskim kościele Misjonarzy, w której został pochowany ten dobrodziej zakonu<sup>35</sup>.

Marian Kornecki, Warszawa 1972, s. 17–18, il. 208; Marian Dorawa, *Chełmżyńska katedra św. Trójcy*, Kraków 2003, s. 104, il. 106.

<sup>32</sup> AD Pelplin, sygn. A 47, *Acta Capituli Culmensis 1690–1702*, s. 146; Alfons Mańkowski, *Kazimierz Jan Opaliński, biskup chełmiński (1681–1693)*, „Miesięcznik Diecezji Chełmińskiej” 1930, nr 8–9, s. 552, przyp. 84.

<sup>33</sup> Piotr Birecki odnalazł informację, że „malarzowi od Epitaphium IMX Opalenskiego” kapituła katedralna zapłaciła pomiędzy 1690 a 1702 r., zob. Piotr Birecki, *Sztuka w Chełmży*, Chełmża 2001, s. 84, 96. Należy sprecyzować, że zapis ten znajduje się w księdze posiedzeń kapituły pod rokiem 1701, zob. AD Pelplin, sygn. A 47, *Acta Capituli Culmensis 1690–1702*, s. 428.

<sup>34</sup> Alfons Mańkowski, *Kazimierz Jan Szczuka biskup chełmiński (1693–1694)*, „Zapiski Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1921, t. 5, s. 159–167; KZSP, t. 11, z. 16, s. 18, il. 212 (błędnie podpisana); Dorawa, *Chełmżyńska katedra...*, s. 101, il. 97, 102, jako fundatorów wymienia Stanisława Antoniego Szczukę, Waclawa Kalinę i kapitana Wiśniewskiego.

<sup>35</sup> AD Pelplin, Akta Seminarium Duchownego Chełmińskiego w Chełmnie 4 (oryg. *Archivum Ecclesie Culmensis*, sygn. 94), *Diarium seu acta Domus Culmensis Congregationis Missionis connotari coepta Anno Christi 1676*, s. 69. W farze chełmińskiej zawieszono ostatecznie niewielkie epitafium zamówione przez superiora ks. Fabrego w 1699 r. w pracowni Michała Pomana w Dębniku pod Krakowem,

Ostatnim z chełmżyńskich fundatorów dzieł artysty był prepozyt Jan Nyczkowski, który sprawił sam sobie epitafium z marmuru i alabastru (il. 6), wzorując się na już zrealizowanych epitafiach biskupich. Jak wynika z inskrypcji, fundacja ta miała prawdopodobnie związek z przeżyciem ciężkiej choroby w 1708 r., Nyczkowski zmarł bowiem dopiero w 1713 r.<sup>36</sup>

Zamawianie przez kanoników z Fromborka dzieł w Elblągu praktykowane było w XVII stuleciu, kiedy to kapituła warmińska czerpała z zasobów artystycznych Elbląga<sup>37</sup>. Boczny ołtarz św. Jerzego (il. 7) ustawiony w poświęconej temu świętemu południowej kaplicy przyprezbiterialnej kościoła katedralnego (tzw. „polskiej”) miał być, według Rynkiewicz-Domino, dziełem Andreasa Silbera, który w 1692 r. został w tym miejscu zatrudniony do prac kamieniarskich przy układaniu marmurowej posadzki i mocowaniu stopnia ołtarza<sup>38</sup>. Według inskrypcji ołtarz miał zostać wystawiony w 1693 r. z testamentu kustosa Zachariasza Jana Szolca przez egzekutorów jego ostatniej woli, kanoników Jana Jerzego Kunigka i Szymona Aleksego Tretera<sup>39</sup>. Jednak z akt kapitulnych wynika, iż nowy marmurowy ołtarz św. Jerzego powstał staraniem Ku-

zob. Czerna, Archiwum Krakowskiej Prowincji Karmelitów Bosych p.w. Ducha Świętego, sygn. AKC 82, *Connotationes mensurarum marmoris /vulgo olborae/ extraditi a magistris in Dembnik, arendariis montium, seu fodinarum marmorearum inchoatae anno a partu Virginis 1691 mense Junio, 1691–1711*, k. 19–19v; Michał Wardzyński, *Nagrobek Bartłomieja Michała Tarły CM biskupa poznańskiego, superiora klasztoru Misjonarzy (1656–1715), 1716, warsztat dębnicki Michała Pomana i Jakuba Bielawskiego (atryb.), montaż Jędrzej Górecki [w:] Serce miasta...*, s. 214, przypis 78 na s. 215, il. 11.

<sup>36</sup> Alfons Mańkowski, *Pralaci i kanonicy katedralni chełmińscy*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1927, t. 34, s. 314–316; KZSP, t. 11, z. 16, s. 18, il. 209 (błędnie podpisana); Dorawa, *Chełmżyńska katedra...*, s. 110.

<sup>37</sup> KZSP, *Seria Nowa*, t. 2, *Województwo elbląskie*, red. Marian Arszyński, Marian Kutzner, z. 1, *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac. Marian Arszyński, Marian Kutzner, Warszawa 1980, zwłaszcza s. 29–30; Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura...*, s. 187–188. Por. ponadto artykuł Michała Wardzyńskiego w niniejszym tomie.

<sup>38</sup> Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura...*, s. 193; AAW Olsztyn, Archiwum Kapituły [dalej: AK] I, t. 16, k. 149v.

<sup>39</sup> Jan Obłąk, *Katedra we Fromborku*, Frombork 1969, s.19; KZSP, *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 84, il. 177.



Il. 6. Chełmża, katedra p.w. Świętej Trójcy, epitafium kan. Jana Nyczkowskiego, około 1697–1700 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 7. Frombork, katedra p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Andrzeja, boczna kaplica św. Jerzego („polska”), ołtarz św. Jerzego, 1696 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński





Il. 8. Frombork, katedra p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Andrzeja, ołtarz św. św. Judy Tadeusza i Szymona, około 1697 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 9. Frombork, katedra p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny i św. Andrzeja, epitafium kan. Andrzeja Józefa Zagórnego, około 1696–1697 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński

nigka dopiero w 1696 r.<sup>40</sup> Natomiast Treter (zm. 1697) ufundował nastawę św. św. Szymona i Judy Tadeusza (il. 8) stojącą przy czwartym filarze południowym, a konsekrowaną, jak się podaje, w 1696<sup>41</sup> lub 1697 r.<sup>42</sup>

Na zachodnim krańcu północnej ściany katedry zawieszono jest marmurowo-piaskowcowe epitafium kanonika fromborskiego Andrzeja Józefa Zagórnego (zm. 1690) (il. 9). Zostało ufundowane przez kapitułę, na co wskazuje inskrypcja<sup>43</sup>. W testamencie nie ma wzmianki o epitafium<sup>44</sup>; w sporządzonym w dniu 22 grudnia 1691 r. zestawieniu kosztów pogrzebu kanonika odnotowano wydatek 150 florenów za płytę nagrobną w posadzce<sup>45</sup>. Dzieło musiało powstać w nieco późniejszym okresie.

Równolegle, w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XVIII w., powstawały elementy wystroju kościoła Misjonarzy w Chełmnie: ołtarz Michała Archanioła (obecnie św. Teresy) konsekrowany w 1697 r., ołtarz św. Barbary z 1698 r. i ołtarz w kaplicy Matki Bożej Bolesnej (il. 10) wykonany w 1699 r. wraz z architektoniczno-rzeźbiarskim portalem tejże kaplicy, udekorowanym rzeźbą Piety. Ponadto prawdopodobnie do Söffrensa należy koncepcja i projekt ołtarza głównego z lat 1709–1710 (il. 11) wzorowanego ogólnie na ołtarzu głównym kościoła Świętokrzyskiego w Warszawie. Struktura jest sygnowana przez Mattesa Rodte, natomiast w głównej kondygnacji dwie figury św. św. Piotra i Pawła wykonane przez tego rzeźbarza zastąpiły figury Söffrensa. Ponadto w Chełmnie wśród dzieł Niderlandczyka należy wymienić: dwa krucyfiksy (ze wschodniej elewacji świątyni i zawieszony obecnie w krużganku północnej), rami obrazów emblematycz-

<sup>40</sup> AAW Olsztyn, Acta Cap. 11, *Acta Capitularia a die 17ma Junii 1693 ad diem 22dam* [brak miesiąca] 1700 Anni, k. 76r.

<sup>41</sup> Rynkiewicz-Domino, *Budownictwo i architektura...*, s. 194–195.

<sup>42</sup> Obląk, *Katedra we Fromborku...*, s. 20. Autor za Ulbrichem podaje jako datę fundacji rok 1694, zob. Anton Ulbrich, *Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen vom Ausgang des 16. bis in die 2. Hälfte des 19 Jahrhunderts*, Bd. 2, Königsberg 1929, s. 525–526, il. 639–641; KZSP, *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 64, il. 176.

<sup>43</sup> Obląk, *Katedra we Fromborku...*, s. 27; KZSP, *Seria Nowa*, t. 2, z. 1, s. 81–82, il. 445.

<sup>44</sup> AAW Olsztyn, AK I, t. 19, k. 2–17.

<sup>45</sup> AAW Olsztyn, AK I, t. 18, k. 15v.

nych zawieszonych na ścianie frontowej chóru muzycznego oraz pojedynczą figurę św. Mikołaja (relikt wystroju kościoła Dominikanów)<sup>46</sup>.

Johannes  
Söffrens...

Kolejnym klientem Söffrensa z grona kapituły chełmińskiej był Tomasz Bogoria Skotnicki, biskup sufragan i administrator diecezji *sede vacante* po śmierci



Il. 10. Chełmno, kościół paraf. Misjonarzy Wniebowzięcia NM Panny, ołtarz boczny Matki Bożej Bolesnej, 1699, Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 11. Chełmno, kościół paraf. Misjonarzy Wniebowzięcia NM Panny, ołtarz główny, 1709–1710 r., Johannes Söffrens (atryb.), wyk. Mattes Rodte; proj. oraz figury św. św. Piotra i Pawła fot. Michał Wardzyński

biskupa Szczuki, któremu teksty źródłowe, w tym inskrypcja epitafijna i kazanie pogrzebowe, przypisują sfinansowanie budowy i wyposażenia dwóch kościołów: w Mszanie pod Brodnicą, leżącym w jego dobrach prywatnych, oraz w Zwierznie (niem. Tiergart) na Żuławach, gdzie dzierżył probostwo<sup>47</sup>. Ponieważ w obu tych miejscach wybudowano około 1900 r. nowe kościoły, z realizacji Söffrensa pozostały jedynie fragmenty – w Mszanie ornamentalne obramienia ołtarzy bocznych „decenteri formam lauri sculpta”<sup>48</sup> i dwie spośród ośmiu figurek aniołów-świeczników<sup>49</sup>, natomiast w Zwierznie po-

<sup>46</sup> Na temat wystroju chełmińskiego zob. Jarocińska (Wardzyńska), *Prace snycerskie...*, *passim*.

<sup>47</sup> Mańkowski, *Pralaci i kanonicy katedralni...*, s. 372–374.

<sup>48</sup> AD Pelplin, sygn. C 054, *Acta Visitationis...*, s. 133.

<sup>49</sup> Odnalezione wśród gruzu nad sklepieniami i przywrócone na miejsce w końcu lat dziewięćdziesiątych XX w. przez proboszcza w Mszanie, ks. Andrzeja Srebrzyńskiego.



Il. 12. Zwierzno (niem. Tiergart), kościół parafialny, figura Archanioła Michała ze zwieńczenia dawnego ołtarza głównego, około 1696–1700 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. M. Wardzyński



Il. 13. Chełmża, katedra p.w. Świętej Trójcy, płaskorzeźba Glorii Trójcy Św. w polu ołtarza głównego, około 1690–1700 r., Johannes Söffrens i Jerzy Juda Tadeusz Dąbrowicz (atryb.), fot. Michał Wardzyński

jedyńcze rzeźby: św. św. Piotra, Pawła, Jacka i Sebastiana oraz Archanioła Michała (il. 12). Zespoły te powstały prawdopodobnie w okresie pomiędzy konsekracją budynku kościoła i mens ołtarzy, odpowiednio w 1694<sup>50</sup> i w 1696 r.<sup>51</sup>, a śmiercią biskupa w 1700 r.

Prawdopodobnie w drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych XVII w., kiedy Söffrens nieustannie pozostawał na usługach kapituły chełmińskiej, zamówiono u niego scenę rzeźbiarską przedstawiającą Trójcę Świętą w polu głównym ołtarza głównego katedry w Chełmży (il. 13)<sup>52</sup>.

Kolejnym dziełem mistrza jest monumentalny snycerski krucyfiks umieszczony w starszym, siedemnastowiecznym ołtarzu w kaplicy Działyńskich w kościele farnym w Nowym Mieście Lubawskim (il. 14). Kaplica i ołtarz były remontowane w 1697 i 1701 r. przez dziekana nowomiejskiego Jana Ewertowskiego<sup>53</sup>. To przedstawienie Ukrzyżowanego ze względu na dużą skalę, i co za tym idzie, wyjątkową precyzję wykonania stanowi istotne ogniwo w serii powtórzeń tego modelu rzeźby w twórczości Söffrensa, np. w identycznym ujęciu w polu głównym ołtarza w Starym Polu, a następnie przez Dąbrowicza w kilku jego łukach tęczowych<sup>54</sup>. Drugi krucyfiks tej rangi, wysokości około 170 cm, znajduje się w kościele parafialnym w Żuławce Sztumskiej (niem. Posilge, il. 15) będącej beneficjum dziekana lubawskiego Kazimierza Szczepańskiego, który w 1699 r. odnotował wypłatę 36 florenów

<sup>50</sup> AD Pelplin, sygn. C 054, *Acta Visitationis Generalis Ecclesiarum Dioecesi Culmensis et Pomesaniensis per Illustrorum Excellentimum et Reverendum Dominum Adalbertum Stanislaum de Leszcze Leski Episcopum Culmensis et Pomesaniensis Expeditarum* [1749–1756], s. 133.

<sup>51</sup> AD Pelplin, sygn. C 031, *Wizytacja diecezji pomezajskiej biskupa Teodora Potockiego z r. 1700*, s. 954.

<sup>52</sup> Uznawane dotąd za integralny fragment późnonamierystycznej nastawy z około 1650 r., zob. KZSP, t. 11, z. 16, s. 18, il. 57.

<sup>53</sup> Jerzy Kalinowski, *Ewertowscy, archiprezbiterzy nowomiejscy*, maszynopis 2001, s. 2.

<sup>54</sup> Wardzyńska, *Ołtarz główny i łuk tęczowy...*, s. 330–338.

dla „snycerza elbląskiego od Crucifixu y dwoch osob S. Mariae et S. Joan Evang.”<sup>55</sup>.

W tym samym roku Söffrens pracował nad niezwykle prestiżową realizacją w kościele Zgromadzenia Misjonarzy p.w. Świętego Krzyża w Warszawie. Wraz z Matysem Hankisem wykonał ufundowany przez ówczesnego biskupa chełmińskiego (późniejszego biskupa warmińskiego i prymasa) Teodora Andrzeja Potockiego monumentalny ołtarz główny (il. 16) (zrekonstruowany z użyciem oryginalnych dokumentów w okresie powojennym). Retabulum to nawiązuje do projektów Tylmana van Gamerena na czterokolumnową edikulę ze zwieńczeniem – schemat adaptowany w wielu późniejszych samodzielnych realizacjach omawianego snycerza. Lewy ołtarz transeptowy św. św. Felicissimy i Genowefy powstał w elbląskiej pracowni Niderlandczyka według zachowanego projektu architekta i nosi wyrytą datę konsekracji 1704 r. (il. 17)<sup>56</sup>. Na podstawie archiwalnej fotografii można stwierdzić, że Söffrens własnoręcznie wyrzeźbił niezachowane, wyjątkowe figury św. Floriana i nieustalonej świętej (może Rozalii), stanowiące bezpośredni refleks rzeźb nowego ratusza w Amsterdamie, a także kartusz z główką kobiecą umieszczony na belkowaniu głównej kondygnacji ołtarza św. Rocha z 1705 r. (il. 18). Nastawa ta, wraz z naprzeciwległym, bliźniaczym ołtarzem św. Michała Archaniola<sup>57</sup>, została zakontraktowana z Franciszkiem Gruszewiczem – zamieszkałym w Warszawie rzeźbiarzem królewskim<sup>58</sup>.

<sup>55</sup> AAW Olsztyn, Żuławka Sztumska 3, *Visitations-Sachen 1690–1808, Descriptio Ecclesiae Posoliensis Qualis ante post ruinas fuerit modoq a me inventa, tempore Investituris mes ad hoc Beneficium A Dni 1690*, s. 46.

<sup>56</sup> Wardzyńska, *Ołtarze: główny 1699–1700...*, s. 161–191, il. 1–8, 10–11, 17, 26–27, 30–31, 38–39, 45–55.

<sup>57</sup> Wardzyńska, Wardzyński, *Ołtarze św. Rocha i Sebastiana...*, s. 192–193, 197, il. 1, 5, 6, 8.

<sup>58</sup> Starszyna Bractwa św. Rocha podpisała kontrakt z Gruszewiczem, określonym jako magister snycerz, około 5 marca 1705 r. Jego wynagrodzenie wyniosło 1050 złp. Parę obrazów: *św. Roch i św. Sebastian*, miał według umowy z 15 maja 1705 r. namalować Jerzy Eleuter Siemiginowski. W 1709 r., po zakończeniu drugiej fali zarazy, Gruszewicz uzupełnił jeszcze ornamenty struktury. Nastawę razem z ramami obrazów wyłocili między Wielkanocą i świętem Wszystkich Świętych 1709 r. za 1125 złp malarz-pozłotnik Thomas Piper



Il. 14. Nowe Miasto Lubawskie (niem. Neumark), kościół parafialny, kaplica Działyńskich, krucyfiks w ołtarzu, około 1697–1701 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 15. Żuławka Sztumska (niem. Posilge), kościół parafialny, krucyfiks, 1699 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński

Ponadto warsztat Söffrensa wykonał drewniany dekorowany zaplecek kowalskiej ambony fundowanej w latach 1698–1699<sup>59</sup>. W latach około 1700–1705, przy współdziale Jerzego Dąbrowicza jako figuralisty, powstał zespół dwóch par stali kapłańskich i seminaryjnych (il. 19) o dekoracjach uzupełnianych, według przekazów, w okresie kiedy superiorem w Warszawie został Giovanni Antonio Fabri, czyli w latach 1715–1720 r.<sup>60</sup>



Il. 16. Warszawa, kościół paraf. Misjonarzy p.w. Świętego Krzyża, ołtarz główny, 1699–1700 r., proj. Tylman z Gameren (atryb.), wyk. Johannes Söffrens (atryb.) i Matys Hankis, fot. Michał Wardzyński



Il. 17. Warszawa, kościół parafialny Misjonarzy p.w. Świętego Krzyża, ołtarz św. św. Felicjssymy i Genowefy, proj. Tylman van Gameren, wyk. Johannes Söffrens (atryb.), 1704 r., fot. Michał Wardzyński



Il. 18. Warszawa, kościół parafialny Misjonarzy p.w. Świętego Krzyża, ołtarz św. Rocha, 1705 r., Franciszek Gruszewicz oraz Johannes Söffrens (atryb.), fot. ze zbiorów parafii

Wykonane u schyłku XVII w. liczne dzieła Söffrensa w katedrze w Chełmży i świątyniach ziemi chełmińskiej, a także w Elblągu i we Fromborku nie uszły uwagi duchowieństwa na Żuławach. Proboszczem i dziekanem malborskim był w latach 1700–1725 oficjał pomezkański Kazimierz Jan Krefft<sup>61</sup>, który w pobliskim

z Warmii, zob. Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół 592, Archiwum rodziny Bartoszewiczów, sygn. 966: Julian Bartoszewicz, *Bractwo św. Rocha. Okresy, historia*, [rękopis artykułu, przed 1871], k. 31r, 32r. Za polecenie tego źródła dziękuję uprzejmie dr. Hubertowi Kowalskiemu (IA UW, MUW).

<sup>59</sup> Michał Wardzyński, *Ambona, krata przegrody chórowej oraz balustrada okalająca wewnętrzny gzyms świątyni. 1698–1699 lub 1700–1705, 1712–1727 i 1726. Brat-laik Mikołaj Tetar vel Teter CM* [w:] *Serce miasta...*, s. 211, il. 5.

<sup>60</sup> Wardzyńska, Wardzyński, *Stalle zakonne i seminaryjne...*, s. 202–207, il. 1–7, 10.

<sup>61</sup> Jan Wiśniewski, *Kościół i kaplice na terenie byłej diecezji pomezkańskiej 1243–1821* (1992), Elbląg 1999, s. 539–540, przyp. 298.

Miłoradzu (niem. Mielenz), gdzie dzierżył probostwo, w 1699 r. wystawił ołtarz główny<sup>62</sup> (obecnie o rekonstruowanym zwieńczeniu) (il. 20), a jako proboszcz w Jasnej (niem. Lichtflede) – wieloelementowy wystrój, na który złożyły się ołtarz główny (il. 21), ołtarz boczny św. Anny, obydwie wykonane według Schmida w 1709 r. w Elblągu, ambona wsparta na figurze proroka oraz warsztatowa grupa Ukrzyżowania na belce tęczowej<sup>63</sup>. Niestety nie zachował wystrój malborskiej świątyni farnej – a zwłaszcza fundowany przez Kreffta w 1720 r. ołtarz główny.

Wyłącznie z archiwalnych fotografii znane jest drewniane epitafium Andreea



Il. 19. Warszawa, kościół parafialny Misjonarzy p.w. Świętego Krzyża, stalle kapłańskie, 1700–1705 i około 1715–1720 r., Johannes Söffrens z warszatem, m.in. Jerzym Judą Tadeuszem Dąbrowiczem (atryb.), Album w archiwum czasopisma „Nasza Przeszłość” w Krakowie, 1929

Cnöffeliusa z kościoła ewangelickiego p.w. św. Jerzego w Malborku<sup>64</sup> (il. 22).

<sup>62</sup> Schmid, *Die Bau- und Kunstdenkmäler...*, H. 1, *Die Städte Neuteich und Tiegenhof...*, s. 174–175, il. 232.

<sup>63</sup> Notowane w wizytacji z 1716 r., por. AAW Olsztyn, sygn. AB B 72, s. 7, *Visitatio Decanatus Christburgensis AD 1716 facta per DD Joannem Starzeński Decanum Christburgensem facta*; Bernhard Schmid, *Die Bau- und Kunstdenkmäler Pomesaniens*, H. 3, *Kreis Stuhm (Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Westpreussen*, Bd. 3, H. 13), Danzig 1909, s. 284, Beil. 16.

<sup>64</sup> Fototeka Instytutu Sztuki PAN w Warszawie, nr negatywów 32660 i 32658; Bernhard Schmid, *Marienburg in schönen Bildern. Schloß und Stadt*, Danzig 1942, il. 28; *Malbork na starych pocztówkach*, oprac. Artur Dobry, Gdańsk 2001, il. 90. Epitafium wzmiankowane [w:] Wilhelm Schwandt, *Marienburg. Schloß und Stadt in Preussen*, Danzig 1908, s. 80; *Dehio-Handbuch der Kunstdenkmäler West- und Ostpreussen. Die ehemaligen Provinzen West- und Ostpreussen (Deutschordensland Preussen) mit Bütowter und Lauenburger Land*, bearb. von Michael Antoni,



Il. 20. Miłoradz (niem. Mielenz), kościół parafialny, ołtarz główny, 1699, Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 21. Jasna (niem. Lichtfelde), kościół parafialny, ołtarz główny, 1709, Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 22. Malbork, kościół ewangelicko-augsburski św. Jerzego, epitafium dr. Andrea Cnölfeliusa, 1699 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. przed 1944



Il. 23. Malbork, kościół parafialny, ołtarz boczny św. Stanisława Kostki z dawnego kościoła Jezuitów w kaplicy na Zamku Wysokim, 1701–1702 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński

Na podstawie słabo czytelnego napisu można stwierdzić, że upamiętniało pochodzącego z górnołużyckiego Budziszyna uczonego, chemika i lekarza króla Jana III Sobieskiego, burmistrza Malborka, a ufundowane zostało w roku jego śmierci – 1699.

W kronice malborskiej rezydencji Jezuitów w latach 1701–1702 odnotowano wykonanie ołtarza św. Stanisława Kostki, z fundacji szlachcica o nazwisku Repiński, z obrazami zakupionymi przez superiora w Toruniu<sup>65</sup> (il. 23). Nastawę zamówiono do kościoła p.w. Najświętszej Marii Panny w malborskim Zamku Górnym, będącym rezydencją Jezuitów, a obecnie znajduje się w drugiej kaplicy przy nawie północnej tutejszego kościoła parafialnego p.w. św. Jana Chrzciciela.

Z tym samym zakonem wiąże się jedyna praca rzeźbiarza w Toruniu. W kościele Jezuitów – obecnej katedrze

Berlin 1993, s. 396; Wiesław Jedliński, *Dzieje kościoła i parafii Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Malborku*, Malbork 1996, s. 39, autor podaje jedynie, że dokumentacja i niektóre zabytki zaginęły w czasie drugiej wojny światowej.

<sup>65</sup> AAW Olsztyn, sygn. AB H 11, *Hausbuch der Jesuiten Mission in Marienburg von 1647 bis 1744*, k. 43r.

św. św. Janów – fundacją kanonika Seweryna Szczuki (zm. 1727) w okresie, gdy pełnił on funkcję biskupa sufragana chełmińskiego oraz proboszcza i prepozyta toruńskiego, czyli po 1703 r., powstała filarowa nastawa Archanioła Michała (il. 24)<sup>66</sup>.

Na wymienionych dziełach kończy się okres najintensywniejszej działalności Söffrensa i rozkwit jego kariery. Wojna północna stanowi pewną cezurę pomiędzy ostatnimi pracami wykonanymi w Warszawie w latach 1704–1705 a kolejnymi zleceniami, uzyskanymi po wygaśnięciu w Prusach zarazy w 1709 r. W drugim dziesięcioleciu XVIII w. powstają pojedyncze realizacje na ziemi chełmińskiej i w Pomezaniu.

Ołtarz główny w zborze w Starym Polu (il. 25), konsekrowany 1 lutego 1711 r., został wykonany za 350 florenów pruskich z zapisu testamentowego Dorothei Zimmermann z Krzyżanowa, teściowej pastora Johannes Grove<sup>67</sup>. Söffrens wykonał tam również ambonę noszącą datę 1719 (il. 26).

W 1716 r. powstała nosząca tę datę kazalnica w Postolinie (niem. Pestlin) w dekanacie sztumskim. Pozostały wystrój kościoła nie zachował się<sup>68</sup>, jednak w wizytacji 1724 r. tylko ambona została szczegółowo opisana jako nowa, majestatyczna, wzniesiona przed kilkoma laty i wyzłocona, ze złotymi figurami ewangelistów i Salvatora Mundi<sup>69</sup>.

Około 1713–1717 r., na pewno przed 1724 r., wojewodzina chełmińska i starościna szynwałdzka Marianna *Imo voto* Kosowa *2ndo voto* de Ludinghausen Wolffowa ufundowała w Szynwałdzie (niem. Schönwald) pod Łasinem „marcypanowy” ołtarz główny<sup>70</sup> (il. 27). Otaczająca go balustrada upamiętnia w rzeźbionych inicjałach biskupią nominację syna Józefa Kosa (która nastąpiła w 1713 r. i nie została zrealizowana do jego śmierci w 1717 r.)<sup>71</sup>. Córka,

<sup>66</sup> Jolanta Goławska, *Snycerka toruńska w okresie baroku*, „Teki Komisji Historii Sztuki” Toruń 1968, t. 4, s. 171.

<sup>67</sup> Por. przyp. 3.

<sup>68</sup> Schmid, *Die Bau- und Kunstdenkmäler...*, H. 3, *Kreis Stuhm...*, s. 308; Wiśniewski, *Kościoty i kaplice...*, cz. 1, s. 343–345, cz. 2, s. 629.

<sup>69</sup> AD Pelplin, *Archivum Ecclesiae Culmensi*, 143, *Visitatio Kretkowski*, s. 494–495.

<sup>70</sup> AD Pelplin, sygn. C 38, Dekrety reformacyjne biskupa Feliksa Ignacego Kretkowskiego z lat 1724–30, spisał J.P. Ewertowski w 1735 r., s. 86.

<sup>71</sup> Paweł Czaplewski, *Senatorowie świeccy, podskarbiowie i starostowie Prus Królewskich, 1454–1772*, (Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu, t. 26–28, 1919–1921), Toruń 1921, s. 182 (starostowie



Il. 24. Toruń, kościół farny św. św. Janów: Chrzciciela i Ewangelisty, ołtarz boczny Archanioła Michała, po 1703 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 25. Stare Pole (niem. Altfelde), kościół parafialny (dawny ewangelicko-augsburski), ołtarz, 1711, Johannes Söffrens, fot. Michał Wardzyński





Il. 26. Stare Pole (niem. Altfelde), kościół parafialny (dawny ewangelicko-augsburski), ambona, 1719, Johannes Söffrens, fot. Michał Wardzyński



Il. 27. Szywnwałd (niem. Schönwald), kościół parafialny, ołtarz główny, około 1713–1717, Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński

Marianna Kczewska, wojewodzina malborska, ufundowała dwa „marcypanowe” ołtarze boczne. Zięć, podskarbi wielki koronny Piotr Ernest Kczewski, wymieniany jest wśród dobrodziejów wspomianej wcześniej rezydencji Franciszkanów-Reformatów p.w. Ducha Świętego w Dzierzgoniu, gdzie w kościele klasztorным (obecnie grekokatolicka cerkiew parafialna p.w. Zesłania Ducha Świętego), zapewne po zakończeniu prac budowlanych w 1716 r., a przed konsekracją w 1724 r., Söffrens wykonał przegrodowy ołtarz główny (il. 28) i ołtarz boczny<sup>72</sup>. Rzeźbiarską grupę Ukrzyżowania z aniołami na łuku tęczowym określiłam jako dzieło Dąbrowicza, stanowi ona jednak przede wszystkim kopię grupy anielskiej podtrzymującej krzyż ze zwieńczenia misjonarskiego ołtarza głównego w Warszawie.

Sędzia ziemski elbląski Ernst Horn ufundował w 1718 r. ołtarz główny w kościele ewangelickim w Przezmarku (niem. Preussisch Markt) na terytorium elbląskim; jego nazwisko i herb widnieją na obrazie (il. 29)<sup>73</sup>; dziełem Söffrensa jest również ambona. Skromny ołtarz główny w sąsiedniej Pomorskiej Wsi (niem. Pomehrendorf) powstał zapewne w podobnym okresie i z tej samej fundacji<sup>74</sup>.

Na zakończenie kariery, w latach 1720–1721 Söffrens z wydatną pomocą młodszego elbląskiego rzeźbiarza Michała Bröse’a ukończył prace nad wystrojem warszawskiego kościoła Misjonarzy, stawiając drugi, bliźniaczy ołtarz transeptowy p.w. Najświętszego Sakramentu z fundacji Heleny z Tarłów Gozdzkiej, starościny stężyckiej (il. 30). W związku z tą ostatnią realizacją, w *Księdze Prokury*

starogardzcy); *Polski Słownik Biograficzny*, t. 14, Wrocław 1968, s. 189 (Kos Józef Mikołaj h. własnego).

<sup>72</sup> Ostatnio szczegółowo omówione, zob. Wardzyńska, Wardzyński, *Nieznane nastawy ołtarzowe...*, s. 920–933.

<sup>73</sup> Eugen Gustav Kerstan, *Die Geschichte des Landkreises Elbing*, Elbing 1925, s. 302.

<sup>74</sup> Budynek kościoła został odbudowany po pożarze w 1671 r. przez prezydenta Elbląga Samuela Barnera i wyposażony wówczas przez przodka Horsta. W literaturze wzmiankowany jest jedynie obraz z ołtarza głównego z 1683 r., zob. Agaton Harnoch, *Chronik und Statistik der evangelischen Kirchen in der Provinzen Ost- und Westpreußen*, Neidenburg 1890, s. 419; Karl H. Clasen, *Ostpreussen*, München 1926 (Deutsche Volkskunst, Bd. 10), il. 33.

warszawskiej rzeźbiarz został określony jako „nasz snycerz Jan Zephrens” z Elbląga, współpracujący z Michałem Brozenem<sup>75</sup>.

Przedstawione zestawienie prac przypisywanych Johannesowi Söffrensowi,



Il. 28. Dziergoń (niem. Christburg), kościół Franciszkanów-Reformatów (grekokatolicka cerkiew parafialna Zesłania Ducha Świętego), ołtarz główny, około 1716–1724, Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński



Il. 29. Przezmark (niem. Preussisch Markt), kościół parafialny (dawny ewangelicko-augsburski), ołtarz, 1718 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński

z uwzględnieniem najważniejszych dokumentujących je materiałów źródłowych, nie stanowi zbioru zamkniętego i z pewnością będzie mogło w przyszłości zostać rozszerzone czy poparte nowym materiałem dowodowym. Być może na umieszczenie w *oeuvre* mistrza elbląskiego zasługuje marmurowa tablica komemoratywna z wrytym herbem ujętym w akantowe labry, upamiętniająca Francuza Roberta Leroux d'Esnevala (zm. 1693), umieszczona w krypcie magnackiej w dolnym kościele warszawskiej świątyni Misjonarzy<sup>76</sup> czy zespół ośmiu epitafiów rodziny Załuskich z lat 1719–1721 w kolegiacie pułtuskiej, a konkretnie zawarte w nich wapienne płyty z alabastrowymi całopostaciowymi portretami (il. 31). Łączono je dotychczas ze środowiskiem gdańskim lub królewieckim<sup>77</sup>.

<sup>75</sup> Zob. przypisy: 4, 5, 11.

<sup>76</sup> Michał Wardzyński, *Monuments, Epitaphs and Commemorative Plaques in the Lower and Upper Church, 17th–20th century* [w:] *Heart of the City. The Church of the Holy Cross in Warsaw*, ed. by Kazimierz Sztarbałło, Michał Wardzyński, Warsaw 2011, s. 246, il. 5.

<sup>77</sup> Ewa Rowińska, *Z mecenatu Ludwika Załuskiego biskupałockiego. Epitafia rodzinne w Pułtusku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1963, t. 25, nr 1, s. 145–152; KZSP, t. 10, *Dawne*



Il. 30. Warszawa, kościół parafialny Misjonarzy p.w. Świętego Krzyża, ołtarz boczny Świętej Trójcy i Najświętszego Sakramentu, 1720–1721 r., Johannes Söffrens i Michael Bröse, Album w archiwum „Naszej Przeszłości” 1929



Il. 31. Pułtusk, kolegiata, płyta figuralna w cenotafie arcybiskupa gnieźnieńskiego i prymasa Rzeczypospolitej Andrzeja Olszowskiego (zm. 1677), 1719 r., Johannes Söffrens (atryb.), fot. Michał Wardzyński

## Najważniejsze cechy twórczości Johanna Söffrensa

Söffrens rzeźbił głównie w drewnie, choć w początkowym okresie swej twórczości (1695–1708) zrealizował łącznie sześć ołtarzy i epitafiów marmurowych z materiałów pochodzących z Południowych Niderlandów, łączonych z alabastrem angielskim, wapieniem z Olandii oraz piaskowcem gotlandzkim<sup>78</sup>. Umiejętność pracy w kamieniu od razu pozwala zaliczyć go do pierwszej ligi rzeźbiarzy Prus Królewskich i Gdańska, z pokolenia „wielkiego nieobecnego”, Andreasa Schlütera młodszego.

Domniemane pochodzenie Söffrensa z rodziny Niderlandczyków osiadłych we wschodniej części basenu Morza Bałtyckiego, wybór materiałów

*województwo warszawskie*, red. Małgorzata Omilanowska, Jakub Sito, z. 20, *Pułtusk i okolice*, Warszawa 1999, s. XXXVII, 50–52, il. 328–343.

<sup>78</sup> Michał Wardzyński, *Marmury i wapienie południowoniderlandzkie na ziemiach polskich od średniowiecza do 2. poł. XVIII w. Import i zastosowanie w małej architekturze i rzeźbie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2008, t. 70, nr 3–4, zwłaszcza s. 316–317, 319, 321, 330–331, 336, il. 3–7, 28, 29; *idem*, *Import kamieni i dzieł rzeźby z Gotlandii i Olandii do Rzeczypospolitej (od XIII do 2. połowy XVIII wieku)*, „Porta Aurea” 2010, t. 9, s. 48–51, 98–99, il. 2–5, 29, 30.

rzeźbiarskich, a przede wszystkim cechy formalne jego sztuki wskazują na źródła jego wykształcenia artystycznego. Trzydziestoletni artysta przed osiedleniem się w Elblągu przyswoił sobie formułę flamandzkiej rzeźby barokowej w zakresie perfekcyjnie wykonanej, bogatej, roślinnej i „panopliowej” ornamentyki wywodzącej się z bujnych inwencji architektoniczno-rzeźbiarskich Pietera Paula Rubensa z Antwerpii i Brukseli. W całej swojej jednorodnej twórczości artysta w charakterystycznej dla siebie zachowawczej manierze odwoływał się, podobnie jak rzeźbiarze poprzedniego pokolenia, do wcześniejszego o półwiecze, klasycyzującego i uspokojonego nurtu figuralnej rzeźby flamandzkiej Françoisa Duquesnoya oraz Cornelisa van Milderta, André de Nole’a, Artusa Quellinusa Starszego z Antwerpii, Jana Steena z Mechelen, Pietera Rijxca z Rotterdamu czy Jana de Rijka z Groningen. W Warszawie rzeźbiarz miał możliwość współpracy z najwybitniejszym architektem swoich czasów, rodakiem Tylmanem van Gameren, który mógł poszerzyć repertuar mistrza elbląskiego o znajomość kluczowych barokowych wzorów rzymskich w zakresie projektów ołtarzy architektonicznych i antyarchitektonicznych, jak również bardziej powściągliwego wzornictwa francuskiego, które, w przeciwieństwie do wspomnianych modeli retabulów, nie wywarło jednak wpływu na ugruntowaną wcześniej w Holandii i Niderlandach Południowych manierę mistrza.

Należy podkreślić, że badacze łotewscy od początku wskazywali na obecność pierwiastków niderlandzkich w twórczości Söffrensów, ojca i obydwu synów. Na terenie Rzeczypospolitej osiągnęła ona jednak nieporównanie wyższy poziom niż w rodzimej Kurlandii. Niewątpliwie Johannes Söffrens znał również repertuar realizacji powstających w trzeciej tercji XVII w. w rejonie Królewca. Na samym początku twórczości oraz w schyłkowym jej okresie rzeźbiarz stosował określony typ wysmukłego, wielokondygnacyjowego, tablicowego ołtarza ujętego w każdej ze stref bujnym ornamentem akantowym oraz identyczny model ambony, dla których bliskie analogie można zaobserwować w wielu zabytkach z rejonu Księstwa Biskupiego Warmii i Prus Książęcych.

Być może gdyby Johannes Söffrens osiadł w Gdańsku, europejskie kontakty tego ośrodka oraz większa konkurencyjność panująca wśród tamtejszych twórców zmobilizowałyby go do większych osiągnięć i ciągłego osobistego rozwoju. Należy jednak podkreślić, że niezależnie od tego Niderlandczyk stał się pod koniec XVII w. trzecim po Stephanie Schwanzrze i Andreasie Schlüterze młodszym rzeźbiarzem z Prus Królewskich, który doczekał się uznania w Warszawie, a jego twórczość wkrótce doczekała się tam recepcji w twórczości miejscowych mistrzów, m.in. królewskiego snycerza Franciszka Gruszewicza.

Z Elbląga Söffrens mógł natomiast zaopatrywać rozległe terytorium diecezji chełmińsko-pomezkańskiej, mającej duże zapotrzebowanie na własne dzieła rzeźbiarskie. Po apogeum twórczości w latach około 1690–1709 zatrzymał się w ewolucji stylistycznej i do końca powtarzał raz opracowane wzorce

retabulów i ambon, ornamentu i figur je zdobiących (il. 32). Jego twórczość wykazuje wciąż wiele cech wieku XVII, jednak wywarł znaczny wpływ na stylistykę snycerstwa diecezji chełmińskiej pierwszego trzydziestolecia XVIII w., a krok ku późnemu barokowi wykonał w pierwszej ćwierci XVIII w. jeden z jego uczniów i naśladowców, Jerzy Juda Tadeusz Dąbrowicz z Lubawy.



Il. 32. Mapa Prus Królewskich i północnych ziem Korony na przełomie XVII i XVIII w. z oznaczeniem lokalizacji dzieł rzeźbiarskich Johanna Söffrensa z Elbląga, rys. i oprac. Katarzyna i Michał Wardzyńscy

***Johannes Söffrens (b. 1660 – d. after 1721) – the Netherlandish sculptor in Elbląg (Elbing)***

Johannes Söffrens (b. 1660 – d. after 1721) a talented woodcarver of Netherlandish descent, educated in the ducal sculptural and boat-building workshop of his father in Windawa (German: Windau, Latvian: Ventspils) had remained until not so long ago one of the less known artists of the Baroque in Royal Prussia. Having settled in Elbląg

in ca. 1691, he worked mainly in wood, though at the onset of his career, he received a number of prestigious commissions for tombs and altars of marble from the Southern Netherlands combined with English alabaster and limestone from the Baltic Island of Öland, part of the Swedish territory. The skill to work in stone ranks him one of the highest-profile sculptors of Royal Prussia from among the generation following Hans Michael Gockheller, Andreas Schlüter II, and Hans Caspar Äschmann. Söffrens's collected oeuvre encompasses over 50 works (with 2 of them confirmed with archival records), which makes it one of the largest within this part of the Crown of the Kingdom of Poland.

While in the Polish-Lithuanian Commonwealth, the sculptor had an opportunity to cooperate with one of the most outstanding architects of his times, his countryman from the Netherlands, Tilman van Gameren, who helped enhance, though indirectly, the Elbląg master's artistic background with the knowledge of the most important Baroque Roman patterns and fashionable French models. It also seems quite certain that during his artistic wandering, Söffrens stayed in Königsberg, this yielding a peculiar type of a slender multi-storey altar framed with rich acanthus ornament which he created in his early work and by the end of his artistic activity. It has to be emphasized that Latvian scholars have from the beginning been vaguely pointing to some Netherlandish elements in the oeuvre of the whole Söffrens family. However, in Johannes's works executed on the territories of the Polish-Lithuanian Commonwealth it reached an incomparably higher quality than in his native Kurland, in the output of his father and younger brother, both called Nicolaus.

Prior to settling in Elbląg, the 30-year-old artist might have been apprenticed to some of the leading sculpture workshops in the Republic of the United Provinces and the Spanish Netherlands. All throughout his homogenous work, Söffrens, applying his own peculiar conservative approach, echoed particularly the classicizing and peaceful trend in Flemish art from half a century before. His style, combining the antiquitizing Roman fine art created by François du Quesnoy with the elements of the oeuvre of Cornelis van Mildert, André de Nole, Artus Quellinus the Elder of Antwerp, Jana Steen of Mechelen, or Pieter Rixcx of Rotterdam. Moreover, he also found major inspiration in abundant painterly and graphic Italian inventions as well as architectural and sculptural projects of Pieter Paul Rubens. It may be argued that had Johannes Söffrens settled in Gdańsk, the centre's European contacts and high competitiveness as well as the high profile of its artists would have motivated him to accomplish more in his art and continue his personal development. Meanwhile, he chose as the main territory of his activity Elbląg and the Diocese of Culm (Chełmno) and Pomesania, still not saturated with artistic works, though in high demand of them. There, following undoubtedly the best period in his artistic career (1690–1709) the sculptor halted his stylistic evolution and just duplicated once elaborated models of altarpieces, pulpits, as well as ornaments and figures that adorned them, until the end of his career. Many 17th-century art features lingered in his art, while the step to reach High Baroque in Ducal Prussia was only taken in the first quarter of the 18th century by his apprentices and followers, mainly Jerzy Juda Tadeusz Dąbrowicz of Lubawa and Michael Bröse (Brösen) of Elbląg.

## Some Notes on Two Allegorical Drawings Attributed to Andreas Schlüter the Younger from the Jacob Kabrun Collection in the National Museum of Gdańsk\*

### I. Introduction and Background

The National Museum in Gdańsk (Danzig) possesses two pen and ink drawings described as an *Allegory of Astronomy* and an *Allegory of Time*, which were long ago provisionally attributed to the sculptor and architect Andreas Schlüter (c. 1659–1714),<sup>1</sup> who had spent his own early years in this Baltic port town.<sup>2</sup> (figs. 1–2) The drawings initially belonged to a successful Danzig merchant Jacob Kabrun (1759–1814),<sup>3</sup> one of those prominent citizens financially able to pursue a passion as an art-connoisseur and assemble a noteworthy collection

\* I am grateful to Dr. Jacek Tylicki of Toruń, Poland, for bringing the existence of these drawings to my attention in June 1995 and sharing his observations on Baroque-period drawing techniques. Many thanks also go to Dr. Gerd-Helge Vogel, and Dr. Goerd Peschken of Berlin for reading the manuscript and offering their ideas. This text is a shorter version of an article which shall be published in the forth-coming issue (Volume II) of *Schlüteriana – Studies in the Art, Life and Milieu of Andreas Schlüter (c. 1659–1714)* edited by the present author.

<sup>1</sup> These works, which are both approximately 16 × 9.2 cm (MNG/SD/759/R and MNG/SD/758/R respectively), were listed as “... no. 8151, Allegorie auf die Zeit – Feder; no. 8152, Allegorie auf die Astronomie – Feder...” As a caveat regarding the definitive authorship of all the drawings in the Kabrun collection, the authors stated: “Ob alle diese Handzeichnungen Originale sind, muss dahingestellt bleiben.” See: Julius Caesar Block and Carl Ludwig von Duisburg, *Catalog einer Sammlung von Kupferstichen, Holzdrucken, Lithographien und Handzeichnungen welche von dem Anno 1814 hier verstorbenen Herrn Jacob Kabrun der Kaufmannschaft hieselbst hinterlassen worden sind*, Danzig 1861, p. 169. This catalogue has been fully re-printed in: Jolanta Talbierska and Kalina Zabuska, *Straty Wojenne Kolekcja Jacoba Kabruna*, Tom 1 – Ryciny. *Historia i Dokumentacja* [Wartime Losses. *Jacob Kabrun's Collection – vol. 1, Prints. History and Documentation*], Poznań 2000.

<sup>2</sup> Ulrich Thieme, Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 30, Leipzig 1936, p. 118–123; Katarzyna Mikocka-Rachubowska, “Schlüter, Andreas”, [in:] *Polski słownik biograficzny* [Polish Biographical Dictionary], vol. 34, Warsaw 1994, p. 527–530.

<sup>3</sup> Zabuska, “Kolekcja kupca Jakuba Kabruna w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku [The Collection of the Merchant Jacob Kabrun in the Collection of the National Museum in Gdańsk],” *Porta Aurea* 1994, t. 3 p. 75–90; Talbierska, K. Zabuska, *Straty Wojenne...*, p. 36–40.



Fig. 1. Andreas Schlüter (attributed), *Allegory of Astronomy* (c. 1705–1711), pen and ink, Muzeum Narodowe, Gdańsk



Fig. 2. Andreas Schlüter (attributed), *Allegory of Time* (c. 1705–1711), pen and ink, Muzeum Narodowe, Gdańsk

of paintings, prints, and drawings.<sup>4</sup> Kabrun's collection was bequeathed to the Danzig authorities upon his death in 1814, housed in the years thereafter in several temporary locations, and ultimately transferred to the new Municipal Museum (now called the Muzeum Narodowe) in 1872.<sup>5</sup> From among the four drawings attributed to Schlüter in the Kabrun-collection catalogue, only these two have survived the turmoils and tragedies of World War II including confiscation by the Soviet-army and revindication to Poland in 1956; while the other "...Zwei Blätter Frontispice. Feder..." listed in the catalogue unfortunately did not.<sup>6</sup> The fact that these Gdańsk drawings may belong to Andreas

<sup>4</sup> For Kabrun and his collection, see: Block, von Duisburg, *Catalog...*, p. 169; Z.L. Pszczółka, "Kabrun, Jakub," [in:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, vol. 2, St. Gierszewski (ed.), Gdańsk 1994, p. 329–330; Talbierska, Zabuska, *Straty Wojenne...*, p. 11–50.

<sup>5</sup> Talbierska, Zabuska, *Straty Wojenne...*, p. 43–46.

<sup>6</sup> The two now-lost drawings were listed as "... no. 8153 and 8154..." in: Block, von Duisburg, *Catalog...*, p. 169. In this connection, we can mention that Schlüter also provided a design for a printed commemorative sheet, see: P. Wallé, *Eine Schlütersche Zeichnung für ein Gedenkblatt auf Moritz Damian Marschall v. Bieberstein*, "Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins" 1896, Bd. 13, p. 58–60.



Schlüter's *oeuvre* is itself remarkable as there are very few such works on paper existing today which can be securely attributed to the master's hand.

Although I have known of the existence of these drawings since 1995 (thanks to Dr. Jacek Tylicki of Toruń), I opted instead to wait until a more opportune moment became available to present the works. The numerous uncertainties which have plagued the state of research on the few drawings thought to be most attributable to Schlüter's hand and other somewhat dubious ones did not, in this author's opinion, provide sufficient grounds to engage in any further unnecessary speculation to complicate the issue. Not all of them are signed and/or dated precisely nor do they share enough commonalities in terms of uniform style or distinctive technical execution – a situation which simply raised more questions than offered satisfactory solutions.<sup>7</sup> In the meantime, owing to the publication of some newly-attributed examples with which one might use for constructive comparison,<sup>8</sup> I decided to first publish a reproduction of the *Allegory of Astronomy* accompanied by a very limited commentary, with the conscious intention of presenting both works first in a separate, preliminary article (the present text),<sup>9</sup> followed by a more complete, in-depth treatment in the forth-coming second issue of the periodical

<sup>7</sup> The previous literature on attributed Schlüter drawings includes: Elfried Bock, *Die Zeichnung alter Meister im Kupferstichkabinett. Die Deutschen Meister*, text vol., Berlin 1921, p. 324–325; Wilhelm Boeck, *Studien über Schlüter als Bildhauer*, "Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen", 1933, Bd. 54, p. 61–66; Charles F. Foerster, *Eine Zeichnung von Andreas Schlüter*, "Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin" 1935–1936, p. 3–4; Heinz Ladendorf, *Der Bildhauer und Baumeister Andreas Schlüter – Beiträge zu seiner Biographie und zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit*, Berlin 1935, p. 30, 42–44, 87–88; Foerster, *Schlüter und Matthäus Merian d.J.*, "Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin" 1939–1941, p. 3–5; *Barock in Deutschland – Residenzen*, exhibition catalogue, ed. Ekhart Berckenhagen, Berlin 1966, p. 101–102; *idem, Zwei deutsche Bildhauer-Zeichnungen des Barocks*, "Jahrbuch der Preußische Kulturbesitz" 1970, Bd. 8, p. 256–260; C. Theuerkauff (ed.), *Europäische Barockplastik am Niederrhein – Grupello und seine Zeit*, exhibition catalogue, Düsseldorf 1971, p. 230; *Barockplastik in Norddeutschland*, exhibition catalogue, ed. Jörg Rasmussen, Mainz 1977, p. 472–473.

<sup>8</sup> Although the most recent attributions have come from the pen of only one writer engaged in the subject and primarily presented in an often journalistically sensationalist manner, they nevertheless provide somewhat more material upon which to base more substantial opinions than were previously available to scholars. See: *Sophie Charlotte und Ihre Schloß, Ein Musenhof des Barocks in Brandenburg-Preußen*, exhibition catalogue, Generalverwaltung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (ed.), Munich–London–New York 1999, p. 298–299; *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte*, vol. 1– exhibition catalogue, Deutsches Historisches Museum and Stiftung Preussische Schlösser und Gärten, Berlin–Brandenburg, Berlin 2001, p. 261; Guido Hinterkeuser, *Eine Zeichnung für das Landhaus Kameke*, [in:] *Aspekte der Kunst in Berlin um 1700*, eds. Guido Hinterkeuser and Waldemar Stempler, Potsdam 2002, p. 103–119; Hinterkeuser, *Herkules und Minerva*, "Weltkunst – Die Zeitschrift für Kunst und Antiquitäten" 2005, Bd. 75, Nr. 12, p. 54–55.

<sup>9</sup> Kevin E. Kandt, "Le bon goût": *Andreas Schlüter and the Use of French Ornament Prints for the Interiors at the Berlin Royal Palace (1698–1706)*, *Schlüteriana I*, [in:] *Aus Hippocrenes Quell' – Ein Album Amicorum kunsthistorischer Beiträge zum 60. Geburtstag von Gerd-Helge Vogel*, eds. Kevin E. Kandt, Hermann Vogel von Vogelstein, Berlin 2011, p. 387 (note 57) and fig. 6.

*Schlüteriana*. The response to the initial presentation was indeed positive.<sup>10</sup> Thus, as a result of the most recent developments in the scholarship concerning the artist's work as a draftsman, which may have now allowed scholars, in general, a slightly better insight into Schlüter's style and technique in this medium, the more definitive inclusion of these Gdańsk Museum drawings into Andreas Schlüter's *oeuvre* now seems much more feasible especially due to their well-documented provenance.

## II. Jacob Kabrun's Collection as a Clue to the Drawings' Origins

Two initial arguments in favor of an attribution to Andreas Schlüter include the following: first, the Danzig merchant and art-collector Jacob Kabrun, from whose collection the drawings originate, was an avid collector who often acquired prints and drawings from various 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century European schools (Italian, French, German, Dutch, English, and Irish) during his business travels to cities like Paris, London, Dresden, perhaps Leipzig (?) and Berlin.<sup>11</sup> Commercial activity in Berlin may have already been a tradition in the Kabrun family business according to one archival source<sup>12</sup> In any case, during his travels, Kabrun did not neglect to purchase works done by local Danzig artists and foreign ones also active there and they are well-represented by a number of good examples in the collection.<sup>13</sup> Second, the stylistic similarity with certain previously-accepted works on paper – along with some newly-attributed ones – can perhaps allow us to consider Schlüter's name more seriously in connection with the Gdańsk drawings as we shall see.

<sup>10</sup> Compare: Goerd Peschken, *Review of "Kevin E. Kandt: Le bon goût. Andreas Schlüter and the Use of French Ornament Prints for the Interiors at the Berlin Royal Palace (1698–1706)"*, "Journal für Kunstgeschichte" 2011, Nr. 3, p. 178.

<sup>11</sup> Talbierska, Zabuska, *Straty wojenne...*, p. 38–39.

<sup>12</sup> Some evidence apparently documenting earlier Kabrun family business-affairs conducted in Berlin includes the name "Jacob Kabrun – Dantzig" from a list (dated c. 1704) entitled "*Specificatio* derer jenigen Kauff Leuthe, welche auß hiesiger Gold und Silber *Manufactur* wahren Kauffen und Verschreiben vorunter die jenigen welche in denen hiesiger *Residenzien* ihre Wahre auß der Gold und Silber *Fabrique* nehmen nicht begreifen seyn" in: Geheimer Rat – Allgemeine Verwaltung. *Angelegenheiten der Gold- und Silberschmiedes (1700–1761)*. Compare: Geheimes Staatsarchiv- Preussischer Kulturbesitz (hereafter GStA-PK) I. HA Rep. 9, A.V., LL 4–4b (Paket 4212), fols. 57r, 58v. More research is required to fully clarify this information.

<sup>13</sup> Works by Jermias Falk (1629–1709), Willem Hondius (1644–1652), Ludwig Luck (dates not given), Friedrich Rosenberg (active 1762–1833), Daniel Schultz (d. 1686), Andreas Stech (d. 1697), Block, von Duisburg *Catalog*, p. 48–49, 63–64, 102, 103, 158, 170, 171; Kalina Zabuska, *Kolekcja Jacoba Kabruna – Ryciny szkoły niemieckiej od końca XV do początku XIX wieku – Zbiory Muzeum Narodowego w Gdańsku [The Jacob Kabrun Collection: Prints of the German School from the End of the 15<sup>th</sup> to the Beginning of the 19<sup>th</sup> Centuries in the Collections of the National Museum of Gdańsk]*, vol. IV. 1: t. 1, cz. 1, Gdańsk 2009, p. 100–117, 187–188.

Thanks to the publication of the original inventory of Kabrun's collection in 1861, we have clearer indications of exactly which art-centers the merchant presumably purchased artworks. These facts that can be derived from the convenient overview of biographical information included in the catalogue entry for each artist's name. Most predictably, other than the numerous French and Italian works probably collected during his various trips,<sup>14</sup> it appears that the majority of works came from artists active in two important art-centers located in relatively close geographic proximity to Danzig: Berlin and Dresden. In this connection, it is important to note that from among the prints and drawings Jacob Kabrun amassed were also works done by other artists active in Berlin and for the court at the same time as Andreas Schlüter during the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> century. Most of them were either Schlüter's colleagues at the Academy of Fine Arts or those with whom he collaborated on major projects like the renovation of the Berlin Town Palace or Stadtschloss (c. 1698–1706).<sup>15</sup> Of course, Kabrun also collected prints and drawings by other later contemporary 18<sup>th</sup> century artists, not only from Dresden,<sup>16</sup> but – as a significant clue for our paper here – other ones who primarily worked in the city of Berlin.<sup>17</sup>

That Jacob Kabrun must have had direct contact with the prominent artist Daniel Chodowiecki (1726–1801), who was himself originally from Danzig but later moved to Berlin becoming first a member, then secretary, joint-rector, vice-director, and finally director of the Royal Academy of Arts there,<sup>18</sup> may be suggested by the inordinately large number of graphic prints (916)

<sup>14</sup> Again, each entry includes the artists' biographical data given in the appropriate entries by: Block, von Duisburg *Catalog...* For Kabrun's travels: Talbierska, Zabuska, *Straty Wojenne...*, p. 38–39.

<sup>15</sup> The names include Samuel Blesendorf, Paul Carl Leygebe, Antoine Pesne, Pieter Schenck, Augustin and Elias Terwesten, Joseph Werner, and Johann Georg Wolfgang. For Schlüter's colleagues' work in the Kabrun collection and their activity at the Academy of Fine Arts and Berlin Schloss: Block, von Duisburg, *Catalog...*, p.100, 124, 141, 114–115, 157, 162–163, 173, 177; Hans Müller, *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696–1896*, Berlin 1896, p. 3–17, 43–58; Heinz Ladendorf, *Andreas Schlüter*, Berlin 1937, p. 4, 79, 86–87, 106.

<sup>16</sup> For these artists, see: Block, von Duisburg, *Catalog...*, p. 15, 22, 23, 42, 51, 59, 66, 69, 77, 91, 93, 102, 103, 109, 112, 150, 153–154, 159, 160, 161, 164, 165, 169, 170, 172, 173, 175, 177; Zabuska, *Rycina szkoły niemieckiej...*, p. 74–77, 119, 122–135, 156, 191, 192.

<sup>17</sup> Among the artists was listed: Daniel Berger, Carl Friedrich Wilhelm Bock, Carl Wilhelm Böhme, Johann Friedrich Bolt, Peter Caulitz, Joachim Martin Falbe, Carl Friedrich Fehhelm, Johann Joseph Freidhoff, Johann David Friedrich, Johann Christian Jacob Friedrich, Johann Christoph Frisch, Johann Gottlieb Glume, Peter Kaulitz, Hans George Wenzel von Knobelsdorf, Carl Wilhelm Kolbe, Andreas Ludwig Krueger, Johann Daniel Laurenz, Johann Wilhelm Meil, Mathias Oesterreich, Friedrich Reclam, Friedrich Reinhard, Christian Bernhard and Johann Heinrich Rode, Johann Gottfried Schadow, Heinrich Friedrich Thomas Schmidt, Georg Friedrich Schmidt, Peter Schmidt, Johann Friedrich Schulze, and Georg Friedrich Weitsch. Compare: Block, von Duisburg *Catalog...*, p. 12, 17, 48, 53, 69, 70, 72, 94–95, 101–102, 142, 145, 148, 149, 150, 155, 159, 161, 164, 165, 168, 169, 170, 177; Zabuska, *Rycina szkoły niemieckiej...*, p. 98–99, 118–119, 138–150, 169–172, 174–175, 184–187, 192.

<sup>18</sup> For Chodowiecki's career, see: *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 18, p. 605–608.

and drawings in chalk as well as pen and ink (170) assigned in the Kabrun collection inventory catalogue to this artist.<sup>19</sup> Moreover, it is interesting to note that Chodowiecki's own father Gottfried was also a Danzig merchant and that Daniel himself had even begun to train for this same profession before eventually turning to a career in the fine arts.<sup>20</sup> As an artist and member of the Academy of Fine Arts, it can be presumed that Chodowiecki and the instructors from that art institution knew and appreciated the art of Andreas Schlüter. Indeed, it was recorded that Schlüter's work itself was highly regarded not only by the sculptors of the Academy, but by other artists in that institution as well.<sup>21</sup> In fact, at least one example of Schlüter's drawings was once part of Chodowiecki's own large collection of artworks,<sup>22</sup> and listed as number 554 – "Eine drappirte Weibliche Figur, mit Bleifeder skizirt" in the catalogue of artworks he had possessed and that was later auctioned off in Berlin after his death in 1801.<sup>23</sup> It is documented that, in Berlin, Chodowiecki was regarded as an art-expert who himself collected and dealt in the art-trade as well as providing *Kunst Gutachten*.<sup>24</sup> Perhaps the Gdańsk drawings under examination here were possibly acquired at some time by Kabrun from Chodowiecki? Although it is unknown for certain how Chodowiecki may have contributed to the acquisitions of artworks found in Jacob Kabrun's collection the idea that he was somehow involved remains very credible.<sup>25</sup>

### III. Andreas Schlüter the Draftsman: Description, Iconography, and Iconology of the Two Drawings

Schlüter's skill in the art of drawing was commented upon by two contemporaries who knew him personally during his lifetime.<sup>26</sup> In fact, his reputation as a fine artist and prolific draftsman still remained within memory even

<sup>19</sup> Block, von Duisburg *Catalog...*, p. 26–34, 145.

<sup>20</sup> For Gottfried Chodowiecki and his son's profession, see: Kalina Zabuska, *Ryciny Daniela Chodowieckiego w kolekcji Jacoba Kabruna ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku [Drawings by Daniel Chodowiecki from the Jacob Kabrun Collection in the National Museum of Gdańsk]*, exhibition catalogue, Frombork 2004, p. 7, 10 and Willi Geismeyer, *Daniel Chodowiecki*, Leipzig 1993, p.13–17.

<sup>21</sup> The oldest extant inventory among the academy's documents comes from the year 1788 and relates how esteemed Schlüter's works were even during his own lifetime. *Gute Partien in Zeichnung und Kolorit – 300 Jahre Kunstsammlung der Akademie de Künste*, exhibition catalogue, Stiftung Archiv der Akademie der Künste (ed.), Berlin 1996, p. 15.

<sup>22</sup> Ferdinand Meyer, *Daniel Chodowiecki der Peintre-Graveur im Lichte seinen und unsere Zeit dargestellt*, Berlin 1888, p. 110.

<sup>23</sup> See: Meyer, *Daniel Chodowiecki*, p. 110–111; Eckhart Berckenhagen, "Zwei deutsche Bildhauer-Zeichnungen des Barocks," *Jahrbuch der Preussischer Kulturbesitz*, 8 (1970), p. 260 (note 18).

<sup>24</sup> *Sauer Allgemeines Künstlerlexikon...*, vol. 18, p. 606.

<sup>25</sup> Zabuska, *Ryciny Daniela Chodowieckiego...*, p. 16–19.

<sup>26</sup> The local Berlin architects Johann Eosander von Göthe (1669–1728) and Leonhard Christoph Sturm (1669–1719) both published their comments after Schlüter's death in: *Theatrum*

some years after his death in distant St. Petersburg in 1714. Abraham Humbert described the artist as a *Grand dessinateur* in the year 1733 and Schlüter's talent was mentioned again in 1768 by Carl Heinrich von Heineken.<sup>27</sup> Precisely the same opinion emphasizing Schlüter's genius was expressed by local publisher, book-dealer, and author Friedrich Nicolai (1733–1811) in his 1769 book describing the city and sites of Berlin: "...wenn man dazu nimmt, daß er als ein sehr dienstfertiger Mann, beständig für andere Künstler, als Bildhauer, Goldschmiede, ja für Taptenwerker, Tischler und d.gl. Erfindungen, Zeichnungen und Modelle gemacht: so muß man über das ungemein fruchtbare Genie und den unglaublichen Fleiß dieses großen Künstlers erstauen..." This account serves as a real testimony to the high esteem connoisseurs held for the artist's talent long after his years spent in the Prussian residence.<sup>28</sup> Ironically, however, hardly any signed and/or dated sketches or drawings done by the master are known today as shall be shown.

The first work to be considered in our examination of the Gdańsk museum drawings is an *Allegory of Astronomy* (fig. 1) which shows a chubby, bald putto reclining upon a cloud-bank and leaning with his left arm upon a clock (or sun-dial?) while holding up a piece of drapery above his head with his right hand – perhaps symbolically suggesting he is protecting himself from the rays and heat of the sun (?) – since behind him is placed a thermometer and looming above is a large, observational armillary sphere an instrument which could be used for tracing the path of the sun in the heavens.<sup>29</sup> (fig. 3) Indeed, the drawing shows an accurately depicted image of this scientific instrument – although without the frequently-included signs of the zodiac.<sup>30</sup> Such a device was utilized to locate the positions of celestial bodies, for example, to observe the movements of the sun, moon, and even the planets in order to trace more exactly their movements in the heavens,<sup>31</sup> and when manifested in a concrete form,

*Europaeum* (1706/1718), p. 102. Noted by Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 169 (note 89); Abraham Sturm, *Prodomus Architecturae Goldmannianae*, Augsburg 1714, unpaginated.

<sup>27</sup> A. Humbert, *Mémoire sur la vie et les ouvrages de feu M. Leonard Christophe Sturm, mort architecte de S.A. S. Monseigneur le Duc Louis Rodolphe de Brunswick*, [in:] *Bibliothèque Germanique*, vol. 27, Amsterdam 1733, p. 73 [Reprint Geneva 1969, vol. 3, p. 382–388]; Carl Heinrich von Heineken, *Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen*, Leipzig 1768, p. 83.

<sup>28</sup> Friedrich Nicolai, *Beschreibung der Koeniglichen Residenzstaedte Berlin und Potsdam...*, 1st ed., Berlin 1769, p. 602. For Nicolai, see: Peter Jörg Becker, *Friedrich Nicolai – Leben und Werk*, exhibition catalogue, Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1983.

<sup>29</sup> See: *Meyers Konversations-Lexikon*, vol. 1, (5<sup>th</sup> ed.), Leipzig and Vienna 1894, p. 918–919; Friedrich Nolte, *Die Armillarsphäre*, Erlangen 1922, p. 1–50; Samueal Guye and Henri Michel, *Uhren und Messinstrumente des 15. bis 19. Jahrhunderts*, (3<sup>rd</sup> ed.), Zürich 1971, p. 215–222; Harriet Wynter and Anthony Turner, *Scientific Instruments*, London 1975, p. 29–35; Bruce Stephenson, Marvin Bolt, Anna Felicity Friedman, *The Universe Unveiled. Instruments and images through history*, Cambridge 2000, p. 112–113, 142; Alexis Kugel, *Spheres: The Art of the Celestial Mechanic*, Paris 2002, p. 89–135.

<sup>30</sup> Stephenson, Bolt, Friedman, *The Universe Unveiled...*, p. 112–113.

<sup>31</sup> Sara Schechner Genuth, *Armillary Sphere*, [in:] *Instruments of Science: An Historical Encyclopedia*, ed. Robert Budeds, New York–London 1998, p. 28–31.

of course, gives us the basis for the solar calendar. For the drawing techniques seen in the sketch, we can see that the rendering of the putto-figure is more artistically executed, while the pure geometric form of the instrument is precisely drawn in a very exact, scientifically-accurate manner as if it had been done with a compass and ruler. Yet the Schlüter drawing of *Astronomy* is not simply an image glorifying a remarkable and well-known astronomical instrument, whose form traditionally evoked in the minds' of contemporary observers the scientific wisdom of their era,<sup>32</sup> (fig. 4) but also one personification of a more complex universal concept owing to the inclusion of the small child, clock, thermometer, and clouds.

This symbolic quality applies, likewise, in the case of the *Allegory of Time* (fig. 2). It shows a female-genius figure floating aloft or propelled in mid-air holding a winged hour-glass in her left hand, while clasping folds from her abundant garment with her right one. Her left leg and thigh are exposed as are her neck and shoulders. She has turned her head to the side so that her face is mostly hidden being shown in only a one-quarter view. Her glance seems to draw the viewer's attention to the clouds her behind which support a large, spherical globe with star-constellations depicting cosmological figures in contour-outlines delineated in pointillist-style dots – perhaps as if it had been copied and transferred from some published graphic-prototype using a pin-prick method. The precise configuration of the constellations depicted in the drawing, which represents the northern skies centered on the ecliptic pole, is similar (although not identical) to celestial maps like those published by Peter Apian (1495–1552) in his *Astronomicum Cæsareum* (Ingolstadt 1540),<sup>33</sup> Andreas Cellarius (1596–1665) for the *Atlas Cœlestis seu Harmonia*

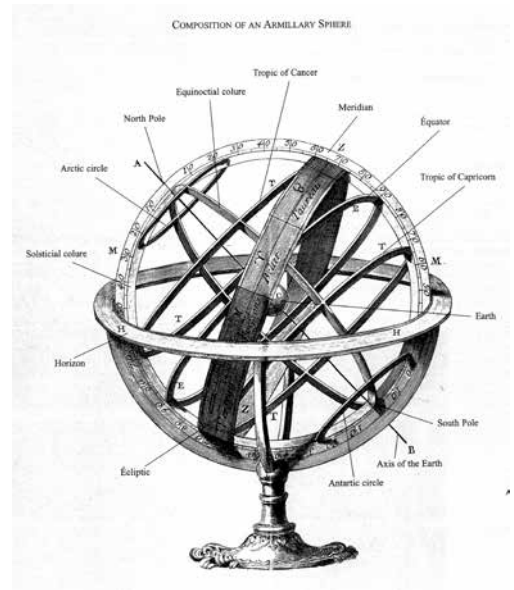


Fig. 3. Diagram of an Armillary Sphere, repr. (Kugel, *Spheres...*, p. 91)

<sup>32</sup> Among such numerous depictions is, for example, the frontispiece to Andreas Cellarius' *Atlas Cœlestis seu Harmonia Macrocosmica*, (Amsterdam 1660) designed and engraved by Frederik Hendrik van den Hove. See: Robert H. van Gent, *Andreas Cellarius' 'Harmonia Macrocosmica' of 1660: The Finest Atlas of the Heavens*, Cologne 2006, p. 9–11, 24; Stephenson, Bolt, Friedman, *The Universe Unveiled...*, p. 43–44; Kugel, *Spheres...*, p. 120.

<sup>33</sup> See: Paul Murdin, *Secrets of the Universe: How We Discovered the Cosmos*, London 2009, p. 25.



Fig. 4. Frederik Hendrik van den Hove, Frontispiece to Andreas Cellarius' *Atlas Cœlestis seu Harmonia Macrocosmica*, Amsterdam 1660, repr. van Gent, *Andreas Cellarius'...*, frontispiece and p. 174–175)

*Macrocosmica* (Amsterdam 1660),<sup>34</sup> Andreas van Luchtenburg (active 1664–c. 1706) from a *Celestial Chart of the Northern Hemisphere* (Amsterdam c. 1680),<sup>35</sup> and Johannes Hevelius (1611–1687) in a later work the *Prodromus Astronomiæ cum Catalogo Fixarum et Firmamentum Sobiescianum...* (Danzig 1690).<sup>36</sup> (figs. 5a–5d) Although this view of the northern-sky constellations seen in the National Museum drawing does not compare exactly with any of the published examples mentioned here,<sup>37</sup> one might suppose that it deals with a particular orientation of these star-groups in the sky at a certain location and/or their appearance at some specific time of the year.<sup>38</sup> In addition, on the one hand – from an artistic viewpoint, the constellation represented in the drawing stylistically appears

much like the examples by Cellarius and Hevelius (figs. 5b, 5d), while on the other hand – from an astronomical viewpoint, the specific images depicted compare more closely to the Apian and Luchtenburg models. (figs. 5a, 5c) With regard to the possible influence Hevelius' print may have had on the Gdańsk drawing, we can note that it has already been pointed out by Thomas DaCosta Kaufmann how certain personal and professional links which Andreas Schlüter and his family had may have led to some contact – either direct

<sup>34</sup> For Cellarius and his publication, see: van Gent, *Andreas Cellarius'...*, p. 173–177 (plate 25), p. 259.

<sup>35</sup> For Luchtenburg and his star-chart, see: Stephenson, Bolt, Friedman, *The Universe Unveiled...*, p. 107, 150; Aanna Felicity Friedman, *Awestruck by the Majesty of the Heavens*, Chicago 1997, p. 17; Warner, *The Sky Explored: Celestial Cartography 1520–1800*, New York 1979, p. 165–167. Many thanks go to Dr. Bruce Stephenson of the Adler Planetarium & Astronomy Museum in Chicago, USA, for his kind assistance in referring me to these last two sources.

<sup>36</sup> For Hevelius and his publication, see: Karolina Targosz, *Jan Heweliusz: uczoney – artysta [Johann Hevelius: Scholar – Artist]*, Wrocław etc. 1986, p. 7–30, 62–65.

<sup>37</sup> The star-groups in this constellation are listed by: van Gent, *Andreas Cellarius'...*, p. 173.

<sup>38</sup> A preliminary study and comparison of these publications did not bring forth any definitive similarities. Whether further celestial maps in these publications or those by the Danzig astronomer provide any better comparisons with the National Museum *Allegory of Time* drawing was not possible to determine before the publication deadline.



Fig. 5a. Rotating “Celestial Map of the Northern Hemisphere” from Peter Apian’s *Astronomicum Cæsareum*, Ingolstadt 1540, repr. Murdin, *Secrets of the Universe*...



Fig. 5b. Frederik Hendrik van den Hove, “Celestial Map of the Northern Hemisphere” from Andreas Cellarius’ *Atlas Cœlestis seu Harmonia Macrocosmica*, Amsterdam 1660, repr. van Gent, Andreas Cellarius’...



Fig. 5c. “Celestial Map of the Northern Hemisphere” by Andreas van Luchtenburg, Amsterdam c. 1680, repr. Stephenson, Bolt, Friedman, *The Universe Unveiled*...



Fig. 5d. Andreas Stech and Carol de la Haye, “Celestial Map of the Northern Hemisphere” from Johannes Hevelius’ *Prodromus Astronomiæ*... (Danzig 1690)



or indirect – with the celebrated astronomer.<sup>39</sup> Indeed, it is not a well-known fact that Schlüter himself had personal contact with one (if not both?) of the artists responsible for creating the engraved illustrations included in the *Prodromus Astronomiae* publication.<sup>40</sup> In any case, the whole question truly requires further in-depth research, which may also hopefully reveal the true source used by the artist.<sup>41</sup> Again, as with the *Astronomy* drawing, the figural parts are rendered in a looser, more fluid style and the stellar constellations are executed in a very exacting fashion.

The imagery represented in both drawings embodies distinct elements of the Baroque-era concept of the *Universalem Cosmographiam* or *Weltbild* with attitudes and sensibilities expressed in an allegorical and encyclopedic understanding of the universe manifested – in both its macrocosmic and microcosmic forms – by the movement of the sun, moon, and stars, which were all ultimately viewed as elemental reflections of the heavenly order of nature and God’s omnipotence and omnipresence. In the late 17<sup>th</sup> and early 18<sup>th</sup> centuries, the on-going observation of the stars and new discoveries made by astronomers during this period made it possible to measure more accurately the movements of heavenly bodies and the passage of time. Indeed, for the drawing of *Time* showing the woman (fig. 2), who may actually be moving through space, this could imply the fundamental transience of the *tempus fugit* concept which is symbolically emphasized by the visual image of the winged hour-glass containing the quickly-flowing sands used to measure the passage of time.<sup>42</sup> This female personification in the National Museum drawing – juxtaposed with the star constellations seen in the northern sky – may

<sup>39</sup> Thomas DaCosta Kaufmann, *Schlüter’s Fate: Comments on Sculpture, Science, and Patronage in Central and Eastern Europe ca. 1700*, [in:] *Künstlerischer Austausch – Artist Exchange – Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin, 15.–20. Juli 1992*, ed. Thomas Gaehgens, vol. 2, Berlin 1993, p. 205.

<sup>40</sup> The drawing for the stellar-map was done by the Danzig painter Andreas Stech (1635–1697) and engraved by Carol de la Haye (1641–1712). In 1668, it is documented that Stech was a god-father for an un-named child of Schlüter’s father (a probable sibling?) in Danzig. Schlüter’s father co-operated with Stech on a work for Pelplin Cathedral near Danzig in 1675–76. Later on, in 1694, De la Haye’s wife was a god-mother for one of Schlüter’s own children in Warsaw. See: Karl Grundmann, Alfred Schellenberg, *Warschau*, Kraków 1944, p. 123; Teresa Grzybkowska, *Andrzej Stech. Malarz Gdański*, Warsaw 1979, p. 44, 105–108; Kevin Kandt, *A Recently Discovered Archival Source for the Epitaph of Sambor II and Mestwin II at Peplin Cathedral and Some Unknown Biographical Notes on Andreas Schlüter the Elder*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 2001, nr VIII/2(16), p. 47–50, 52–53.

<sup>41</sup> Thorough research into all these historical publications and other contemporary sources, unfortunately, ceased almost completely as the Cartographic Department at the Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz was closed due to construction work on the building in September 2012. Further effective research on this issue has been impossible since that time.

<sup>42</sup> See examples of such hour-glasses in: Thomas Schindler, *Tempus fugit – Sanduhren als Relikte des Handwerks*, „Kulturgut aus der Forschung des Germanischen Nationalmuseum” 2010, Nr. 27, p. 5–7.

also suggest the idea of Night, while the putto – with his magnificent giant armillary sphere – could imply the movements of the sun and is perhaps associated with the concept of Day?

In these drawings are depicted male/female and childhood/adulthood which – when considered within the total context of the Baroque *Weltbild* – presumably represent only some aspects of this all-encompassing world-view. Included in such an iconography may have been ideas like the basic elements: water/fire, earth/air and – owing to the astronomical orientation of the subject-matter – one further element: the ether. The Gdańsk National Museum drawings show images which look as if they belong to part of a more extensive iconographic program conceived by the artist (and his advisors?) to represent the known universe circa 1700. Space and time as concepts naturally belonged together as a total theme and were by their very nature particularly suitable subjects for an astronomical observatory – a point which we shall pursue further at the end of this article. Indeed, the Gdańsk drawings' themes are far too specific in their scientific knowledge and accuracy to have served as mere decoration for some private salon-interior. The detailed information seen in these works must have been obtained through the assistance of expert counsel provided by someone like the local Berlin astronomer Gottfried Kirch (1639–1710) who had incidentally worked for a year around 1674 in Danzig with Johannes Hevelius and whose families both subsequently maintained long-term contact.<sup>43</sup> It is also interesting to note how the concepts represented in the Gdańsk drawings truly pertain to the ideas of space and time inherent in such contemporary issues as the necessity of calendar reforms being undertaken at around this time, for example, in Berlin – the *Residenzstadt* of the Elector Friedrich III of Hohenzollern in Brandenburg-Prussia.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> For more on Hevelius, Kirch, and their families' connections, see: Eberhard Knobloch, *Die Astronomie an der Sozietät der Wissenschaft*, [in:] *Leibniz in Berlin*, Hg. Hans Poser und Albert Heinekamp, Stuttgart 1990 p. 234–239; Hans Stephan Brather, *Leibniz und seine Akademie. Ausgewählte Quellen zur Geschichte der Berliner Sozietät der Wissenschaften 1697–1716*, Berlin 1993, p. 233–258; C. Grau, *Die Preußische Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Eine deutsche Gelehrtenegesellschaft in drei Jahrhunderten*, Heidelberg–Berlin–Oxford 1993, p. 306–311; Klaus Dieter Herbst, *Astronomie um 1700. Kommentierte Edition des Briefes Gottfried Kirch an Olaus Römer vom 25. Oktober 1703*, “Acta Historica Astronomiae” 1999, Bd. 4, p. 40; *idem*, *Erkenntnisse zur Biographie von Gottfried Kirch*, “Acta Historica Astronomiae” 2000, Bd. 8, p. 72–73, 75; *idem*, *Die Kalender von Gottfried Kirch*, “Acta Historica Astronomiae” 2004, Bd. 23, p. 115–119; *Die Korrespondenz des Astronomen und Kalendermacher Gottfried Kirch (1639–1710)*, eds. Klaus Dieter Herbst, Eberhard Knobloch, vol. X, Jena 2006, p. lxxxix–xciii.

<sup>44</sup> Calendar reform in Brandenburg-Prussia, the publication of reliable calendars to the provinces as a steady source of income for the newly-founded Academy of Sciences was an issue occupying the institution's members at this time. Hans Stephan Brather, *Leibniz...*, p. 233–258; Conrad Grau, *Die Preußische Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Eine deutsche Gelehrtenegesellschaft in drei Jahrhunderten*, Heidelberg–Berlin–Oxford 1993, p. 62–63.

Surrounding the sketched areas on both drawings, a later hand has drawn a kind of frame and, probably as well, written inscriptions with “Andreas Schlüter manu suâ fecit”. This inscription is rather similar to the one found on a newly-attributed drawing of *Minerva and Hercules* which bears the words “A. Schlüter fec”. though the handwriting clearly does not match exactly.<sup>45</sup> (fig. 21) We shall return to this drawing later. The inscriptions on the National Museum works, presumably added later by a dealer or collector/connoisseur, have recently been considered justifiable confirmation of the artist’s fame, the drawings’ value as collectable objects, and likewise, as valid evidence supporting Schlüter’s authorship – of course, along with the demonstrable stylistic characteristics comparable to the most reliable examples of the artist’s drawings – according to scholar Goerd Peschken of Berlin.<sup>46</sup> Perhaps the drawings were originally intended as part of some preliminary designs for decoration in a library, conference room, or astronomical observatory? Later, they were carefully preserved and collected and thus survived until today. The others, which must have undoubtedly been created at the same time, are now presumably lost without a trace. Or can it be that others may re-surface again one day?

#### IV. The Authorship of the Drawings, their Relation to Andreas Schlüter’s Other Works, and Some General Observations on the Artist’s Drawing Techniques

Next, we turn to the question of the drawings’ creator. Since the question of authorship with regard to Schlüter’s drawings is, in general, highly problematic, let us first begin by examining selected works from the artist’s overall production whose subject-matter and artistic style is in some way comparable to those seen in the Gdańsk works. In this way, we can elucidate any characteristics which they may share between them and thus come closer to accepting/rejecting an assignation to Andreas Schlüter’s hand or that of his workshop.

The visual impression the images in these drawings suggests is not for any free-standing sculptures, but rather for some kind of sculptural-relief or possibly some two-dimensional painted compositions. It is extremely difficult to determine exactly for which medium – whether sculpted or painted – these preliminary designs were originally intended. For the allegories of *Astronomy* and *Time*, there are comparable motifs from other works by Schlüter which recall the Gdańsk drawing particularly well with regard to the poses of the putto with drapery (in reality a very seldom-utilized motif in his art) and armillary sphere as well as the female personification holding the hour-glass attribute. From his

<sup>45</sup> The work, which first appeared on the German art market in the year 2005, is illustrated in: Hinterkeuser *Minerva and Hercules*, p. 54. See also note 60 below.

<sup>46</sup> Peschken, *Review...*, p. 178.

earlier years in Poland – although this idea is currently a much-contested issue between Polish and German scholars,<sup>47</sup> – there may be considered decorations like the *Chronos* and *Saturn* reliefs (figs. 6–7) along with the stucco-frames for the two *Sibyl* mosaics ornamented with putti-groups holding swags of heavy draperies (fig. 8) on the garden façades of King Jan III Sobieski's Wilanów Palace near Warsaw (dated c. 1680's),<sup>48</sup> as well as those putti on the main-portal of the Reformed Church at Węgrów, east of Warsaw (c. 1680's), which are clearly related in style to the Wilanów examples. The remarkable *Chronos* with three sundials (dated c. 1684) and the equally noteworthy pendant *Saturn* group with paired armillary spheres flanking a representation of the earth both owed to Danzig astronomer Johannes Hevelius' advice.<sup>49</sup> Even if Schlüter did not participate in the creation of these works, they must have at least made some kind of lasting impression on this highly discerning artist during his presence at the Warsaw court. In addition, two funerary monuments, namely, the *Epitaph of Joachim Pastorius* (c. 1681) and the *Epitaph of Adam Konarski* (c. 1685–87) both Frombork (Frauenburg) Cathedral, Poland, which have been convincingly attributed to the artist include very prominent representations of an hour-glass as an allegorical and emblematic symbol.<sup>50</sup> (figs. 9–10)

<sup>47</sup> Pre-World War II Polish scholar Tadeusz Mańkowski first forwarded the idea that certain work at King Jan Sobieski's residence was done by Andreas Schlüter (c.1680's), however, in the post-war period this idea was contested by Mariusz Karpowicz so that now there are no specialists in that country today who believe in Mańkowski's proposals. On the contrary, German scholars have traditionally accepted that Schlüter participated in work at this palace and still continue to do so to some degree even today. This complex issue cannot to be treated here in this article. For an overview of the post-World War II literature also citing earlier scholarship, see: Tadeusz Mańkowski, *Prace Schlütera w Wilanowie*, "Prace Komisji Historii Sztuki 1939/1946, t. 8, nr. 2/3, p. 151–181; Ewald Behrens, *Neue Beiträge zur Schlüter-Forschung*, "Zeitschrift für Ostforschung" 1954, H. 3, p. 431–433 Tadeusz Mańkowski, *Schlüters Arbeiten in Wilanów*, [in:] *Kunst im Osten und Norden*, Marburg/Lahn 1955, p. 17–40; Henryk Kondziela, Wojciech Fijałkowski, *Die künstlerische Tätigkeit Andreas Schlüters in Polen*, [in:] *Michelangelo heute*, "Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin", Sonderband, Berlin 1965, p. 274–280; Goerd Peschken, "Neue Literatur über Andreas Schlüter," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 30 (1967), p. 231–233; Mariusz Karpowicz, *Sztuka Warszawy drugiej połowy XVII w. [Warsaw Art of the Second Half of the 17th Century]*, Warsaw 1975, p. 166–175; Margarethe Kühn, *Andreas Schlüter als Bildhauer*, [in:] *Barockplastik...*, p. 109–112; Guido Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss. Der Umbau durch Andreas Schlüter*, Berlin 2003, p. 13–23.

<sup>48</sup> See: Karpowicz, *Sztuka Warszawy...*, p. 171–173.

<sup>49</sup> Attributed both to Hevelius and Adam Kochański (1637–1700), the former was visited and financially supported by Sobieski; while the latter, who was an eminent mathematician, physicist, and astronomer, served as the King's royal librarian and scientific advisor. *Zegary w zbiorach Wilanowskich*, eds. Anna Kwiatkowska, Ewa Birken Majer et al., Warsaw 2000, p. 67–71.

<sup>50</sup> Kevin Kandt, *Aeternum Sub Sole Nihil: The Influence of Graphic Prints and Emblemata on the Sepulchral Monuments by Andreas Schlüter in Poland*, [in:] *Album Amicorum. Między Wilnem a Toruniem. Księga pamiątkowa dedykowana prof. Józef Poklewskiemu*, Toruń 2008, p. 126, 130–131.

Documented works from Schlüter's later career in Berlin, particularly those from his *atelier*, are the very comparable stucco-ceiling decorations with putti from the Stadtschloss interiors, the so-called *Paradekammern* or ceremonial state apartments (1698–1706), for example, the *Zweite Paradevorkammer* (c. 1698/99–1706) and the *Drap d'Or Kammer* (c. 1700–01/1708).<sup>51</sup> (fig. 11)

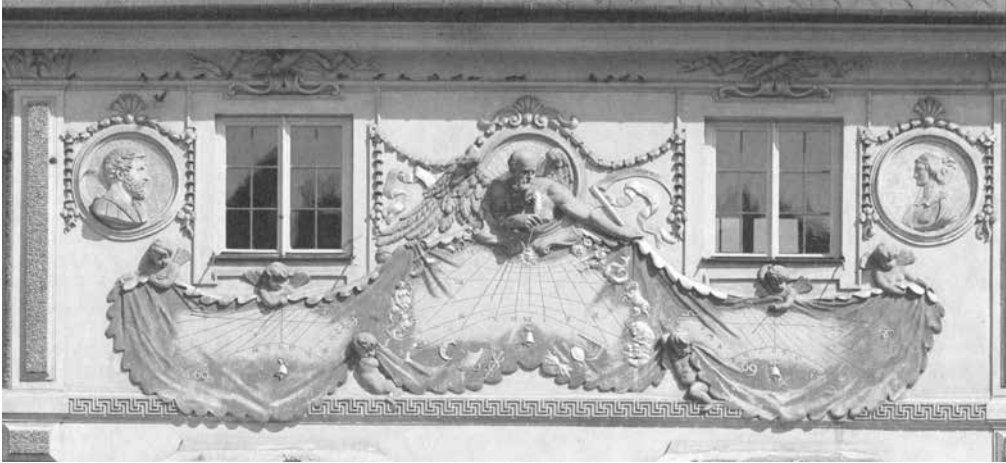


Fig. 6. Relief with Chronos, Putti, and Three Sundials (c. 1680's), Wilanów Palace, repr. Wojciech Fijałkowski, *Rezydencja Króla Zwycięzcy*, Warsaw 1983



Fig. 7. Relief with Saturn, Genius Figures, Putti, a Terrestrial Globe, and Two Armillary Spheres (c. 1680's), Wilanów Palace, repr. W. Fijałkowski, *Rezydencja Króla Zwycięzcy*, Warsaw 1983

<sup>51</sup> For the dating of these rooms and an examination of their interior design, see: Goerd Peschken, Lieselotte Wiesinger, *Das königliche Schloß zu Berlin*, Bd. III: *Die barocken Innenräumen, Tafelband*, Munich–Berlin 2001, text vol./illustrations vol., p. 63–67, 68–75, 255–261, 267–272 and figs. 90–104, 110–130; K. Kandt *Le bon goût...*, p. 383–385, 408–412, 413–417 (fig. 55b, 66)



Fig. 8. Relief of Putti Holding a Cartouche with Sybil Mosaic (c. 1680's), Wilanów Palace, repr. *The Baroque Villa: Suburban and Country Residences c. 1600–1800*, ed. Barbara Arciszewska, Wilanów 2009



Fig. 9. Andreas Schlüter, Detail of Still-Life Carving from the *Epitaph of Joachim Pastorius* (c. 1682), Frombork Cathedral



Fig. 10. Andreas Schlüter, *Detail of Still-Life Relief from the Epitaph of Adam Konarski* (c. 1686–1687), Frombork Cathedral



Fig. 11. Andreas Schlüter and Workshop, Detail of Stucco Putti Group from the Ceiling of the Drap d'Or Kammer (c. 1700–1701/1708), formerly Berlin Stadtschloss, destroyed in World War II, repr. Peschken, Wiesinger, *Das königliche Schloß...*

We can also look to Schlüter's superb architectural project the Wartenberg Palais or Alte Post (1702–04) the façades of which were once ornamented with fine, tondo-reliefs depicting female, allegorical personifications holding attributes carved in sandstone with the ones representing *Time* or *Punctuality* and *Prudence* (figs. 12a–12b) being very interesting comparisons for our examination in this instance.<sup>52</sup> Moreover, depictions of an armillary sphere (like that found on the *Allegory of Time* drawing) and a circular zodiac ring-band are found on two reliefs from the *Sarcophagus of Queen Sophie Charlotte of Prussia* (1705), Berlin Cathedral.<sup>53</sup> (figs. 13a–13b) One relief with exceptionally fine and detailed representations of scientific measuring-instruments from the *Sarcophagus for Margrave Philipp Wilhelm of Brandenburg-Schwedt* (c. 1712–1715) in the Berlin Cathedral has been attributed at least to Schlüter's direct influence if not executed from his own preliminary drawings.<sup>54</sup> (fig. 14)

At first glance, the *Allegory of Time* appears to present some qualities and characteristics that might complicate a positive attribution to Andreas Schlüter.

<sup>52</sup> Cornelius Gurlitt, *Andreas Schlüter*, Berlin 1891, p. 161 and fig. 40; H. Ladendorf, *Andreas Schlüter*, Berlin 1937, p. 98, fig. 120; Eva Mühlbacher, Edith Fründt, *Andreas Schlüter und die Plastik Seiner Zeit*, exhibition catalogue, Berlin 1964, p. 13, 32; Edith Fründt, *Der Bildhauer Andreas Schlüter*, Leipzig 1969, p. 60, 67 and figs. 33–34; *Kunst in Berlin 1648–1987*, exhibition catalogue, Berlin 1987, p. 86.

<sup>53</sup> See the illustrations in Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, figs. 141–142.

<sup>54</sup> Wilhelm Boeck, *Neue Beiträge zu Andreas Schlüter als Bildhauer*, "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen" 1934, Bd. 55, p. 252; *idem*, *Zwei Schlüter-Sarkophage aus der Gruft des Berliner Domes*, "Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen" 1935, Bd. 56, p. 57–58 and illustrations; Kühn, *Andreas Schlüter als Bildhauer...*, p. 167–168.



Fig. 12a. Andreas Schlüter and Workshop, *Allegory of Time or Punctuality* from the now-destroyed Wartenberg Palais or Alte Post (c. 1702–1704), Bode Museum, Berlin, repr. Edith Fründt, *Die Plastik Andreas Schlüters in der Skulpturen-Sammlung. Ein Bericht zur 250. Wiederkehr seines Todesjahres 1964*, “Forschungen und Berichte – Staatliche Museen zu Berlin” 1964



Fig. 12b. Andreas Schlüter and Workshop, *Allegory of Prudence* from the now-destroyed Wartenberg Palais or Alte Post (c. 1702–1704), Bode Museum, Berlin (repr. Edith Fründt, *Die Plastik Andreas Schlüters in der Skulpturen-Sammlung. Ein Bericht zur 250. Wiederkehr seines Todesjahres 1964*, “Forschungen und Berichte – Staatliche Museen zu Berlin” 1964



Fig. 13a. Andreas Schlüter, A Relief from the *Sarcophagus for Queen Sophie Charlotte of Prussia* (1705), Berlin Cathedral, repr. Ladendorf, *Andreas Schlüter...*



Fig. 13b. Andreas Schlüter, A Relief from the *Sarcophagus for Queen Sophie Charlotte of Prussia* (1705), Berlin Cathedral, repr. Ladendorf, *Andreas Schlüter...*



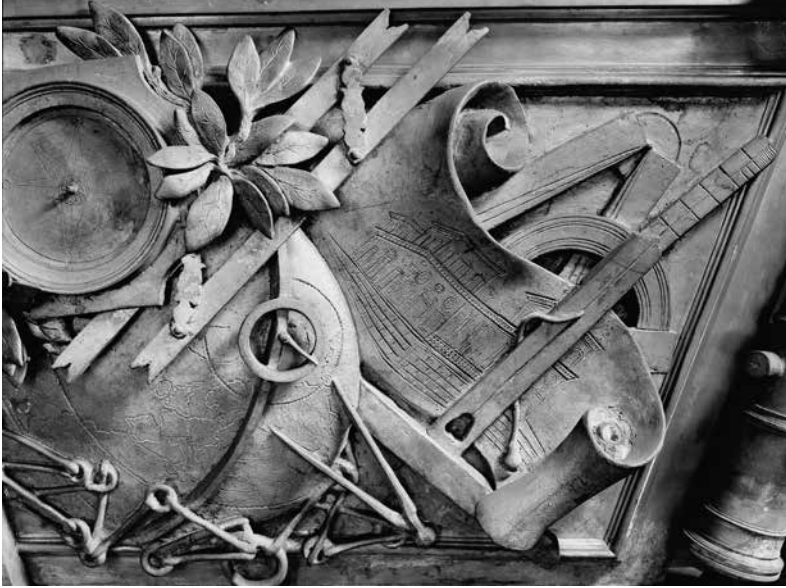


Fig. 14. Andreas Schlüter and Johann Georg Glume (?), A Relief from the Sarcophagus for the Margrave of Brandenburg-Schwedt (c. 1712–1715), Berlin Cathedral

The subject-matter and compositional design of this allegorical drawing is not an image which readily lends itself to convenient categorization within the artist's most commonly-known works. Yet it can be noted that the unusual quarter-view profile of the face, for example, had already been previously used by the sculptor during his Polish years on the vase-relief from the *Jakob Sobieski Tomb* at the Parish Church in Żółkiew (Żolkwa) in the Ukraine.<sup>55</sup> (fig. 15)

Truly notable as well is the distinctive pose of the National Museum *Time* figure, which seems extraordinary seen within the development of known works by Schlüter somehow even anticipating the Rococo style, since it actually compares surprisingly well with paintings by François Boucher.<sup>56</sup> (fig. 16) These qualities are, in fact, some less-commonly recognized Schlüterian traits found especially in his late-period work and foreshadow newer stylistic developments that had begun to manifest in his art. For example, from the now-destroyed Villa von

<sup>55</sup> For the figure in one-quarter profile view, compare: Kevin Kandt, *Andreas Schlüter and Otto van Veen – The Source, Context and Adaptation of a Classicizing Emblem for the Tomb of Jakob Sobieski*, "Artium Quaestiones" 2000, t. 10, p. 44 (illustration 6a–b), 80.

<sup>56</sup> In addition to this *Brunette Odalisque* (1745) in the Louvre, Paris, there are also the two versions of the *Resting Girl (Marie-Louise O'Murphy)* in the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne (1751) and in the Alte Pinakothek, Munich (dated 1752). Compare: Colin Baily, *Meisterwerke der Französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard*, exhibition catalogue, Berlin and Cologne 2004, p. 236, 244–245.



Fig. 15. Andreas Schlüter and Workshop, Plaster-Cast of the Relief from the Tomb of Jakob Sobieski (c. 1692–1694), Parish Church, Żółkiew

Kameke (1711–12) in Berlin,<sup>57</sup> a no-longer extant *Relief of Flora* from the street façade showed a distinctly Rococo-style composition, incidentally, a quite novel manifestation in contrast to previous designs seen in the artist's *oeuvre*. It is very comparable in appearance and style to that of the Gdańsk drawing with a female figure seated on fluffy clouds and a long swath of fluttering drapery blown high above her head, although here the goddess was attended by a putto bearing a basket of flowers, while she herself dispersed blossoms strewn to the wind.<sup>58</sup> (fig. 17a)

In addition, from the same villa, a small *Putto with Tamborine and Flower Garland* (c. 1711–12) presently kept in Berlin's Bode Museum can serve as further proof testifying to the existence of this stylistic approach seen in the artist's later production.<sup>59</sup> (fig. 17b) The freer, much looser treatment of the figure's pose and floral vegetation are very different from his earlier works. More on this progressive tendency in his art will be discussed below.

<sup>57</sup> See: Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 101–103. – Helmut Lorenz, *Andreas Schlüter's Landhaus Kameke in Berlin*, "Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1993, Bd. 57, Nr. 2, p. 153–172.

<sup>58</sup> The relief survived severe damage during World War II, but was later destroyed when the East German civic authorities dynamited the building's ruins on 26 September 1946. Karl Rodemann, *Das Berliner Schloss und sein Untergang. Ein Bildbericht über die Zerstörung Berliner Kulturdenkmäler*, Berlin 1951, p. 78 (fig. 104).

<sup>59</sup> Mühlbacher, Fründt, *Andreas Schlüter...*, p. 24, 31.



Fig. 16. François Boucher, *Brunette Odalisque* (1745), Louvre, Paris

Some very slight differences do exist between the two drawing, such as the somewhat dry, fussy, and over-complicated treatment of the drapery on the female personification of *Time* in contrast to the cleaner, relaxed, more decisive pen-strokes employed for the *Astronomy* allegory, which might suggest a specific artistic intent or perhaps even the hand of a workshop assistant(?), although when taken as a whole, the style and execution of the Gdańsk drawings does compare well to the few examples which are known of Schlüter's skill as a draftsman. Until today, only one or two drawings could be attributed with any certainty to the artist and these are the architectural drawings for the *Parochial Church Tower* (1703–04) and a *Design for a Tower above the Erasmus-Chapel of the Berlin Schloss* (1706).<sup>60</sup> (figs. 18–19) Yet a little-known drawing of the *Villa von Kameke* in Berlin (1711), which was identified and published, has been forwarded as another convincing example of an autograph drawing by Schlüter.<sup>61</sup> (fig. 20) In this drawing, the incomparable

<sup>60</sup> The Münzturm drawing is part of archival documentation for the project now in the Geheimes Staatsarchiv-Preussische Kulturbesitz in Berlin which allowed for its more secure dating and reliable identification of its authorship. The Parochial Church drawing is preserved in the Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Dresden. See: Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 40–46; Goerd Peschken, *Das königliche Schloß zu Berlin – Bd. II: Die Baugeschichte von 1701 bis 1706*, Munich and Berlin 1998, p. 205–210; Hinterkeuser, *Eine Zeichnung...*, p. 109–114.

<sup>61</sup> See the catalogue entry in: *Sophie Charlotte und Ihre Schloß, Ein Musenhof des Barocks in Brandenburg-Preußen*, exhibition catalogue, Generalverwaltung der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg (ed.), Munich–London–New York 1999, p. 299–300; *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, exhibition catalogue, Deutsche Historisches Museum /Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg (eds.), Berlin 2001,

virtuosity of the draftsmanship seen in the handling of the sculptural figures upon the attica successfully contrasts with the clean, clear linearity of the architectonic elements resulting in a truly remarkable effect. There has been still one more pen and ink drawing brought to light with that characteristic inscription “A. Schlüter fec”. which was mentioned briefly above. The *Minerva and Hercules* (1695–1700) has been seen as a possible design by Schlüter for sculptural decoration or wall-painting.<sup>62</sup> (fig. 21) However, it should be pointed out that the marked similarity in rendering of forms (hair, musculature, and limbs) and technical execution (pen and ink-wash) found in this drawing is also comparable to work by the Berlin court-painter Augustin Terwesten the Elder (1649–1711).<sup>63</sup> Three drawings (dated c. 1700) coming from the extensive production created by this prolific artist are of interest in this case.<sup>64</sup>

p. 16; Hinterkeuser, *Eine Zeichnung von Andreas Schlüter...*, p. 103–104, 109–114.

<sup>62</sup> Hinterkeuser, *Minerva and Hercules...*, p. 55. Offered and sold at auction by Galerie Bassenge in Berlin on 27 November 2009, lot 6281, as “Andreas Schlüter... zugeschrieben” according to: *Bassenge Kunst- und Bauhauktionen – Auktion 94, Gemälde Alter und Neuer Meister, Zeichnungen des 15.–19. Jahrhunderts*, p. 188 and the supplemental *Auktion 94 Rückgangliste...*, p. 4.

<sup>63</sup> Thieme, Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. 32, p. 543–544.

<sup>64</sup> Even within Terwesten’s drawings *oeuvre* notable extreme variations occur. His drawings also included designs for painted *tromp l’oeil* sculptural decorations with architectonic elements for ceiling plafonds. Compare the *Jupiter and Venus* (Inv. Nr. 13352) in the Munich Staatliche Graphische Sammlung, *Jupiter Battling the Giants* (HdZ 5800) in the Berlin Kunstbibliothek, and the *Meeting of Painting and Sculpture* (MNG/SD/865 R) in the Gdańsk National Museum as well as designs for ceiling-paintings copied by his brother Matthias. For all these drawings, see: E. Berckenhagen, *Zeichnungen von Augustin Terwesten, Johann Friedrich Wentzel und Johann Georg Wolfgang in der Kunstbibliothek*, “Berliner Museen – Berichte aus den ehemaligen Preußischen Kunstsammlungen” N.F., 1962, Bd. 12, Nr. 1, p. 17–18 and figs. 4–5; Ekhart Berckenhagen, *Barock in Deutschland...*, p. 90–91; *Berlin und die Antike – Katalog*, ed. Willmuth Arenhövel, Berlin 1979, p. 84–86; *Götter und Helder für Berlin. Gemälde und Zeichnungen von Augustin (1649–1711) und Matthäus (1670–1757) Terwesten. Zwei niederländische Künstler am Hofe Friedrichs I. und Sophie Charlottes*, exhibition catalogue, ed. Augustin Terwesten, Renate L. Colella, Berlin 1995, p. 140–141, 148–152; Kandt, *Le bon goût...*, p. 383–384, 387 and figs. 2, 12.



Fig. 17b. Andreas Schlüter and Workshop, *Putto with Tamborine and Flower Garland* (c. 1711–1712) from the now-destroyed Villa von Kameke. Bode Museum, Berlin. Before Restoration



Fig. 17a. Andreas Schlüter and Workshop, *Relief of Flora* (c. 1711–1712) formerly Villa von Kameke. Damaged in World War II and demolished in September 1949. Photo: Before 1945

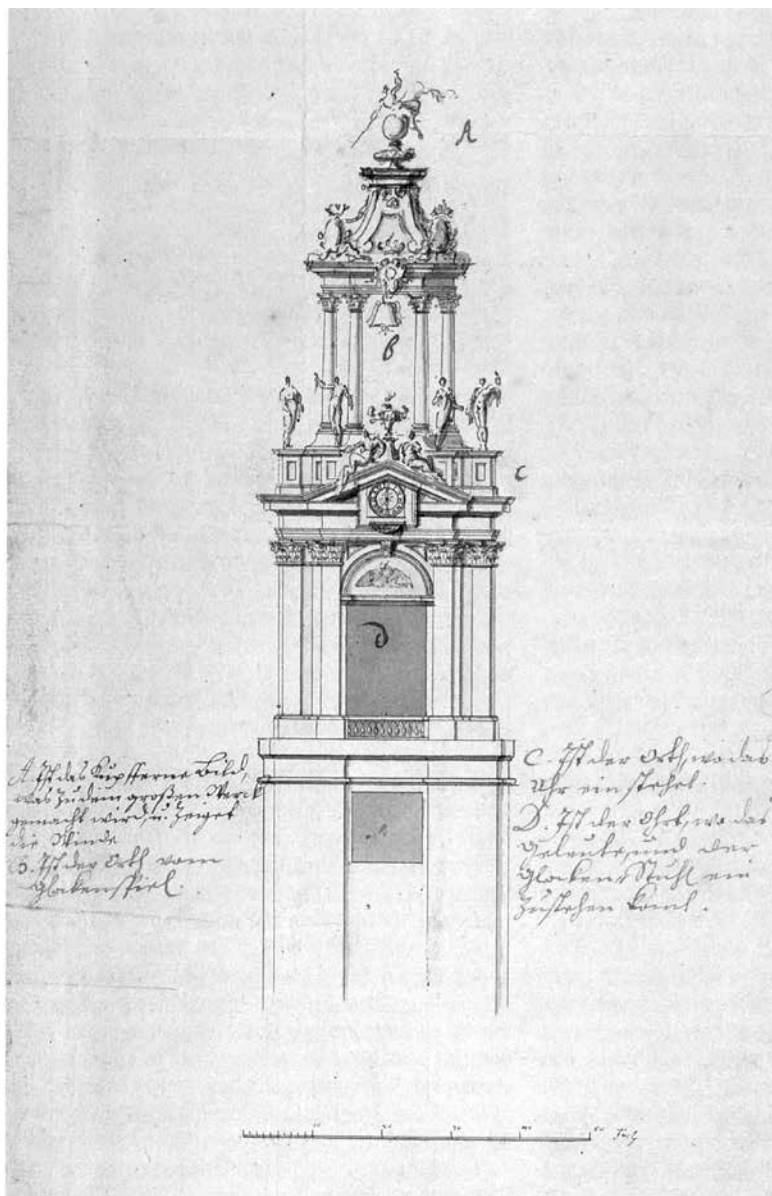


Fig. 18. Andreas Schlüter, *Design for a Tower Above the Erasmus-Chapel of the Berlin Schloss (1706)*, Geheimes Staatsarchiv Preussische Kulturbesitz, Berlin-Dahlem, repr. *Aspekte der Kunst...*

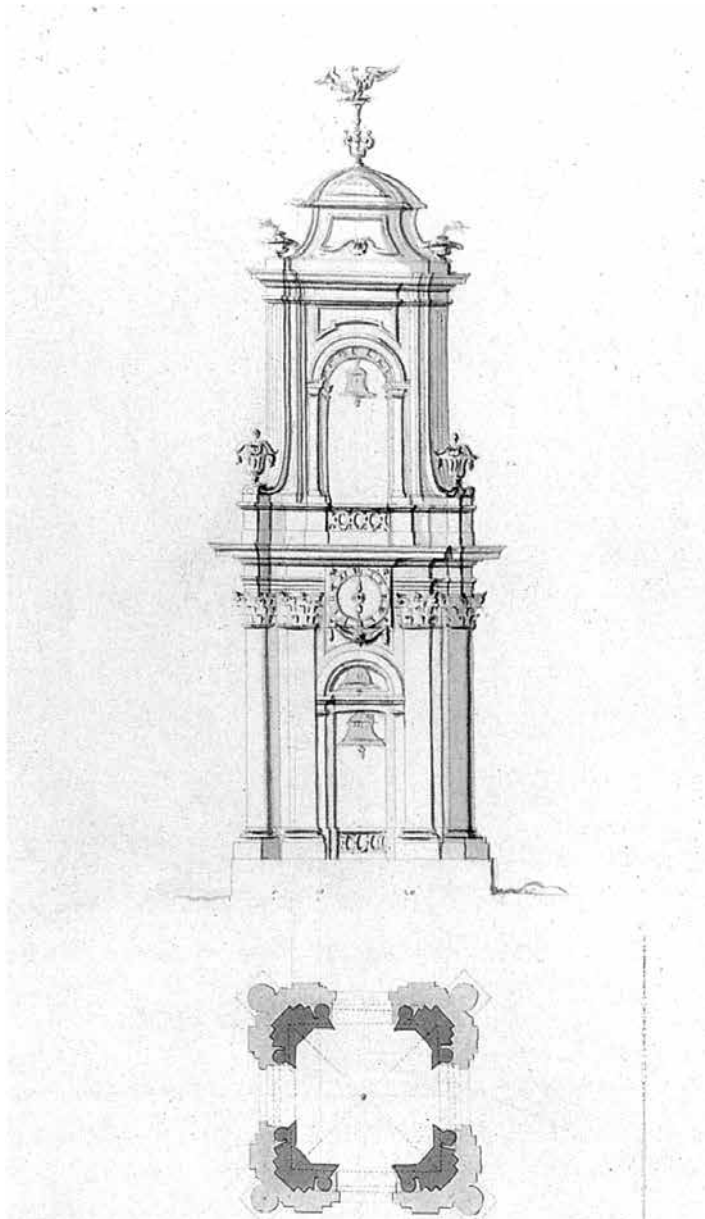


Fig. 19. Andreas Schlüter, *Design for the Parochial Church Tower* (1703–1704), pen and ink wash, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek, Dresden, repr. *Aspekte der Kunst...*

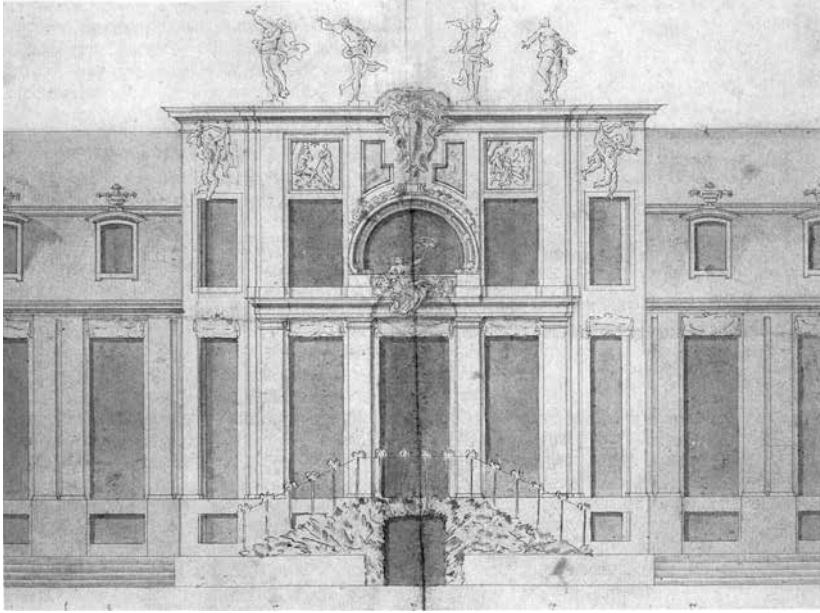


Fig. 20. Andreas Schlüter (attributed), Detail from a *Design for the Garden Façade of the Villa von Kameke* (1711), pen and ink wash, Stiftung Preussische Schlösser und Gärten – Berlin/Brandenburg, Potsdam, repr. *Aspekte der Kunst...*

Yet one of them, showing *Jupiter and Venus* (fig. 22.), has itself been a work of variously disputed authorship.<sup>65</sup> While certain characteristics can be assigned to Baroque-era drawing practices and techniques, the variety in the kinds of media used and the resulting visual-effects seen in all the attributed Schlüter and Terwesten drawings bring even more diversity and dissimilarity to the fore than real consistency with regard to a coherent “artistic signature” when the works are examined more carefully.

In this case, one should also consider the fact that not all the later inscriptions written on such drawings may necessarily be reliable proof of authorship, nor do they necessarily assist in accurately attributing or distinguishing between work done by the master and/or his workshop followers.<sup>66</sup> However,

<sup>65</sup> The attribution to Terwesten was the third given to this drawing. It was formerly considered to have been a work by Hans Rottenhammer II (1627–1668) and Johann Andreas Wolff (1652–1716). It is currently listed as an anonymous 17<sup>th</sup> century German work. Many thanks go to Ms. Sabine Wölfel of the Staatliche Graphische Sammlung in Munich for providing me information on the earlier attributions. For the Terwesten attribution, see: Berckenhagen, *Zeichnungen von Augustin Terwesten...*, p. 16–18.

<sup>66</sup> Attribution problems of precisely this kind for early Baroque-period drawings are dealt with in: Andrzej Koziel, *Michael Willmann – i.e. David Heidenreich. The ‘Rudolphinian’ Drawings of Michael Willmann*, “Bulletin du Musée National de Varsovie” 1997, vol. 38, no. 1–4, p. 66–93; *idem*, Koziel, *Rysunki Michała Willmanna [The Drawings of Michael Willmann] (1630–1706)*, Wrocław 2000, p. 13–50.

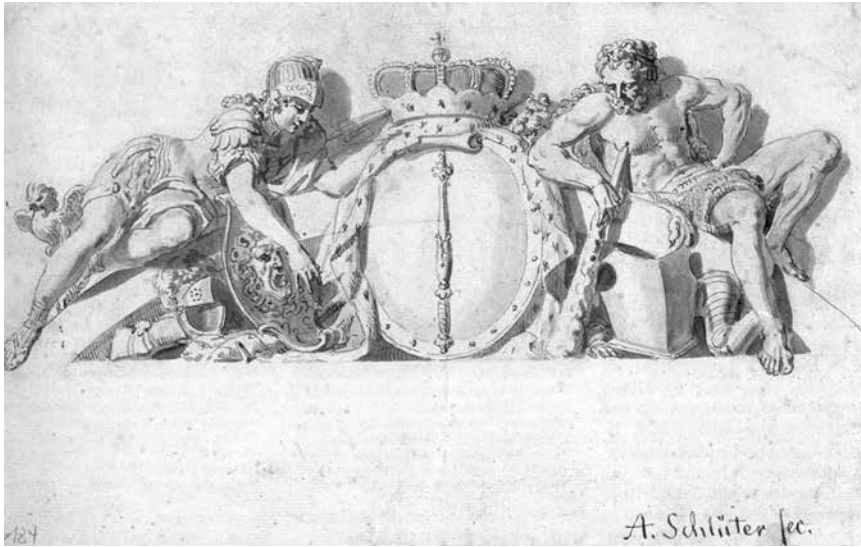


Fig. 21. Andreas Schlüter (attributed), *Minerva and Hercules* (c. 1695–1700), pen and ink wash, Formerly Bassange Gallery, Berlin, repr. „Weltkunst“



Fig. 22. Anonymous German Master (?), *Jupiter and Venus* (17<sup>th</sup> century), pen and ink wash, Staatliche Graphische Sammlung, Munich, repr. Berckenhagen, *Zeichnungen von Augustin Terwesten...*



Kevin  
E. Kandt

when such inscriptions exist together with a documented provenance – as with the Gdańsk drawings – additional weight can certainly be given to the attribution.

Despite the contrived furor generated by all these “sensational new discoveries” in recent years, I still believe it prudent to exercise a judicious amount of caution regarding each forthcoming attribution to Andreas Schlüter. We must refrain from indulging in such risky suppositions no matter how tempting it may be to “recognize” at every opportunity an unknown work by the artist. Important here is to remain objective and continue thorough and systematic research into the various artists and architects who worked in the Berlin art-milieu circa 1700,<sup>67</sup> and especially those who worked and/or trained as draftsmen in Schlüter’s studio.<sup>68</sup> It is indeed vital that more verifiable examples of drawings be available for comparison before any definitive pronouncements of attribution can be permanently established.

With this caveat in mind, one can begin to see how the Gdańsk drawings may be two more, little-known examples that are at least somehow associated with Andreas Schlüter’s workshop or circle and how they could provide some more insight into the artist’s technique as a draftsman. The drawings in question demonstrate how a much freer approach for the figures was employed in contrast to the non-figural objects. Technically, this was done by means of short, almost segmental, non-contiguous pen strokes to create the fluid contours or outlines of the forms he depicted (quite similar in the manner used when creating a clay model or *bozzetto*, i.e. by adding the material to shape the desired forms) and this truly artistic representation was combined with a very controlled, highly-skilled method of architectural drawing. This notable use of contrastive techniques can be seen in a number of works attributed to Schlüter. In this respect, the *Astronomy* and *Time* drawings match the methods of execution used in the more securely attributed Berlin-period drawings mentioned above for the towers of the *Parochial Church* and *Palace Chapel*. (figs. 18–19) In the newly-identified drawing of the *Villa von Kameke*, the figures representing sculptural decorations – especially the figures atop the central block and the hanging putti groups located below at the left and right sides – show the same “additive” line-drawing technique as the National Museum drawings. (fig. 20)

<sup>67</sup> To be considered in this case are: Christian Eltester, Samuel Theodor Gericke, Paul Carl Leygebe, Theodor Lubieniecki, Michael Probener, Augustin Terwestern, and Johann Friedrich Wentzel. For these artists consult Thieme, Becker, *Allgemeines Lexikon...* under the appropriate entries.

<sup>68</sup> Important here are: Paul Decker the Younger and Henry Reetz. For these artists, see: Thieme/Becker, *Allgemeines Lexikon...* 1905–1950, vol. 8, p. 524–525; Bernd Adam, *Henry Reetz. Vom Architekten in Berlin der Schlüterzeit zum Hofbaumeister in Hannover*, [in:] *Preußen 1701 – Eine europäische Geschichte*, exhibition catalogue – essays vol., Deutsche Historisches Museum /Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, Berlin-Brandenburg (eds.), Berlin 2001, p. 289–296.

Already long-ago disputed and ultimately de-attributed are several rapid pen-sketches taken from an artist's sketchbook showing two mythological scenes including an *Apollo and Daphne* and a small *Infant* or *Christ Child* (?), which have been removed from the list of potential comparative examples already attributed to Schlüter before 1939.<sup>69</sup> However, more credible and pertinent for our discussion here is a chalk and graphite drawing of a *Design for a Commemorative Sheet in Honor of the Birth of a Prussian Prince from the House of Orange* (c. 1707–1712) in the Berlin Kupferstichkabinett.<sup>70</sup> (fig. 23) Despite the difference in media employed and manner of execution, there are significant and noteworthy aspects to note and compare. A fundamental similitude between this work and the Gdańsk drawings seems to exist especially in the basic compositional design as well as the strong, decisive strokes which deftly form the contours of the figures that so convincingly suggest the three-dimensionality of palpable flesh and flowing drapery. In the *Allegory of Astronomy*, the bald-headed, full-faced baby with his protruding cheeks (almost resembling a kidney-bean shape!) characterizes a very common Schlüterian putto-type and is much like the visage of the small infant depicted in the commemorative drawing. Again, taking into consideration that the media used are dissimilar, the treatment of the limbs, hands, hair, and drapery shown in the chalk/graphite drawing still actually compares rather well to the female figure in the pen and ink *Allegory of Time*. The noticeable variance between the effects brought about by a pen and ink image versus one rendered in chalk with shading does highlight the care one should



Fig. 23. Andreas Schlüter (attributed), *Design for a Commemorative Sheet in Honor of the Birth of a Prussian Prince of the House of Orange* (c. 1707–1712), red chalk and graphite, Kupferstichkabinett, Berlin, repr. *Europäische Barockplastik...*

<sup>69</sup> For the early attribution: Bock, *Die Zeichnungen...*, p. 325; Boeck, *Studien über Schlüter...*, p. 62, 64 (fig. 17); Foerster, *Eine Zeichnung von Andreas Schlüter...*, p. 3; Foerster, *Schlüter und Matthäus Merian...*, p. 3. This attribution has not withstood the stringent test of time. See note 68 below.

<sup>70</sup> Inv. Nr. HdZ 16 232. Foerster, *Eine Zeichnung von Andreas Schlüter...*, p. 3–4; Berckenhagen, *Barock in Deutschland...*, p. 101–102; *Europäische Barockplastik...*, p. 230 (fig. 102b); *Barockplastik...*, p. 472–473.

take when evaluating unsigned works. Yet it is surprising to actually observe how much of the same sort of soft drapery with rippling eddies and attenuated, fluttering ends visually manifests in both sketches. One can indeed understand why the chalk drawing has continued to retain its credibility as a work potentially related to Schlüter's *oeuvre* for such a long time.

The aforementioned Rococo quality seen in the *Allegory of Time* is again in keeping with the late-Schlüterian visual language found in the Kameke Villa drawing, which itself demonstrates some very progressive, even precursory traits heralding Rococo stylistic elements like the figure of the seated woman with a parasol in the lunette window and the unusual palm-like ornaments on the staircase balustrade. (fig. 20) The advantage of utilizing the previously-mentioned three architectural drawings for our examination here is that they all also contain both free-form sketched elements along with the precisely-measured and drawn non-figurative ones. Although the difference in size between these works should also be taken into consideration, the Villa von Kameke drawing is especially comparable to the Gdańsk pieces in its very similar approach to creating the figural forms by using short, deft lines of the pen, however, no shaded areas appear on the ones from the Gdańsk museum. The remarkably clear and simplified compositions in the Gdańsk works and the Kameke Villa drawing are equally in tune with a typical Schlüterian design conception.<sup>71</sup>

If accepted, then one could argue that the Gdańsk drawings are probably in some way associated with Andreas Schlüter or his school owing to the particular allegorical themes, distinctive stylistic traits, and their Rococo tendencies, thus, being datable to a time from the later years of his Berlin period beginning c. 1705 until c. 1711 for reasons which will be pointed out below. Although the precise dating for the Gdańsk works has not yet been established, further reliable evidence for this dating may only be obtained when the drawings are remounted.<sup>72</sup> Should the drawings be found to have been done before 1706–07, for example, when Schlüter was still head of a large sculpture workshop and architectural office,<sup>73</sup> then they might have

<sup>71</sup> This observation about Schlüterian compositional simplicity and clarity is pointed out in: Eva Mühlbacher, *Das Giebelrelief des Joachimsthalschen Gymnasiums in Berlin. Ein Werk des Schlüter-Schülers Johann Georg Glume*, "Forschungen und Berichte – Staatliche Museen zu Berlin" 1965, Bd. 7, p. 32. [p. 26–33]; Kevin Kandt, *Andreas Schlüter and the Survival of Netherlandish Baroque Classicism. Sources and Influences for Sculpture in the Service of Politics in Late 17<sup>th</sup> and Early 18<sup>th</sup> Century Berlin*, [in:] *Aus Hippocrenes Quell*..., p. 330, 358; Peschken, *Review*..., p. 170.

<sup>72</sup> Both drawings were, at some time before 1945, glued onto cardboard which does not allow an adequate examination of the paper, e.g. to observe any watermarks. Conservation is highly necessary in this case in order to preserve them from the potentially harmful effects of the presumably high acidic-content of their mounts and would also provide a better opportunity to study the paper itself more extensively.

<sup>73</sup> The period leading up to and immediately following the dismantling of the so-called Münzturm adjacent the Royal Palace in July 1706 and the unlucky event which occurred at the Lustschloss in Bad Freienwald in July 1707 was a period of great turmoil in the artist's

been done by the master himself (or perhaps by a close assistant?) as a fleeting sketch whose final design was to be completed by some member of the studio or another craftsman. If they date from after this period, when he no longer headed a large studio,<sup>74</sup> then the likelihood they were done by Schlüter himself is much greater as the master apparently no longer had very many assistants to complete his designs and seems to have been compelled to prepare them himself as one of his now-lost letters has confirmed.<sup>75</sup>

As was mentioned previously, given the programmatic nature of the iconography, it seems not unlikely that they both once formed part of a larger series of designs based upon a similar theme and were intended for the same project. Perhaps other surviving drawings from the same series or program will be identified in the future? In addition, what is most significant here is how the Gdańsk drawings would be in keeping with Schlüter's general awareness of and particular interest in matters technical and scientific; e.g. the installation of a unique cantilever *Pulpit* (c. 1702–03) cleverly inserted within a pier supporting the main vault in St. Mary's church,<sup>76</sup> as well as sculptures on the Villa von Kameke (1711–12) which were said to have been made from a kind of artificial stone able to resist the usual negative effects of weather afflicting sandstone sculptures.<sup>77</sup> In fact, the final year of his life in St. Petersburg was spent working closely together with Peter the Great attempting to invent a large-scale *perpetuum mobile*!<sup>78</sup> Schlüter's

life characterized by many professional challenges and setbacks ultimately resulting in his dismissal as *Ober-Hofbau Direktor*. Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 89–97, especially 91, 94–97.

<sup>74</sup> Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 94–95, 97–97.

<sup>75</sup> On 29 January 1708, Schlüter wrote a letter from Berlin to Fieldmarshal Alexander Viscount and Count of Dohna-Schlobitten (which was formerly kept in the archive there) to explain that "...Weil aber deren [designs for domestic interior decorations] keine mehr übrig, ich auch keinen Zeichner dazu haben können, so habe indessen zu einem Gemach einen kleinen Entwurf auf eine andere Art gemacht..."; Carl Grommelt, *Die ostpreussische Bauverwaltung im Anfange des 18. Jahrhunderts und der königlichepreussische oberländische Landbaumeister und Landmesser Johann Caspar Hindersin. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Provinz Ostpreußen*, Allenstein 1921, p. 137; Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 96.

<sup>76</sup> In eben dem Jahre, unternahm er er, aus eigenern Wahl, ein weit wichtigeres Werk, die marmorne Kanzel in der Marienkirche [...] Um sie zu stellen, durchschnitt er den Pfeiler, an welchem sie stehen sollte, gaenzlich, stuetzte solchen indessen auf eine jetzt unbekannte Weise (vermuthlich druch eine Art von Sprengwerke), und setzte vier Saeulen von Sandsteinen darunter, durch welche der Prediger auf die Kanzel gehet. Dieses Unternehmen zeigt seine Kuehnheit, aber auch seine Einsicht..."; Friedrich Nicolai, *Nachricht von den Baumeistern, Bildhauern, Kupferstechern, Malern, Stukkaturern und andern Künstlern welche vom dreyzehnten Jahrhunderte bis jetzt in und um Berlin sich aufgehalten haben und deren Kunstwerke zum Theil daselbst noch vorhanden sind...*, Berlin and Stettin 1786, p. 107.

<sup>77</sup> Schlüter's most notable experimentation with artificial materials is said to have resulted in sculptures that survived the extreme weather conditions common for northern Europe. Compare: Boeck, *Studien über Schlüter als Bildhauer...*, p. 48; Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 101.

<sup>78</sup> The Englishman Peter Henry Bruce, who was a military general in the Czar's service, gave an eye-witness account of this fact in his *Memoirs of Peter Henry Bruce...Containing an*

Kevin  
E. Kandt

involvement in such activities and certain manifestations of it in his art have been viewed by Thomas DaCosta Kaufmann as an indication that the artist may have had some contact to or even been associated with the scientific circles of his patrons involved in such scientific matters at the courts of Warsaw, Berlin, and St. Petersburg, and which in turn may have stemmed back to the time of his own youth in Danzig and the activities of the renowned astronomer Johannes Hevelius.<sup>79</sup>

## V. Projects for which the Drawings May Have Been Intended

For what project might the National Museum drawings containing such unique astronomical iconography been intended? We may never know for certain. It seems likely that given the precise and accurate representations of the armillary sphere and star-constellations of the northern hemisphere such knowledge could have come from an expert even though an artist even like Andreas Schlüter may have been very knowledgeable in matters both scientific and technical.<sup>80</sup> Given the distinctive subject-matter displayed in these drawings we can propose two possible locations. In early 18<sup>th</sup> century Berlin, there were actually two astronomical observatories where such decorations would have been suitable. The first, which was finished in the year 1705, was an observatory built as a higher central block within the private residence of Bernhard Friedrich Baron von Krosigk (?–1714) from Magdeburg (fig. 24) who was present at the Berlin court as a privy councillor to Elector and King Friedrich III/I.<sup>81</sup> The architect traditionally thought to have been responsible for the Palais Krosigk façade (demolished 1894) was Andreas Schlüter,<sup>82</sup> however, this has

*account of his travels in German, Russia, Tartary, Turkey, the West Indies, &c As also several very interesting private anecdotes of the Czar, Peter I of Russia*, London 1782, which was reported again by P. Wallé, *Schlüters Wirken in Petersburg. Ergebnisse einer Studienreise*, Berlin 1901, p. 28.

<sup>79</sup> DaCosta Kaufmann, *Schlüter's Fate...*, p. 203–205.

<sup>80</sup> Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 99–101; DaCosta Kaufmann, *Schlüter's Fate...*, p. 203–205.

<sup>81</sup> For Krosigk, see: *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 17, Berlin 1883 (Reprint: Berlin 1969), p. 196. The novelty of this observatory was that von Krosigk also had a second one built on the Cape of Good Hope with a resident astronomer so that observations and calculations obtained from both could thus be coordinated. Johann Heinrich Gerken: *Concept und Manuscript von der Beschreibung der königlich-preussischen und churbrandenburgischen weltberühmten und prächtigen Residenzstadt Berlin*. Bd. 1 (1714–1716). LAB F Rep 237, Nr. 7, fol.s 43r-v; *idem, Beschreibung der weltberühmten königlich-preussischen und Churfürstlich Brandenburgischen Haupt- und Residenzstadt Berlin*. Bd. 2 (1714–1716). LAB F Rep 237, Nr. 8, fol. 67r; Johann Christoph Becmann, *Chronik [von Berlin], Teil III – Friedrichstadt und Dorotheenstadt (c. 1760)* LAB F Rep. 237, Nr. 5, fol. 162.

<sup>82</sup> Nicolai, *Beschreibung...* (1786), p. 136; Küster, *Altes und Neues Berlin...*, vol. 3, (1756), p. 120–121.

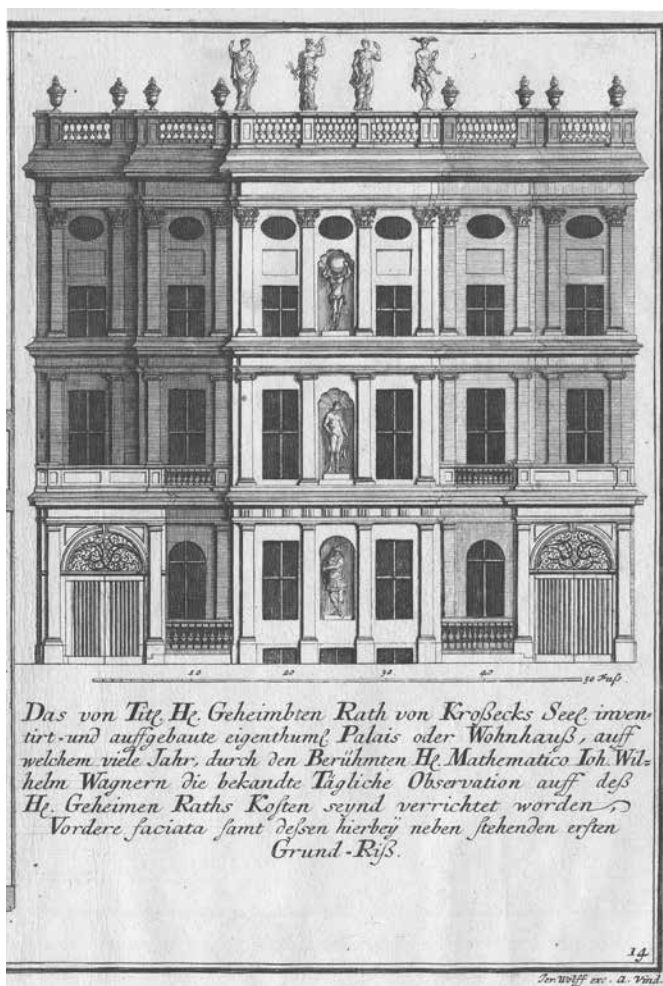


Fig. 24. Johann August Corvinus, “Façade of the Bernhard Friedrich Baron von Krosigk House in Berlin” from *Vorstellung einiger Modernen Gebäude...*, plate 14, copper-plate engraving, Augsburg [c. 1719–1730], copper-plate engraving, Landesarchiv, Berlin

now been contested.<sup>83</sup> That Schlüter would have been too involved with his renovation of King Friedrich I’s palace (1698/99–1706) to contribute to the architecture of Krosigk’s house is conceivable,<sup>84</sup> however, it may have occurred

<sup>83</sup> The attribution was already in doubt over a century ago and now the Magdeburg architect Heinrich Schmutze (?–1704) has been proposed as designer of the structure. See: Richard Borrmann, *Die Bau- und Kunstdenkmäler von Berlin*, Berlin 1893[Reprint: Berlin 1982], p. 409–410; Melanie Mertens, *Berliner Barockpaläste. Die Entstehung eines Bautyps in der Zeit der ersten preußischen Könige*, Berlin 2003, p. 134–137, 407–409.

<sup>84</sup> Hinterkeuser, *Das Berliner Schloss...*, p. 95–229.

that he was approached to contribute in some way for architectural plans,<sup>85</sup> or even designs for interior decorations which happened with other projects during this period.<sup>86</sup> Inside the Krosigk house, however, one stucco-ceiling documented in an old photograph shows certain inherent stylistic similarities with Schlüter's previous works from the *Schwarze Adlerkammer* (c. 1701–02) in the ceremonial state apartments or *Paradekammern* of the King's residence Schloss.<sup>87</sup> Yet all the existing documentation for the Palais Krosigk – based upon the few surviving records dating from the 19<sup>th</sup> century – give no real indication whether such decorative ornaments like the themes depicted in the Gdańsk drawings ever existed in its interiors.<sup>88</sup> Nor do the surviving 18<sup>th</sup> century sources like the ground-plan included with the engraved illustration of the façade,<sup>89</sup> accounts found in archival manuscripts, and descriptions published in contemporary books provide the desired information.<sup>90</sup>

The second option to consider was still another observatory located in Berlin's Dorotheenstadt district. It was the one built as part of the new Academy

<sup>85</sup> That Schlüter – despite his extreme pre-occupation with the Royal Palace project – was still consulted on local building projects is evidenced by a letter dated 28 December 1705 in documents from the archives of St. Mary's in which the eldermen of the St. Nicholas and St. Mary parish planned to consult the architect on problems concerning the repairs to the bell-tower of St. Mary's church. Compare: Evangelisches Landeskirchenarchiv Berlin-Brandenburg (hereafter ELABB). Bestand Nr. 101 09/11, Nr. 2. St. Marien / St. Nikolai Berlin Stadtmitte. *Acta des Vorstandes der St. Nicolai und Marien= Kirchen betreffend. Bau- und Reparaturarbeiten an St. Marien. Band I (1667–1788)*, unpaginated.

<sup>86</sup> In September 1706, for example, Schlüter produced a design for the main altar of St. Nicholas Church in Stralsund, which was ultimately completed by the workshop of Thomas Phalert. In January 1708, Schlüter sent sketches with designs for interiors requested from field-marshal Alexander Viscount and Count of Dohna-Schlobitten for his East Prussian manor house. See: Goerd Peschken, *Andreas Schlüters Entwurf für den Hauptaltar der Stralsunder Nikolaikirche, 1706*, "Mitteldeutsches Jahrbuch für Kultur und Geschichte" 2009, Bd. 16 p. 40–46; C. Grommelt, *Die preußische Bauverwaltung...*, p. 135–138; Carl Grommelt, Christine von Mertens, *Das Dohnasche Schloß Schlobitten in Ostpreußen*, Stuttgart 1962, p. 85–87, 425, 430, 442. See also note 73 above.

<sup>87</sup> Borrmann, *Die Bau- und Kunstdenkmäler...*, p. 409–410; Mertens, *Berliner Barockpaläste...*, p. 313–317, 408–409 and fig. 132.

<sup>88</sup> Records from Berlin's *Feuersocietät* dating from the 1860's and 1880's provide no useful information in this matter and nor does architectural drawing prepared by W. Legeler and Z. Elkisch (1880). Compare: Landesarchiv Berlin (hereafter LAB) A Rep. 180, Nr. 190, fol. 34 and Nr. 272, fol. 548 respectively and the Stiftung Stadtmuseum Berlin (hereafter StStB), *Graphische Sammlung*, XI 27215. Both sources were noted in: Mertens, *Berliner Barockpaläste...*, p. 409.

<sup>89</sup> The two engraving showing both the facade and plan of the Palais Krosigk includes only the ground-floor level. It was published in a collection of prints engraved by Johann August Corvinus and edited by Jeremias Wolff entitled: *Vorstellung einiger Modernen Gebäude zum Pracht, zur Zierde und Bequemlichkeit eingerichtet*, Augsburg [c. 1719/1730], plate 14.

<sup>90</sup> Gerken: *Concept und Manuscript...*, LAB F Rep 237, Nr. 7, fol.s 43r-v; *idem*, *Beschreibung...*, LAB F Rep 237, Nr. 8, fol. 67r; *Frag- und Anzeigungsnachrichten* (26 January 1728); Becmann, *Chronik...*, LAB F Rep. 237, Nr. 5, fol. 162; Küster, *Altes und Neues Berlin...*, vol. 3, p. 120–121; F Nicolai, *Beschreibung...* (1786), p. 136. In the catalogue of archivalia on the Palais Krosigk, the Becmann manuscript was omitted from the list by: M. Mertens, *Berliner Barockpaläste...*, p. 409.

of Sciences (founded 1700) located on the north-side of the Neue Marstall or New Stables (1687–1696),<sup>91</sup> (fig. 25) while its sister institution – the Academy of Fine Arts and Mechanical Sciences (founded 1694) – was assigned to the south side facing Unter den Linden.<sup>92</sup> The founding of the new Academy of Sciences came under the guidance of Gottfried Wilhelm von Leibniz (1646–1716).<sup>93</sup> It became official in a decree signed by Elector Friedrich III on 10 May 1700 giving further details of its institutional regulations, official functions, and academic tasks – including the desperately-needed calendar reform for Brandenburg-Prussia.<sup>94</sup>

The new calendars, which were to be created and printed by the Academy, would be offered as a monopoly-based sale in Berlin and all the provinces of Brandenburg-Prussia as specified in the previously-mentioned Electoral decree signed by Friedrich III.<sup>95</sup> From the outset, in the years 1697–1700, the preliminary conception for the institution's foundation included plans for an astronomical observatory – inspired by the renowned ones already founded in Paris (1667) and London (1675) – which was vital for the preparation of new calendars as well as being an idea that had originated with the Berlin-court pastor Daniel Ernst Jablonski (married 1660 – died 1741) who had been born, incidentally, near Danzig.<sup>96</sup> However, due to an extreme lack of funds, work on the structure would

<sup>91</sup> For a brief, general history of the Academy's building from its origins, see: Werner Hartkopf, *Von der 'Konferenzstube' zum Hauptgebäude der Akademie*, "Spectrum. Monatszeitschrift – Akademie der Wissenschaften der DDR" 1985, Jg. 16, Nr. 2, p. 29–31; nr. 3, p. 29–31; nr. 4, p. 29–31. The print showing the building comes from Johann Gabriel Doppelmayr's "Celestial Map of the Southern Skies" (dated 1716–18) published in *Atlas Cœlestis* (Nürnberg 1742), plate 19. Staatsbibliothek zu Berlin – Kartenabteilung (hereafter SBB-KA), Sig. 2° Kart. A 217–19.

<sup>92</sup> Günther Schiedlausky, *Martin Grünberg. Ein Märkischer Baumeister aus der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert*, Burg bei Magdeburg 1942, p. 151–153; Heckmann, *Baumeister...*, p. 122, 138–139.

<sup>93</sup> Brather, *Leibniz...*, p. 31–122.

<sup>94</sup> The extensively thorough stipulations concerning this matter were made public in the declaration, compare: Geheime Rat – Allgemeine Verwaltung. *Acta betr. Die Foundation der Königlichen Akademie der Wissenschaften. (1700–1772)*. GStA-PK I. HA Rep Rep. 9 AV, K lit. m II, Fasc. 2, fols. 3v–4r. For the Berlin observatory and calendar-reform, see: H.-S. Brather, *Leibniz...*, p. 233–258; Wolfgang Kokott, *Umwege zur Kalendereinheiten: Der 'Verbesserte Kalender' (1700 bis 1775) und die Gründung der Berliner Sternwarte* and Jürgen Hamel, *Ephemeriden und Informationen: Inhaltliche Untersuchungen Berliner Kalender bis zu Bodes Astronomischen Jahrbuch*, "both," *Acta Historica Astronomiae* 2000, Bd. 8, p. 43–46, 49–70 respectively.

<sup>95</sup> See again: *Acta betr. die Foundation der Königlichen Akademie...*, GStA-PK I. HA Rep Rep. 9 AV, K lit. m II, Fasc. 2, fols. 3v–4r. For an overview, see: Adolf Harnack, *Geschichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, Berlin 1900, p. 123; Brather, *Leibniz...*, p. 233–258; Grau, *Die Preussische Akademie der Wissenschaften...*, p. 62–64.

<sup>96</sup> The idea for an observatory, which probably originated not with the Electress of Brandenburg – Sophie Charlotte but rather with Jablonski in the autumn of 1697, became a part of Wilhelm von Leibniz' plan for a new academy of sciences in Berlin. See: Brather, *Leibniz...*, p. 31–45, 341. – Grau, *Die Preussische Akademie der Wissenschaften...*, p. 60–62; H. Randolph, *Akademie und innerprotestantische Kirchenunion – Brückenschläge des Hofpredigers zur Gelehrtenrepublik und zur lutherischen Konfession*, [in:] *Brückenschläge – Daniel Ernst Jablonski*



Kevin  
E. Kandt

progress only slowly and not get under way for some time being subject to delays mainly owing to a lack of funds.<sup>97</sup> Finally, the completed building was given over to the Academy in August 1709 and two years later, on 19 January 1711, the ceremonial opening of the Academy of Sciences was held in the assembly chamber.<sup>98</sup>



Fig. 25. Vignette Showing the Royal Academy of Sciences with Observatory Tower in Berlin from a “Celestial Map of the Southern Hemisphere” (dated 1716–1718) published in Johann Gabriel Doppelmaier’s *Atlas Coelestis* (Nürnberg 1742), plate 19, repr. *Die Geschichte der Astronomie in Berlin*, eds. Dieter B. Hermann, Karl Friedrich Hoffmann, Berlin 1998, p. 29)

The Berlin court-architect and engineer Martin Grünberg (1656–1706),<sup>99</sup> who assumed responsibility for the Academy project in 1696–97, planned the construction of a high tower from the existing central pavilion in 1700/01–1706 which was ultimately to house the observatory.<sup>100</sup> To realize the task of erecting

*im Europa der Frühaufklärung*, exhibition catalogue, eds. Joachim Bahlcke, Bogusław Dybaś, Hartmut Randolph, Döfel 2010, p. 308–325.

<sup>97</sup> Harnack, *Geschichte...*, p. 106; Brather *Leibniz...*, p. 31–36, 369–382, 386–389; Marian Card Donnelly, *A Short History of Observatories*, Eugene, Oregon 1973, p. 30–32; Gerd van den Huevel, *Leibniz in Berlin*, exhibition catalogue, Berlin 1987.

<sup>98</sup> See: Harnack, *Geschichte...*, p. 105–106, 122–123, 126, 131, 142, 145, 147–148, 152, 157, 165, 166, 173–175; Schiedlausky *Martin Grünberg...*, p. 151–160, 238 (note 693), 239 (note 708); Brather *Leibniz...*, p. 386–389; Wolfgang Knobloch, Joachim Rex, *Zur Geschichte des Sitzes der Berliner Akademie der Wissenschaften*, “Berlin-Brandenburg Akademie der Wissenschaften Jahrbuch” 1994, p. 431–433.

<sup>99</sup> Thieme, Becker, *Allgemeines Lexikon...*, vol. 15, p. 128–129. – *Künstlerlexikon...*, vol. 63, p. 367–368.

<sup>100</sup> Johann Elert Bode, *Histoire abrégée de l’Observatoire Royale de Berlin*, “Mémoires de l’Académie des Sciences et Belles Lettres” 1801, nr 16, p. 34–40; Donnelly, *A Short History...*, p. 30–31; Heckmann, *Baumeister...*, p. 138–139; Friedhelm Schwemin, *Der Berliner Astronom.*

the Berlin structure, the foundation on the north-façade of the Marstall first required additional strengthening so Grünberg prepared his initial designs,<sup>101</sup> and fortunately these preliminary drawings for the building's tower have survived until today to inform us more precisely about the location of the two rooms which are most likely to be interesting to us in our examination: the Academy's conference room and library.<sup>102</sup> (fig. 26) One more source giving a further indication of these rooms' location with notations of their designated uses – especially in the second-storey – comes from an unpublished schematic ground-plan included in correspondence probably dated around 26 July 1707 still preserved in the Academy's archival files.<sup>103</sup> Yet none of these sources give any detailed information about the rooms' interior decoration.

Most notably, it should be pointed out that during the extended construction-period on the Academy building Andreas Schlüter was chosen on 11 March 1701 to be among the first members of Academy of Sciences,<sup>104</sup> owing to his talent, knowledge, and noteworthy contributions to the field of architecture.<sup>105</sup> However, later on, from the year 1707, he was no longer actively present in the institution.<sup>106</sup> Not long before this time, however, he may

*Leben und Werk von Johann Elert Bode 1747–1826*, “Acta Historica Astronomiae” 2006, Bd. 30, p. 41 (note 66); Brather, *Leibniz...*, p. 387.

<sup>101</sup> Schiedlausky, *Martin Grünberg...*, p. 155–156; Brather *Leibniz...*, p. 386.

<sup>102</sup> For the archival documents containing these drawings, compare: Berlin Brandenburgische Akademie der Wissenschaften – Preußische Akademie der Wissenschaften. Acta betr. die Gebäude der Akademie (1700–1744), hereafter (BBAW PAW) I–II, 1, fols. 2r–5r, 94r–95v. Published and/or mentioned in: G. Schiedlausky, *Martin Grünberg...*, p. 154, 159 and figs. 51–52; Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 100, 178 (note 38); Brather, *Leibniz...*, p. 386, 388 (fig. 29); *Preußen 1701 – Catalogue*, p. 295.

<sup>103</sup> The sketch itself is not dated (perhaps 16 July 1707?) although it is located between documents dated 26 May 1707 / 15 July 1707 while the note “...Dem Hr. Cammerpraesidenten von Görne also übergeben den 26 Jul. 707” appears on the final page of accompanying document in which the sketch is included. Compare: BBAW PAW I–II, 1, fol. 53r, 54v. See also: Brather, *Leibniz...*, p. 390 (note 24).

<sup>104</sup> For Schlüter's membership, compare: *Protocollum concillii Societatis Band 1 (1700–1720)*. BBAW PAW I–IV, 6, fol. 2v. Cited and mentioned in: Adolf Harnack, *Berichte des Secretars der Brandenburgischen Societät der Wissenschaften J. Th. Jablonsky an den Präsidenten G.W. Leibniz (1700–1718)*, Berlin 1897, p. 12–13; A. Harnack, *Geschichte...*, p. 116–117.

<sup>105</sup> “Den wohl Edler Vesten und Kunsterfahrenen Herren *Andreas Schluyster*, Sr. Königl. M<sup>t</sup> in Preußen wohlbestalten Bau *Director* wegen seiner ungemeynen Gaben, Verstandes und Vortrefflicher durch rühmliche thätige Proben bestätigter wißenschaft der Bau= und anderer dazu gehöriger *Mathemath=* und *Mechanischen Künste*,” Cited from a draft-copy of the *Mitgliedschaftsurkunde* dated 11 July 1701 using the previous archive call-number and pagination: (formerly A.I. 3. 2., fol. 46v) by: Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 99, 178 (note 35). Compare the new cataloging designation: *Act betr. die Aufnahme und Besoldung der Akademiemitglieder Enthält u.a.: Alphabetische Mitgliederverzeichnisse von 1701 und 1711. – Chronologisches Verzeichnis von 1701 bis 1729. Bd. 1 (1701–1737)*. BBAW PAW I–III, 2, fol. 74v.

<sup>106</sup> Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 99; Brather, *Leibniz...*, p. 9, 242–243, 338. Schlüter was not the only member with a lack of time to devote to the academy's activities. The problem was mentioned by Johann Heinrich Beer/Behr (1648–1717) on 27 Dec. 1706: “...Hr.

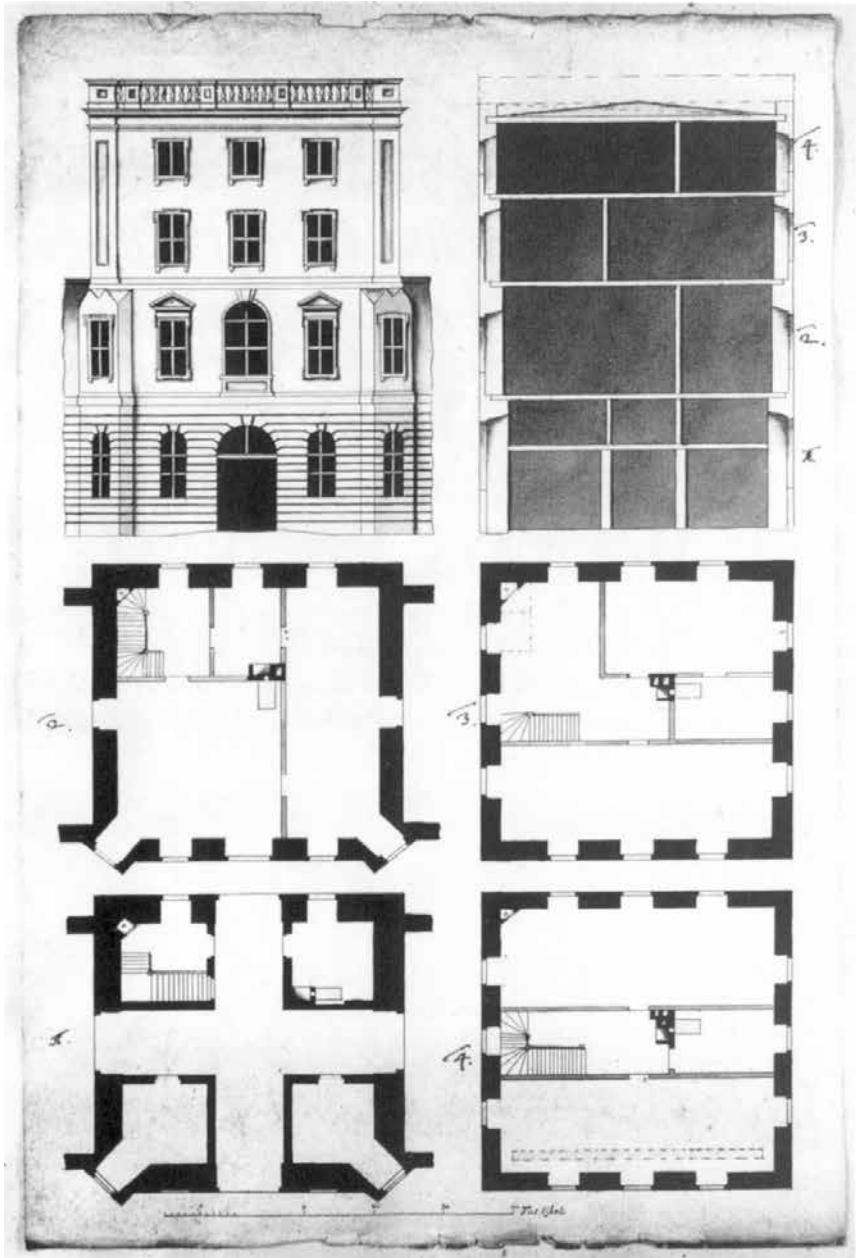


Fig. 26. Martin Grünberg, *Preliminary Design for the Observatory Tower of the Academy of Sciences in Berlin – Facade and Cross-section* (1700), pen and ink wash with graphite, Archive of the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences, Berlin, repr. *Preußen 1701. Eine europäische Geschichte...*

have somehow eventually become involved in the project for the apartments of the previously-mentioned astronomer Gottfried Kirch and his family<sup>107</sup> to be installed in the west-pavilion of the north façade as indicated by a letter written by the Academy's secretary Johann Theodor Jablonsky on 26 September 1705 to Gottfried Wilhelm Leibniz in which was stated: "[...] Wegen des Eck-Pavillons ist noch nichts geschehen, weil... Herr von Schlüter die meiste Zeit abwesend gewesen, weiß man also nicht, wie man damit noch auskommen werde [...]"<sup>108</sup> Additionally, two simple, schematic drawings not done by Schlüter but more likely by J. Th. Jablonsky (?) with preliminary ideas concerning the adaptation of the corner-pavilion into living-quarters for Kirch were included in the Academy's archival documents in two *Pro Memoria* or memoranda dating from early on in the building-project, that is, May 1700 and July 1703 respectively.<sup>109</sup> They provide some idea of the exterior façade but little about the ground-plan arrangements and no real clues regarding the interior decorations for this domestic space, which, in any case, seems an unlikely candidate for designs such as those conceived and depicted in the drawings from the National Museum in Gdańsk. In this connection, it should be noted that architect Martin Grünberg himself died about a year later between 16–23 October 1706,<sup>110</sup> and this sad event could have brought about Schlüter's later participation in the project. Given the fact that Schlüter seems to have been given some responsibility for this part of the project, it seems possible that he may have also participated in work on the central block. In any case, it was supposed that he must have had something to do with the Academy building's interiors,<sup>111</sup> and thus it is not entirely impossible to assume he may have likewise been requested to supply designs for interior stucco-deco-

Oberingenieur Beer – Weiß sich nicht fähige etwaß zum Dienst der Societæt zu contribuiren, weil es ihm an Zeit mangle...“ BBAW PAW I-IV, 6, fols. 11v–12r. Compare: BBAW PAW I-IV, f. 11r. See also: Brather, *Leibniz...*, p. 338.

<sup>107</sup> It is interesting to note that later the Berlin Academy received an offer in August 1719 (probably owing to contacts Gottfried Kirch's wife Maria and son Christfried had maintained in Danzig) to purchase items from the deceased Johann Hevelius' family including correspondence, books, and the then existing copper-plates for the engravings of all the astronomer's publications. Compare: *Volumen Actorum betreffend das Observatorium und den Astronomum von Annus 1713 bis 1746*. BBAW PAW I-XIV, 26, fols. 39v–41r. For Christfried Kirch, see: Roland Wielen, *Kirch, Christfried*, [in:] *The Biographical Encyclopedia of Astronomers*, vol. 1, ed. Thomas Hockey, New York 2007, p. 636–637. See also note 43 above.

<sup>108</sup> The document was cited in: Harnack, *Berichte...*, p. 36; *idem*, *Geschichte...*, p. 117 (note 1). For Kirch, his family, and the apartment, see: Jürgen Hammel, *Neue Erkenntnisse zur Biographie von Gottfried Kirch*, "Acta Historica Astronomiae" 2000, Bd. 8, p. 71–85; Klaus Dieter Herbst, *Die Korrespondenz des Astronomen und Kalendermachers Gottfried Kirch (1639–1710)*, vol. 1, Jena 2006, p. lxxx–xciii; Brather, *Leibniz...*, p. 300–301.

<sup>109</sup> Notations on the adaptations for an external entrance to the corner-pavillion and passage-way to be built under the roof between the corner-pavillion (astronomer's quarters) and central-pavillion (observatory) probably dating from between 6–11 May 1700 and around 12 July 1703 are found in: BBAW PAW I:II, 1, fols. 2r–4r (specifically 4r), 34r–40v, (specifically 40v).

<sup>110</sup> *Künstler Lexikon...*, vol. 63, p. 367.

<sup>111</sup> Ladendorf, *Andreas Schlüter...*, p. 100.

Kevin  
E. Kandt

rations as well, perhaps, for the “Conferenz=stube” or library which were located in the central block beneath the observatory tower?

The Academy’s main “Conferenzstube” or assembly chamber was ultimately located on the second-storey of the observatory.<sup>112</sup> Unfortunately, no visual documentation of the appearance of the Academy’s first conference room or library has survived to give proof, nor has any reference to sculptural-reliefs or stucco-work been found in the Academy’s archival records,<sup>113</sup> contemporary manuscript accounts,<sup>114</sup> or published books,<sup>115</sup> to confirm whether such decorations as those represented in the National Museum drawings were ever carried out there. The few surviving engraved prints and documentary photographs of this room’s later appearance show very typical Neo-classical style decorations including astronomical instruments but these give no real evidence of what, if any, previous decorations may have existed.<sup>116</sup> Given the general lack of funds which plagued the Academy of Sciences during those early years, it is hardly surprising – and thus logical – that they were probably never created so that few of the decorative designs ever survived – and presumably only in their preliminary form – until today. However, it seems a not too unreasonable, nor far-fetched, hope to assume that further similar examples of the allegorical/scientific drawings attributed to Andreas Schlüter like the *Allegory of Time* and the *Allegory of Astronomy* preserved in the Muzeum Narodowe in Gdańsk may somehow surface in the years to come? We can only wish that with the publication of these two drawings, those insights derived from the most recently attributed ones, and further new examples might bring new revelations concerning the *oeuvre* of Schlüter as a draftsman into yet another exciting phase of scholarship regarding this fascinating and multi-faceted Baroque artist.

<sup>112</sup> Harnack, *Geschichte...*, p. 174–175; Brather, *Leibniz...*, p. 218–221.

<sup>113</sup> Harnack, *Geschichte...*, p. 173 (note 2). An examination of Academy’s surviving documents regarding the initial appearance of this room or its renovation in 1800–1801 have not revealed further information on previously-existing 18<sup>th</sup> century decoration of any kind. Record-groups consulted by this author included: BBAW PAW I–II, I–XIV, and I–XVI.

<sup>114</sup> Primary sources consulted here include the following surviving manuscript references and descriptions in: Gerken, *Concept und Manuscript...*, fol. 80v; *idem*, *Beschreibung...*, fols. 96v–97v, 101v; Becmann, *Chronik...*, fol. 195.

<sup>115</sup> Küster, *Altes und Neues Berlin...*, p. 175; Nicolai, *Beschreibung...* (1769), p. 330; Nicolai, *Beschreibung...*, (1786), p. 919–922.

<sup>116</sup> Pictorial documentation in the form of engravings and photographs only reveal very general decorations including designs with astronomical instruments not similar to the National Museum drawings. See: Willy Müller, *Einiges aus dem Akademieviertel*, “Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins” 1902, Bd. 19, Nr. 3, p. 29–30; Schwemin, *Der Berliner Astronom...*, p. 51, 54–56 and figs. 27–29; *Der reale Nutz: angewandte Wissenschaft in Preußen im 18. Jahrhundert*, exhibition catalogue, ed. Regina Mahlke, Berlin 2001, p. 26 and fig. Cat. Nr. II, 4. See also: BBAW, Fotoalbum, Sig. 25, Nrs. 19–20.

## Przyczynek do sytuacji materialnej gdańskich rzeźbiarzy w XVIII w.

Rzeźba gdańska XVIII w. nadal czeka na monograficzne opracowanie. Dotychczas badacze napotykali trudności z przedstawieniem jej dzieł, brak bowiem podstawowych badań prezentujących sylwetki poszczególnych mistrzów, w wielu przypadkach nazwisk rzeźbiarzy nie można powiązać z dziełami, a zniszczenie znaczącej części zabytkowej substancji sprawia, że nie sposób także przeprowadzić wiarygodnych badań porównawczych. Dlatego nie może dziwić fakt, że również zagadnienie warunków bytowych tej grupy zawodowej nie zostało dokładnie rozpoznane.

Obecnie można wprawdzie wymienić kilkanaście nazwisk rzeźbiarzy czynnych nad Motławą w XVIII w., jednak trzeba założyć, że w trakcie dalszych prac nad tymi zagadnieniami poznamy kolejnych rzeźbiarzy, a lista działających ówczesnie mistrzów ulegnie znacznemu rozszerzeniu. Do bardziej znanych i przywoływanych w literaturze przedmiotu postaci należą: Christoph Stritzki, Johann Heinrich Meissner, Daniel Eggert, Friedrich Wilhelm Du But<sup>1</sup> czy też Johann Carl Stender. Niektórzy z nich, jak choćby Stritzki<sup>2</sup>, Meissner czy Eggert<sup>3</sup>, doczekali się wprawdzie odrębnego omówienia, jednak jedynie praca Irmgard Koski z 1936 r. poświęcona Meissnerowi ma charakter monografii<sup>4</sup>.

Dla podejmowanych w tym artykule zagadnień mniejsze znaczenie ma działalność artystyczna poszczególnych rzeźbiarzy, istotniejsze jest natomiast, gdzie i w jakich warunkach zamieszkiwali, w jakim rejonie miasta lokowali swoje pracownie i składy, czy udało im się osiągnąć materialny sukces i jak przełożył się on na świat otaczających ich przedmiotów. Jak wspomniałam, dotychczas życie prywatne i warunki bytowe gdańskich rzeźbiarzy nie były właściwie przedmiotem zainteresowania ani historyków kultury materialnej,

<sup>1</sup> Na potrzeby tego tekstu przyjęłam zapis nazwiska według zapisu w inwentarzu. Nazwisko zapisywane jest również Dubut, zob. Adam Więcek, *Dubut (Du But) Fryderyk Wilhelm* [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających: malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, red. Jolanta Maurin-Białostocka, Wrocław 1975, s. 106.

<sup>2</sup> Elisabeth Kloss, *Das Danziger Wohnhaus Schäferei 3 und sein Besitzer Christoph Stritzki*, „Mitteilungen des Westpreussischen Geschichtsvereins” 1926, Jg. 25, s. 25–36.

<sup>3</sup> Ewa Barylewska-Szymańska, *Daniel Eggert – gdański rzeźbiarz XVIII wieku. Przyczynek do biografii artysty* [w:] *Gdańszczanin w Berlinie. Daniel Chodowiecki i kultura 2. połowy XVIII wieku w Gdańsku*. Materiały z sesji, „Dom Uphagena”, red. Edmund Kizik, Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, t. 2, Gdańsk 2002, s. 83–89.

<sup>4</sup> Irmgard Koska, *Johann Heinrich Meißner. Ein Danziger Bildhauer des 18. Jahrhunderts*, (Danziger kunstgeschichtliche Forschungen, Hg. W. Drost, 3), Danzig 1936.

ani historyków sztuki, którzy zagadnienia te wzmiankowali jedynie na marginesie innych kwestii. Odnalezione przeze mnie w gdańskim Archiwum Państwowym inwentarze mienia rzeźbiarzy działających w osiemnastowiecznym Gdańsku zachęcają do podjęcia próby przyjrzenia się warunkom ich życia nieco bliżej.

Najpierw wskażmy w przestrzeni miasta usytuowanie warsztatów rzeźbiarskich. Tradycyjnym miejscem pracy mistrzów była Szafarnia usytuowana wzdłuż wschodniego brzegu Nowej Motławy (il. 1). Tam znajdowały się „budy” rzeźbiarzy, place i szlifiernie wynajmowane im przez Radę Miasta na podstawie kontraktu lub też nabywane przez nich. Pamiątką tego stanu rzeczy jest używana obecnie nazwa – Most Rzeźbiarzy. Most znajdujący się w tym miejscu wcześniej również nosił nazwę wskazującą na uprawiających tę profesję: *Steinhauerbrücke* (Most Kamieniarzy). Miejsce to było dogodne z kilku powodów. Przede wszystkim obszar ten był położony w bliskości wody, którą dostarczano kamień, gromadzony i składowany następnie na przyległych do pracowni placach. Ważnym powodem obrania tego właśnie miejsca był też fakt, że rzeźbiarze do szlifowania kamienia (przeznaczonego na przykład na płyty posadzkowe, płyty nagrobne, obudowy kominków) używali urządzeń szlifierskich (młynów szlifierskich) napędzanych wodą. Jednak już w pierwszej poł. XIX w. następowały w tym rejonie zmiany. W książce adresowej z 1854 r. odnotowano jedynie dwóch przedstawicieli profesji kamieniarskiej – byli to Nordenowie, związani zresztą już wcześniej z tą okolicą<sup>5</sup>.

Wróćmy jednak do XVIII w. Wówczas przy Szafarni pracował między innymi Christoph Stritzki. Wyzwolony na mistrza wiosną 1724 r., już 28 października tego samego roku wynajął od miasta plac przy Szafarni w pobliżu Mostu Rzeźbiarzy, by zbudować na nim pracownię. Wzniesiony wtedy budynek („Steinhauer-Bude”) jest znany na podstawie wyceny sporządzonej dziesięć lat po śmierci mistrza Stritzkiego w 1763 r. Był on jednokondygnacyjny, miał wymiary 40 na 30 stóp<sup>6</sup> (ok. 11,5 m × 8,6 m) i został zbudowany w konstrukcji szkieletowej oszalowanej deskami. Powierzchnia blisko 100 m<sup>2</sup>

<sup>5</sup> *Allgemeiner Wohnungs-Anzeiger für Danzig und dessen Vorstädte auf das Jahr 1854*, Danzig [b.r.w.], s. 278. Proces opuszczania Szafarni przez kamieniarzy i rzeźbiarzy daje się zaobserwować już w początkach XIX w. Jeszcze w 1803 r. nieruchomości wraz z domem mieszkalnym i placami składowymi miał tu kamieniarz Anton Philipp Clemens (zob. Archiwum Państwowe w Gdyni, 98/4742, s. 2 – za informację na ten temat dziękuję pani dr Zofii Maciakowskiej z Pracowni Gdańskiej Instytutu Historii PAN). Clemens zakończył naukę u Johanna Heinricha Nordena seniora w 1792 r. i od tego czasu działał samodzielnie. W 1817 r. jedynym kamieniarzem czynnym przy Szafarni był H. Norden, podczas gdy inni, nieliczni zresztą, rzeźbiarze i kamieniarze zostali odnotowani w innych rejonach miasta – przy Podwalu Staromiejskim, ulicy Malarskiej i Długich Ogrodach (zob. *Adreßbuch für das Königliche Danziger Regierungs-Departament mit besonderer Berücksichtigung der Stadt Danzig und ihres Polizei-Bezirks 1817*, Danzig [b.r.w.], s. 120, 219).

<sup>6</sup> W XVIII w. jedna stopa gdańska była równa 28,67 cm. Dane te potwierdzają ustalenia dr Zofii Maciakowskiej.

mieściła pracownię i jedną zaledwie wyodrębnioną z tej przestrzeni izbę („mit einem Stübchen”). W pobliżu znajdował się kolejny obiekt, określony również jako warsztat, na podstawie opisu wydaje się jednak, że była to jedynie szopa zbita z desek. Nie wspomniano, jakich była rozmiarów i czy została wewnątrz podzielona na odrębne pomieszczenia<sup>7</sup>.

*Przyczynek do sytuacji materialnej gdańskich rzeźbiarzy...*



Il. 1. Fragment planu miasta z Szafarnią, 1814 r., fot. ze zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku

Pracownię przy Szafarni miał też Daniel Eggert. Ją także opisano podobnie – jako mającą wewnątrz jedną wydzieloną izbę („eine Steinhauer-Bude mit einem Stübchen”<sup>8</sup>). Oba budynki mieszczące pracownie Stritzkiego i Eggerta oszacowano na zbliżone kwoty, odpowiednio – 1400 i 1500 florenów. O innych warsztatach rzeźbiarskich usytuowanych w tym rejonie wiemy niewiele. Gdy kamieniarz Johann Gottlieb Linck wyjechał z Gdańska, przenosząc się

<sup>7</sup> Archiwum Państwowe w Gdańsku [dalej: AP Gdańsk] 300, 58/64, s. 59, wycena pracowni Stritzkiego.

<sup>8</sup> Barylewska-Szymańska, *Daniel Eggert...*, s. 87, aneks źródłowy.



do Elbląga<sup>9</sup>, w miejscowej gazecie ogłoszeniowej ukazał się anons. Informowano w nim potencjalnych zainteresowanych o tym, że w terminie „od Wielkiejnocy” można będzie wynająć jeden z trzech budynków użytkowanych wcześniej właśnie przez mistrza Lincka. By zawrzeć kontrakt najmu, zainteresowani mieli w dniu 1 lutego 1777 r. o godzinie 10.00 zgłosić się do ratusza głównomiejskiego<sup>10</sup>.

Nie oznacza to, że wszyscy działający w mieście rzeźbiarze uprawiali zawód przy Szafarni. Dla przykładu można wskazać Johanna Heinricha Meissnera, który był czynny w Gdańsku od 1726 r. Na podstawie nielicznych wzmianek wiemy, że początkowo pracownię ulokował na Starym Mieście, w pobliżu kościoła p.w. św. Katarzyny (wymieniany jest dziedziniec koło kościoła św. Katarzyny jako miejsce lokalizacji warsztatu rzeźbiarskiego – tam właśnie miał powstać posąg Augusta III ustawiony następnie w Dworze Artusa<sup>11</sup>). Dopiero w 1755 r. Meissner przeniósł się na Długie Ogrody, a więc nieopodal Szafarni<sup>12</sup>. Była to wówczas ulica, wzdłuż której rozciągały się parcele z rozległymi ogrodami i sadami. Obok domów o podmiejskim charakterze znajdowały się tu zarówno domy czynszowe, jak i niewielkie kamienice. Wśród prominentnych właścicieli posesji przy Długich Ogrodach można wskazać choćby pułkownika Mikołaja Wojciecha Weihera, a później Jerzego Augusta Mniszcha, czy też starostę knyszyńskiego Tomasza Czapskiego i Hilarego Aleksandra Potulickiego<sup>13</sup>. Tu także od 1768 r. był usytuowany „Pałac rosyjski” będący siedzibą rezydenta rosyjskiego w Gdańsku. Możemy założyć, że przeprowadzka w ten rejon miasta była rezultatem dobrej kondycji finansowej artysty.

Trudno przesądzić, czy rzeźbiarze, podobnie jak przedstawiciele innych profesji, mieszkali i uprawiali zawód w tym samym miejscu. Stritzki początkowo mieszkał przy Rzeźnickiej (gdzie dom miała jego żona), jednak szybko postanowił osiedzić wraz z rodziną w pobliżu swego miejsca pracy przy Szafarni. Eggert zamieszkiwał w swej pracowni, gdyż tam właśnie po przedwczesnej śmierci spisano jego dobytek. Możemy założyć, że Meissner w okresie, gdy

<sup>9</sup> Dane na temat Johanna Gottlieba Lincka zawdzięczam uprzejmości pana Janusza Pałubickiego, któremu bardzo dziękuję za pomoc.

<sup>10</sup> „Wöchentliche Danziger Anzeigen und Dienliche Nachrichten” [dalej: WDA], 1777, Nr. 3, s. 29. W Gdańsku zawiązywanie umów najmu następowało w dwóch terminach „na Wielkanoc” i „na św. Michała”, faktycznie umowy zawiązywano trzy tygodnie po Wielkiej Nocy i po 29 września, gdy przypada święto Archanioła Michała. Zasady te regulował wilkierz, zob. *Neu revidirte Willkühr der Stadt Danzig aus Schluss sämtlicher Ordnungen*, Danzig 1761, cz. 1, s. 79 (*Von Mieth und Aufsaye der Häuser, Wohnungen...*).

<sup>11</sup> Gotthilf Löschin, *Geschichte Danzigs vor der ältesten bis zur neuesten Zeiten*, Tl. 2, Danzig 1823, s. 216–217.

<sup>12</sup> Koska, *Johann Heinrich Meißner...*, s. 13.

<sup>13</sup> Na ten temat zob. Ewa Barylewska-Szymańska, *Domy szlachty w osiemnastowiecznym Gdańsku* [w:] *Život pražských paláců. Šlechtické paláce jako součást městského organismu od středověku na práh moderní doby*, Documenta Pragensia, XXVIII, red. Olga Fejtová, Václav Ledvinka, Jiří Pešek, Praha 2009, s. 511–512, 516–517.

jego pracownia znajdowała się przy Długich Ogrodach, również tam mieszkał. Trudno rozstrzygnąć, czy podobnie było w przypadku Lincka, który dzierżawił trzy budynki przy Szafarni. Zanim opuścił miasto, część jego ruchomego mienia zlicytowano na poczet długów, a samych mebli miał sporo, więc być może dysponował jakimś innym mieszkaniem.

Inni rzeźbiarze wymieniani są na przykład przy III Grobli (C. Nath Fehlhauer<sup>14</sup>) czy też przy Rzeźnickiej (Krampitz<sup>15</sup>). Niektórzy, jak Friedrich Wilhelm Du But czy Michael Kaintz, wynajmowali lokum. Du But zmieniał, jak to było wówczas w powszechnym zwyczaju, miejsce swego zamieszkiwania. W 1773 r. mieszkał przy IV Grobli<sup>16</sup>, pod koniec życia odnajmował kwatery u mistrza murarskiego Zinnerta<sup>17</sup>. Kaintz początkowo ulokował się wraz z uprawiającym tę samą profesję bratem przy ulicy Bosmańskiej, później przy Tokarskiej, a w końcu przyniósł się, już samodzielnie, na Wiadrownię<sup>18</sup>.

Przyjrzyjmy się nieco bliżej wyposażeniu mieszkań i izb zamieszkiwanych przez rzeźbiarzy. Najpierw jednak spójrzmy na dom Stritzkiego – to niestety jedyny znany budynek związany z przedstawicielami tej profesji. Warto przypomnieć, że historia budowy jego domu przy Szafarni miała dość burzliwy przebieg. Początkowo Stritzki zlecił mistrzowi ciesielskiemu Conradowi Christianowi Apitzowi nie tylko budowę wspomnianej już pracowni, ale też wzniesienie dalszych zabudowań w konstrukcji szkieletowej, które zamysłał zapewne wykorzystać do celów mieszkaniowych. Nie było to zgodne z prawem, Stritzki stanął więc przed sądem wetowym i pozwolenie na budowę otrzymał dopiero po wniesieniu opłaty karnej. W pozwoleniu wyraźnie zastrzeżono, że wolno mu wprawdzie wzniesić budynek w konstrukcji szkieletowej, jednak w zabudowaniach nie może trzymać ani koni, ani karmy dla nich. Wyraźnie stwierdzono, że parcelę można wykorzystywać do uprawiania zawodu. Po opłaceniu kary Stritzki, mając już pozwolenie, rzeczywiście rozszerzył swą działalność zawodową, dobudowując pierwszą szlifiernię.

Jednak zaledwie rok później Stritzki sprzedał należący do żony dom położony przy ulicy Rzeźnickiej i uzyskane tą drogą pieniądze zainwestował, dokupując plac naprzeciwko swego domu. Na dokupionej parceli znajdował się

<sup>14</sup> „Gemeinnützige Danziger Anzeigen, Erfahrungen und Erläuterungen allerley nützlicher Dinge und Seltenheiten”, 1756, 50. Stück, s. 244.

<sup>15</sup> WDA, 1776, nr 28, s. 370. Być może rzeźbiarz był ojcem Friedricha Wilhema Krampitza dziewiętnastowiecznego gdańskiego poety, zob. Peter Oliver Loew, *Gdańsk literacki (1793–1945)*, Gdańsk 2005, s. 12–13.

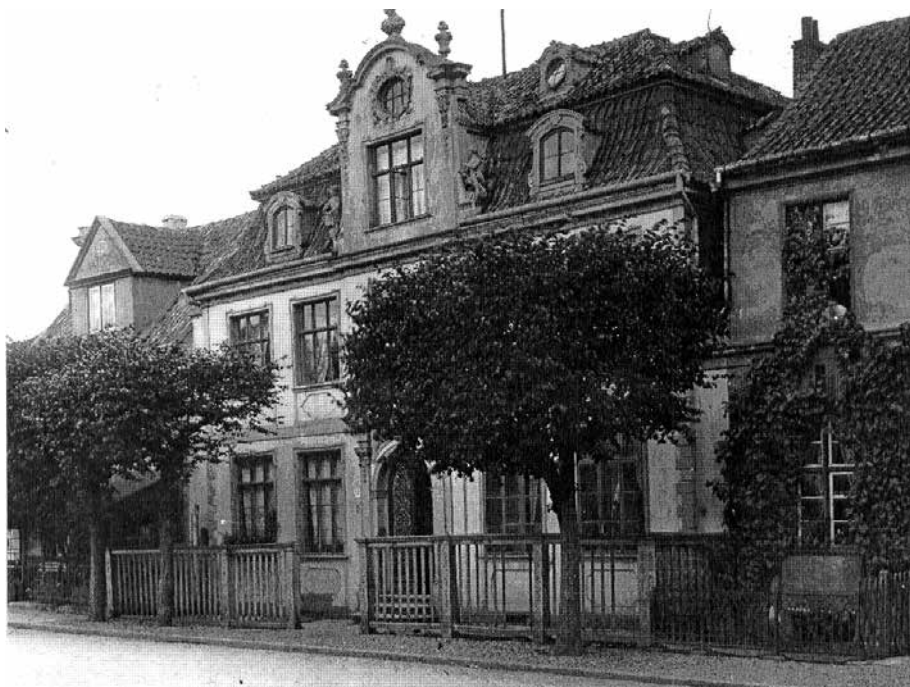
<sup>16</sup> Daniel Chodowiecki, *Die Reise von Berlin nach Danzig. Das Tagebuch*, Hg. Willi Geis-meier, Berlin 1994, s. 24.

<sup>17</sup> Mistrz murarski Johann Andreas Zinnert, czynny w Gdańsku od lat sześćdziesiątych XVIII w., odnajmował pomieszczenia w swojej kamienicy położonej przy Podwalu Staromiejskim. Du But, jak stwierdzono w inwentarzu spisany po jego śmierci, zalegał Zinnertowi z opłatą czynszu na niemalą kwotę 250 florenów, zob. AP Gdańsk, 300, 1/157, s. 807, *Inventarium von dem Nachlaße des (...) verstorbenen Friedrich Wilhelm Du But (1779 r.)*.

<sup>18</sup> WDA, 1781, nr 44, s. 543; nr 50, s. 615.

niewielki budynek, być może ten sam, który po latach opisano jako „Taschengebäude”. Zapewne tam początkowo zamieszkał.

Wreszcie mistrz Stritzki doprowadził do korzystnego dla siebie rozwiązania – w 1728 r. przy Szafarni stanął jego własny dom (il. 2) znany z licznych zdjęć archiwalnych, nazywany niekiedy od popiersia umieszczonego w zwieńczeniu portalu „Domem pod Murzynkiem” (ul. Szafarnia 3). Był to solidny budynek, opisany później przez wyceniających nieruchomości jako mający dobre mury ogniowe („gute Brandmauer”) i doskonale zbudowany („sehr woll gebauet”).



Il. 2. Dom rzeźbiarza Christophą Stritzkiego przy Szafarni 3, fot. ze zbiorów prywatnych

Pierwotna dyspozycja wewnętrzna jest znana dzięki wspomnianemu opisowi z 1763 r., kiedy starsi cechu murarzy i cieśli wycenili całą posesję należącą do nieżyjącego już wówczas mistrza, który zmarł w marcu 1753 r. Jego dom miał dużo różnych pomieszczeń: sporą sień, przestronne izby, kilka kuchni, liczne komory. Opisując kilka pomieszczeń, odnotowano bogatą dekorację sztukatorską (il. 3–4), w jednej z izb uzupełnioną dekoracją malarską. W kilku wnętrzach była ona jednak już wówczas w nie najlepszym stanie technicznym. W izbach znajdowały się marmurowe kominki (il. 5) oraz piece z białymi i niebieskimi kaflami. Podłogi były wyłożone „pięknymi”, jak to podkreślono w opisie, płytami kamiennymi. Możemy założyć, że do własnego domu Stritzki wybrał najlepszy materiał.



Il. 3. Fragment dekoracji sztukatorskiej w domu Stritzkiego przy Szafarni 3, fot. Bildarchiv Foto Marburg



Il. 4. Fragment dekoracji sztukatorskiej w domu Stritzkiego przy Szafarni 3, fot. Bildarchiv Foto Marburg

Budynek frontowy miał bezpośrednią komunikację z usytuowaną obok dwukondygnacyjną murowaną oficyną. Także tu wnętrza na pierwszym i drugim piętrze miały zbliżony, choć nieco skromniejszy wystrój. Można było w nich odna-

leźć kamienne i drewniane posadzki, białe piece czy też sufity ze sztablaturą. Sklepione, jednokondygnacyjne piwnice były wyłożone kamiennymi płytami<sup>19</sup>. Bezpośrednio za domem znajdowało się wydłużone podwórze

<sup>19</sup> Zachowanie wystroju przez cały XIX w. w niezmienionym kształcie należy wiązać zapewne z tym, że przez dłuższy czas dom pozostawał w posiadaniu rzeźbiarza Johanna Heinricha Nordena juniora, który niewątpliwie umiał docenić kunszt swego poprzednika. Jednak później budynek był coraz bardziej zaniedbany. W XX w., w okresie międzywojennym, nie zdołano wiele uczynić dla zachowania domu Stritzkiego, a jego stan techniczny pozostawał

z budynkami gospodarczymi i latryną. Nawet podłogi w tak podrzędnych pomieszczeniach jak drewnitnia wykonano z płyt kamiennych<sup>20</sup>.



Il. 5. Kominek z domu Stritzkiego przy Szafarni 3, fot. Bildarchiv Foto Marburg

Nie może więc dziwić, że dom i zabudowania gospodarcze starsi cechów murarzy i cieśli wycenili na wysoką kwotę 14 tysięcy florenów<sup>21</sup>. Tymczasem nie były to jedyne należące do Stritzkiego nieruchomości, wszak wspomniana wcześniej pracownia została oszacowana na 1400 florenów. Ogrodzony teren, na którym znajdował się spichlerz wzniesiony w konstrukcji szkieletowej, mieszczący szlifiernię, niewielki ogród z podpiwniczoną altaną oraz szopą na materiały wart był zgodnie z oceną starszych cechu 3500 florenów<sup>22</sup>. Wszystko to sprawia, że z całą pewnością możemy powiedzieć, że mistrzowi Stritzkiemu wiodło się zupełnie dobrze. Same nieruchomości dziesięć lat po jego śmierci były warte 18 900 florenów. Możemy przypuszczać, że również wyposażenie domu miało sporą wartość, niestety nie dysponujemy żadnymi informacjami na ten temat.

Zajrzyjmy teraz do izby zamieszkiwanej przez Daniela Eggerta. Niestety, nie jesteśmy w stanie podać wartości należących do niego przedmiotów, gdyż sporządzony inwentarz nie zawiera ich wyceny, możemy jednak ocenić, że umeblowanie będące w posiadaniu Eggerta było bardzo skromne. Składały się na nie niedrogie sprzęty, z których część była malowana zieloną farbą. W inwentarzu wszystkich mebli wyliczono niewiele – cztery stoły, łóżko z firankami, dwa kantorki, sześć krzeseł oraz ławkę do umieszczenia miednicy i sprzętów higienicznych.

wiele do życzenia, mimo że objęto go ochroną konserwatorską. Wojna przyniosła definitywny kres jednemu znanemu domowi własnemu gdańskiego rzeźbiarza. Niektóre wnętrza domu ze wspaniałą dekoracją sztukatorską sufitów, piecami i kominkami są znane z archiwalnych fotografii (zob. Bildarchiv Foto Marburg). Po drugiej wojnie światowej dom wprawdzie odbudowano, jednak zmieniono układ wnętrz, a nie tak dawno przebudowano go na hotel.

<sup>20</sup> AP Gdańsk, 300, 58/64, s. 51–53, wycena domu Stritzkiego.

<sup>21</sup> Podczas publicznej licytacji w 1764 r. osiągnął on nawet cenę 17 tysięcy florenów.

<sup>22</sup> AP Gdańsk, 300, 58/64, s. 55–56, wycena spichrza ze szlifiernią usytuowanego „am Zimmer-Hofe” i innymi zabudowaniami.

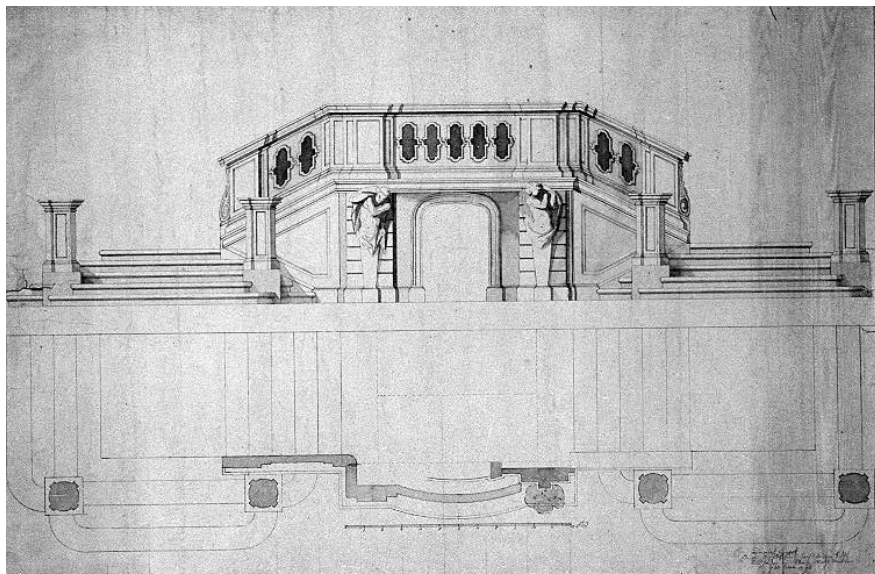
Sprzętów domowych i zastawy miał Eggert również niewiele; za ledwie jeden mosiężny kociołek, dwa kamionkowe dzbany, angielski rożen, trochę naczyń do przygotowania i picia kawy i herbaty, w tym 12 „delikatnych” filiżanek (zapewne porcelanowych lub wykonanych z delikatnego fajansu), 6 srebrnych łyżeczek i 12 noży, cukiernica do cukru pudru – to niemal wszystko. Izbę rzeźbiarz oświetlał latarnią i 4 świecznikami. Zielony cebrzyk służył zapewne do mycia i zmywania naczyń. Zmiany pogody rzeźbiarz mógł śledzić dzięki barometrowi, a wieczory z przyjaciółmi spędzać przy szachach. Pewne światło na jego zainteresowania rzuca też aż 10 klatek przeznaczonych dla ptaków. W tym czasie w Gdańsku hodowano chętnie nie tylko kanarki i papugi, ale trzymano też rodzime ptaki śpiewające. Nie uda nam się już wyjaśnić, jakie ptaki umilały Eggertowi czas, gdyż w trakcie sporządzania spisu klatki były puste. Także pozostawione przez niego ubranie, bielizna osobista, stołowa czy też pościel, a także niewielka suma pieniędzy nie wskazują na dobry stan jego finansów. Jedyne srebrny zegarek, złoty sygnet, srebrny tłok pieczętny i paryski srebrny kord mogły mieć większą wartość.

Poza instrumentami matematycznymi nie odnotowano narzędzi czy też gotowych lub przygotowywanych rzeźb. Być może powodem była gruźlica, na którą cierpiał i zmarł 24 maja 1770 r. w wieku za ledwie 35 lat. Nie wiemy, kiedy Eggert na nią zachorował i jak długo przyszło mu z nią walczyć. Po powrocie do Gdańska rzeźbiarz niewątpliwie odniósł artystyczny sukces – otrzymywał znaczące i prestiżowe zlecenia. Trudno przesądzić, co się stało z pieniędzmi, które dostał choćby za tak ważne zlecenie, jak zaprojektowanie i wykonanie portalu i schodów Ratusza Głównego Miasta (il. 6). Była to przecież duża kwota – 11 340 florenów<sup>23</sup>. Pokażne honorarium należało mu się także za rozbudowaną dekorację rzeźbiarską założenia ogrodowego w Kuźniczках. Zapewne nie były to jedyne zlecenia. Z jego osobą wiązano także wystrój rzeźbiarski jednego z ogrodów położonego przy Nowych Ogrodach. Nie wiemy, jak długo chorował Eggert i przez jaki okres nie wykonywał zamówień. Tych wątpliwości zapewne nie uda się już wyjaśnić.

Rzeczy przeznaczone na licytację przeprowadzoną w 1775 r., a należące do mistrza Johanna Gottlieba Lincka, stanowią zapewne jedynie część jego mienia mającą po ich sprzedaży zaspokoić roszczenia wierzyciela. Jednak i one pozwalają na dość dobry wgląd w gospodarstwo domowe Lincka. Rzeźbiarz miał narożną dębową przeszkloną szafkę. Warto odnotować, że w tego typu meblach umieszczano zazwyczaj najcenniejsze przedmioty z zastawy stołowej. W tym samym pomieszczeniu mogła być też ustawiona wybijana zieloną trypową tkaniną kanapa i 6 krzeseł. Nie jesteśmy pewni, czy kanapa i krzesła stanowiły garnitur. Gdyby jednak tak było, to Linck byłby właścicielem

<sup>23</sup> Na temat honorarium Eggerta, zob. Edmund Kizik, *Jesień hanzeatyckiego miasta. Uwagi o warunkach rozwoju kultury w osiemnastowiecznym Gdańsku* [w:] *Portret ponad wszystko. Jacob Wessel i jego wiek. Sztuka gdańska XVIII wieku*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. Anna Mosingiewicz, Dariusz Kaczor, Gdańsk 2005, s. 24.

zespołu mebli siedziskowych wchodzących w Gdańsku szerzej w tym czasie w modę. Były one obijane jednorodnie i składały się najczęściej właśnie z kanapy i 6 bądź 12 krzeseł, rzadziej uzupełnianych także fotelami. Takie właśnie przypuszczenie nasuwa fakt, że kanapę i krzesła sprzedano w czasie licytacji za 36 florenów.



Il. 6. Projekt schodów Ratusza Głównego Miasta, fot. ze zbiorów Archiwum Państwowego w Gdańsku

Mistrz Linck miał też zegar z kurantem (z mechanizmem piszczałkowym), sprzedany na licytacji za nieco ponad 100 florenów, był to najkosztowniejszy sprzęt w jego domu. Wprawdzie szafka zegara była polichromowana (wyższe ceny osiągały zegary umieszczone w szafkach fornirowanych orzechem bądź mahoniem), niemniej jednak zegar miał sześć wymiennych „wałków” i wygrywał pewnie wiele melodii (niestety o repertuarze nie wspomniano). Zegary grające stanowiły w domach gdańskich swego rodzaju wyznacznik luksusu i należały do sprzętów kosztownych i dość rzadkich, a ich ceny były wysokie<sup>24</sup>.

Na ścianie wisiało modne lustro w ramie fornirowanej drewnem orzechowym, pod nim mogła stać konsola wykonana z gipsu. Zapewne, co często praktykowano, w tym samym pomieszczeniu wstawiono też fornirowany orzechem kantor z blatem do pisania („Schreib-Contoir”). Był to niewątpliwie najciekawszy mebel w domu Lincka. Tego typu sprzęty w dolnej części z szafką bądź szufladami miały podnoszony blat do pisania i nastawę z szafką niekiedy

<sup>24</sup> Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, *Zegary domowe w Gdańsku w drugiej połowie XVIII wieku [w:] Zegary gdańskie*, katalog wystawy, Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, red. Zuzanna Prószyńska, Ewa Barylewska-Szymańska, Dariusz Kaczor, Konrad Nawrocki, Stefan S. Mielezkiewicz, Wojciech Szymański, Gdańsk 2005, s. 81–83, 86.

o przeszklonych drzwiach. Taki właśnie typ modnego mebla sugeruje wysoka cena wynosząca 97 florenów, którą uzyskano za niego w czasie licytacji.

Na ścianach musiały wisieć obrazy, wymieniono ich w sumie 11, jednak o ich tematyce nie wspomniano, a ceny uzyskane z nich podczas licytacji świadczą o tym, że nie mamy tu do czynienia z wybitnymi dziełami sztuki.

Nie wiadomo, czy Linck dysponował odrębnym pomieszczeniem, które pełniło funkcję sypialni. Być może tam właśnie były ustawione 2 łóżka – orzechowe z firankami i malowane na żółto łóżko określone jako angielskie. Drugi z należących do Lincka zegarów – ścienny, bijący mógł wisieć właśnie w sypialni, tam też zawieszona było zapewne lustro toaletowe, a także mogły tam stać niewielkie dębowe szafki (jedna niewielkich rozmiarów, druga wsparta na nogach o łączynie tworzącej literę „X”).

Wśród zlicytowanych przedmiotów były też naczynia (porcelanowe filiżanki, mosiężny dzbanek do kawy, cynowe talerze i dzban, szklanki do piwa) i sprzęty gospodarskie (np. młynek do kawy), jednak tego rodzaju rzeczy przeznaczono na licytację niewiele.

Inwentarz Lincka nie zawiera wprawdzie wyceny przedmiotów, dysponujemy jednak rachunkiem z licytacji. Nie wszystkie jego rzeczy udało się sprzedać, ale większość mebli i sprzętów znalazła nowych nabywców. Tą drogą uzyskano blisko 674 floreny, w kwocie tej mieści się też zbycie wyrobów rzeźbiarskich, płyt kamiennych, wozu. Właśnie ostatnie wspomniane przedmioty mogą wzbudzić zainteresowanie. Spis przeprowadzono zapewne w pracowni przy Szafarni. Wśród wymienionych wyrobów znalazły się: kamienna rzeźba Jana Nepomucena, którą w czasie licytacji sprzedano za 24 floreny, 2 kamienne kule (zapewne przedporożowe), 2 kamienne postumenty, 3 dekorowane kamienne tablice, stary kominek i elementy do dwóch kolejnych, kilka płyt nagrobnych oraz 276 płyt posadzkowych. Daje to niejaki wgląd w to, czym parał się Linck.

W inwentarzu nie zanotowano natomiast żadnych narzędzi rzeźbiarskich i instrumentów mogących posłużyć do przygotowania projektów. Pewnie te przyrządy służące do wykonywania zawodu Linck mógł pozostawić sobie, wyłączając z licytacji. Widać jego sytuacja na tyle się skomplikowała, że dwa lata później zdecydował się przenieść do Elbląga.

Inaczej wyglądało lokum wynajmowane przez pochodzącego z Wiednia Michaela Kaintza. Jak już wspomnieliśmy, od przybycia do Gdańska zmienił on kilkakrotnie miejsce zamieszkania, zapewne w poszukiwaniu niedrogiej kwatery. Ostatnim lokum była położona w pobliżu Motławy Wia-drownia. Usytuowane tam domy czynszowe z niewielkimi mieszkaniami były odnajmowane za niewygórowane czynsze. Jak wynikało z ogłoszenia zamieszczonego w 1781 r., jeden z dwóch przybyłych z Wiednia rzeźbiarzy, pracujący – co zaznaczono w ogłoszeniu – przede wszystkim w brązie, osiadł właśnie przy Wia-drowni. W tym samym miejscu odnajdujemy go w 1786 r., gdy spisywany jest urzędowy inwentarz jego dóbr. Powodem spisu była śmierć



rzeźbiarza w dniu 11 grudnia. Na wyposażenie wynajmowanego przez niego niewielkiego, zapewne jednoizbowego, mieszkania składało się malowane na zielono łóżko z szarymi firankami, pościel, dębowy kantorek z szufladami, stół, 4 różne krzesła (pewnie kupione tanio na jakiejś licytacji), małe lustro i szafka na żywność. Mieszkanie oświetlały przyścienne blakiery, jednak najwidoczniej podczas choroby rzeźbiarz musiał je zastawić u mistrza krawieckiego przy Szerokiej, gdyż tam spisujący dobytek odnotowali te przedmioty.

Kaintz zatrudniał służącą, która sypiała na składanym łóżku podróznym rozstawianym pewnie na noc w kuchni. Podobnie jak w poprzednich znanych nam już domach, sprzętów gospodarstwa domowego prawie nie było: patelnia, ruszt, trójnóg do ustawiania garnków na palenisku, kociołki do gotowania kawy i przyrządzania herbaty. W spisie nie wymieniono ani jednej filiżanki, talerza, łyżek, noży, a więc naczyń niezbędnych do elementarnego funkcjonowania.

Kaintz pracował też w drewnie, gdyż w jego domu spisujący odnotowali „2 Musikalische Tropheen von Bildhauer-Arbeit geschnitzt”, a także 15 sztuk drewna lipowego. Miał on też nieco narzędzi i sprzętów służących do wykonywania zawodu.

Po śmierci Kaintza jego dobytek zlicytowano za kwotę 161 florenów. Przed śmiercią jego sytuacja finansowa musiała być trudna, zalegał swemu gospodarzowi z czynszem na sporą kwotę 160 florenów, a nawet pożyczzył od niego jeszcze 24 floreny. Rzeźbiarz był zmuszony zastawić kilkanaście rzeczy. U wspomnianego już mistrza krawieckiego Kehlerta zastawił nie tylko wspomniane blakiery, ale i cenniejsze przedmioty – złoty zegarek kieszonkowy wydzwanający kwadransy i godziny wart ponad 250 florenów i kolejny zegarek kieszonkowy – srebrny za 60 florenów. Krawiec przyjął też od niego ubrania, a nawet jedwabny czerwony parasol. Sytuacja musiała być tak zła, że na Targu Drzewnym rzeźbiarz oddał w zastaw portret malowany na kości słoniowej – być może przedstawiający jakąś bliską mu osobę, a także tabakierkę, srebrne sprzączki do butów i nieco ubrań. Ponadto Kaintz winny był też zapłatę swojej służącej, zalegał znaczną kwotę kamieniarzowi Langemu i to bardzo wysoką sumę 755 florenów, a także dwóm innym jeszcze osobom dalsze 103 floreny<sup>25</sup>.

Choroba Kaintza pociągnęła za sobą wydatki – leki kosztowały 25 florenów i 18 gr, opieka chirurga została wyceniona na 24 floreny<sup>26</sup>. Nie wiemy, jak długo rzeźbiarz chorował, zapewne jednak wymagał dodatkowej opieki, a to także pociągało wydatki.

Na koniec zajrzyjmy jeszcze do mieszkania Du Buta, który mieszkał wspólnie z żoną Anną Rosiną<sup>27</sup>. Przegląd dobytku rozpoczniemy od obrazów i prac

<sup>25</sup> AP Gdańsk, 300, 1/168, s. 287–288, *Inventarium von dem Nachlasse des (...) Michael Kaintz gewesenen Bildhauer aus Wien*.

<sup>26</sup> AP Gdańsk, 300, 1/168, s. 291, 293.

<sup>27</sup> AP Gdańsk, 300, 1/157, s. 785–807, *Inventarium von dem Nachlasse des (...) verstorbenen Friedrich Wilhelm Du But*. Inwentarz mienia Du Buta przygotowywany jest do druku przez prof. Edmunda Kizika, dlatego w tym miejscu omówiono jego zawartość jedynie sumarycznie.

graficznych – zapewne na ścianach mieszkania zawieszonych było 10 obrazów, między nimi znajdował się portret króla Polski Augusta III. O portrecie tym uzyskujemy dodatkowe informacje dzięki anonsovi zapowiadającemu licytację części mienia należącego do rzeźbiarza – portret króla był całopostaciowy. W zbiorach Du Buta znajdował się też obraz pędzla znanego gdańskiego malarza Jakoba Wessla<sup>28</sup>. Inne obrazy jedynie odnotowano, nie podając ich tematyki. Podobnie postąpili spisujący w stosunku do 11 oprawionych w ramy prac graficznych – nie opisano ich dokładnie.

Du But miał też dużą kolekcję rycin, o której wspomniął pobieżnie Daniel Chodowiecki<sup>29</sup>. Więcej uwagi poświęcił tym zbiorom Johann Bernoulli, oceniając je bardzo pochlebnie<sup>30</sup>. Zapewne znaczna część z tych prac była rzeźbiarzowi przydatna do jego własnej działalności artystycznej – wykonywał nie tylko rzeźby w kamieniu czy metalu, medale, ale też modne wówczas prace w wosku. Te ostatnie dominowały w gdańskim okresie działalności Du Buta.

Wśród zgromadzonych przez niego rycin spory zespół stanowiły portrety znanych osobistości. Dla przykładu można wskazać konny portret Jana III Sobieskiego, portret Stanisława Augusta Poniatowskiego, carycy Katarzyny II, pruskiego monarchy Fryderyka II, bliżej nieokreślone portrety angielskiej pary królewskiej, austriackiej cesarzowej Teresy czy też konny portret króla Francji. W sumie był to zbiór obejmujący 85 numerów spisu inwentarzowego.

Kolejną dużą grupę stanowiły włoskie, francuskie, niderlandzkie i niemieckie grafiki. Tylko nieliczne z nich określono bliżej, większość prac podano w katalogu sumarycznie – „80 diverse Stücke” lub „25 Francesische Stücke a 15 gr”. W bibliotece Du Buta znajdowało się także kilkadziesiąt książek z rycinami (spis obejmował 39 numerów, niektóre z nich zawierały kilka woluminów), część z nich dotyczyła numizmatyki i medalierstwa.

W spuściźnie spisanej po śmierci artysty znalazły się jego własne prace, znane także z opisów Chodowieckiego i Bernoulliego. Były wśród nich rzeźby i płaskorzeźby wykonane w barwnym i białym wosku<sup>31</sup>. Spisujący dobytek

<sup>28</sup> WDA, 1779, nr 39, s. 503.

<sup>29</sup> Chodowiecki, *Die Reise von Berlin...*, s. 29.

<sup>30</sup> Johann Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preußen, Curland, Ruland und Pohlen in den Jahren 1777 und 1778*, Bd. 1, *Reise nach Danzig und Beschreibung der Merkwürdigkeiten dieser Stadt*, Leipzig 1779, s. 281–282.

<sup>31</sup> Obiekty wykonane w Gdańsku w wosku nie doczekały się dotąd bliższej uwagi historyków sztuki – choć cieszyły się dużym uznaniem i popularnością. Toteż warto odnotować, że trzy reliefowe portrety przedstawiające Carla Friedricha von Galatha, jego małżonkę Charlottę Constantię Beatę von Galath i jej ojca, Daniela Gottloba Davissona znajdowały się w dawnych zbiorach gdańskiego Muzeum Rzemiosł Artystycznych (Kunstgewerbemuseum). Przypomniał je na marginesie omawiania innych zagadnień Jacek Kriegseisen, zob. Jacek Kriegseisen, *Małe znakiem wielkiego. Nieznany tłok pieczętny gdańskiego burmistrza Carla Friedricha von Galatha ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku* [w:] *Amicissima. Studia Magdalenae Piwocka oblati*, Kraków 2010, t. 1, s. 435–441, t. 2, il. s. 811–816.

wysoko wycenili postacie cara Piotra I (72 floreny), Józefa II (24 floreny) czy też Maksymiliana bawarskiego z małżonką (oba 36 florenów) wykonane w barwnym wosku. Także przedstawienia Dzieciątka Jezus czy też Nagiej Turczynki wyszacowano na zbliżone kwoty (24 i 18 florenów). Daniel Chodowiecki w swoim dzienniku zamieścił wiele pochlebnych uwag dotyczących prac Du Buta. Chodziło m.in. o piękną rzeźbę Piotra Wielkiego czy też małżonki Maksymiliana Bawarskiego, twarz Dzieciątka określił jako „niezwykłej wprost urody”. Podobną opinię wyraził też Johann Bernoulli, na którym prace w wosku zrobiły bardzo duże wrażenie<sup>32</sup>.

Osiemnaście przedstawień portretowych wykonanych w białym wosku podano w inwentarzu jedynie sumarycznie, bez wskazania osób portretowanych, łącznie, zdaniem spisujących, były one warte 48 florenów.

Spójrzmy teraz na wyposażenie pomieszczeń. Większość spisanych u Du Buta mebli określono jako stare, część nawet jako bardzo stare. Były wśród nich 2 szafy i kufry, kilka stołów, również 12 krzeseł obitych skórą należało do niemodnych już w tym czasie sprzętów. Jedynie polichromowana komoda, wyceniona na 12 florenów, była meblem wchodzącym dopiero w Gdańsku w drugiej połowie XVIII w. w powszechniejsze użycie i pojawiającym się w niewielu jeszcze domach. Natomiast stoliki do herbaty były już powszechnie używane nawet w niezasobnych domach, jeden z takich mebli – tani stolik do herbaty wyceniony zaledwie na 2 floreny, wykorzystywali państwo Du Butowie. W ich gospodarstwie domowym znajdowało się również kilka starych kufrów podróżnych, pamiętających być może czasy, gdy artysta przebywał w Petersburgu. Naczyni i sprzętów kuchennych było niewiele: kociołek, patelnia, nóż do siekania mięs, chochelka, łyżka do szumowania, trójnogi czy też szczypcy do węgla i szufelka to niemal wszystko, co spisali przeprowadzający inwentaryzację dobytku artysty.

Du But miał też sporo naczyń do picia ciepłych napojów, wśród których należy wymienić porcelanowe filiżanki. Inne utensylia były wykonane z metali (miedzi i mosiądzu), a składały się na nie dzbanki do kawy i imbryk do herbaty, mlecznik, cukiernica, a nawet łyżeczki do kawy i szczypcy do cukru. Poza cynowymi misami, jadano na szwedzkich fajansowych talerzach, używano również szwedzkiej wazy i półmiska do pieczystego. W domu nie odnotowano ani srebrnych naczyń korpusowych, ani nawet pojedynczych sztućców, choćby łyżeczek do herbaty. Jedyne wyroby srebrne będące własnością Du Buta to kieszonkowy zegarek, guziki i spinki.

Obraz skromnego wyposażenia wnętrza, jaki wyłania się z kart inwentarza mienia Du Buta, nie może dziwić – artysta, mieszkając w Gdańsku, borykał się ze sporymi trudnościami finansowymi. Znajdują one dodatkowe potwierdzenie w relacjach dwóch osób. Daniel Chodowiecki, jak już wspomniałam, podczas pobytu w Gdańsku w 1773 r. odwiedził i uwiecznił na rysunku Du Buta (il. 7). Ubrany w szlafrok i szlafmycę rzeźbiarz prezen-

<sup>32</sup> Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg...*, s. 278–279.

tuje na nim jedną ze swych prac wykonanych zapewne w wosku – płaskorzeźbione popiersie mężczyzny. Przyglądając się uważniej rysunkowi, spostrzeżemy, że szlafrok Du Buta jest sfatygowany, a z tyłu nosi ślady rozdarcia. Dodajmy do tego jeszcze skargi kierowane przez rzeźbiarza do Chodowieckiego na temat niewielkiej liczby zleceń i nikłego zainteresowania władz miasta mecenatem. Du But na poparcie swojej opinii przytoczył opowieść o tym, jak to namówiony przez rajcę Schwartza wykonał portret burmistrza Carla Groddecka<sup>33</sup>. Gotowe dzieło przedstawił burmistrzowi. Jakież musiało być jego zdziwienie, gdy Groddeck zapytał „kto u diabła zlecił panu zrobienie mego portretu?”. Otrzymałszy odpowiedź, że Du Buta namówili do tego przyjaciele burmistrza, oddał portret artyście i jako osoby mające wypłacić mu honorarium wskazał niefortunnych zleceniodawców. *Notabene* Chodowiecki, który widział tę pracę, uznał, że bardzo dobrze oddaje rzeczywisty wygląd Groddecka<sup>34</sup>.

Du But, by nieco podratować trudną sytuację finansową, planował rozpiścić loterię z nagrodami w postaci swoich prac i pozyskał już nawet 75 subskrybentów. Jednak tych planów nie zdołał zrealizować, skoro na licytacji jego dobytku w październiku 1779 r. wśród wspomnianych uprzednio prac wykonanych w wosku znajdowało się też popiersie nieżyjącego już wówczas „burmistrza C.G. [Carla Groddecka – E.B.-Sz.]”<sup>35</sup>. Także Johann Bernoulli w relacji z podróży ubolewał nad tym, że tak zdolny rzeźbiarz, jakim w jego ocenie był Du But, musi żyć w Gdańsku, gdzie nie osiąga zadowalających wpływów i brakuje mu zleceń<sup>36</sup>.



Il. 7. Friedrich Wilhelm Du But, rysunek Daniela Chodowieckiego, 1773 r., wg Daniel Chodowiecki, *Die Reise von Berlin nach Danzig. Die Bilder*, Hg. Willi Geismeyer, Berlin 1994

<sup>33</sup> Carl Groddeck (1699–1774) był między innymi rajcą, burgrabią królewskim, a także burmistrzem, zob. Jerzy Trzoska, *Groddeck Karol* [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, red. Zbigniew Nowak, t. 2, Gdańsk 1994, s. 115–116.

<sup>34</sup> Chodowiecki, *Die Reise von Berlin...*, s. 28–29. Ten fragment pominięto w polskim tłumaczeniu dziennika (*Daniela Chodowieckiego dziennik z podróży do Gdańska z 1773 roku*, oprac. Małgorzata Paszyłka, Gdańsk 2002).

<sup>35</sup> Licytacja została zaplanowana na czwartek 7 października 1779 r. i miała się odbyć przy Podwalu Staromiejskim, zapewne w domu mistrza murarskiego Zinnerta, u którego Du But mieszkał, zob. WDA, 1779, nr 39, s. 503.

<sup>36</sup> Bernoulli, *Reisen durch Brandenburg...*, s. 277.

O sytuacji materialnej Johanna Heinricha Meissnera, jednego z najbardziej uznanych gdańskich rzeźbiarzy XVIII stulecia, wiemy niestety bardzo mało. Trudno zdecydować, czy jako prawdziwą przyjąć można informację przekazaną przez Johanna Bernoulliego, który zapisał, że 8 maja 1770 r. Meissner zmarł w ubóstwie, gdyż prowadził nieodpowiedni styl życia. Hans Friedrich Secker przejął tę informację, natomiast Koska ją odrzuciła<sup>37</sup>. Gdy jednak weźmie się pod uwagę koszt pochówku rzeźbiarza na cmentarzu Bożego Ciała, który miał wynieść nieco ponad 2 floreny, to kwota ta wydaje się zastanawiająca. Być może więc stwierdzenie Bernoulliego nie było zupełnie bezpodstawne.

Przedstawione materiały archiwalne pozwalają na nieco dokładniejsze spojrzenie na sytuację materialną jedynie kilku działających w Gdańsku rzeźbiarzy. Tacy mistrzowie, jak Eggert, Du But czy Linck mogli zapewne wieść w miarę ustabilizowane życie, a ich podstawowa egzystencja była nie najgorzej zabezpieczona, choć i oni musieli niekiedy zastawiać przedmioty – jak choćby Du But – by uzyskać niezbędne środki finansowe, być może na konieczne leczenie czy inne potrzeby w czasie choroby. Gdy bowiem pojawiała się choroba i, jak można przypuszczać, następował dłuższy okres braku dopływu pieniędzy, sytuacja życiowa stawała się poważna i zagrażała podstawom egzystencji. Tak było w przypadku Kaintza, rozpaczliwie szukającego pieniędzy i zmuszonego zastawiać niemal wszystkie wartościowsze przedmioty.

Na tym tle jedynie pozycja Stritzkiego jest odosobniona. Być może przyczynił się do tego stanu rzeczy bardzo korzystny mariaż zawarty przez niego wkrótce po uzyskaniu tytułu mistrza z o 16 lat starszą wdową mającą poza parcelą z kamienicą przy ulicy Rzeźnickiej zapewne także spory majątek ruchomy. Trzeba też zauważyć, że Stritzki miał wyraźne zdolności do czynienia korzystnych inwestycji, w wyniku których pomnażał swój majątek. O jego pracach wiadomo wprawdzie niewiele, jednak uchodził za bardzo wziętego mistrza, można więc założyć, że jego dochody były całkiem zadowalające.

#### *A Note on the Financial Standing of Gdańsk Sculptors in the 18<sup>th</sup> Century*

Eighteenth-century Gdańsk sculpture still awaits a monograph. Up to now scholars have been finding it difficult to complete its history, as basic research allowing to present profiles of respective masters is still missing. Moreover, what remains to be investigated is the standard of living of that professional group.

It is possible to locate sculptors' workshops within the city space. They traditionally worked in Szafarnia along the eastern bank of the Nowa Motława. It was there that sculptors' "sheds", open-air ateliers, and grinding workshops were placed. Along Szafarnia e.g., Christoph Stritzki had his workshop and so did Daniel Eggert.

However, not all the sculptors active in the city had their workshops in Szafarnia. Johann Heinrich Meissner, for example, initially located his workshop in the Old

<sup>37</sup> Koska, *Johann Heinrich Meißner...*, s. 13.

Town, close to St Catherine's Church, to move to Długie Ogrody, thus not far from Szafarnia, only in 1755.

Archival materials have been analyzed, first of all inventories of household belongings, which allow to take a closer look at the financial standing of some sculptors active in Gdańsk. Such masters as Daniel Eggert, Friedrich Wilhelm Du But, or Johann Gottlieb Linck may have led a relatively stable life with their basic needs quite well provided for. Although their houses did contain a number of different objects, these were generally not very valuable ones.

In some cases, however, like in that of Du But, sculptors had to pawn certain items for the money they needed, possibly for medical treatment, since when an illness occurred, they could not make a living. This is exactly what happened to Kaintz who, desperately seeking money, was forced to pawn almost all of his more valuable belongings. In other cases, as it happened with Masster Linck, they faced financial difficulties and debts, this resulting in inevitable auctioning of a part of their possessions.

Under such circumstances, only the position of Master Stritzki stood out as unique. This may have resulted from a very propitious marriage he contracted shortly following his master's title with a widow, 16 years his senior, who apart from a plot with a tenement house in Rzeźnicka Street most likely possessed significant moveable assets. Furthermore, Strizki clearly had a flair for profitable investment, this allowing him to accumulate his wealth.

*Przyczynek  
do sytuacji  
materialnej  
gdańskich  
rzeźbiarzy...*

## Dekoracja rzeźbiarska fasady gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku oraz jej twórcy

Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku długo pozostawał jedną z białych plam na mapie architektonicznych badań miasta<sup>1</sup>. Ten ogromny biurowiec, który powstał w 1914 r., jest niezwykle interesującym i ważnym pomnikiem sztuki wilhelmińskiej nie tylko w skali miasta, lecz całego cesarstwa. Równie ciekawa jest działalność wybitnych inżynierów i artystów, którzy czuwali nad jego konstrukcją, kształtem architektonicznym i dekoracjami. Wśród nich znaleźli się dwaj wysokiej klasy rzeźbiarze, którzy wykonali modele dla figur i kompozycji zdobiących fasadę (il. 1).

Zamówienia publiczne na rzeźbę architektoniczną doby późnego historyzmu nie cieszyły się do tej pory zainteresowaniem badaczy sztuki Gdańska, a literatury dotyczącej wyłącznie rzeźby późnej fazy historyzmu jest niewiele. Temat, który z pozoru wydaje się niezbyt interesujący, zawiera kilka niezwykle aspektów. Pruskie budynki użyteczności publicznej powstające na początku XX w. projektowane były w większości wg ustalonego schematu jednego ze stylów historycznych, jednak jeśli chodzi o dekorujące je rzeźby charakterystyczny był pewien rys nowatorski. Ujawniała się w nich ewolucyjna dążność ku nowemu, ku zmianom w ustalonym kanonie architektonicznej rzeźby budynków użyteczności publicznej, które z całą mocą ujawniły się dopiero kilkanaście lat później.

Mimo że autorami modeli, na podstawie których powstawały duże kamienne posągi i reliefy zdobiące budynki, byli najlepsi rzeźbiarze cesarstwa, zagadnienie, którym jest rzeźba publiczna tego czasu, jest poruszane przede wszystkim przy omawianiu *oeuvre* poszczególnych artystów, a w literaturze brakuje szerszych opracowań czy tekstów porównawczych. Wyjątkiem są publikacje Petera Blocha, który wraz ze współautorami dogłębnie zajął się berlińską szkołą rzeźby XIX w.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Katarzyna Wojtczak, *Gmach Dyrekcji Kolei w Gdańsku*, „Porta Aurea” 2011, t. 10, s. 155–174. Artykuł powstał na podstawie pracy magisterskiej napisanej w 2009 r. w Katedrze Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej.

<sup>2</sup> Peter Bloch, Waldemar Grzimek, *Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert. Das klassische Berlin*, Berlin 1994; *Ethos und Pathos. Der Berliner Bildhauerschule 1786–1914. Beiträge mit Kurzbiographien Berliner Bildhauer*, Hg. Peter Bloch, Sibille Einholz, Jutta von Simson, Berlin 1990; *Rheinland Westfalen und die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts*, katalog wystawy, Quadrat Bottrop – Moderne Galerie, Berlin, Schloss Cappenberg, Hg. Peter Bloch, Brigitte Hüfler, Berlin 1984; *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen*, Hg. Bernhard Maaz, Bd. 1–2, Berlin 2006.

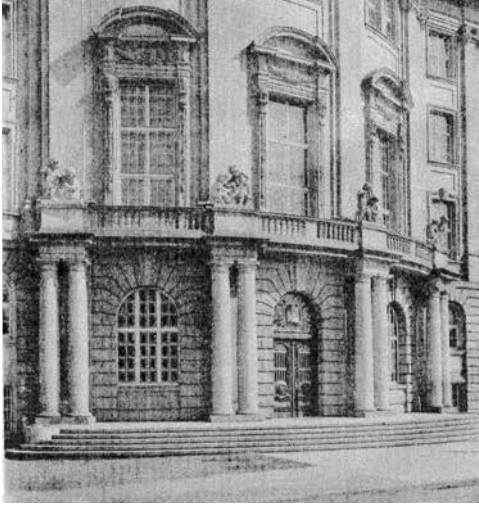


*Dekoracja  
rzeźbiarska  
fasady gmachu  
Dyrekcji Kolei  
w Gdańsku...*

Il. 1. Widok gmachu Dyrekcji Kolei w Gdańsku, 2008 r., fot. Katarzyna A. Wojtczak

Gdański gmach Dyrekcji Kolei powstał w latach 1911–1914 jako jeden z ostatnich elementów nowego wielkomiejskiego planu urbanistycznego, który urzeczywistniano po splantowaniu wałów miejskich otaczających centrum miasta. Do czasów drugiej wojny światowej był jednym z najznamienitszych przykładów architektury zmodernizowanego historyzmu w Gdańsku i z pewnością najlepszym przykładem neobaroku w tak zwanej redakcji wilhelmińskiej. Styl ten słabo przyjął się w mieście, ponieważ stanowił niejako opozycję w stosunku do jego hanzeatyckich korzeni. Był jednak charakterystyczny dla wielu oficjalnych realizacji późnej epoki wilhelmińskiej w innych miastach, w tym budynków administracyjnych pruskiej Królewskiej Dyrekcji Kolei (Königliche Eisenbahndirektion). Pomysłodawcą projektu gmachu o scentralizowanej fasadzie z dekoracyjnym ryzalitem był Alexander Rüdell, współautor projektu dworca kolejowego w Gdańsku. Pełnił on wówczas funkcję głównego radcy budowlanego w Królewskich Pruskich i Wielkksiążęcych Heskich Kolejach Państwowych (Königlich Preußische und Großherzoglich Hessische Staatseisenbahn, K.P.u.G.H.St.E.), zajmując się projektowaniem głównie w ramach swoich obowiązków służbowych. Szkice architektoniczne wykonał architekt Erhard Giebelhausen, najprawdopodobniej pracownik biura Rüdella, niezwiązany bezpośrednio z Gdańskiem. Efektem ich pracy jest wieloskrzydłowy, czterokondygnacyjny kolos o dwóch dziedzińcach, osadzony na bonionym cokole, z fasadą zwróconą ku zachodowi, stojący dokładnie na wysokości wiaduktu, zwanego Błędnikiem (niem. Irrgartenbrücke), przy obecnej Alei Zwycięstwa. Punktem centralnym rozłożystej fasady jest płytki, lekko wybrzuszony ryzalit. Tu, gdzie nagromadzenie rzeźbionej dekoracji jest największe, pośród kamiennych girland i liści akantu, znajdowały się pełnoplastyczne rzeźby definiujące siedzibę urzędu. Cztery grupy rzeźbiarskie – każda złożona z dwóch puttów – umiejscowione na postumentach w balustradowym gzymsie wieńczącym kondygnację cokołową akcentowały główne osie pionowe ryzalitu (il. 2). Drugim elementem dekoracji rzeźbiarskiej były cztery posągi ustawione na frontonie, w którym widniał kartusz.





Il. 2. Historyczny widok ryzalitu gmachu, wg Eitner, *Das neue Geschäftsgebäude der Eisenbahndirektion Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1922, Nr. 1–2

Dwupostaciowe grupy puttów wyobrażają administrację, inżynierę, budowę maszyn (il. 3) i architekturę (il. 4). Rzeźby te, o wysokości około metra, zostały wykonane z jasnego piaskowca przez berlińską firmę P. Wimmel & Co. według modeli Arthura Lewina-Funckego<sup>3</sup>. Stołeczne przedsiębiorstwo P. Wimmel & Co. cieszyło się królewskim zaufaniem i jego właściciele dostawali najbardziej prestiżowe zlecenia w kraju. W samym Gdańsku i Prusach firma była zatrudniona przy pracach renowacyjnych Bramy Wyzynnej, Ratusza Staromiejskiego czy zamku w Malborku. Uczestniczyła również we wznoszeniu kilku znaczących budowli, między innymi nieistniejących już gmachów Kasy Oszczędności (Sparkasse) usytuowanych na Wyspie Spichrzów przy ulicy Stągiewnej (Milchkannengasse) i Wielkiej Synagogi (Große Synagoge) przy dzisiejszej ul. Bogusławskiego (Reitbahnstr.) oraz ówczesnego Mostu Siennickiego (Breitenbach Brücke) łączącego miasto z Wyspą Portową<sup>4</sup>.



Il. 3. Grupa symbolizująca Budowę Maszyn, Arthur Lewin-Funcke, gmach Dyrekcji Kolei, fot. Katarzyna A. Wojtczak, 2008



Il. 4. Grupa symbolizująca Architekturę, Arthur Lewin-Funcke, gmach Dyrekcji Kolei, fot. Katarzyna A. Wojtczak, 2008

<sup>3</sup> Nazwa firmy zmieniała się. W materiałach źródłowych można jeszcze natrafić na wersję „Wimmel & Co”. i później „Zeidler & Wimmel”.

<sup>4</sup> „Danziger Neueste Nachrichten” 1914, Nr. 128, s. 15–17.

Postaci kobiece, które umieszczono w górnej części fasady, personifikowały cztery filary gospodarki pruskiej – Wiedzę (il. 8), Rolnictwo (il. 6), Przemysł (il. 7) i Handel (il. 5). Wszystkie wykonane były z piaskowca i mierzyły około dwóch metrów wysokości. Modele dla nich wykonał Stanislaus Cauer.



Il. 5. Personifikacja Handlu, Stanislaus Cauer, gmach Dyrekcji Kolei, fot. Katarzyna A. Wojtczak, 2008



Il. 6. Personifikacja Rolnictwa, Stanislaus Cauer, gmach Dyrekcji Kolei, fot. Katarzyna A. Wojtczak, 2008



Il. 7. Personifikacja Przemysłu, Stanislaus Cauer, gmach Dyrekcji Kolei, widok historyczny, wg Eitner, *Das neue Geschäftsgebäude der Eisenbahndirektion Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1922, Nr. 1–2



Il. 8. Personifikacja Wiedzy, Stanislaus Cauer, gmach Dyrekcji Kolei, widok z lat 80. XX w., fot. ze zbiorów Pomorskiego Wojewódzkiego Urzędu Konserwatorskiego w Gdańsku



Il. 9. Kartusz, Franz Lehmann-Siegmundsburga, gmach Dyrekcji Kolei, fot. Katarzyna A. Wojtczak, 2008

Trzecim elementem dekoracji fasady jest kartusz umieszczony we frontonie wykonany przez gdańskiego artystę Franza Lehmann-Siegmundsburga (il. 9). Relief w kartuszu dzisiaj przedstawia alegorię kolei żelaznej, ale pierwotnie, jak przekazują materiały źródłowe z pierwszej ćwierci XX w.<sup>5</sup>, znajdował się tu orzeł cesarski. Również w zachowanym projekcie fasady w kartuszu wyraźnie widoczny jest herb Prus, najwyraźniej więc rzeźba została później zmodyfikowana. Nastąpiło to zapewne w czasach Wolnego Miasta, kiedy gmach ten został na mocy traktatu wersalskiego oddany w ręce polskie, początkowo jako siedziba zarządu nowo utworzonych Polskich Kolei Państwowych, a następnie, po licznych protestach ze strony niemieckiej, jako Gdańskie Biuro PKP oraz siedziba wielu lokalnych organizacji polonijnych. Możliwe, że nowy polski zarząd niechętny pracy pod egidą orła Hohenzollernów zarządził przekucie reliefu. Brak jednak

materiału ikonograficznego, który pomógłby ustalić, czy projekt rzeźby zmieniono jeszcze w stadium projektowym, czy rzeczywiście w dwudziestoleciu międzywojennym.

Oprócz kartusza można dzisiaj na fasadzie obejrzeć jedynie dwie grupy puttów i tylko dwie personifikacje. Los pozostałych dwóch zespołów jest nieznanym. Wiadomo, że przetrwały wojnę, ale od 1984 r. nie znajdują się już na fasadzie<sup>6</sup>. Najprawdopodobniej zostały zniszczone podczas remontu elewacji gmachu w latach siedemdziesiątych XX w. Pozbawione opieki konserwatorskiej nie przetrwały nieumiejętnie przeprowadzonego zabiegu oczyszczania. Nieco lepszy los spotkał dwa posągi, które w 1984 r. znajdowały się jeszcze na pierwotnym miejscu, choć dziś już nie stanowią dekoracji fasady gmachu. Udało się je odnaleźć w jednym z magazynów kolejowych na terenie Gdańska, gdzie są przechowywane w nieodpowiedni sposób i ulegają niszczeniu wystawione na działanie warunków atmosferycznych (il. 10). Niedługo po wykonaniu inwentaryzacji zostały zdjęte z fasady i miały zostać poddane konserwacji, która niestety nigdy nie została przeprowadzona. Mimo że zostały pocięte, na ich postumentach łatwo odnaleźć sygnaturę *St.C.* (Stanislaus Cauer).

<sup>5</sup> Eitner, *Das neue Geschäftsgebäude der Eisenbahndirektion Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1922, Nr. 1–2, s. 1–5, tu s. 5.

<sup>6</sup> Wojewódzki Urząd Ochrony Zabytków w Gdańsku, dokumentacja zabytków nieruchomości (Nowa Dyrekcja Kolejowa, oprac. M. Janik, 1984 r.).

Obaj autorzy modeli dla rzeźb z fasady gmachu Dyrekcji Kolei, zarówno berlińczyk Arthur Lewin-Funcke, który zaprojektował grupy puttów, jak i pochodzący z Królewca Stanislaus Cauer, autor personifikacji, byli już w tym czasie cenionymi w Prusach rzeźbiarzami i nauczycielami akademickimi.

Arthur Lewin-Funcke (1866–1937; il. 11) urodził się w Niedersedlitz pod Dreznem<sup>7</sup>, gdzie początkowo uczył się w pracowni zajmującej się wykonywaniem wyrobów z kości słoniowej. Następnie podjął studia artystyczne na Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie pod kierunkiem Ernsta Hertera i Alberta Wolffa. W 1895 r. nagrodzony za grupę *Walczący młodzieńcy* został stypendystą Paula Schulze i w latach 1895–1896 przebywał w Rzymie, pracując w atelier Williego Strohl-Ferna. Jednak dopiero pobyt w Paryżu, opłacony dzięki sprzedaży wspomnianej rzeźby, okazał się decydujący dla dalszych losów artysty. Mieszkając u malarza Charlesa Picarda le Doux i pozostając pod kuratelą Denysa Puecha, uczęszczał tam na zajęcia w prywatnej szkole artystycznej Académie Julian. Nowatorskie metody stosowane przez pedagogów tej szkoły zaważyły na dalszej drodze artystycznej Lewina-Funckego. Wrócił do Berlina z postanowieniem założenia prywatnej szkoły malarstwa i rzeźby, w której – wzorem francuskim – zajęcia byłyby koedukacyjne, a ćwiczenia z aktu i lekcje anatomii pozbawione zbędnej pruderii. W roku 1901 otworzył w Berlinie atelier, w którym wraz z innymi artystami nauczał malarstwa i rzeźby<sup>8</sup> (il. 12). W 1913 r.

<sup>7</sup> *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme, Felix Becker, Hg. Hans Vollmer, Bd. 23, Leipzig 1929, s. 162; Bloch, Grzimek, *Die Berliner Bildhauerschule...*, s. 173, 258, 313, 319, 327–329, il. 327–329, Susanne Kähler, *Deutsche Bildhauer in Paris. Die Rezeption französischer Skulptur zwischen 1871 und 1914 unter besonderer Berücksichtigung der Berliner Künstlerschaft*, Frankfurt a.M. 1996, s. 156–158, 305, il. 23, 24, 32, 37; [www.lewin-funcke.de](http://www.lewin-funcke.de) (20.08.2009)

<sup>8</sup> Kähler, *Deutsche Bildhauer in Paris...*, s. 157–158.



Il. 10. Odnalezione rzeźby, Stanislaus Cauer, personifikacje Wiedzy i Przemysłu, fot. Katarzyna A. Wojtczak



Il. 11. Arthur Lewin-Funcke, wg [www.lewin-funcke.de](http://www.lewin-funcke.de)

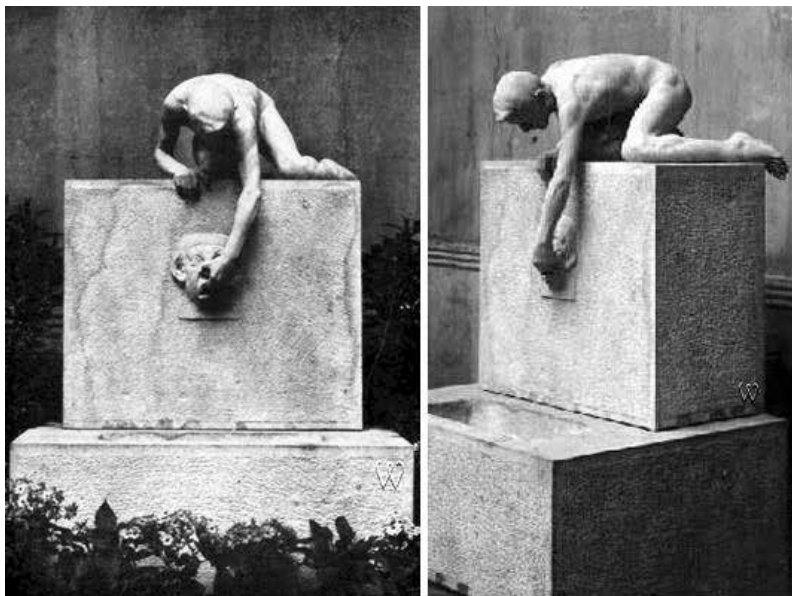
artysta otrzymał tytuł profesorski i aż do śmierci w 1937 r. pełnił różne istotne funkcje w środowisku rzeźbiarzy berlińskich.



Il. 12. Atelier Arthura Lewina-Funckego, wg [www.lewin-funcke.de](http://www.lewin-funcke.de)

Zamówienia publiczne stanowią dużą część dorobku Lewina-Funckego. Oprócz dekoracji architektonicznych wykonał szereg fontann, pomników i rzeźb plenerowych, głównie dla stołecznego Berlina, ale jego rzeźby zdobiły też place i parki w wielu innych miastach niemieckich. Niestety zdecydowana większość tych wolno stojących kompozycji nie przetrwała. W zbiorach muzealnych i prywatnych zachowały się za to modele do części z nich oraz mniejsze rzeźby gabinetowe. Spośród licznych dzieł wykonanych dla Berlina warto wspomnieć *Młodzieńca z ptakiem* (1908) zdobiącego przed wojną jeden z placów dzielnicy Pankow czy znaną z fotografii fontannę *Młodzieniec z maską* (1904–1905) o pełnej gracji formie (il. 13). Jej kubiczny postument został skonstrastowany z pełnoplastyczną postacią pochylającego się młodzieńca, który sięga po maskę umieszczoną na sześciennym podstawie. Dynamizm i wpływ modnego w stolicy Prus neobaroku widać w drewnianej figurze wyobrażającej św. Pawła (1927) wykonanej dla kościoła p.w. św. Pawła w berlińskim Zehlendorf. Łatwo czytelne są tu pochodzące jeszcze z XVII w. postulatory wewnętrznego napięcia, dynamizmu i dramaturgii, którymi kierował się autor.

Lewin-Funcke był niezwykle utalentowanym portrecistą. Cechy modelu oddawał z dużą dozą niewymuszonego realizmu, dyskretnie podkreślając cechy charakterystyczne i wyzbywając się jednocześnie wszelkiej stylizacji. Oprócz wspomnianych już wizerunków postaci związanych z pruską administracją kolejową, wykonał liczne popiersia dla urzędów, kościołów i muzeów.



*Dekoracja  
rzeźbiarska  
fasady gmachu  
Dyrekcji Kolei  
w Gdańsku...*

Il. 13. *Młodzieniec z maską*, 1904–1905, Arthur Lewin-Funcke, wg [www.lewin-funcke.de](http://www.lewin-funcke.de)

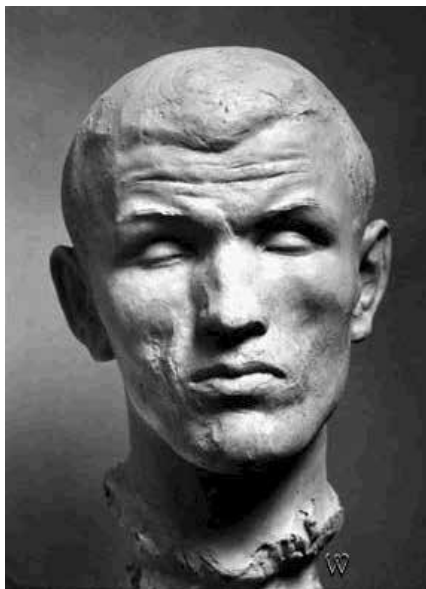
Przetrwały one wojenne zawirowania dzięki temu, że były później często powielane. Do najlepszych należą wizerunek Maxa Fleischera (1924) wykonany dla Rijksherbarium w Lejdzie oraz Martina Niemöllera (1934) znajdujący się dziś w Berlinie (Berlin-Dahlem: Niemöller-Gedenkort im Friedenszentrum).

W zróżnicowanym dorobku artysty znane są też rzeźby małoformatowe. Liczne statuetki przedstawiające postacie kobiece przeznaczone do dekoracji wewnątrz salonów i gabinetów były dobrym źródłem dochodu. Ważnym aspektem twórczości Lewina-Funckego jest cykl wyobrażeń, który artysta stworzył w ostatnich latach życia. Głównym tematem tych wolnych od komercji dzieł są postacie niewidomych, zarówno wizerunki portretowe (il. 14), jak i pełne sylwetki (il. 15). W tych rzeźbach o uproszczonej, niecyzelowanej formie ujawniają się emocje starego mistrza, który z nielicznymi wyjątkami tworzył je dla własnej satysfakcji zafascynowany „widzeniem” pozbawionych wzroku<sup>9</sup>.

Artysta przez większość swojego życia prowadził dziennik, w którym notował między innymi listy zamówień, historię realizacji rzeźb i prywatne spostrzeżenia dotyczące własnej twórczości. Dzięki temu niepublikowanemu dokumentowi można prześledzić kilkuletnią współpracę<sup>10</sup>, którą artysta nawiązał z Królewską Dyrekcją Kolei (Königliche Eisenbahndirektion).

<sup>9</sup> Arthur Lewin-Funcke, *Blinde haben mich sehend gemacht. Geist und Arbeit*, „Deutsche Evangelische Zeitschrift” 1932, Jg. 2, Nr. 7, s. 214–216.

<sup>10</sup> Dostęp do niepublikowanych materiałów pozostałych po Arthurze Lewinie-Funcke – fragmentów dziennika, spisów zamówień oraz szkiców, był możliwy dzięki uprzejmości wnuczki artysty p. Karin Weyert, której składam serdeczne podziękowania.



Il. 14. *Portret niewidomego mężczyzny*, 1926 r., Arthur Lewin-Funcke, wg [www.lewin-funcke.de](http://www.lewin-funcke.de)



Il. 15. *Niewidoma postać*, 1927 r., Arthur Lewin-Funcke, wg [www.lewin-funcke.de](http://www.lewin-funcke.de)



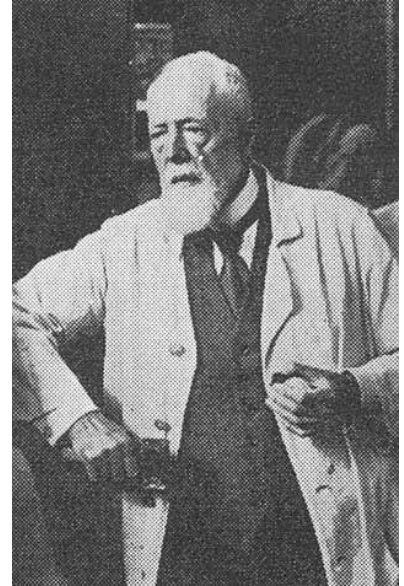
Il. 16. *Portret Alexandra Rüdella*, 1913 r., Arthur Lewin-Funcke, wg [www.lewin-funcke.de](http://www.lewin-funcke.de)

Na jednej z kart notatnika są wymienione zlecenia, które nie pojawiły się w żadnym opracowaniu twórczości artysty: oprócz wykonanego z brązu tonda portretowego z wizerunkiem ministra robót publicznych Paula von Breitenbacha, między 1913 a 1917 r. wykonał jeszcze na użytek administracji kolejowej portret innego zasłużonego inżyniera – projektanta gdańskiego gmachu Alexandra Rüdella (il. 16), a także pomnik nagrobny znajdujący się w Zerbst dla wspomnianego już Erharda Giebelhausena oraz wycenione na 6600 marek najważniejsze zlecenie, najbardziej pokrewne gdańskim rzeźbom – wykonanie modeli dla czterech grup rzeźbiarskich przeznaczonych dla gmachu Królewskiej Dyrekcji Kolei w Poznaniu.

Zupełnie inny przebieg miała kariera drugiego rzeźbiarza związanego

z dekoracją gdańskiego gmachu Dyrekcji Kolei – Stanislausa Cauera<sup>11</sup> (il. 17). Był przedstawicielem trzeciego pokolenia rodziny<sup>12</sup>, w której tradycję artystyczną zapoczątkował jego dziad Emil (1800–1867). Po zdobyciu wykształcenia rzeźbiarza osiadł w położonym w Nadrenii Bad Kreuznach, gdzie założył atelier, którego klientami byli kuracjusze odwiedzający miasteczko. Dzięki licznym zleceniom na popiersia portretowe, dekoracyjne statuetki, rzeźby ogrodowe i sepulkralne, a także umiejętności pracy w różnorodnych materiałach – gipsie, terakocie, marmurze czy brązie, Emil Cauer zyskał sławę i majątek. Ciągły wzrost zamówień sprawił, że pracownia w Bad Kreuznach stała się bardzo dobrze prosperującą wytwórnią, a Emil do zawodu przyuczył obu swoich utalentowanych synów – Carla i Roberta. Starszy z nich, Carl (1828–1885), szybko wspomógł rozwój rodzinnej firmy, zarówno przez ciekawe wynalazki ułatwiające i przyspieszające proces produkcji rzeźb, jak i wybitny talent do portretów, które cieszyły się wśród kuracjuszy niegasnącym powodzeniem. Carl Cauer był najwybitniejszym artystą w rodzinie, a jego talent doceniono nie tylko w rodzinnym kurorcie. Między 1851 a 1854 r. w Londynie zrealizował liczne zamówienia, podobnie jak w Wiedniu, gdzie wykonał marmurową statuetkę przedstawiającą cesarza Franciszka Józefa (1857). Jego synowie również zajmowali się rzeźbiarstwem: Robert zwany Młodszy (1863–1947) ostatecznie osiadł w Darmstadt, a Hugo (1864–1918), Ludwig (1866–1947) i Emil zwany Młodszy (1867–1946) – w Berlinie.

Drugi z synów Emila, Robert Cauer (1831–1893), ojciec Stanislausa (1867–1943), był człowiekiem nieco mniej kreatywnym. Wspierał przez jakiś czas rodzinną firmę naśladując styl ojca, a następnie udał się do Rzymu, gdzie zwrócił się ku tematyce religijnej. We Włoszech zajmował się ponadto nadzorowaniem niemieckich stypendystów w atelier Willego Strohl-Ferna. Jego syn, Stanislaus, spędził dzieciństwo i uczył się fachu wraz z licznymi kuzynami



Il. 17. Stanislaus Cauer, wg Elke Masa, *Stanislaus Cauer 1867–1943*, Amsterdam 2000

<sup>11</sup> *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 17, München 1997, s. 335 (oprac. Gudrun Schmidt-Esters); Elke Masa, *Stanislaus Cauer 1867–1943*, Amsterdam 2000; Herbert Meinhard, *Königsberger Skulpturen und ihre Meister 1255–1945*, Würzburg 1970, s. 33–54.

<sup>12</sup> Anne Tesch, *Die Bildhauer Familie Cauer*, Bad Kreuznach 1977; Elke Masa, *Die Bildhauer Familie Cauer im 19. und 20. Jahrhundert*, Berlin 1989; *Die Bildhauer Familie Cauer*, Hg. Klaus Freckmann, Angela Nestler-Zapp, Köln 2000; Bloch, Grzimek, *Die Berliner Bildhauerschule...*, s. 158–161.





Il. 18. *Stirnbinder*, 1897 r., Stanislaus Cauer, wg Elke Masa, *Stanislaus Cauer 1867–1943*, Amsterdam 2000



Il. 19. *Psyche*, 1889 r., Stanislaus Cauer, wg Elke Masa, *Stanislaus Cauer 1867–1943*, Amsterdam 2000

w nadreńskim Bad Kreuznach, a jako piętnastolatek przeniósł się wraz z ojcem do Rzymu. Tak jak Paryż dla Funkcego, tak Rzym dla Stanislausa Cauera okazał się miastem, które wywarło przemożny wpływ na jego styl. Jak się zdaje, jego późniejsza maniera wynikała nie tyle studiowania skarbów tamtejszych muzeów, w których twórca spędzał długie godziny na kopiowaniu dzieł antycznych, co z twórczości innych artystów i teoretyków niemieckiego środowiska we Włoszech. Pośród nich spotkał malarza Ludwiga von Hofmanna, rzeźbiarza Louisa Tuaillona i wybitnego historyka sztuki Heinricha Wölfflina. Pod ich wpływem wczesny styl artysty, będący mieszanką malarskiego stylu opartego na solidnych klasycystycznych podstawach wyniesionych z domu i wdzięku hellenistycznego podpatrzonego w rzymskich kolekcjach sztuki, zaczął ewoluować w bardziej nowatorskim kierunku. Śmierć ojca artysty i wpływ Tuaillona, który stał się jego najbliższym przyjacielem, sprawiły, że zaczął eksperymentować zarówno z formą, jak i treścią swoich rzeźb. Nie bez wpływu wydaje się też rosnąca w tym czasie sława Augusta Rodina, o którym z podziwem pisał później w swych wspomnieniach. W tym czasie powstał odlany w brązie *Stirnbinder* (1897) (il. 18), który pod każdym względem stanowczo odbiega od wczesnych prac artysty, głównie bardzo klasycystycznych postaci alegorycznych lub wyidealizowanych sylwetek kobiecych stanowiących poniekąd rodzinną spuściznę rzeźbiarza, jak *Zawstydzona* (1894). Niestety następne lata zmusiły rzeźbiarza do podejmowania niemal wyłącznie komercyjnych zleceń, co zahamowało kreatywny rozwój jego twórczości. Z tego czasu pochodzi między innymi siedząca postać *Felicetty* (ok. 1901) o frywolnym wdzięku, hellenistyczna w formie *Psyche* (1889) (il. 19) i poprzedniczka figur z gdańskiej fasady, bardzo statyczna, odziana w *peplos* alegoria Gościnności (1903). Ponieważ sytuacja w Rzymie znacznie się pogorszyła, za namową Tuaillona, Cauer postanowił opuścić Włochy i w 1905 r. udał się do Berlina, licząc na stołeczne kontakty przyjaciela, który jako ulubiony uczeń sławnego Reinholda Begasa, cieszył się tam dużym uznaniem, szczególnie po prezentacji słynnej *Amazonki* (1895).

Po powrocie do Niemiec Cauer związał się ze środowiskiem Ernsta Hertera. Wtedy powstała *Kąpiąca się* (1905–1907), która nosi wyraźne ślady tego mariażu. Mimo wszystko pobyt w stolicy nie dał Cauerowi spodziewanych rezultatów, dlatego otrzymawszy propozycję pracy jako profesor rzeźby na królewieckiej Akademii Sztuk Pięknych

podjął decyzję o wyjeździe. Tu biografie Lewina-Funckego i Cauera zbliżają się do siebie, ponieważ obaj spełniali się w rolach nauczycieli akademickich. Cauer, jak wynika ze wspomnień rzeźbiarza, bardzo cenił i lubił swoją pracę w Królewcu, co zaowocowało długoletnią karierą pedagogiczną. Piastując oficjalną funkcję, stał się rzeźbiarzem w służbie miasta, uatrakcyjniając je licznymi pomnikami, fontannami czy reliefami. Dodatkowym atutem był z pewnością zdecydowanie wyższy status społeczny, jakim cieszył się w tym raczej prowincjonalnym pruskim mieście, w porównaniu z pełnym obiecujących artystów Rzymem czy Berlinem, gdzie trwała nieustająca walka nie tylko o sławę, ale przede wszystkim o przeżycie, bowiem liczba artystów zdecydowanie przewyższała liczbę zleceń. Jeżeli nawet przeprowadzka oznaczała oddalenie się od centrum sztuki, to wyjazd okazał się dla twórczości Cauera zbawienny. Stałe i bezpieczne źródło utrzymania dało mu luksus tworzenia sztuki wedle własnego gustu. W tym czasie dużo eksperymentował z formą, która szczególnie pod wpływem głośnego traktatu Adolfa von Hildebrandta stawała się z czasem coraz bardziej uproszczona, tektoniczna, zwarta<sup>13</sup> (il. 20, 21). Z tekstem tej publikacji Cauer zapoznał się jeszcze w Rzymie i już wtedy teoria ta natrafiła na żyzny grunt w jego twórczości, ale dopiero teraz mogła wydać owoce. Jak daleko od dekoracyjnej rodzinnej manieri odbiegał już wówczas styl artysty, zaobserwować można najlepiej, zestawiając zrealizowany dla Królewca pomnik Fryderyka Schillera (1912) autorstwa Stanisłausa z podobnym dziełem wykonanym przez jego wujka, Carla Cauera, dla Mannheimu (1862). Schiller starszego Cauera charakteryzował się niezwykle wdziękiem, poczynając od eleganckiej i bardzo szczegółowo potraktowanej garderoby, przez fryzurę ułożoną w drobne loki, a kończąc na niemalże tanecznej pozie postaci. Zupełnie inną definicję realizmu prezentował pomnik stworzony przez Stanisłausa. W jego dziele Schiller, któremu podobno dał twarz robotnika portowego, został przedstawiony w pozie natchnionej, ale prostej, a szczegółowość znaną z wcześniejszego dzieła zastąpiło syntetyzujące uproszczenie.

Z równą powagą Stanislaus Cauer podchodził do portretu rzeźbiarskiego. Będąc jednym z najlepszych w tym zakresie twórców na wschodnich terenach Cesarstwa, sportretował całą elitę Prus tego czasu, w tym między innymi Conrada Steinbrechta. Zachowało się też wiele wizerunków członków rodziny rzeźbiarza, między innymi żony i córki. W jego ostatnich pracach czytelna jest tendencja pokrewna ostatnim dziełom Michała Anioła, a związana z tragizmem postaci uwięzionej w kamieniu. Oglądając późne prace Cauera, można też mieć wrażenie ciężenia ku ziemi – często jako temat powtarza się kobieca sylwetka schylona, kucająca czy klęcząca, o maksymalnie uproszczonej bryle. Niestety jedynie znikoma część dorobku Cauera przetrwała drugą wojnę światową.

<sup>13</sup> Adolf von Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg 1901.



Il. 20. *Die Erdebundene*, ok. 1920–1930, Stanislaus Cauer, wg Elke Masa, *Stanislaus Cauer 1867–1943*, Amsterdam 2000



Il. 21. *Śpiąca*, 1932 r., Stanislaus Cauer, wg Elke Masa, *Stanislaus Cauer 1867–1943*, Amsterdam 2000

Pomimo znaczących różnic w biografiach obu rzeźbiarzy, wiele ich łączy. Twórczość obu rozpięta była między dwoma silnymi środowiskami przełomu wieków – bardziej tradycjonalistyczną szkołą Reinholda Begasa i grupą zwolenników nowych zasad Adolfa von Hildebrandta. Wokół Begasa utworzył się z czasem szeroki krąg twórców i naśladowców. Ten wybitnie uzdolniony syn rzeźbiarza ukształtował swój styl podczas pobytu we Włoszech, pozostając pod silnym wpływem późnych prac Michała Anioła i baroku Berniniego. Odrzucił jednocześnie klasycyzm wpajany mu przez Christiana Daniela Raucha, w którego atelier Begas wcześniej pobierał nauki. Jego rozedrgane kompozycje, zarazem zmysłowe i pompatyczne, o skomplikowanych draperiach i malarskiej powierzchni okazały się tym środkiem, którego cesarz sobie życzył do prezentacji władzy. Begas stał się więc nadwornym twórcą Hohenzollernów, a jego dekoracyjny i zarazem werystyczny neobarok przekształcił się w oficjalny styl państwowy. Co ciekawe, w momencie, w którym ten lubiany przez uczniów mistrz zdecydował się poświęcić swój talent cesarzowi, w berlińskiej szkole rzeźbiarskiej ukształtowała się silna opozycja stylistyczna, a jej najważniejszymi postaciami byli jego dawni uczniowie. W tej grupie znalazł się również Louis Tauillon, który w czasie, gdy zaprzyjaźnił się ze Stanislaussem Cauerem przechodził właśnie do opozycji pod wpływem teorii Konrada Fiedlera, Hansa von Mareésa, a zwłaszcza Hildebrandta. Sam Hildebrandt był zupełnym zaprzeczeniem Begasa, zarówno jako twórca, jak i myśliciel. Mimo

że nie był wybitnym plastykiem, w swoich pracach nadzwyczaj konsekwentnie stosował się do głoszonych przez siebie zasad, z których najsilniejszy był postulat prostoty, jednoplanowości i idea etosu zamiast patosu tak charakterystycznego dla Begasa. Jako teoretyk Hildebrandt okazał się wizjonerem. Traktat miał duży wpływ na berlińską szkołę rzeźbiarską. Zamiast skomplikowanych kompozycji, których bohaterami były postacie mitologiczne, zaczęły powstawać liczne *Wiążące sandały*, *Rzucający kulą* czy po prostu *Odпочywiający*. Wraz z uproszczeniem tematu syntetyzowano też bryłę i uszlachetniano kompozycję. Z czasem nastąpiła synteza tych dwóch szkół. Wirtuozerska dbałość o detal i werystyczne zacięcie uczniów z kręgu Reinholda Begasa zostały połączone z manierą neoklasyczną.

O Arthurze Lewinie-Funckem pisze się, że był jednym z artystów z dalszego kręgu szkoły Begasa<sup>14</sup>, Cauer z kolei miał z nią styczność głównie przez Louisa Tuailleona, jednak obaj rzeźbiarze wcześniej zainteresowali się postulatami Hildebrandta i to one zaważyły na manierze Cauera, który pozostał już zawsze wierny prostocie formy i treści, inspiracji Grecją archaiczną, budowaniu nieskomplikowanych brył, dających harmonijny obraz o niewymuszonej tematyce. Podczas gdy Cauer zupełnie skłonił się ku neoklasycyzmowi, Lewin-Funcke pozostał pod wpływem neobaroku. Można zauważyć to na przykładzie rzeźb z gdańskiej fasady. Jeżeli alegorie Cauera są bardzo proste w formie, o syntetycznych sylwetkach, szlachetnych obliczach i nieskomplikowanych atrybutach, to grupy figuralne Lewina-Funckiego są obdarzone neobarokowym wdziękiem, tworzą dynamiczne kompozycje zbudowane na przekątnych, do tego już sam motyw bawiących się puttów charakterystyczny jest dla epoki baroku.

Gdańskie grupy puttów Lewina-Funckiego wpisują się w jego dojrzałą twórczość, kiedy artysta wciąż jeszcze bardzo silnie ulegał wpływom neobaroku, ale też eksperymentował z formą neoklasyczną. Putta pojawiają się w tym okresie jego twórczości często, między innymi w fontannie *Korowód dziecięcy* (1919), na którą składają się cztery dziecięce figury wyobrażone w tanecznych pozach. Również w nieco tylko późniejszym od gdańskich rzeźb brodziku dla ptaków (1915–1916) pojawiły się siedzące postacie puttów. Wyidealizowana sylwetka dziecka-putta należała do ulubionych tematów Lewina-Funckiego. Niektóre z tych przedstawień należą do najbardziej udanych dzieł artysty. Przykładem tego może być wykonana z brązu statuetka *Bambina* (1911) (il. 22), za którą na Wystawie Światowej w Paryżu w 1937 r. otrzymał srebrny medal. Spośród dzieł artysty właśnie te prace wykazują największe pokrewieństwo stylistyczne z grupami gdańskimi. Najbliższą analogię musiały stanowić zapewne rzeźby zaprojektowane na fasadę poznańskiego gmachu Dyrekcji Kolei<sup>15</sup>. Swą formą ten monumental-

<sup>14</sup> Bloch, Grzimek, *Die Berliner Bildhauerschule...*, s. 327.

<sup>15</sup> Zlecenie to jest również udokumentowane w dzienniku artysty (notatki z 28 marca, 25 maja, 22 czerwca, 15 października 1917 r. oraz 19 czerwca 1918 r.). Ostatni wpis dotyczy kontroli wykonania figur przez firmę Zeidler u. Wimmel. Artysta dokonał jej między



Il. 22. *Bambina*, 1911 r., Arthur Lewin-Funcke, wg *Nationalgalerie Berlin. Das XIX. Jahrhundert, Bestandskatalog der Skulpturen*, Hg. Bernhard Maaz, Bd. 1–2, Berlin 2006

ny budynek przypomina wyraźnie biurowiec dyrekcji gdańskiej. Balustrada nad wejściem z pustymi podestami, prawdopodobnie nigdy nie doczekała się dekoracji i nie udało się ustalić losów przygotowywanych rzeźb. W archiwum rodzinnym potomków Lewina-Funckego zachowały się niepublikowane nigdy dotąd wstępne szkice dla poznańskich grup<sup>16</sup> (il. 23, 24). To pierwsze stadium dość wyraźnie pokazuje, że planowane rzeźby nie odbiegały znacznie od tych powstałych już dla Gdańska.

Gdy Stanislaus Cauer otrzymał zamówienie na gdańskie personifikacje (il. 25), jego twórczość była w fazie silnego neoklasycyzmu. Ten konsekwentny klasyk hołdował postulatowi Hildebrandta oraz własnej wizji archaicznej sztuki greckiej zarówno w rzeźbach tworzonych na użytek publiczny, jak i prywatny. Prostota i monumentalizm gdańskich personifikacji pokrewne są wielu innym pracom Cauera z tego okresu, między innymi *Herkulesowi* (1912–1913), którego szlachetne oblicze wykonane w głębokim reliefie zdobi jedną z królewieckich śluz. Charakterystyczna sylwetka żeńskiej personifikacji odzia-

nej w *peplos* i uczesanej według mody antycznej, pojawiła się już wcześniej w twórczości artysty. Płyta nagrobna z płaskorzeźbą *Kobieta z geniuszem* przedstawiająca zobrazowaną w ten sposób siedzącą postać kobiecą powstała jeszcze w 1900 r. w Rzymie. Na krótko przed rzeźbami dla Gdańska, w sali posiedzeń Wyższego Sądu Regionalnego w Królewcu ustawiono jego personifikację *Sprawiedliwości* (*Justitia*, 1911). Cnotę uosabiała siedząca masywna postać kobieca, o szlachetnym obliczu, której prawa ręka była wsparta na mieczu, lewa zaś spoczywała na kolanie. Odziana była w *peplos* spływający sztywnymi fałdami, a całość była wyraźnie zainspirowana grecką rzeźbą okresu archaicznego, podobnie jak w przypadku personifikacji z gdańskiego gmachu. Cauer w swym najbardziej klasycznym okresie twórczości stosował jedną jeszcze z zasad postulowanych w traktacie Hildebrandta – figury z tego czasu charakteryzuje zdecydowana frontalność. Gdańskie rzeźby powstały jako jedno z ostatnich przedstawień w duchu neoklasycyzmu. W następnych latach

12 a 14 czerwca 1918 r. w Bolesławcu na Śląsku, gdzie wykonywano część zamówień. Brak natomiast wpisu dotyczącego ustawienia figur w fasadzie.

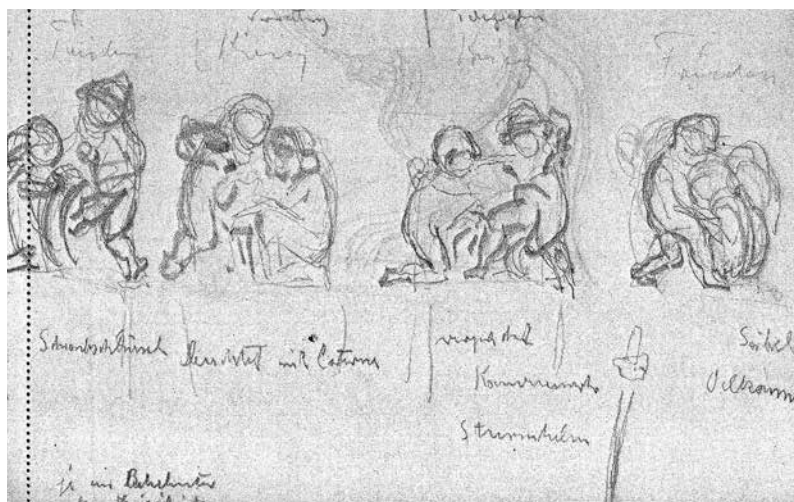
<sup>16</sup> Szkice pochodzą z archiwum rodziny artysty. Udostępnione przez wnuczkę artysty p. Karin Weyert.

prace Cauera uległy daleko idącemu uproszczeniu, powoli oddalały się od ideałów antycznych, aż osiągnęły silny rys modernistyczny.

*Dekoracja  
rzeźbiarska  
fasady gmachu  
Dyrekcji Kolei  
w Gdańsku...*



Il. 23. Szkice dla poznańskich grup, Arthur Lewin-Funcke, własność Karin Weyert



Il. 24. Szkice dla poznańskich grup, Arthur Lewin-Funcke, własność Karin Weyert

Wobec braku badań nad rzeźbą architektoniczną z drugiej połowy XIX i pierwszych lat XX w. zachowane dzieła dziś wciąż często pozostają anonimowe. Identyfikacja i opracowanie dekoracji architektonicznych budynków powstałych około 1900 r. może okazać się szansą na uzupełnienie katalogów twórczości rzeźbiarzy. Na obecnych ziemiach polskich zachowało się wiele



Il. 25. Stanislaus Cauer w pracowni podczas wykonywania modeli figur na gdańską fasadę, wg Elke Masa, *Stanislaus Cauer 1867–1943*, Amsterdam 2000

przykładów dzieł berlińskiej szkoły rzeźby. Na fronton wrocławskiego gmachu Dyrekcji Kolei sześć postaci alegorycznych wykonał Peter Breuer<sup>17</sup> (autor *Karola Wielkiego* na gmachu Reichstagu czy alegorii Handlu z tak zwanego Czerwonego Ratusza w Berlinie). W Poznaniu wyobrażenie *Liryki na Lwie* zdobiącej portyk tamtejszego Teatru Wielkiego zidentyfikowano jako dzieło Constantina Starcka<sup>18</sup>. Wspomniany Ernst Herter jest autorem siedzących postaci *Melpomeny* i *Terpsychory* sprzed teatru w Toruniu. Bogatą dekoracją o specyficznym programie wykonaną przez najwyższej klasy rzeźbiarzy miały też mosty kolejowe na Wiśle pod Tczewem i Malborkiem<sup>19</sup>. Prawdopodobnie wiele jest jeszcze śladów berlińskiej szkoły rzeźbiarskiej na terenie Polski, które wciąż nie doczekały się identyfikacji, a przedstawiają niebagatelną artystyczną wartość.

<sup>17</sup> Bloch, Grzimek, *Die Berliner Bildhauerschule...*, s. 168, 171, 173, 209, 224, 252, il. 253, 293, 372, tabl. 311, 324, 355; Jolanta Gromadzka, *Gmach Królewskiej Dyrekcji Kolei* [w:] *Wrocławskie dworce kolejowe*, red. Maria Zwierz, Wrocław 2006, s. 240–245.

<sup>18</sup> Sabine Hannesen, *Die Bildhauer Constantin Starck (1866–1939). Leben und Werk*, Frankfurt a.M. 1993, s. 410–413, il. 51.

<sup>19</sup> Dagmara Wołodźko, *Neogotycka architektura mostów kolejowych w Tczewie i Malborku* [w:] *Studia nad architekturą Gdańska i Pomorza*, red. Andrzej Grzybkowski, Warszawa 2004, s. 84–86, 90, 107.

***Sculptural decoration of the façade of the Railways Directorate building in Gdańsk and its creators***

*Dekoracja  
rzeźbiarska  
fasady gmachu  
Dyrekcji Kolei  
w Gdańsku...*

The building of Railways Directorate in Gdańsk was built in 1914 and remains a highly interesting and important memorial of Wilhelmian art, not only in the scale of the city but of the whole Prussian Empire. It is an effect of work of extraordinary engineers and artists who have been watching over its construction, architectural shape and decorations. Two highly skilled sculptors were among them, who have created the models of figures and compositions embellishing the façade. Public commissions for architectural sculpture of late historicism have not captured much attention of the scholars dealing with Gdańsk art, and there is not much literature regarding sculpture of the late phase of historicism exclusively. Prussian public facilities created in the beginning of 20th century have been designed mainly according to a set scheme of one of the historic styles, although in regards to the sculptures embellishing them, there was a certain specific innovative approach.

The central point of the wide-spreading façade of the Railway Directorate building is a shallow, slightly bulging break, within which the solid sculptures defining the office headquarters have been placed. The four pairs of puttos embodying administration, engineering, machine construction and architecture, placed at the postuments in balustrade ledge finishing the pedestal tier, have been accenting main vertical axes of the break. In the upper part of the façade, the woman figures have been placed, personifying the four foundations of the Prussian economy – Trade, Agriculture, Industry and Knowledge. The sculptural program has been completed by the cartouche visible at the front. All of the sculptures have been made out of bright sandstone by the Berlin company P. Wimmel & Co. Both authors of models for sculptures from the façade – Arthur Lewin-Funcke (1866–1937) from Berlin, who designed the pairs of puttos and Stanislaus Cauer (1867–1943) originating from Koenigsberg, the author of the personifications, were highly esteemed Prussian sculptors and academic teachers. Despite of many differences in two artists' biographies, they bear much similarities as well. Their bodies of work have been oscillating between two strong artistic circles of the turn of centuries – the more traditional school of Reinhold Begas and the group of the followers of new rules of Adolf von Hildebrandt.



## Noty o Autorach

**dr Renata Sulewska**

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**dr Arkadiusz Wagner**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
w Toruniu  
Wydziału Nauk Historycznych  
Instytut Informacji Naukowej  
i Bibliologii

**Anna Kriegseisen**

Gdańsk

**dr Franciszek Skibiński**

Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
w Toruniu  
Wydział Sztuk Pięknych  
Instytut Zabytkoznawstwa  
i Konserwatorstwa

**dr Michał Wardzyński**

Uniwersytet Warszawski  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**Katarzyna Wardzyńska**

Warszawa

**Kevin E. Kandt**

Berlin

**dr Ewa Barylewska-Szymańska**

Instytut Historii PAN  
Pracownia Historii Gdańska/  
Muzeum Historyczne Miasta Gdańska

**Katarzyna Wojtczak**

doktorantka  
Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny