



REDAKCJA NAUKOWA

*Małgorzata Omilanowska, Jacek Friedrich*

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

*Dagmara Zawistowska-Toczek*

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

*Tomasz Torbus*

Zamki graniczne czy tylko zamki położone na granicy? Problematyka  
zamek krzyżackich na Pomorzu Gdańskim (1308–1410) . . . . . 5

*Adam S. Labuda*

O retabulum *Trójcy Świętej* bractwa św. Jerzego  
w kościele Mariackim w Gdańsku . . . . . 20

*Andrzej Wozniński*

Późnogotycka rzeźba monochromatyczna w Prusach . . . . . 67

*Jacek Bielak*

Wyjazdy stypendialne gdańskich budowniczych, fortyfikatorów  
i architektów w pierwszej połowie XVII w. Przyczynek do badań ścieżek  
kariery i roli architekta w dawnym mieście . . . . . 107

*Franciszek Skibiński*

Kilka uwag o Hansie Strakowskim, Simonie Herle i architekturze gdańskiej  
przełomu XVI i XVII w. . . . . 123

*Hubert Baumann*

Ewangelickie kościoły na Warmii . . . . . 136

*Jagoda Załęska-Kaczko*

Walka z kryzysem mieszkaniowym w Gdańsku około 1900 r.  
Urbanizacja Nowych Szkotów w Gdańsku w świetle idei Miasta-Ogrodu. . . 163

*Magdalena Staręga*

Architekt gdański Ernst Schade . . . . . 203

*Ewa Barylewska-Szymańska*

Ulica Piwna w początkach XX w. Przyczynek do historii ochrony  
zabytków w Gdańsku . . . . . 237

*Dariusz Konstantynów*

Polsko-łotewskie kontakty artystyczne w latach 30. XX w. Wystawy  
sztuki polskiej w Rydze (1934) i łotewskiej w Warszawie (1936) . . . . . 265

<i>Spis treści</i>	<i>Andrzej Zagrobelny</i>	
	Twórczość Juliusza Studnickiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego . . . . .	301
	<i>Małgorzata Omilanowska</i>	
	Herbert Böhm – architekt miejski Gotenhafen i jego działalność w Gdyni w latach 1941–1945 . . . . .	320
	<i>Jacek Kriegseisen</i>	
	Addenda do katalogu wystawy <i>Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI i XVII w.</i> . . . . .	336
	Noty o Autorach . . . . .	365

## Zamki graniczne czy tylko zamki położone na granicy? Problematyka zamków krzyżackich na Pomorzu Gdańskim (1308–1410)

Słowo ‘granica’ stało się w ostatnich latach niezwykle popularnym pojęciem, również w dziedzinie historii sztuki. Używa się go często w badaniach na temat transferu kulturowego, tematyki centrum i peryferii, ale też w rozważaniach prowadzonych z nieco przestarzałej i dyskusyjnej dziś perspektywy geografii artystycznej z jej „duchem czasu” i „stylem przestrzeni”. W nowoczesnym dyskursie o granicy nie chodzi oczywiście o wydobycie jedynie jej rozdzielającej funkcji, widocznej przykładowo w sformułowaniu „wschodnia granica występowania stylu gotyckiego”, lecz raczej o pokazanie jej osmotycznych właściwości: granica niczym membrana przepuszcza selektywnie niektóre trendy, mody i style, jest w stanie jednak też zatrzymać ich przepływ. Od stuleci ważne było w tym kontekście nie tylko przekraczanie granic. Istotne jest, by przy granicy się zatrzymać i z całą świadomością zaakcentować swoją obecność – w Innym, Obcym zza granicy wzbudzić respekt, zadziwić go, obłąskawić, zainspirować lub dokładnie na odwrót – pozwolić wywrzeć wpływ na siebie. Działo się tak zarówno w czasach pokoju, jak i w czasach wojen, tych dyplomatycznych i tych prowadzonych za pomocą oręża. Dlatego też temat zamków granicznych dla historyka architektury zajmującego się budownictwem militarnym jest oczywistością i dostarcza dla jego rozważań znacznie więcej płaszczyzn badawczych aniżeli uproszczone stwierdzenie, że obiekty położone blisko granic musiały posiadać szczególne cechy obronne.

Na kilku wybranych przykładach analizie poddana została specyficzna forma architektoniczna wybranych zamków krzyżackich na zachodniej granicy Państwa Zakonnego Prus<sup>1</sup>. Tematem przewodnim jest tu określenie, na ile położenie na granicy państwa determinowało formę architektoniczną i funkcję poszczególnych obiektów, czyniąc z nich zamki graniczne *par excellence*, a na ile były to tylko i wyłącznie obiekty o dowolnej formie, które przypadkowo znalazły się w pobliżu państwowej granicy. Badając zamki na Pomorzu Gdańskim, położono nacisk na cztery budowle: Człuchów, Świecie, Nowy Jasiniec oraz Bytów. Z niniejszych rozważań wyłączono natomiast zlokalizowane w pobliżu granicy Państwa Zakonnego założenia takie, jak Lębork, Tuchola czy Czarne. Rozważania o Lęborku musiałyby koncentrować się na nieprzewidzianym tutaj temacie

<sup>1</sup> Zamki na wschodnich rubieżach kraju analizował ostatnio Christopher Hermann, *Deutschordensburgen in der „Grossen Wildnis”*, [w:] *Castella Maris Baltici*, Bd. 6, Vilnius 2004, s. 97–103.

przestrzennych powiązań między zamkiem i miastem, dwa pozostałe założenia natomiast wymykają się naukowej analizie. W przypadku Tucholi prowadzone przez 10 lat w sposób dyletancki prace wykopaliskowe nie doprowadziły nawet do ustalenia przekonującego rzutu założenia; każda naukowa wzmianka o tym zamku musiałaby zamienić się w wiele znaków zapytania.

Historycznym tłem dla dziejów budowy poszczególnych zamków jest zajęcie zbrojne przez Krzyżaków Pomorza Gdańskiego, które od 1295 r. znajdowało się w granicach jednoczącego się królestwa Polski<sup>2</sup>. Jak wiadomo, wykorzystujący jego słabość Krzyżacy, kierując początkowo odsieczą Gdańska przeciw Brandenburczykom w 1308 r., po zajęciu grodu gdańskiego nie wydali go Polakom, a w następnym roku podbili resztę Pomorza Gdańskiego i dotarli na aż do Świecia. Dziś nie da się już ustalić, czy była to świadoma akcja, której prolog odbył się w 1282 r. wraz z zajęciem przyczółka (zamku w Gniewie na zachodnim brzegu Wisły), czy też zakon krzyżacki potrafił po prostu spontanicznie wykorzystać sprzyjające okoliczności. Jeszcze podczas aneksji spornego terytorium w 1308 r. rozpoczęła się zacięta walka o uznanie zdobyczy. Zarówno Państwo Zakonne, jak i Brandenburgia i Polska powoływały się na mniej lub bardziej wiążące zapisy, dokonywane w różnych momentach historii przez nierzadko wewnątrznie skłóconych i prowadzących partykularną politykę książąt z dynastii Sobiesławiców, rządzących na Pomorzu Gdańskim przed 1295 r. Podczas gdy Brandenburgia wkrótce zrezygnowała z roszczeń, sprzedając swoje prawa Krzyżakom, Polska obstawała przy żądaniach zwrotu Pomorza, wysuwając – co pokazują procesy kanoniczne między Prusami a Polską w pierwszej połowie XIV w. – argumenty natury historycznej, kościelno-administracyjnej (przynależność Pomorza Gdańskiego do biskupstwa wrocławskiego i arcybiskupstwa gnieźnieńskiego) oraz, co w średniowieczu wyjątkowe, etnicznej. W drugiej połowie XIV w. starania Polski o przejęcie kontroli nad dolnym biegiem Wisły zostały w odłożone na później, ale nigdy z nich nie zrezygnowano. Ta polityka rewindykacji stała się ostatecznie jednym z ważnych czynników, które doprowadziły w XV w. do upadku Państwa Zakonnego.

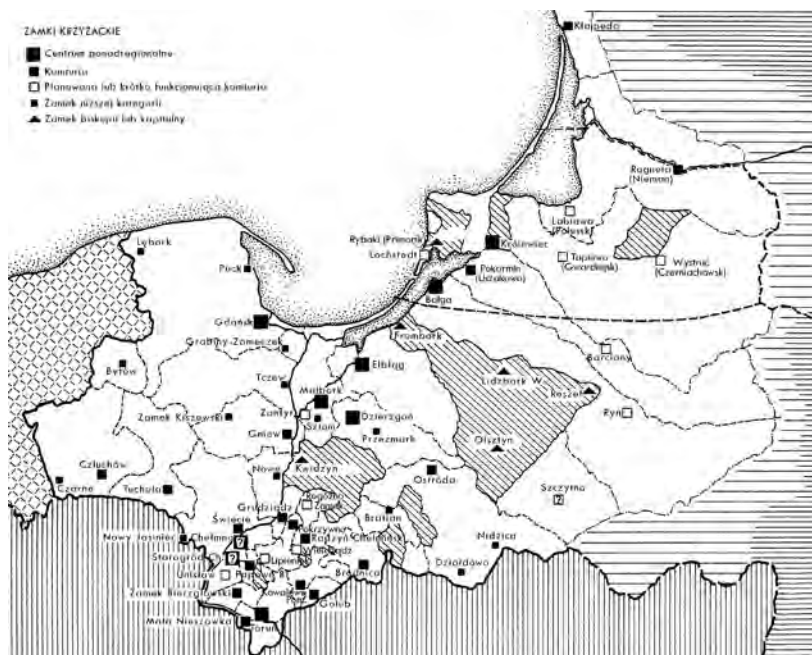
Istotne znaczenie w kontekście niniejszych rozważań ma fakt, że zajęcie Pomorza Gdańskiego nie pociągnęło za sobą natychmiastowej rozbudowy administracji zakonnej w regionie, w tym budowy nowych zamków. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że bezpośrednio po wydarzeniach z lat 1308–1309 brano pod uwagę zatrzymanie za wszelką cenę północnej części Pomorza Gdańskiego z Gdańskiem oraz środkowej, powiększonej części już istniejącej komturii Gniew, a w zamian za pokój z Polską rezygnację z części południowej ze Świeciem<sup>3</sup>. Bezpośrednio po zajęciu kraju w 1310 r. jedynie w Gdańsku usta-

<sup>2</sup> Por. Kazimierz Jasiński, *Zajęcie Pomorza Gdańskiego*, „Zapiski Historyczne” 1966, t. 31, nr 3, s. 299–352; Marian Biskup, Gerard Labuda, *Dzieje Zakonu Krzyżackiego w Prusach. Gospodarka, społeczeństwo, państwo i ideologia*, Gdańsk 1986, s. 241–258, 353–378; Błażej Śliwiński, *Rzeź i zniszczenie Gdańska przez Krzyżaków w 1308 r.*, Gdańsk 2006.

<sup>3</sup> Maksymilian Grzegorz, *Entstehen und Entwicklung der Ordensverwaltung in Pommern nach 1308*. „Beiträge zur Geschichte des Deutschen Ordens”, Bd. 1 (*Quellen und Studien zur*

nowiono urząd komtura. Konwenty Świecie i Człuchów zostały założone dopiero w latach 1320–1323<sup>4</sup>, a jeszcze później Tuchola, której komtura wspomniano w źródłach po raz pierwszy dopiero w 1330 r. W ten sposób powstał zasadniczy zręb podziału administracyjnego Pomorza Gdańskiego. Obok komturii w Gniewie, Gdańsku, Świeciu, Tucholi i Człuchowie istniały po zachodniej stronie Wisły eksklawy komturii malborskiej (Grabiny-Zameczek) oraz również podległe Malborkowi wójtostwo Tczew z siedzibą prokuratorów w Nowem i Bytowie.

*Zamki graniczne czy tylko położone na granicy?...*



Il. 1. Mapa Prus zakonu krzyżackiego z podziałem administracyjnym.  
Tomasz Torbus, 2012.

Autor dziękuje Pani Joannie Szechnickiej za techniczną pomoc w narysowaniu mapy

Spośród zamków z tego regionu jedynie budowa zamku w Człuchowie została rozpoczęta jeszcze przez ustaniem konfliktów z Polską, zakończonych rozejmem z 1332 r. i pokojem w Kaliszu, w którym w 1343 r. Kazimierz Wielki zrezygnował z politycznych roszczeń do Pomorza Gdańskiego. Dopiero po ustaniu działań wojennych i przede wszystkim po zawarciu traktatu, który rozpoczął trwający 66 lat pokój na Pomorzu i w zachodniej części Prus, Krzyżacy ufundowali konwenty w Świeciu, Gdańsku i Tucholi jako monumentalne założenia zamkowe.

*Geschichte des Deutschen Ordens*, Bd. 36), Marburg/L 1986, s. 45; Biskup, Labuda, *Dzieje Zakonu...*, s. 265–266.

<sup>4</sup> Tomasz Torbus, *Die Konventsburgen im Deutschordensland Preußen*, München 1998, s. 177–181, 185–186, 625, 642, tam źródła.

Analiza wymienionych zamków w tym specyficznym kontekście historycznym powinna dać odpowiedź na kilka pytań badawczych. Czy bliskość politycznej granicy implikowała bardziej obronny charakter danego zamku niż w analogicznych budowlach położonych w głębi kraju? Czy można zauważyć różnice między stosunkowo bezpieczną granicą z Pomorzem Zachodnim i tą z Królestwem Polskim? Dalej należy postawić pytanie, czy w czasach politycznych napięć, na przykład w latach 1320–1333 i około 1400–1410, w większym niż w czasie pokoju stopniu wspierano budowę założeń o strategicznym znaczeniu? Tu dochodzi zagadnienie dróg tranzytowych, roli danego zamku i wzajemnej zależności jego funkcji obronnych, reprezentacyjnych i administracyjnych. Wolno więc zapytać, czy w pruskiej architekturze zamkowej nie można zaobserwować zjawiska sukcesywnego zaniku pierwotnych funkcji obronnych na korzyść użytkowych koncepcji użytkowania (np. jako siedziby administracyjnej) lub coraz większego akcentowania reprezentacyjnego charakteru budowli. Karl-Heinz Clasen rozróżniał „prawdziwe” jego zdaniem zamki z XIII w. (na przykład niemal pozbawiony okien zamek w Papowie Biskupim) od budowli z XIV w. (Radzyń Chełmiński z ogromnymi oknami kaplicy lub siedziba konwentu w Ostródzie), którym odmawiał immanentnych dla zamków cech architektury<sup>5</sup>.

Analiza czterech budowli przynieść ma odpowiedź co do zasadności podobnych twierdzeń. Z góry wskazany jest tu sceptycyzm, jako że liczne wypowiedzi badaczy zamków XIX i pierwszej połowy XX w. wywodziły się z dziś przestarzałych tez morfologicznych, a częściowo były rezultatem nieznamomości losu konkretnych budowli. I tak, wspomniany zamek w Ostródzie od czasu pożaru w XVIII w. przypominał raczej blok mieszkalny – choć fakt ten był znany, nieświadomie wpływał na sądy o jego formie z XIV w.

Człuchów jest najwcześniejszym domem konwentu na Pomorzu Gdańskim, jeśli nie liczyć enklawy komturii gniewskiej, której siedziba jako monumentalny kasztel powstała już po 1297 r.<sup>6</sup>, oraz Gdańska, początkowo zbudowanego tylko prowizorycznie. Komtura była najbardziej wysuniętą na zachód częścią Państwa Zakonnego, około 10 km dzieliło zamek w Człuchowie od wielkopolskiej granicy. Drugi znany z przekazów komtur Człuchowa, Dietrich von Lichtenhain, wystawił w 1325 r. dokument dla wsi o nazwie Neudank, w której zobowiązał „magistri lapidum do zbudowania domu naszego w Slochaw Snoze”<sup>7</sup>. Z 1365 r. pochodzi notatka, wedle której biskup Piotr z Gniezna miał poświęcić kaplicę zamkową<sup>8</sup>. W ten sposób znamy daty ante i post quem.

<sup>5</sup> Karl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Kunst im Gebiete des Deutschordensstaates Preußen*, Bd. 1, *Die Burgbauten*, Königsberg i. Pr. 1927.

<sup>6</sup> Datowanie tego autora polemizującego z dotychczasowym datowaniem zamku już po 1282 r., por. Torbus, *Die Konventsburgen...*, s. 146–154.

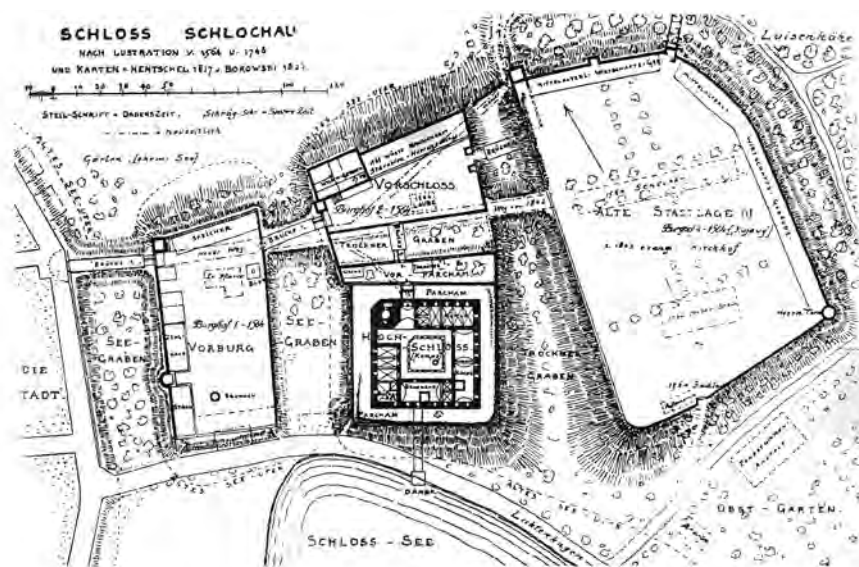
<sup>7</sup> N.G. Benwitz, *Geschichte der Schlösser des Deutschen Ordens Schlochau und Tuchel*, „Preußische Provinzialblätter” 1830, nr 4, 441–446, tu s. 442.

<sup>8</sup> *Urkundenbuch der Komturei Tuchel. Handfesten und Zinsbuch*, hg. v. Paul Panske, „Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens”, Bd. 6, Danzig 1911, nr 17.



Położenie zamku na wąskim paśmie lądu między jeziorami wymagało intensywnych prac ziemnych (il. 2). Zamek główny został zbudowany na usypanej na wysokość 5 m platformie, którą później otoczono murem parchamowym, zdwojonym od strony wejściowej. W zachodniej części założenia zamkowego założono szeroką na około 20 m fosę mokrą, natomiast po wschodniej stronie fosę suchą. Oddzielały one trzy przedzamcza od zamku głównego. Wszystkie przedzamcza otoczone były opatrzonymi w wieże murami obronnymi. Rozmach tego założenia przewyższał wszystkie dotychczas powstałe zamki za wyjątkiem Malborka<sup>9</sup>. Gigantycznych rozmiarów budowli dowodzi dokument z 1388 r., który wzmiankuje, że przedzamcza mogą pomieścić 500 najemników<sup>10</sup>. Człuchów był niezwykle istotny jako stacja tranzytowa, co dobitnie unaocznia historia wojny 1409–1411, kiedy to Polsce nie udało się zdobyć tego zamku.

*Zamki graniczne czy tylko położone na granicy?...*



Il. 2. Człuchów, rzut zamku i przedzamcza, wg Steinbrechta, 1920

Rozmach założenia można wytłumaczyć położeniem blisko granicy, wpłynął na niego jednak również czas budowy. Zakon, któremu najpóźniej od 1320 r. zależało za wszelką cenę na utrzymaniu zdobytego regionu, rozpoczął (jak już wzmiankowano) budowę zamku w Człuchowie w 1325 r. Krzyżacy liczyli się z nieuchronnością militarnej konfrontacji z Koroną. W tym samym roku doszło do układu polsko-litewskiego, umocnionego przez małżeństwo księżniczki Aldony z synem Władysława, późniejszym królem Kazimierzem Wielkim. W 1326 r. polsko-litewski atak skierowany przeciw sprzymierzonej

<sup>9</sup> Sławomir Józwiak, Janusz Trupinda, *Organizacja życia na zamku krzyżackim w Malborku w czasach wielkich mistrzów (1309–1457)*, Malbork 2007.

<sup>10</sup> Konstanty Kościński, *Inwentarz starostwa człuchowskiego z 1748 r.*, „Roczniki Toruńskiego Towarzystwa Naukowego” 1904, R. 9, s. 184–239, tu s. 107.

z zakonem Marchii Brandenburskiej rozpoczął wojnę, która miała zakończyć się dopiero pokojem w Kaliszu w 1335 r.

Trudno natomiast zgodzić się z często spotykaną tezą, że szczególnie monumentalny charakter domu konwentu wynikał z jego funkcji reprezentacyjnych. Zbudowany na rzucie kwadratu zamek główny (około 47,5 m długości boku) składał się z 4 skrzydeł mieszkalnych. W północno-zachodnim narożniku umieszczony był stołp, zachowany dziś do wysokości 45 m, przylegający do murów obwodowych (il. 3). Pod względem typu dom konwentu jest późną redakcją „klasycznego” krzyżackiego kasztelu, jakimi są Radzyń Chełmiński i Gniew. W przeciwieństwie do tych założeń Człuchów jawi się jako wariant nieco zapóźniony i zredukowany, tak o elementy dekoracyjne, jak i o wieże narożne. Jego stołp nie ma nic wspólnego z ewentualną symboliką, której można by się doszukiwać na granicy państwa, jest typowym „bergfriedem”, stołpem grupy zbudowanych w podobnym czasie kaszteli, jak choćby Brodnica czy Radzyń Chełmiński. Jeżeli oceniać zamki jedynie pod względem ich obronności, to następny omówiony przykład zamku granicznego dalece go przyćmiewa.

Już przy pierwszym oglądzie zamku w Świeciu widać jego unikatowość. Do często spotykanego, typowego czteroskrzydłowego, kwadratowego założenia o długości boku około 50 m, dodano w narożnikach wysunięte przed zarys muru, monumentalne, okrągłe wieże zwieńczone krenelażem z wieńcem machikułów, które z całą pewnością nie należą do typowego repertuaru form w zamkach krzyżackich w Prusach (il. 4, 5). Świecie leży tylko około 15 km od polskiej granicy, a 50 km od ufundowanych w tym samym czasie przez Kazimierza Wielkiego zamku i miasta Bydgoszczy. Pojawia się pytanie, czy użycie niespotykanych poza Świeciem elementów obronnych wynika z granicznego położenia omawianego zamku.

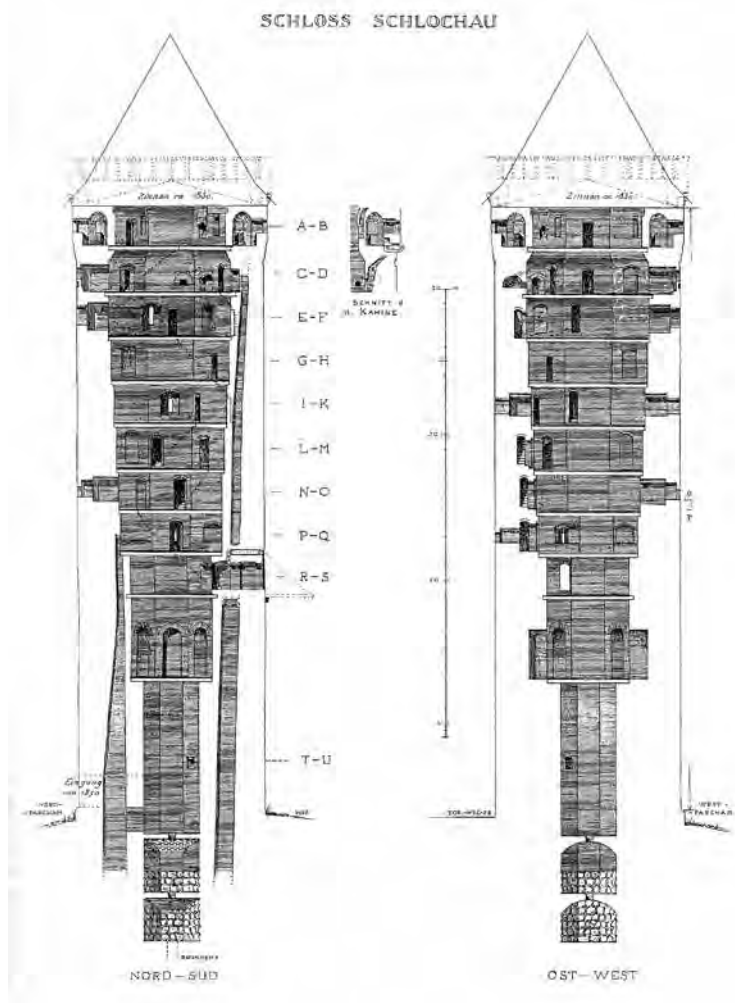
Ostatnie prace wykopaliskowe, których wyniki wzmiankowane są w pracy magisterskiej Marii Splawskiej z Torunia<sup>11</sup>, jeszcze raz zanegowały legendę o pomorskim grodzie, na którym miano zbudować dzisiejszy kasztel. Co prawda w pierwszych latach po 1308 r. zakon użytkował wcześniejsze drewniano-ziemne obwarowania, ale ich dokładnej lokalizacji nie udało się ustalić. Z decyzją o rozpoczęciu budowy nowego budynku czekano najwyraźniej na oficjalne usankcjonowanie przez państwa sąsiednie dokonanej aneksji terytorialnej. Znani od 1320 r. imiennie komturzy Świecia (Dietrich von Lichtenhain, 1329; Marquard von Sparrenburg, 1335; Konrad von Bruningsheim) rezydowali początkowo w prowizorycznym budynku. Dopiero w 1335 r. wielki mistrz zakonu Dietrich von Altenburg nakazał w 1335 r. wzniesienie murowanych budowli w Świeciu i Gdańsku, o czym informuje tzw. Starsza Kronika Oliwska<sup>12</sup>. Stało

<sup>11</sup> Maria Splawska, *Zamek krzyżacki w Świeciu – próba rekonstrukcji zamku wysokiego z czasów krzyżackich*, praca magisterska napisana w Instytucie Archeologii i Etnologii Uniwersytetu im. M. Kopernika w Toruniu, 2007 (mps).

<sup>12</sup> *Die ältere Chronik von Oliva*, [w:] *Scriptores Rerum Prussicarum, Geschichtsquellen der preussischen Vorzeit bis zum Untergange der Ordensherrschaft*, hrsg. von Theodor Hirsch, Bd. 5, Leipzig 1874 (dalej SRP), s. 498.

się to po zawieszeniu broni między Polską i Państwem Zakonnym w 1332 r. i po koronacji nowego władcy Korony, Kazimierza Wielkiego, którego postawa dawała asumpt do nadziei – z punktu widzenia Krzyżaków – na triumf „polityki realnej”. Rzeczywiście, już kilka lat później w 1343 r. Kazimierz Wielki w ustaleniach pokoju kaliskiego zrezygnował za swoich roszczeń do Pomorza Gdańskiego. Wkrótce najwyraźniej zintensyfikowano prace budowlane, komtur Świecia Günther von Hohenstein (1344–1349) jest bowiem opisywany w *Annales Thorunensis* jako budowniczy „castrum Swetze”<sup>13</sup>.

*Zamki graniczne czy tylko położone na granicy?...*

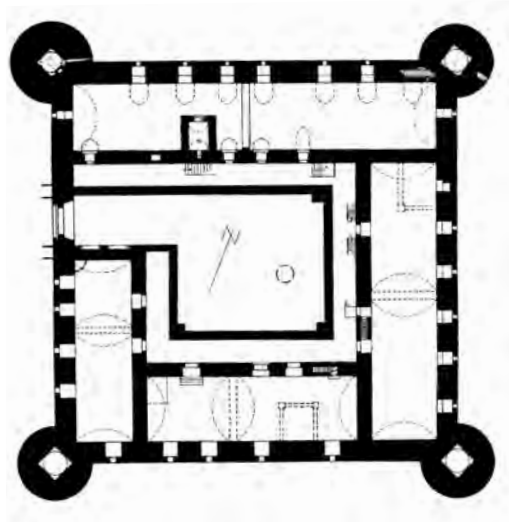


Il. 3. Człuchów, stołp, wg Steinbrechta, 1920

<sup>13</sup> SRP, Bd. 2, s. 114.



Il. 4. Świecie, sylwetka zamku ze stołpem,  
 fot. Tomasz Torbus, 1992



Il. 5. Świecie, rzut zamku, ze zbiorów  
 Tomusza Torbusa, 1998

Steinbrecht zauważył jako pierwszy, że założenie w Świeciu przypomina zamki budowane po 1332 r. przez arcybiskupa Kolonii, Walrama von Jülich. Przyczyn tych podobieństw upatrywał w nadreńskim pochodzeniu obu komturów Świecia, Conrada von Bruningsheima i Günthera von Hohensteina<sup>14</sup>. Tak więc zarówno w Świeciu, jak i w zamku Zülpich koło Kolonii zastosowano zasadę flankowania murów zamkowych wieżami, występującą w architekturze zamkowej Rzeszy jedynie w Nadrenii. W Prusach konsekwentnie wykorzystano ją około połowy XIV w., poza Świeciem najprawdopodobniej jedynie w Kłajpedzie i Bratianie.

Podobnie jak w zamku Zülpich – notabene pierwszy i jedyny raz wśród zamków krzyżackich – wieża zwieńczona jest krenelażem z machikułami (il. 6). W zwieńczeniu półkoliście zamkniętych arkad podtrzymujących koronę krenelażu umieszczono otwory, pozwalające razić oblegających. Zarówno flankującą wieżę, jak i ta technika obronna na terenie Rzeszy występuje tylko w Nadrenii. Mamy więc do czynienia z unikatowym w Państwie Zakonnym założeniem zamkowym, które nie mogłoby powstać bez wpływu lub nawet czynnego udziału architekta z zachodniej Europy, prawdopodobnie nadreńskiego

<sup>14</sup> Conrad Steinbrecht, *Die Baukunst des Deutschen Ritterordens in Preußen*, Bd. 4, *Die Ordensburgen der Hochmeisterzeit in Preußen*, Berlin 1920, s. 23.

Il. 6. Zülpich, zamek biskupów  
kolońskich, stołp,  
fot. Tomasz Torbus, 1990



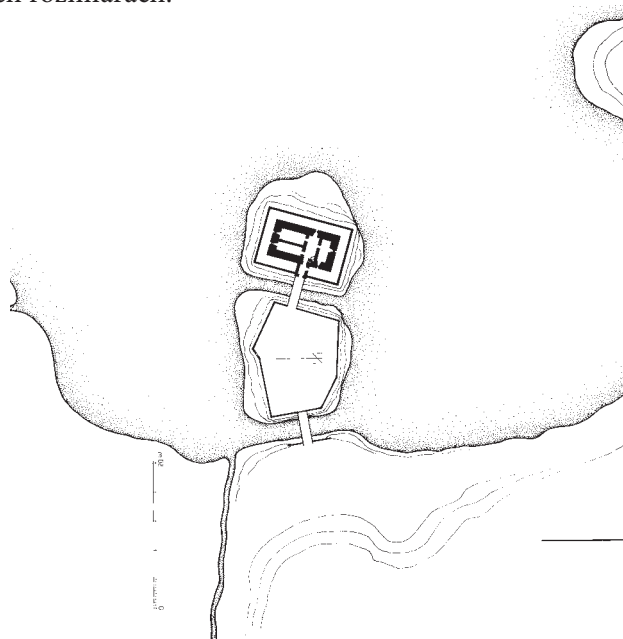
pochodzenia. Ów budowniczy wzbogacił stosowany już wcześniej w Prusach typ kasztelu o elementy przyniesione z pewnością z zewnątrz: cylindryczne wieże flankujące, machikuły w zwieńczeniu wież oraz przestronne, kolebkowo sklepione pomieszczenia. Z pewnością zamek zawdzięcza swoją formę przypadkowi – wpływowy urząd komtura sprawowały w czasie budowy zamku akurat osoby znajdujące się na sztuce militarnej. Ale z uwagi na architekturę zamku można pokusić się również o postawienie tezy, że wyrafinowana i innowacyjna forma budowli spowodowana jest też granicznym położeniem. Doświadczenia wojny z Polską z lat 1326–1332 uświadomiły braciom zakonnym, że obronność ich zamków może pewnego dnia być wystawiona na próbę. Technika flankowania nie była konieczna wobec tradycyjnych wrogów zakonu, Prusów i Litwinów, teraz jednak wybiegano z planami w przyszłość. Te przewidywania sprawdziły się i w 1410 r. Świecie było jednym z niewielu zamków, które nie zostały zdobyte przez wojska polsko-litewskie<sup>15</sup>. Również w czasie wojny trzynastoletniej zamek ten odegrał kluczową rolę, nim w 1461 r., po 11 miesiącach oblężenia, został zajęty przez oddziały torunian<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Ioannis Dlugossii, *Annales seu Cronicae incliti Regni Poloniae*, libri 9, vol. 6, Varsaviae 1964–1978, vol. 4, s. 80.

<sup>16</sup> Marian Biskup, *Trzynastoletnia wojna z Zakonem Krzyżackim 1454–1466*, Warszawa 1967, s. 600–604.

Fundator Świecia, pochodzący z Nadrenii komtur Günter von Hohenstein, zbudował poza tym jeszcze jedno założenie zamkowe, siedzibę prokuratora w Olsztynku. Położone jest ono znacznie dalej na wschód i oddalone od granic. Jest to tradycyjne prostokątne założenie pozbawione wystających przed lico murów wież. Ten przykład szczególnie dobitnie uwydatnia junktim nadgranicznego położenia i szczególnej obronności architektury.

Na pierwszy rzut oka wyraźnych cech obronnych nie wykazuje położony niemal bezpośrednio przy granicy z Polską mały zamek prokuratorowski w Jasińcu Nowym, podległy komturii w Świeciu. Datowany na około 1392 r. zamek jest dotychczas niewystarczająco zbadany, a stanu tego z pewnością nie poprawią najnowsze, dość niepokojące prace restauratorskie. Było to pozbawione wież, otoczone parchamem jednoskrzydłowe założenie na rzucie prostokąta o wymiarach 12,8 × 22,6 m. Inaczej niż w przypadku podobnych rzutów w Giżycku, Beżławkach, Szestnie czy Taplacken (dziś rosyjskie Tapłaki), do kubicznego zamku krzyżackiego urzędnika nie przylegał otoczony murem teren, który według niektórych badaczy miał służyć jako schronienie dla okolicznej ludności. Może to wynikać z faktu, że w Jasińcu, inaczej niż w wymienionych wcześniej przykładach, występowało oddzielone od głównego zamku i przypuszczalnie otoczone osobnym murem obronnym przedzamcze (il. 7). W przypadku tej budowli mamy do czynienia z miniaturową realizacją schematu przeznaczonego dla założeń bardziej znaczących i o większych rozmiarach.



7. Nowy Jasiniec, rzut zamku i przedzamcza, ze zbiorów  
Tomasza Torbusa, 1991

Zamek w Bytowie jest dzięki dobremu stanowi zachowania wizytówką krzyżackiej architektury zamkowej. Podobnie jak w Świeciu trudno znaleźć tu jakiegokolwiek stereotypowe rozwiązania architektoniczne (il. 8). W 1360 r. Bytów stał się zarządzaną przez prokuratorów eksklawą Malborka<sup>17</sup>. Dzisiejszy zamek, oddalony około 15 km od granicy Pomorza Zachodniego pod rządami Gryfitów, został wzniesiony dopiero w latach 1396–1405. Niektóre formy, jak na przykład charakterystyczne portale o łukach odcinkowych, przytacza się jako dowód, że Bytów zbudował jedyny znany z nazwiska czynny dla zakonu budowniczy, rzekomy twórca Pałacu Wielkiego Mistrza, Niclaus Fellenstein z Koblencki<sup>18</sup>.

*Zamki  
graniczne  
czy tylko  
położone  
na granicy?...*



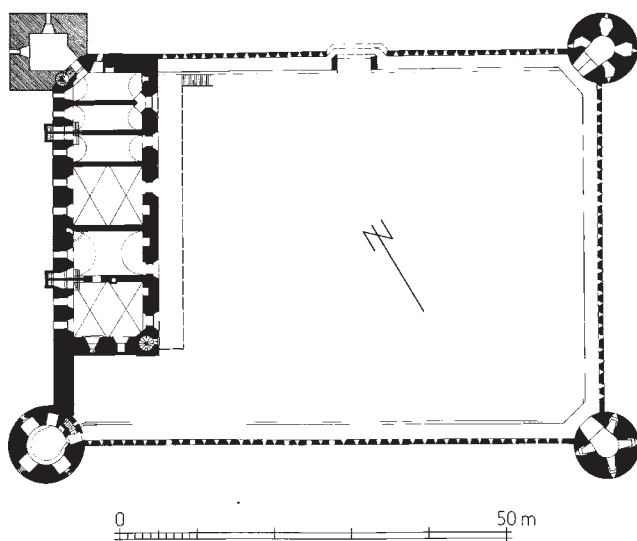
Il. 8. Bytów, widok północnej strony zamku,  
fot. Tomasz Torbus, 1991

Nie pogłębiając tego tematu wykraczającego poza ramy niniejszego artykułu, należy wspomnieć, że Fellenstein prawdopodobnie jedynie stał na czele swego rodzaju architektonicznego biura nadzoru, którego zadaniem była ocena i wydawanie pozwoleń dla nowo powstających budowli zamkowych; na ile sam je projektował, pozostaje sprawą otwartą. Pomimo deformujących działań budowlanych z 1935 r., kiedy to syn Bodo Ebhardta przebudował założenie na schronisko młodzieżowe, Bytów należy do najlepiej zachowanych zamków krzyżackich. Położony na wzgórzu i osłonięty dodatkowo fosą zamek główny (przedzamcza nigdy nie było) to prostokąt z murem obronnym o wymiarach około 50 × 70 m, nie licząc parchamu, z wyprowadzonym poza

<sup>17</sup> Joachim Zdrenka, *Bytów i ziemia bytowska pod rządami zakonu krzyżackiego (1329–1454, 1460–1466)*, [w:] *Historia Bytowa*, red. Zygmunt Szultka, Bytów 1998, s. 14–25, tu s. 15–17.

<sup>18</sup> Steinbrecht, *Die Baukunst...*, s. 39–41.

regularny obrys gankiem prowadzącym do gdaniska (il. 9). Do północno-zachodniej ściany prostokąta przylega skrzydło mieszkalne o wymiarach 39 × 14 m. Dwukondygnacyjne drewniane ganki umożliwiały dojście do pomieszczeń głównego piętra. Według Steinbrechta znajdowały się tam następujące pomieszczenia: refektarz, urząd prokuratora, kaplica, pomieszczenie dla księdza (tzw. *kaplan-stube*) oraz mieszkanie prokuratora graniczące z kolejnym pomieszczeniem w wieży prochowej. Zgodnie z interpretacją Pawłowskiego dwa ostatnie pomieszczenia po północnej stronie były pokojami gościnnymi dla rycerzy<sup>19</sup>. Nad nimi znajdował się szeroki na 1,8 m ganek obiegający całe skrzydło po wewnętrznej stronie muru. Po stronie południowo-zachodniej istniał jeszcze drugi murowany budynek – szeroka na 10 m kwadratowa kuchnia. Pozostałe budowle leżące wewnątrz obwodu murów, jak na przykład wzmiankowany w 1399 r. karwan oraz stajnie, były drewniane.



Il. 9. Bytów, rzut zamku, ze zbiorów Tomasza Torbusa, 1998

Trzy narożniki zamku flankowały okrągłe wieże wysunięte daleko przed linię murów obronnych, dwie z nich opierały się na ośmiokątnym cokole. Steinbrecht pisze, że „wszystkie trzy okrągłe wieże na dwóch swoich niższych piętrach nad częścią więzienną [posiadały] wyrafinowany system czterech stanowisk strzelniczych dla arkebuzów, z których dwa tworzą dodatkowo zagiętą przestrzeń, co dawało możliwość oddawania strzałów we wszystkie kierunki przy zachowaniu maksymalnej grubości murów”<sup>20</sup> (il. 10). Elementy architektoniczne, takie jak flankujące wieże, ganek skrzydła mieszkalnego,

<sup>19</sup> Antoni Jan Pawłowski, *Zamek w Bytowie*, Słupsk 1994, s. 25–32.

<sup>20</sup> Steinbrecht, *Die Baukunst...*, s. 49.



kondygnacje cokołowe wież oraz ich otwory strzelnicze wskazują, że zamek miał pełnić przede wszystkim funkcję militarną. Niezabudowana przestrzeń wewnątrz prostokąta wyznaczonego murami obwodowymi mogła służyć jako schronienie dla żołnierzy najemnych. W przeciwieństwie do akcentowania walorów wojskowych pomieszczenia reprezentacyjne zamku były niewielkie i jak się wydaje, niezwykle skromne.

*Zamki  
graniczne  
czy tylko  
położone  
na granicy?...*



Il. 10. Bytów, wnętrze wieży flankującej,  
fot. Tomasz Torbus, 2005

Budowę zamku w Bytowie należy z całą pewnością umieścić w kontekście zakrojonej na dużą skalę akcji budowlanej, która była reakcją zakonu na zaostrenie się sytuacji politycznej po litewsko-polskiej unii w Krewie z 1386 r. Poza wznoszeniem nowych budowli (Ragneta i Bytów) wyposażano starsze założenia w wieże prochowe – w Golubiu, Brodnicy, Barcianach oraz Wystruciu (niem. Insterburg, ros. Czerniachowski). Decydujące były graniczne lokalizacje tych zamków, a w Bytowie fakt, że rezydował w nim jedynie prokurator, co dawało swobodę skupienia się na obronności założenia, bez planowania konwentu z jego dokładnie wytyczonym programem pomieszczeń. Jedynie na północno-wschodnim krańcu Państwa Zakonnego zbudowano jednocześnie konwent w Ragnecie nad Niemnem (niem. Ragnit, ros. Nejman), historyzującą budowlę, którą można by wręcz datować na około 1300 r. i bardzo przestarzałą z punktu widzenia techniki militarnej. Czy przejęto tu niemal niewolniczo model domu konwentu? Dlaczego zbudowano nowoczesne założenie przy stosunkowo pewnej granicy zachodniej i łatwą do zdobycia architektoniczną „skamieniałość” na ciągle zagrożonej granicy wschodniej? Obie budowle finansowano bezpośrednio z funduszy wielkiego mistrza w Malborku, nie

ma tu więc zastosowania argument o różnych zleceniodawcach. Przypuszczalnie na formę Bytowa wpłynęły z jednej strony względy funkcjonalne (Bytów miał być zamkiem tranzytowym dla wojsk najemnych), z drugiej strony względy prestiżu, czyniące z zamku obiekt-symbol mający swoimi monumentalnymi wieżami dokumentować – bardziej wobec gości zakonu niż jego konkurentów – ambicje polityczne i budzić respekt przed siłą zakonu, a jednocześnie odgrywać ważną, realną rolę militarną. Przy ogólnie przyjętym poglądzie popartym doświadczeniami, że Litwini nie potrafili prowadzić regularnych oblężeń zamków, nowoczesność wojskowa Ragnety najwyraźniej nie była priorytetem przy jej budowie.

Przeгляд zamków na zachodniej granicy Państwa Zakonnego – w Człuchowie, Jasińcu Nowym, Świeciu i Bytowie – służył ukazaniu zależności pomiędzy ich granicznym położeniem i ich formą architektoniczną. Przede wszystkim w odniesieniu do Bytowa należy założyć, że jego graniczna lokalizacja – niezależnie od tego, że około 1400 r. nie była to granica wrogiego państwa – wpłynęła na wyrafinowaną formę budowli. Podobnie w Jasińcu, gdzie funkcjonalne zróżnicowanie założenia na zamek główny i przedzamcze jest precedensem w przypadku tak małego zamku. Rozważania, czy na wyjątkowo obronną formę zamku Świecie mogło wpłynąć jedynie pochodzenie dwóch komturów, rozstrzygnięto, wskazując na zamek w Olsztynku tego samego zleceniodawcy. Również tu bliskość politycznie newralgicznej granicy miała najprawdopodobniej wpływ na architekturę zamku. Na koniec należy podkreślić rozmiary Człuchowa. Budowę tego niezwykle monumentalnego założenia rozpoczęto na początku wojny między Władysławem I Łokietkiem i Państwem Zakonnym. Miała ona pełnić kluczową rolę jako zamek tranzytowy dla dostarczania militarnych posiłków i prowiantu. Granica oddalona od wszystkich wymienionych tu miejscowości nie dalej niż 15 km sprawiła, że omówione tu założenia pod względem formalnym i obronnym nie znajdują porównania z kilkudziesięcioma innymi zamkami budowanymi przez zakon krzyżacki.

### **Frontier Castles or Merely Castles Located on a Border? Questions about Teutnic Knights' Castles in Gdańsk Pomerania (1308–1410)**

A specific architectural form of selected Teutonic castles on the frontier of The State of the Teutonic Order in Prussia is analysed here based on the examples of Człuchów, Świecie, Nowy Jasiniec and Bytów. This paper tries to answer the question whether the vicinity of a political border implied a more defensive character of a given castle than in analogous buildings located internally, whether there are differences between a relatively stable border with West Pomerania and that with the Polish Kingdom, and whether the time of political tensions (for instance the years 1320–1333 and ca.

1400–1010) generated more support for the building of strategic construction than in the time of peace.

Only the Castle of Człuchów in the discussed region, dated 1325–1365, was the castle whose building began before the conflict with Poland was ended by an armistice in 1332 and the Calissia Truce in which Polish king Kasimir III the Great gave up his political claims to Gdańsk Pomerania. That castle of the Teutonic State in Prussia, the second largest after Malbork, played a key role as a transit hub for military provisions and supporting forces. The building of a subsequent castle started in Świecie after 1335. That construction based on a square was supplemented with monumental, round towers, crowned with crenels and a flight of machicolation. That machicolation, as well as the consistently applied principle of wall-flanking with turrets, was adopted from the Nord-Rhine area, from where The Komtur Günter von Hohenstein who founded the lay castle came. However, those solutions were only applied in this particular, sensitively located castle, while the castle in Olsztynek, founded by the same Komtur, followed a traditional model of cubic-like arrangement without turrets projecting from the walls. The technical uniqueness of Świecie castle has only two, although spectacular, analogies in the Teutonic State – in Klaipeda and the village of Bratian, please note: both of them are frontier castles. A small castle, hosting the seat of a curator at Nowy Jasiniec (ca. 1392), nearly located on the Polish border – which has an outer ward and its main ward, surrounded by a curtain wall (Parchammauer), spreads around the main building – is a miniature realisation of the pattern, usually applied in more significant and larger constructions. The last of the discussed objects is the castle at Bytów, located about 15 km from the border of Western Pomerania, governed by the House of Griffins. It was only erected in the years 1396–1405 during a large-scale building campaign which was the Teutonic response to the aggravated political situation after the Polish-Lithuanian Act of Union in Krewo in 1386. The form of the Bytów castle probably gained its final shape for both utilitarian reasons – a transit castle for mercenaries, as well as the issue of prestige – the castle became the object-symbol with monumental towers, supposedly embodying the political ambitions of the Teutonic Order as well as to generate awe of its power.

To sum up, it was the state border, located no farther than 15 kilometres from all the castles mentioned above, which determined the fact that all of the discussed buildings decisively distinguish themselves – both with regard to their forms and defence functions (each in its own specific way) – against several dozen other castles built by the Teutonic Knights.

*Zamki  
graniczne  
czy tylko  
położone  
na granicy?...*

Translated by M.B. Guzowska

## O retabulum *Trójcy Świętej* bractwa św. Jerzego w kościele Mariackim w Gdańsku\*

Wśród średniowiecznych zabytków kościoła Mariackiego poczesne miejsce zajmują dzieła składające się na dawne retabulum ołtarza przy filarze św. Jerzego w południowym transepcie świątyni. Ośrodek retabulum stanowił obraz ukazujący Trójkę Świętą w typie *Pietas Domini* (il. 1, tabl. I). Był on ustawiony na predelli, której front zdobią trzy przedstawienia: Trójca Święta, w tym przypadku jako Tron Łaski, św. Jerzy oraz święty identyfikowany jako św. Olaf (il. 2, tabl. II). Ołtarz wraz z retabulum był własnością bractwa św. Jerzego. Bractwo utworzone zostało przed połową XIV w., a jego kaplica istniała przynajmniej od 1403 r.<sup>1</sup> Ekspozycja retabulum przy filarze św. Jerzego udokumentowana jest fotografiami wykonanymi przed 1935 r. (il. 3, 4, 5) oraz wzmiankami wcześniejszymi, nie sięgającymi jednak dalej niż połowa XIX w.<sup>2</sup> W okresie II wojny światowej obie części retabulum zostały wywiezione do Niemiec i na długi czas zniknęły z pola widzenia, uchodząc za zaginione, jeśli nie za bezpowrotnie zniszczone. W 2000 r. obraz *Trójcy Świętej* wypłynął na światło dzienne, „odnajdując się” w magazynie Gemäldegalerie w Berlinie. Fakt jego istnienia ujawniła Irene Geismeier w publikacji dokumentującej zasoby obce (*Fremdbesitz*), przechowywane w tej placówce muzealnej<sup>3</sup>. Obraz jest własnością Kościoła Ewangelicko-Unijnego (Evangelische Kirche der Union) konsystorza w Berlinie, który uważa się za prawowitego spadkobiercę gdańskiej gminy Mariackiej. Obecnie eksponowany

\* Dr. Stephanowi Kemperdickowi, kustoszowi w Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, uprzejmie dziękuję za umożliwienie badań nad obrazem oraz udostępnienie fotografii dzieła, w tym także zdjęć w podczerwieni.

<sup>1</sup> Na temat bractwa św. Jerzego: Paul Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, Bd. 1, Danzig 1913, s. 77; Theodor Hirsch, *Die Oberpfarrkirche von Danzig in ihren Denkmälern und in ihren Beziehungen zum kirchlichen Leben Danzigs überhaupt dargestellt*, Bd. 1, Danzig 1843, s. 159 i n., 430 i n.; Paul Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 14 i n. Zob. też Elżbieta Pilecka, *Średniowieczne dwory Artusa w Prusach. Świadectwo kształtowania się nowej świadomości mieszczańskiej*, Toruń 2005, s. 253.

<sup>2</sup> Hirsch, *Die Oberpfarrkirche...*, s. 423, 425.

<sup>3</sup> Irene Geismeier, *Dokumentation des Fremdbesitzes. Verzeichnis der in der Galerie eingelagerten Bilder unbekannter Herkunft*, Berlin 1999, s. 92: Dep. 25 FV EKU (Fremdvermögen, Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin); Adam S. Labuda, *Die Trinität schlummert im Depot. Altarbild aus der Danziger Marienkirche in der Berliner Gemäldegalerie entdeckt*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” 16.06.2000, nr 138. Do 1972 r. obraz przechowywano w siedzibie Konsystorza Ewangelickiego w Berlinie (Jebenstr. 1), następnie zdeponowano go w berlińskiej Gemäldegalerie. Po 2000 r. obraz był eksponowany tamże w sali studyjnej, a następnie zdobył przez pewien czas salę rzeźby francuskiej w Bode Museum.

jest w jednej z głównych sal Gemäldegalerie, w dziale późnośredniowiecznego malarstwa niderlandzkiego i niemieckiego. Druga część retabulum, predella, też będąca własnością Kościoła Ewangelicko-Unijnego, jeszcze przed publikacją Geismeier wypożyczona została do kościoła św. Jana w Berlinie-Moabit, gdzie znajduje się do dziś<sup>4</sup>.

Obraz *Trójcy Świętej*, dzieło artystycznie wybitne i ikonograficznie znaczące, był przed II wojną światową przedmiotem opracowań, w których poruszano kwestie jego stylu, autorstwa i pochodzenia, względnie miejsca wykonania<sup>5</sup>. Badania po II wojnie światowej opierały się jedynie na fotografiach archiwalnych<sup>6</sup>. Okoliczność, iż obecnie dzieło jest dostępne w oryginale, sprawia, że na mocniejszych podstawach można postawić wymienione wyżej zagadnienia, w szczególności kwestie autorstwa i zarazem geograficzno-historycznej przynależności. Ponadto, najnowsze ujawnienie obrazu przyczyniło się do upowszechnienia faktu już przed wojną znanego, ale o ile mi wiadomo, w ówczesnej literaturze naukowej nigdy nie odnotowanego: na odwrociu tablicy ukazane są postacie króla Artura i wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego (il. 26)<sup>7</sup>. Przedstawienia te wzbogacają wymowę dzieła o konkretne elementy lokalne i stawiają w nowym świetle najwcześniejszą historię obrazu

<sup>4</sup> Predellę wywieziono do Niemiec zapewne razem z obrazem. Zob. wyżej przyp. 3.

<sup>5</sup> Zob. zwłaszcza badania Ehrenberga, Brutzera, Drosta, Troeschera, Stangego (odpowiednio przyp. 41, 7, 16, 14).

<sup>6</sup> Zob. Adam S. Labuda, *Dwa obrazy Trójcy św. z kościoła Mariackiego w Gdańsku. Stan i perspektywy badań*, [w:] Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Sprawozdania, Wydział Nauk o Sztuce 95 (1977), Poznań 1978, s. 78–81; Adam S. Labuda, *Twórczość gdańska pierwszej połowy XV wieku*, [w:] Jerzy Domasłowski, Alicja Karłowska-Kamzowa, Adam S. Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim*, Warszawa–Poznań 1990, s. 104–106; Adam S. Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, *Synteza*, red. Adam S. Labuda, Krystyna Secomska, Warszawa 2004, s. 333–361, tu s. 341.

<sup>7</sup> Ani Gregor Brutzer, *Mittelalterliche Malerei im Ordenslande Preußen*, Bd. 1, *Westpreußen*, Danzig [1936], s. 71–73, ani Willi Drost, *Danziger Malerei vom Mittelalter bis zum Ende des Barock. Ein Beitrag zur Begründung der Strukturforchung in der Kunstgeschichte*, Berlin–Leipzig 1938, s. 36–42 oraz *idem*, *Kunstdenkmäler der Stadt Danzig*, Bd. 4, *Die Marienkirche und ihre Kunstschatze*, Stuttgart 1963, s. 133 i n., nie wspominają o malowidłach na odwrociu. Archiwum Fotograficzne Instytutu Herdera w Marburgu dysponuje czarno-białą fotografią rewersu, wykonaną przed 1945 r. (zbiory Drosta).

Postać z lewej jako króla Artura rozpoznał Albert Châtelet, *Van Eyck et la diffusion de l'art flamand*, Dijon 2005 (Dossier de l'art, nr 119), s. 9–10; drugą postać uznał za przedstawienie rycerza krzyżackiego, nie precyzując, iż chodzi tu o wyobrażenie wielkiego mistrza zakonu – dokładniejsze omówienie odwrocia obrazu zob. niżej Geismeier, *Dokumentation des Fremdbesitzes*, s. 92, uznała błędnie lewą postać za św. Eryka, drugą za św. Olafa (?), co powtórzyłem w niemieckiej wersji mojego artykułu (przyp. 8). Rewers zreprodukował Gerhard Weilandt, *Transferkultur – Danzig im Spätmittelalter*, [w:] *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung*, hrsg. Wolfgang Augustyn, Ulrich Söding, Passau 2010, s. 73–100, il. 10 i s. 82. Autor przyjmuje, że na rewersie ukazani są ci sami święci, którzy pojawiają się na predelli (św. Jerzy i niezidentyfikowany święty król [„ein hl. König“]).

Adam S. Labuda oraz sprawę pierwotnego wystawienia retabulum. Na rozważenie też zasługuje zagadnienie programowo-treściowej integralności zespołu ołtarzowego.

### Awers obrazu *Trójcy Świętej* – źródła typu obrazowego i pochodzenie malarza<sup>8</sup>

Obraz namalowany jest na podłożu drewnianym dębowym, ma wymiary: 168 × 161 cm (z ramami) i 140 × 133 cm (bez ram) (il. 1, tabl. I)<sup>9</sup>. Na osi obrazu znajduje się przedstawienie Trójcy Świętej. Stojący Bóg Ojciec w koronie na głowie i odziany w obszerny ciemnobłękitny płaszcz, okazuje nagie, martwe, umęczone ciało Chrystusa. Aby uzmysłowić związek trzech osób Trójcy Świętej, gołębica, symbol Ducha Świętego, przysiadła na uchu Chrystusa, zaś jej skrzydło nieomal dotyka ust Boga Ojca. Ten typ przedstawienia Trójcy Świętej, okreśłany jako *Pietas Domini*<sup>10</sup>, podobnie jak bliskie mu ujęcie Tronu Łaski,

<sup>8</sup> Podrozdział ten nawiązuje do odczytu wygłoszonego na sympozjum: *Hohe Kunst im Zeitalter des schönen Stils – Das Bielefelder Retabel im Kontext spätmittelalterlicher Geschichte, Frömmigkeit und Kunst*, które odbyło się w dniach 22–24 czerwca 2000 r. w Bielefeld. Odczyt ten w nieco poszerzonej wersji ukazał się jako artykuł pt. *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur der St.-Georgsbruderschaft in der Danziger Marienkirche. Untersuchungen zu den Quellen des Bildtypus und der Herkunft des Malers*, [w:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia 1), s. 161–181.

Po ujawnieniu istnienia obrazu wzbudził on zainteresowanie badaczy. Zob. Rainald Grosshans, *Die Berliner Altarflügel und die Kreuzigungstafel in Bad Orb – eine Rekonstruktion*, [w:] *Maler des Lichts. Der Meister der Darmstädter Passion. Zur Restaurierung der Berliner Flügel* (kat. wyst.), hrsg. Rainald Grosshans, Maria Reimelt i n., Berlin 2000, s. 42–70, tu s. 53 i n.; Châtelet, *Van Eyck*, s. 9–10; Weilandt, *Transferkultur*, s. 78, 82; Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 2, *Niderlandzkie malarstwo tablicowe 1430–1500*, Warszawa 2011, s. 149–153; Jerzy Domaśłowski, *Gotyckie malarstwo tablicowe Prus Krzyżackich i jego fundatorzy w XIV i w pierwszej połowie XV wieku*, [w:] *Fundacje artystyczne na terenie państwa krzyżackiego w Prusach*, t. 2, *Eseje*, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, s. 142–165, tu s. 160.

Obraz wystawiony był podczas berlińskiej odsłony wystawy „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden” (Berlin, Gemäldegalerie, 20.03–21.06.2009), nieodnotowany jednak jako osobna pozycja katalogowa. Natomiast w katalogu traktuje o nim Antje-Fee Köllermann, *Vor Van Eyck und dem Flémaller*, [w:] *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden. Eine Ausstellung des Städel-Museums, Frankfurt am Main, und der Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin*, hrsg. Stephan Kemperdick, Jochen Sander, Ostfildern 2008, s. 39–51, tu s. 48–50.

<sup>9</sup> Restaurowany przed II wojną światową, następnie po 2000 r., kiedy to wykonano zdjęcia w podczerwieni ułatwiające identyfikację postaci na rewersie obrazu. Nie miałem dostępu do dokumentacji konserwatorskiej.

<sup>10</sup> Tadeusz Dobrzeński, *U źródeł przedstawień: „Tron Łaski” i „Pietas Domini”*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1971, t. 15, nr 1, s. 221–312, tu s. 225. Dobrzeński stosuje nazwę *Pietas Domini* jako skrót określenia *Pietas Domini nostri Jesu Christi*. Autor nie podaje jego ewentualnego historycznego źródła, ograniczając się do stwierdzenia, że jest ono łacińską podstawą terminu *Pitié-de-Nostre-Seigneur*, znanego z inwentarzy francuskich z około 1400 r. – zob. niżej s. 24.

„wyraża – zdaniem Tadeusza Dobrzenieckiego – zróżnicowaną treść jednego i tego samego dogmatu odkupienia. (...) Bóg objawia publicznie, że w ukazywanym przez siebie Chrystusie pojednał ze sobą świat”<sup>11</sup>. Ciało Chrystusa naznaczone ranami jako świadectwem wypełnionej misji kontrastuje z ponadczasowym, królewsko-cesarskim majestatem Boga Ojca. Ten ostatni współ z Duchem Świętym przyjmuje ciało Ukrzyżowanego i przekazuje je wiernemu w ofierze mszy świętej.

Trójca Święta ukazana jest na tle wzorzystej, ozdobionej fantastycznymi stworami i ornamentem brokatowej tkaniny, którą w narożnikach obrazu podtrzymują aniołowie. Chrystus podtrzymywany przez Boga Ojca zostaje wywyższony w nadziemską sferę. Formy jej istnienia stanowią wystawne, okazałe tło w postaci tkaniny oraz pasu murawy u dołu obrazu, oznace rajskiej rzeczywistości. Ponadczasowy wymiar przedstawienia zyskuje też na wyrazistości przez frontalne ustawienie grupy środkowej oraz symetryczną kompozycję figuralną. Zarazem sfera ziemską jest w obrazie obecna: symbolicznie, w postaci szklanej kuli, w której wnętrzu widnieje krajobraz. Na owej kuli ziemskiej spoczywają stopy Chrystusa.

Bóg Ojciec jawi się jako postać potężna, niemal rozsadzająca pole obrazowe, co wzmocnione jest dodatkowo przez kontrast ciemnobłękitnego płaszcza z jasną tkaniną w tle. Szaty aniołów wprowadzają zróżnicowane akcenty na granicach pola obrazowego: szarawemu ubiorowi anioła w lewym górnym narożniku przeciwstawiona jest błada, ceglasta czerwień anioła po stronie przeciwległej; anioł w lewym dolnym narożniku odziany jest w suknię o barwie soczystej, cieplej zieleni, anioł w narożniku prawym – w suknię białą. Uderza plastyczno-malarska obecność postaci. W przestrzennej pełni i konkretności oraz monumentalnym działaniu postaci Boga Ojca i Chrystusa uwiadcza się moment realistyczny. Dochodzi on do głosu także w zaakcentowaniu cierpienia Chrystusa w umęczonej twarzy oraz na ramionach, rękach i nogach, pokrytych siatką nabrzmiałych żył. Frontalnie ukazane oblicze Boga Ojca narzuca się swym ikonowym charakterem: znieruchomiałe działa niemal płasko, modelunek służy w mniejszym stopniu wydobywaniu rysów człowieczych, a raczej ustanowieniu dystansu w stosunku do widza. Niedoskonałe odtworzenie materialnych właściwości szkła kuli rekompensowane jest rodzajowym akcentem w postaci umieszczonego w niej widoczku krajobrazowego. Pełne ekspresji wyobrażenia głowy Boga Ojca oraz głowy i dłoni Chrystusa jawią się jak niemal autonomiczne elementy obrazu. W porównaniu z potęgą głowy i dłoni ciało Chrystusa jest jakby słabe i kruche. Z kolei ciało Boga Ojca niknie w obfitej materii płaszcza, dzięki czemu przedstawienie twarzy zyskuje na samodzielności. Cała grupa figuralna nie jest wpisana w pole obrazowe w sposób przekonywający.

<sup>11</sup> Dobrzeniecki, *U źródeł przedstawień...*, s. 306.

W kościele Mariackim znajdowało się drugie, niemal identyczne przedstawienie Trójcy Świętej. Było ono własnością cechu szewców, który dysponował w świątyni własną kaplicą (il. 6)<sup>12</sup>. Co się tyczy wzajemnej relacji obu obrazów, w badaniach dotychczasowych brano pod uwagę trzy możliwości, przypisując rolę wzoru tablicy bractwa św. Jerzego tablicy cechu szewców<sup>13</sup> lub względnie wyprowadzając oba dzieła z jednego wspólnego źródła<sup>14</sup>. Wydaje się, że najbardziej prawdopodobna jest pierwsza hipoteza, w świetle której malarz pracujący dla cechu szewców przyjął jako wzór cieszący się prestiżem obraz bractwa rycerskiego. Potraktował go jednak nie tylko nie niewolniczo, ale nawet polemicznie. W przedstawieniu Boga Ojca wniósł cechy ludzkie. Anioły bezceremonialnie przybliżające się do środkowej grupy wzmacniają uczuciowy nastrój sceny. Grupa środkowa, inaczej niż w tablicy bractwa św. Jerzego, wpisana jest pewnie w pole obrazowe. Zniwelowane jest też napięcie między członkami ciała i całością postaci Boga Ojca i Chrystusa<sup>15</sup>.

Głównym zagadnieniem, które zajmowało dotąd badaczy *Trójcy Świętej* bractwa św. Jerzego, była kwestia typu obrazowego i jego źródeł. Wedle powszechnie podzielanej opinii chodzi tu o rodzaj przedstawienia ukształtowanego na zachodzie Europy. Rozstrzygająca pod tym względem była obserwacja Georga Troeschera, opublikowana w 1936 r. Badacz ten rozpoznał w dziele gdańskim powtórzenie nieistniejącego od 1410 r. obrazu, który jest wymieniony w tzw. inwentarzu B księcia Jana de Berry w latach 1401–1403 i określony jako *Pitié-de-Nostre-Seigneur*<sup>16</sup>.

Nazwa *Pitié-de-Nostre-Seigneur* pojawia się wielokrotnie w późnośredniowiecznych rejestrach zasobów artystycznych francuskich królów i książąt. Do określonych w ten sposób dzieł sztuki Troescher odniósł dwie konkretne

<sup>12</sup> Warszawa, Muzeum Narodowe. Tadeusz Dobrzeńcki, *Malarstwo tablicowe. Katalog zbiorów*, Warszawa 1972, nr 38. Na temat kaplicy Trójcy Świętej zob. Hirsch, *Die Oberpfarrkirche...*, s. 432.

<sup>13</sup> Pierwszy punkt widzenia: Drost, *Danziger Malerei...*, s. 41; Labuda, *Dwa obrazy Trójcy Św...*, s. 78, 81; *idem*, *Twórczość gdańska...*, s. 104–106, 107. Drugi punkt widzenia: Brutzer, *Mittelalterliche Malerei...*, s. 69–73, zob. jednak przypis autora na s. 71; Paul Pieper, *Meister Francke und die niederdeutsche Kunst*, [w:] *Meister Francke und die Kunst um 1400. Ausstellung zur Jahrhundert-Feier der Hamburger Kunsthalle 30.08.–19.10.1969*, Hamburg 1969, s. 34–41, tu s. 39.

<sup>14</sup> Wprawdzie niejednoznacznie: Alfred Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 3, *Nordostdeutschland in der Zeit von 1400 bis 1450*, Berlin 1938, s. 234 i n.

<sup>15</sup> Na rzecz tezy, iż autor tablicy cechu szewców wzorował się na tablicy bractwa rycerskiego, przemawiają widoczne w niektórych miejscach uproszczenia, np. deseni na skraju płaszcza Boga Ojca, krajobraz we wnętrzu kuli czy układ palców Chrystusa. W tablicy brackiej zwraca uwagę treściowo efektywne, wyżej opisane, umieszczenie Gołębicy Ducha Świętego między Bogiem Ojcem i Chrystusem. W tablicy szewców brak tej ikonograficznej staranności.

<sup>16</sup> Georg Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur“ oder „Nottgottes“*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch“ 1936, 9, s. 148–168, tu s. 155; *idem*, *Burgundische Malerei. Malerei und Malwerke um 1400 in Burgund, dem Berry mit der Auvergne und Savoyen mit ihren Quellen und Ausstrahlungen*, Berlin 1966, Bd. 1, 166 i n.



formy obrazowe. Jedną z nich była dyptykiem, w którym przedstawienie Marii z Dzieciątkiem stanowiło pendant do wyobrażenia *Pitié-de-Nostre-Seigneur*. Odbicie dyptyków tego typu odnalazł Troescher w przedstawieniach dwóch antependiów ze skarbca Złotego Runa przechowywanego obecnie w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu<sup>17</sup>, w petersburskim dyptyku Mistrza z Flémalle<sup>18</sup> i w berlińskich kwaterach Mistrza Pasji z Darmstadt<sup>19</sup>. Dla tego typu obrazowego jest charakterystyczne, że zarówno Bóg Ojciec, jak i Matka Boska siedzą i okazują, bądź umęczone ciało Chrystusa, bądź Dzieciątko Jezus.

Drugi wariant *Pitié-de-Nostre-Seigneur* rozpoznał Troescher w obrazie tablicowym wymienionym we wzmiankowanym wyżej inwentarzu B księcia Jana de Berry: „Premièrement, un tableau de boys où il a une Pitié de Nostre Seigneur, de peinture, garni d'or tout entour de l'un des coutez; et ou dyadème a onze balaiz, trois esmeraudes, trente perles de compte, et plusieurs anges de haulte taille entour”<sup>20</sup>. Zgodnie z tym zapisem korona Boga Ojca ozdobiona była 3 szmaragdami i 30 autentycznymi perłami, a grupę środkową otaczały liczne postacie aniołów. Według Troeschera obraz ten był dziełem albo powtórzeniem dzieła André Beauneveu<sup>21</sup>. Już przed 1410 r. obraz został rozłożony na części<sup>22</sup>. Jednakowoż jego formalna i ikonograficzna struktura miałyby przetrwać „w niewielkiej liczbie słabych artystycznie powtórzeń (...), w których wyraźnie, w podobny sposób zaznaczył się kosztowny charakter pierwowzoru: w przedstawieniu promieniających złotem brokatowych ubiorów i kotar oraz w odtworzeniu zdobnej kamieniami szlachetnymi korony Boga Ojca”. Autor wskazał przy tym na obie gdańskie tablice Trójcy Świętej, przyjmując, że stanowią one najwierniejsze odbicie wzoru obrazowego z czasów Jana de Berry. Twórcy tych dzieł mogli, domyślał się Troescher, oglądać francuski model i przenieść go przy pomocy rysunku w szkicownikach do „niemieckiej ojczyzny”<sup>23</sup>. W opublikowanej w 1966 r. syntezie malarstwa burgundzkiego autor ten wziął pod uwagę możliwość, iż powtórzenie motywu obrazowego – tym razem

<sup>17</sup> Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”*, s. 150, il. 101–102. Pierwowzór: początek XV w., dzieło samo jest rozmaicie datowane. Zob. Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1, *Sztuka i kultura dworu burgundzkiego i miast niderlandzkich 1380–1500*, Warszawa 2008, s. 50 i n.

<sup>18</sup> Sankt Petersburg, Ermitaż. Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”*, s. 152, il. 103–104; Max J. Friedländer: *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, *Rogier van der Weyden and the Master of Flémalle*, Leyden–Brussels 1967, nr 65, 64, il. 92.

<sup>19</sup> Berlin, Gemäldegalerie. Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”*, s. 159, il. 109–110; *Maler des Lichts*, il. IV, V.

<sup>20</sup> Jules Guiffrey, *Inventaires de Jean Duc de Berry*, vol. 1, Paris 1894–1896, s. 117, nr 934; Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”*, s. 155.

<sup>21</sup> Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 1, s. 166.

<sup>22</sup> Szlachetnymi kamieniami, perłami i złotymi obiciami ram obdarowano Sainte-Chapelle w Bourges, „podczas gdy resztki samego obrazu przekazano niejakiemu Guillaume'owi de Compiègne”. Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 1, s. 151; por. Guiffrey, *Inventaires*, vol. 2, Paris 1894/96, s. 181, nr 202.

<sup>23</sup> Wszystkie cytaty Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”...*, s. 148–168.

chodziło wyłącznie o obraz bractwa św. Jerzego – wykonane zostało na zachodzie Europy, w pobliżu pierwowzoru, skąd jako import trafiło do Gdańska<sup>24</sup>.

Sam Troescher obserwacji swej nie poświęcił głębszych dociekań. Lakoniczny opis inwentarzowy, w którym jest jedynie mowa o ozdobnej koronie i aniołach, odniósł do obrazów gdańskich i dokonał projekcji ich wyglądu na nieznaną wzór. Oczywiście przywołał także inne dzieła, w których dopatrywał się refleksów obrazu z Bourges. Przede wszystkim zwraca tu uwagę namalowany przez Jana Polacka obraz ołtarzowy w kaplicy zamkowej w Blütenburgu (il. 7), w którym anioły rozsnuwają za grupą środkową brokatową oponę i w którym umęczony Chrystus ma opuszczone ręce<sup>25</sup>.

Wskazanie przez Troeschera na sztukę burgundzką okazało się płodnym tropem badawczym, który zaowocował odnalezieniem dalszych zbieżności gdańskiego obrazu ze sztuką francusko-burgundzką<sup>26</sup>. Najpierw trzeba zauważyć, iż temat Trójcy Świętej w wersji *Pietas Domini* i Tronu Łaski cieszył się w Burgundii i na całym obszarze franko-flamandzkim dużą popularnością<sup>27</sup>. W tej ikonograficznej grupie odnajduje się zarówno motyw gdańskiego obrazu, jak i jego cechy stylowe. Pochodząca z 1357 r. miniatura Tronu Łaski z kręgu Jeana Bondola ukazuje motyw brokatowej tkaniny za grupą Trójcy Świętej; u stóp Boga Ojca pojawia się motyw kuli świata<sup>28</sup>. Przy zestawieniu gdańskiego obrazu z *Grande Pietà Ronde* Jeana Malouela (il. 1, 12), który w latach 1397–1415 zatrudniony był u księcia Burgundii, nie może ująć uwadze podobieństwo ikonowego oblicza Boga Ojca (włącznie z lokiem nad czołem, il. 10, 11) i opuszczonych rąk Chrystusa<sup>29</sup>. Ostatni wymieniony motyw znany jest zarówno z licznych francuskich przedstawień Piety z aniołami i *Pietas Domini*<sup>30</sup>, jak i z ich ikonograficznych odpowiedników w Niemczech

<sup>24</sup> Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 1, s. 166.

<sup>25</sup> München-Blütenburg, zamek, kaplica Trójcy Świętej. Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”...*, s. 164 i n., il. 116; Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 1, s. 166.

<sup>26</sup> Drost, *Die Marienkirche...*, s. 133 i n.; Pieper, *Meister Francke*, s. 39; Dobrzeński, *U źródeł przedstawień...*, *passim* (wraz z bogatym materiałem ikonograficznym); Labuda, *Dwa obrazy Trójcy św...*, s. 78–79.

<sup>27</sup> Niektóre ważne przykłady analizuje Francis Boespflug, *Dreifaltigkeitsbilder im späten Mittelalter*, Paderborn 2001, s. 31–101; Por. Dobrzeński, *U źródeł przedstawień...*, s. 243–253.

<sup>28</sup> Londyn, British Museum, Royal 17 E VII, vol. 1, fol. 1; Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late XIVth Century and the Patronage of the Duke*, London 1967, vol. 2, il. 383.

<sup>29</sup> Paryż, Musée du Louvre. Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 1, s. 75 i n., il. 50. Również Drost, dostrzegł podobieństwo obrazów, ale ograniczył je do warstwy kolorystycznej (*Die Marienkirche...*, s. 134). O Malouelu, *The Dictionary of Art*, vol. 20, ed. Jane Turner, Grove 1996, s. 207 i n. Większość atrybucji obrazów francuskich i franko-flamandzkich z lat około 1400 ma status bardzo niepewny, co dotyczy również *œuvre* Malouela. Generalnie o perypetiach owych atrybucji i w duchu niewątpliwie uzasadnionej dekonstrukcji dotychczasowych powiązań zachowanych dzieł z nazwiskami artystów znanych ze źródeł pisanych szeroko traktuje Antoni Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500...*, t. 1, s. 290–314.

<sup>30</sup> Por. Pieta z aniołami w *Très Belles Heures de Notre Dame*, Paryż, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. lat. 3093, f. 155; Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late XIVth*

zachodnich<sup>31</sup>. Uderzająca monumentalnością i falistym ukształtowaniem skraju płaszcza postać Boga Ojca w gdańskim obrazie przypomina rzeźby burgundzkie, na przykład Trony Łaski: w Houston (il. 13), w dziele Jeana de Marville (1380–1390)<sup>32</sup>, czy w Genlis<sup>33</sup>. Gdy włączyć w ten kontekst porównawczy Tróję Świętą z umęczonym Chrystusem Mistrza z Flémalle, znaną na podstawie kopii (z datowanym na lata około 1440 obrazem z Lowanium na czele, il. 8), można by nawet spekulować, czy anioł w dolnym prawym narożniku tablicy gdańskiej i jego odpowiednik w kopii flémallowskiej nie są powtórzeniem (każdy na swój sposób) motywu z pierwowzoru z Bourges<sup>34</sup>. Podobnie ujęty anioł powraca w obrazie Jana Polacka.

W gdańskim obrazie zwraca uwagę frontalne ujęcie obu stóp Chrystusa, które „pasywnie” spoczywają na szklanej kuli (il. 1, 24). Motyw ten spotykamy w przedstawieniu Trójcy Świętej w sabaudzkich *Godzinkach* z lat 30. XV w.<sup>35</sup> (il. 9), a także w późniejszej miniaturze Vrelanta; tu ręce Chrystusa, podobnie jak w Gdańsku, bezwładnie opadają w dół<sup>36</sup>. Paralele tego rodzaju wyjaśnić można jedynie przez wspólne źródło obrazowe.

Z powyższych rozważań wynika, że wiele motywów tablicy gdańskiej i częściowo także związane z nimi cechy stylowe, ma przesłanki w tradycji francusko-burgundzkiej. Fakty te wolno uznać za potwierdzenie teorii Troeschera, który w tablicy gdańskiej dostrzegł powtórzenie stworzonego w jej obrębie typu obrazowego, nie zaś oryginalną koncepcję obrazową. Na rzecz tej tezy przemawiają też pewne niespójności struktury obrazowej. Na przykład

*Century...*, vol. 2, il. 15; *Trójca Święta (Pietas Domini)* w Modlitewniku, Nowy Jork, Pierpont Morgan Library, ms. 515, fol. 130v.; Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The late XIVth Century...*, vol. 2, il. 823; Dobrzeński, *U źródeł przedstawień...*, il. 14–15.

<sup>31</sup> Obraz Mistrza św. Weroniki, Münster, Westfälisches Landesmuseum. Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”...*, s. 158 i n., il. 108. Autor przyjmuje, że podstawą obrazu jest czwarty wariant typu obrazowego, ukształtowany w malarstwie francusko-burgundzkim – charakterystyczne dla niego miałyby być przedstawienia aniołów trzymających narzędzia męki.

<sup>32</sup> Houston, The Museum of Fine Arts. Philippe Verdier, *La Trinité debout de Champmol*, [w:] *Études d'art français offerts à Charles Sterling*, ed. Albert Châtelet, Nicole Reynaud, Paris 1975, s. 65–90, il. 44–47; Isabelle Mosneron-Dupin, *La Trinité debout en ivoire de Houston et les Trinités bourguignonnes. De Jean de Marville à Jean de la Huerta*, „Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte” 1990, vol. 43, s. 35–67; eadem, *Les Trinités en Bourgogne, de Jean de Marville à Jean de la Huerta. Réflexions sur l'usage des modèles dans les ateliers de sculpteurs bourguignons*, [w:] *Actes des Journées Internationales Claus Sluter, Septembre 1990*, Dijon 1992, s. 193–210.

<sup>33</sup> Verdier, *La Trinité debout...*, il. 53.

<sup>34</sup> Lowanium, Stedelijk Museum Vanderkelen-Martens. Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”...*, s. 162, il. 113; Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, vol. 2, nr 71a; Stephan Kemperdick, *Der Meister von Flémalle. Die Werkstatt Robert Campins und Rogier van der Weyden*, Turnhout 1997 (Ars Nova II), s. 126–128, il. 158 (Lowanium), il. 159–163 (inne naśladownictwa).

<sup>35</sup> Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, S.n. 2615, f. 223r; Otto Pächt, Dagmar Thoss, *Französische Schule I*, Wien 1974 (Die illuminierten Handschriften und Inkunabeln der Österreichischen Nationalbibliothek 1), s. 141–152, tu s. 130 (Textband), il. 326 (Bildband).

<sup>36</sup> Madryt, Bibl. Nacional, Ms. Vit. 24–2, f. 25v; wskazówka prof. Otto Pächta (list do autora, 23.07.1982, z fotokopią miniatury).

przysadziste proporcje monumentalnej postaci Boga Ojca rodzą podejrzenie, że nastąpiła tu adaptacja wzorca, w którym Bóg Ojciec ukazany był w pozycji siedzącej. Porównanie z Trójcą Świętą z sabaudzkich *Godzinek* (il. 9) zdaje się potwierdzać ten domysł. Ponadto płaska, schematyczna korona Boga Ojca kłóci się z realistyczną, plastyczno-przestrzenną konsystencją całego przedstawienia. Korona Boga Ojca i kula świata są przycięte na krawędzi obrazu<sup>37</sup>. Uderza przestrzennie niezręczne przedstawienie lewej ręki anioła w prawym górnym narożniku. Zwracaliśmy już uwagę na silne zaakcentowanie twarzy Boga Ojca, głowy Chrystusa i dłoni obu postaci. Częściowo związana z powyższym specyficzna budowa anatomiczna Chrystusa mogłaby odzwierciedlać wygląd Chrystusa na hipotetycznym oryginale – przywołana wyżej miniatura sabaudzka pozwala brać pod uwagę taką możliwość<sup>38</sup>.

Pogląd, że tablica św. Jerzego jest – zgodnie ze stanowiskiem Troeschera – wykonaną na podstawie rysunku repliką franko-flamandzkiego obrazu, a konkretnie tego wymienionego w inwentarzu księcia de Berry, musi być opatrzone zastrzeżeniami. Jak wiemy, inwentarz milczy na temat niektórych charakterystycznych motywów, np. pozycji Boga Ojca czy dekoracyjnej kotary w tle. Przemilczenia te nakazują wziąć pod uwagę inne późnośredniowieczne, odbiegające od gdańskiego typu, przedstawienia *Pietas Domini* jako refleksy obrazu księcia de Berry – flémallowski obraz z Lowanium czy tablicę środkową z ołtarza w Blütenburgu autorstwa Jana Polacka, w których inaczej niż w Gdańsku Bóg Ojciec ukazany jest w pozycji siedzącej. Kolejnym dziełem, które mogłoby być odbiciem burgundzkiego pierwowzoru, jest obraz górnoaustriackiego Mistrza S.H. w opactwie Sankt Florian (1485 r.); tu ujęta w glorię i otoczona zastępem aniołów Trójca Święta przebywa w niebie<sup>39</sup>.

Generalnie jednak wszystkie przytoczone porównania dowodzą, że *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego jest w mniejszym lub większym stopniu wiernym wariantem franko-flamandzkiej kompozycji, powstałej zapewne w kręgu dworu burgundzkiego.

<sup>37</sup> Należałoby oczywiście sprawdzić, czy nie chodzi tu o wtórną redukcję wielkości tablicy.

<sup>38</sup> Zob. też niżej o podobieństwie ujęcia ciała Chrystusa w tablicy gdańskiej i w miniaturze Braci Limburg, s. 31 i il. 18.

<sup>39</sup> Jest to tablica środkowa tryptyku – Karl Schütz, *Die Tafelbilder des 15. und 16. Jahrhunderts*, [w:] *Die Kunstsammlungen des Augustiner-Chorherrenstiftes St. Florian*, Wien 1988 (Österreichische Kunsttopographie 48), s. 177–190, tu 179, nr 9, il. 179. Wcześniejszy wariant typu reprezentuje obraz przypisywany Hansowi von Tübingen, Wiedeń, Österreichische Galerie; Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 2, il. 51. Zob. też obraz Mistrza Tronu Łaski z kościoła św. Piotra w Salzburgu (Meister des Gnadenstuhls aus St. Peter in Salzburg), Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Achim Simon, *Österreichische Tafelmalerei der Spätgotik. Der niederländische Einfluss im 15. Jahrhundert*, Berlin 2002, s. 255–258, il. 40. Dwa wczesne przykłady wstawiennictwa Marii i św. Jana w kontekście *Pietas Domini*: Brewiarz, Chateauroux, Bibliothèque municipale, ms. 2, fol. 106 (Dobrzeńiecki, *U źródeł przedstawień...*, il. 15) i tapiseria angielska z początku XV w., zlicytowana u Sotheby's w Londynie jesienią 1946 r. („Burlington Magazine” September 1946, 87, z. 522, VI). Postacie Marii i św. Jana w obrazie salzburskim nawiązują do *Oplakiwania Chrystusa* Rogiera van der Weydena, Florencja, Uffizi.

Kto obraz namalował? Dyskusja wokół tego pytania ma własną tradycję, która starsza jest aniżeli dyskusja o pochodzeniu typu przedstawienia. Niektóre opinie można uznać za przedawnione, na przykład pogląd o czeskim autorstwie dzieła<sup>40</sup>. Na większą uwagę zasługują tendencje badawcze, które malarza umieszczają w kręgu Mistrza Francke albo wiążą go bezpośrednio z ośrodkami zachodnimi, a więc ponownie – francuskimi, franko-flamandzkimi albo niderlandzkimi; tendencje te mają ścisły związek z rozpoznaniem genezy typu obrazowego. Obie stanowią zresztą warianty tej samej tezy, ponieważ Mistrz Francke był, jak wiadomo, najważniejszym pochodzącym z tamtego kręgu pośrednikiem w przekazywaniu zachodnich idei artystycznych na obszar Niemiec północnych i północno-wschodniej Bałtyku. Takie ujęcie zagadnienia proponował już w latach 20. XX w. Hermann Ehrenberg<sup>41</sup> oraz zdecydowanie Alfred Stange. Badacz ten, przychyłając się do poglądu Troeschera dotyczącego typu ikonograficznego, wysunął hipotezę, iż właśnie jakiś dziś nieistniejący obraz *Pitié-de-Nostre-Seigneur* Mistrza Francke był podstawą dla malarza gdańskiego, twórcy tablicy brackiej<sup>42</sup>. Gdy w 1957 r. Heinrich Reincke znalazł zapis w księdze rachunkowej bractwa Czarnogłowych w Rewlu (obecnie Tallin), informujący, że Mistrz Francke w latach 1429–1436 tworzył obraz ołtarzowy z przedstawieniem Trójcy Świętej do kaplicy tego bractwa w kościele dominikanów w Rewlu, domniemanie Stangego zyskało na wiarygodności<sup>43</sup>. W rezultacie w katalogu wystawy poświęconej Mistrzowi Francke, która odbyła się w Kunsthalle w Hamburgu w 1969 r., odkrycie Reinckego powiązanie z gdańskimi obrazami Trójcy Świętej. Autor artykułu katalogowego traktującego o pokazanym w Hamburgu obrazie szewców stwierdza, że tablica z Rewla mogła posłużyć za wzorzec obu dzieł gdańskich<sup>44</sup>. W ten sposób podstawą rekonstrukcji wyglądu obrazu Franckiego w Rewlu stały się obrazy gdańskie wykazujące cechy malarstwa zachodnioeuropejskiego. Z kolei zachodnioeuropejskie cechy obrazów gdańskich najłatwiej można było wyjaśnić przez wskazanie na malarza, którego rola jako pośrednika-przekaźnika zachodnich idei artystycznych na obszary Niemiec północnych oraz rejonu Bałtyku była znana.

<sup>40</sup> Grete Dexel, *Ostdeutsche Tafelmalerei in der letzten Hälfte des 14. und dem ersten Drittel des 15. Jahrhunderts*, Danzig 1919, s. 12; Brutzer, *Mittelalterliche Malerei...*, s. 71–73; Drost, *Danziger Malerei...*, s. 41.

<sup>41</sup> Hermann Ehrenberg, *Neues von Meister Francke*, „Monatshefte für Kunstwissenschaft” 1917, 10, s. 26–31, tu s. 29; *idem*, *Deutsche Malerei und Plastik von 1350–1450. Neue Beiträge zu ihrer Kenntnis aus dem ehemaligen Deutschordensgebiet*, Bonn–Leipzig 1920, s. 84–86.

<sup>42</sup> Stange, *Deutsche Malerei der Gotik...*, Bd. 3, 234–235.

<sup>43</sup> Heinrich Reincke, *Probleme um den „Meister Francke”*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 1959, Bd. 4, s. 9–26, tu s. 17–20; Hans-Werner Grohn, *Meister Francke. Urkunden und Meinungen*, [w:] *Meister Francke und die Kunst um 1400...*, s. 17–21, tu s. 19 i n.; Jan von Bonsdorff, *Kunstproduktion und Kunstverbreitung im Ostseeraum des Spätmittelalters*, Helsinki 1993, s. 90–92.

<sup>44</sup> Hasło: *Gnadenstuhl vom Dreifaltigkeitsaltar der Schuhmacherzunft aus der Marienkirche in Danzig*, [w:] *Meister Francke und die Kunst um 1400...*, s. 65, nr 22.

Argumentacja taka tylko wtedy nie miałaby cech błędnego koła, gdyby dowód powiązania obrazu bractwa św. Jerzego z Mistrzem Francke nie sprowadzał się do ogólnikowego wskazania na temat czy typ obrazowy zaginionej tablicy z Rewla. Dowód ten musiałby mieć oparcie w porównawczej analizie stylu ograniczonej do znanych dzieł hamburskiego mistrza i tablicy bractwa św. Jerzego. Wyłączyć z niej należy obraz szewców, gdyż jest on, jak uznaliśmy wyżej, naśladownictwem tego pierwszego. Rzecz wymaga podkreślenia, albowiem w tym kontekście atrybucyjnym tablica bractwa św. Jerzego w badaniach dotychczasowych widziana była w połączeniu z obrazem szewców<sup>45</sup> i ołtarzem notariuszy św. Doroty<sup>46</sup>, nie zaś jako dzieło w Gdańsku całkowicie osobne. Dwa ostatnie dzieła wykazują istotnie stylowe pokrewieństwa ze sztuką malarza hamburskiego, które bezkrytycznie przenoszono na tablicę bractwa św. Jerzego. Związki tej ostatniej z dziełem Mistrza Francke można skonstatować jedynie w odniesieniu do jednego elementu, a mianowicie w stosunku do postaci Chrystusa, przy czym nasuwają się tu dwa namalowane przez Mistrza Francke przedstawienia Chrystusa Boleściwego: wcześniejsze, datowane na drugą dekadę XV w., znajdujące się w Museum der Bildenden Künste w Lipsku i późniejsze, pochodzące z roku około 1435, przechowywane w Kunsthalle w Hamburgu (il. 14)<sup>47</sup>. Podobieństwa dotyczą „trójkątnego” obrysu twarzy (Hamburg), ukształtowania oczu, motywu rozchylnych ust z widocznym użębieniem (Hamburg, Lipsk), bujnych włosów i wreszcie struktury dłoni rąk (Hamburg), które na tablicy gdańskiej jawią się jako łamliwe, kruche wobec monumentalności całości. Ogólnie rzecz biorąc, podobieństwa odnoszą się raczej do motywów; tablica gdańska wyrasta z całkowicie odmiennego poczucia formy i pojmowania rzeczywistości obrazowej<sup>48</sup>. Wszystko to stanowi słabą podstawę do stwierdzenia, że malarz gdańskiej *Trójcy Świętej*

<sup>45</sup> Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik...*, s. 84–86 (wszakże autor przypisuje oba obrazy *Trójcy Świętej* temu samemu malarzowi); Stange, *Deutsche Malerei der Gotik...*, Bd. 3, s. 234; Dobrzeńcki, *U źródeł przedstawień...*, s. 224. Powiązania z dziełami Mistrza Francke wykazuje także drugi wykonany przez malarza tablicy szewców obraz Sądu Ostatecznego, pochodzący z ratusza w Elblągu, obecnie w St. Petersburgu, Ermitaż, Nikołaj N. Nikulin, *The Hermitage. Catalogue of Western European Paintings*, t. 14, *German and Austrian Painting Fifteenth to Eighteenth Centuries*, Florence 1987, s. 153, nr 106. Obraz został подарowany Katarzynie I, małżonce Piotra I, podczas wizyty pary cesarskiej w Elblągu w 1712 r. Jego autorem jest twórca *Trójcy Świętej* cechu szewców: Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim*, s. 341, 343. Zob. też Jerzy Domaśkowski, *Malarstwo tablicowe poza Gdańskiem w pierwszej połowie XV wieku*, [w:] Domaśkowski, Karłowska-Kamzowa, Labuda, *Malarstwo gotyckie na Pomorzu Wschodnim...*, s. 121.

<sup>46</sup> Ehrenberg, *Neues von Meister Francke*, s. 28 i n.; Ehrenberg, *Deutsche Malerei und Plastik...*, s. 84–86; Dixel, *Ostdeutsche Tafelmalerei...*, s. 10; Brutzer, *Mittelalterliche Malerei...*, s. 76–78; Drost, *Danziger Malerei...*, s. 50, 42; Stange, *Deutsche Malerei der Gotik...*, Bd. 3, s. 233, 235; Drost, *Die Marienkirche...*, s. 132 i n.; Labuda, *Malarstwo tablicowe na Pomorzu Wschodnim...*, s. 108–110.

<sup>47</sup> *Meister Francke und die Kunst um 1400*, tabl. 9 (obraz w Lipsku). W sprawie datowania zob. Helmut R. Leppien, *Meister Francke*, [w:] *Saur Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, t. 43, München–Leipzig 2004, s. 461–462.

<sup>48</sup> Co podnosił stanowczo Pieper, *Meister Francke...*, s. 39.

tworzył swe dzieło w oparciu o dziś nieistniejący obraz Mistrza Francke, który w ten sposób stałby się „pierwszym” naśladowcą prototypu burgundzko-francuskiego. Powyższa wspólnota motywów wynika z korzystania ze wspólnych zachodnich źródeł.

Przyjrzyjmy się teraz drugiej, bezpośrednio na zachód skierowanej linii badawczej. Willi Drost już w 1938 r. dostrzegł wpływ malarstwa niderlandzkiego na gdańskiego mistrza: „Jego obraz powstał pod bezpośrednim wpływem frankfurckiej *Trójcy Świętej* Mistrza z Flémalle. Cały układ ciała, zwłaszcza pochylona w prawo głowa Chrystusa, a także kontur drugiej strony szyi ze sfałdowaniami skóry, nie pozostawiają wątpliwości, iż malarz gdański oglądał ten obraz”<sup>49</sup> (il. 15, 16, 17). Drost wychodził jednocześnie z założenia, że sam malarz pochodził z Niemiec północno-wschodnich: tu otrzymał podstawowe wykształcenie, stąd udał się do Niderlandów i Burgundii, potem pracował w warsztacie Mistrza ołtarza Tucherów w Norymberdze, by następnie powrócić do swej ojczyzny<sup>50</sup>. Tendencja, by tablicę bractwa św. Jerzego wiązać ściśle z malarstwem zachodnioeuropejskim, umocniła się w literaturze późniejszej. Troescher zaprezentował ten pogląd w swej książce z 1966 r. o malarstwie burgundzkim<sup>51</sup>, Paul Pieper podkreślił nowatorstwo w ukazaniu plastyki ciała i potęgę wyrazu twarzy, co miałyby przemawiać na rzecz związków z Robertem Campinem, czyli Mistrzem z Flémalle<sup>52</sup>. Drost w opublikowanym w 1963 r. inwentarzu kościoła Mariackiego w Gdańsku powtórzył obserwacje na temat podobieństwa ukształtowania ciała Chrystusa do odpowiednika w *Trójcy Świętej* Mistrza z Flémalle. Nowe było natomiast podkreślenie elementów francusko-burgundzkich. Drost przytoczył tu *Grande Pietà Ronde* Jeana Malouela (il. 12), której kolorystyczna kompozycja polegająca na kontraście barw miałaby charakteryzować również dzieło gdańskie. Badacz ten wprawdzie obstawał wciąż przy powiązaniach z Mistrzem ołtarza Tucherów, jednak jednoznacznie wskazał już na Zachód jako miejsce wykształcenia czynnego w Gdańsku malarza<sup>53</sup>.

Powyższe celne ustalenia można doprecyzować. Śladem Drosta trzeba wskazać na ukształtowanie głowy Chrystusa w datowanej najczęściej na lata 1427–1432 *Trójcy Świętej* z Frankfurtu<sup>54</sup>: napięte i przez śmierć stężałe mięśnie na podbródku Chrystusa odnajduje się na obrazie gdańskim. Jednak malarz

<sup>49</sup> Drost, *Danziger Malerei*, s. 36–41, tu s. 40; Stange, *Deutsche Malerei der Gotik*, Bd. 3, s. 234, ogólnie dopuszcza możliwość wpływu Mistrza z Flémalle, ale jednocześnie przyjmuje, że decydujące było pośrednictwo Mistrza Francke.

<sup>50</sup> Drost, *Danziger Malerei*, s. 41.

<sup>51</sup> Troescher, *Die „Pitié-de-Nostre-Seigneur”*, s. 155; Troescher, *Burgundische Malerei*, Bd. 1, s. 166 i n.

<sup>52</sup> Pieper, *Meister Francke*, s. 39.

<sup>53</sup> Drost, *Die Marienkirche*, s. 133 i n.

<sup>54</sup> Warianty datowania zestawia Felix Thürlemann, *Robert Campin. Eine Monographie mit Werkkatalog*, München i in. 2002, s. 282 i n. Zob. też *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden*, nr 6.

gdański nie osiąga poprawności anatomicznej wzorca, także w ujęciu szyi i ramion. Dlatego nie jest wykluczone, że podobieństwo tłumaczy się tym, iż zarówno Mistrz z Flémalle, jak i malarz gdański sięgnęli do wcześniejszej fazy malarstwa franko-flamandzkiego. Można tu uwzględnić przypisywane Malouelowi bądź Henri Bellechose *Ukrzyżowanie Chrystusa* z przedstawieniem męczeństwa św. Dionizego<sup>55</sup>. Tę samą fazę rozwojową reprezentuje berlińska *Madonna z motylami*<sup>56</sup>, uchodząca za dzieło Malouela (il. 19). Szczególne więzi łączą wyobrażenia aniołów na obu obrazach, w obu przypadkach głowy i twarze są dalekie od idealnego piękna, raczej ukazują puciułowate dziecięce twarze z nisko osadzonymi zadartymi nosami pod mocno uwypuklonymi czołami (il. 20, 21, 22, 23). Wspólna tym obrazom jest gra światłocieniem, która rozwija się w pewnej mierze niezależnie od struktury przedstawionych ciał, przyczyniając się w ten sposób do ich dematerializacji.

W kontekście naszego obrazu należy także wymienić braci Limburg. Ciało Chrystusa przypomina odpowiednie przedstawienia w *Belles Heures* Jana de Berry<sup>57</sup> (il. 18). Wydaje się, że motywy stawu i wzgórza w gdańskiej kuli świata (il. 24) inspirowane są odpowiednikami z *Très Riches Heures*<sup>58</sup>, choć nie osiągają ich siły przekonywania w ukazaniu natury (il. 25). Z kolei ukształtowanie fryzury Chrystusa, które ma odpowiednik w obrazach Mistrza z Flémalle, w szczególności w ufryzowaniu Marii w datowanej na około 1420 r. *Madonie siedzącej na ławie darniowej*<sup>59</sup>, napotkać można także we wcześniejszych pokładach sztuki niderlandzkiej, czego dowodzi rysunek przedstawiający Salvatora Mundi z lat 1380–1410<sup>60</sup>.

W rezultacie wolno stwierdzić, że tablicę gdańską wykonał malarz wykształcony w Niderlandach, nie później aniżeli w trzeciej dekadzie XV w. Należał do generacji tych malarzy, których wykształcenie zdeterminowane było przez poprzedników „założycieli” malarstwa staroniderlandzkiego, a więc

<sup>55</sup> Paryż, Musée du Louvre. Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 1, il. 110. O różnych atrybucjach dzieła zob. Fabienne Joubert, *Bellechose, Henri*, [w:] Saur. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 8, Leipzig 1994, 452–453; Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, t. 1, s. 299 i n.

<sup>56</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Troescher, *Burgundische Malerei...*, Bd. 1, s. 77 i n., il. 55.

<sup>57</sup> Nowy Jork, The Cloisters, fol. 149v; Por. także fol. 132 (*Biczowanie Chrystusa*), 211v (*Chrzest Chrystusa*); Millard Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs and their Contemporaries*, vol. 2, London 1974, il. 371, 433.

<sup>58</sup> Chantilly, Musée Condé, Ms. 65, fol. 4v (April). Millard Meiss, Jean Longnon, Raymond Cazelles, *Die Très Riches Heures de Jean Duc de Berry im Musée Condé, Chantilly*, München 1973, tab. 5; Por. też *La Chartreuse* w *Belles Heures* księcia de Berry, fol. 97v; Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. The Limbourgs...*, vol. 2, il. 472.

<sup>59</sup> Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Friedländer, *Early Netherlandish Painting...*, vol. 2, nr 50, il. 73; *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden...*, nr 2, il., s. 185.

<sup>60</sup> Wiesbaden, Hauptstaatsarchiv, Handschrift 3004 B 10, fol. 132r. Marta O. Renger, *The Wiesbaden Drawings, „Master Drawings”* 1987, 25, s. 390–410, tu s. 401 i n., tabl. 29.



należy go postawić obok takich mistrzów, jak Jean Malouel, Henri Bellechose i Bracia Limburg. Wprawdzie nazwiska tych artystów są związane z istotnymi dla gdańskiego dzieła artystycznymi impulsami, trudno jednak wobec strat w pierwotnych zasobach określić rodzaj kontaktów malarza *Trójcy Świętej* z wymienionymi twórcami niderlandzkiego pochodzenia.

*O retabulum  
Trójcy Świętej  
bractwa  
św. Jerzego...*

### Awers obrazu *Trójcy Świętej* – nowe obserwacje i ustalenia badaczy po roku 2005

Na powyższych konstatacjach zamyka się studium obrazu, które przedstawiłem w artykule zredagowanym w roku 2005, a opublikowanym w 2006 r.<sup>61</sup> W tym miejscu zreferować trzeba obserwacje i ustalenia poczynione przez innych badaczy, ogłoszone równolegle lub później.

Albert Châtelet umieścił *Trójcę Świętą* w kręgu malarstwa brugijskiego początku XV w. Podstawę do tego domysłu dały mu analogie z witrażami ukazującymi anioły, wykonanymi przez Christiana van de Voorde i stanowiącymi pierwotnie fragment dekoracji ratusza w Brugii<sup>62</sup>. Witraże te powstały w trzech kampaniach: 1385–1386, 1395–1396, 1403–1404<sup>63</sup>. Jednocześnie Châtelet nie pomija relacji obrazu z malarstwem paryskim (*Grande Pietà Ronde*), podkreśla jednak w gdańskim moment „monumentalno-rzeźbiarski”, różny od subtelnej malarsko-linearnej orientacji dzieł paryskich i stwierdza, iż obraz gdański jest poprzednikiem i zapowiedzią dzieł nurtu reprezentowanego przez tablice frankfurckie Mistrza z Flémalle. Baza brugijska stała się dla Châteleta punktem wyjścia do przypomnienia czynnego w Brugii a potem około 1406 r. w Państwie Zakonnym Jana van der Mattena, któremu (bądź jego kręgowi) przypisał tablicę z Gdańska. Wprawdzie wiadomo, że był on rzeźbiarzem, Châtelet podkreśla jednak, iż zdarzało się łączenie kompetencji malarza i rzeźbiarza.

Antje-Fee Köllermann w katalogu wystawy „Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden” rozpatruje gdańską *Trójcę Świętą* wśród nielicznych dzieł niderlandzkich powstałych, jak mówi tytuł rozprawy, „Przed van Eyckiem i Flémallczykiem” (*Vor Van Eyck und dem Flémaller*). Z perspektywy obrazu gdańskiego tytuł ten jest o tyle nieściśły, że autorka przyjmuje jego datowanie na trzecią dekadę XV w., a nawet bodaj nie wyklucza jego powstania w następnym dziesięcioleciu<sup>64</sup>. Köllermann podkreśla w obrazie równoczesność rozmaitych, przecinających się w nim kierunków artystycznych, a więc łączenie starszych tendencji (zależności od dzieł Malouela) z nowymi, które uwidaczniają

<sup>61</sup> Zob. przyp. 8.

<sup>62</sup> Châtelet, *Van Eyck*, s. 9–11 i il., s. 8. Witraże znajdują się obecnie Gruuthuse Museum w Brugii.

<sup>63</sup> Autor nie precyzuje, w ramach której wykonano wyobrażenia aniołów.

<sup>64</sup> Köllermann, *Vor Van Eyck*, podpis pod il. 35 (ok. 1420–1430) oraz s. 48.

Adam S. Labuda się w dążeniach realistycznych w duchu *ars nova* (zbieżność z frankfurcką *Trójcą Świętą* Mistrza z Flémalle), realizowanych jednak środkami niezupełnie adekwatnymi do tego zadania. Między tradycją a innowacją umieszcza autorka też rodzaj organizacji przestrzeni w obrazie, czyniący według niej aluzję do rzeźbionych szaf ołtarzowych (monumentalno-plastyczna grupa *Trójcy Świętej* oraz złotolita kotara wraz ciemnobłękitnym, pokrytym gwiazdami tłem). „Tradycję” reprezentują tu naśladownictwa figur rzeźbionych w medium malarskim (Konrad von Soest), „innowację” aluzje do snycerskiej szafy we frankfurckich tablicach Mistrza z Flémalle (*Maria z Dzieciątkiem*, *Św. Weronika*) oraz w *Zdjęciu z krzyża* Rogiera van der Weydena z Prado<sup>65</sup>. Autorka zauważa wprawdzie, że dwoisty układ zależności obrazu gdańskiego upoważnia do zaliczenia go do „starszej fazy stylowej” (w stosunku do koncepcji artystycznych „wielkich” Niderlandczyków), nie wynika jednak z nich, że malarz sam należał do starszej generacji, co zapewne należy rozumieć w ten sposób, że reprezentował pokolenie twórców urodzonych około 1400 r. (jak np. Rogier van der Weyden, ur. 1399/1400), w odróżnieniu od urodzonych około 1380 r. lub wcześniej (Malouel, Campin, Bellechose).

W podobnym kierunku zmierzają ustalenia Antoniego Ziembę. Autor stwierdza, że dzieła niderlandzkie nie zawsze są „intencjonalnie nowe, nowatorskie”, a „często wręcz demonstracyjnie prezentują się świadomie jako stare, odwołujące się do tradycyjnych ujęć i formuł”. Obraz gdański jest przykładem „użycia dawnej tradycyjnej stylistyki w nowej formule niderlandzkiego realizmu”, w tym przypadku połączenia „konwencji tradycyjnej, powiązanej z prestiżem patronatu burgundzko-książęcego bądź francusko-monarszego, z nowoczesną formułą, wypracowaną w miastach niderlandzkich”<sup>66</sup>. Z jednej strony są to związki tablicy ze sztuką około 1400 r., reprezentowaną zwłaszcza przez Malouela, Bellechosa, Braci Limburg, Christiana van de Voorde, z drugiej zaś – z rozwiązaniami Mistrza z Flémalle. Silniej aniżeli u Köllermann rysuje się u Ziembę zmiana „generacyjnych” akcentów. „Wydaje się – pisze Ziembę – że to pierwsze dzieło enigmatycznego Flémallczyka [tj. *Trójca Święta* z Frankfurtu – A.S.L.] było punktem wyjścia dla gdańskiej tablicy (pełnfigurarna, stojąca postać Boga Ojca; układ ciała Chrystusa i plastyczność jego modelunku; przestrzenna dyspozycja motywów: głowa Boga Ojca – gołębicą Ducha Świętego – głowa Chrystusa), a w obszar odniesień wchodzi też ujęcie ciała Chrystusa w *Zdjęciu z krzyża* z Prado”<sup>67</sup>. Na tej podstawie autor wysuwa domniemanie, iż obraz powstał „gdzieś w latach 1435–1445, tj. w późnym okresie funkcjonowania przedsiębiorstwa kierowanego przez Roberta Campina, zatrudniającego malarzy zgrupowanych pod mianem Mistrza z Flémalle

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 49 i n.

<sup>66</sup> Ziembę, *Sztuka Burgundii i Niderlandów...*, t. 2, s. 148, 153.

<sup>67</sup> *Ibidem*, s. 153.

oraz młodego Rogiera van der Weydena” – z tej pracowni miałby wywodzić się autor tablicy gdańskiej<sup>68</sup>.

O retabulum  
Trójcy Świętej  
bractwa  
św. Jerzego...

### Awers obrazu *Trójcy Świętej* – próba rekapitulacji 2012 r.

Za sprawą ostatnich wypowiedzi znakomitych badaczy obraz znalazł się w sposób dobitny w polu rozbieżnych ujęć rozwoju malarstwa staroniderlandzkiego, zarówno fazy „przedeyckowskiej”, jak i przede wszystkim tej, którą określiliśmy jako epokę „wielkich” Niderlandczyków.

Wśród współczesnych badaczy tego odcinka dziejów malarstwa europejskiego miejsce specjalne zajmuje Châtelet, który dzieła grupy Flémalle datuje bardzo wcześnie: tablice frankfurckie miałyby powstać w latach 1410–1415<sup>69</sup>. Teza, iż obraz gdański namalowany został przed rokiem 1410, wpisuje się doskonale w reprezentowaną przez autora wizję rozwoju malarstwa staroniderlandzkiego i stanowi nowość w dotychczasowej dyskusji. Przypisanie obrazu Janowi van der Mattenowi jest daleko idącą hipotezą, łączącą „przypadkowo” zachowany zapis źródłowy z „przypadkowo” zachowanym artefaktem<sup>70</sup>.

Köllermann i przede wszystkim Ziemia stanowczo wiążą twórcę *Trójcy Świętej* z doświadczeniami *ars nova*, a więc sztuką „wielkich” Niderlandczyków. Ziemia uznał residua malarstwa „przedeyckowskiego” za formę świadomej retrospektywy, zaś język właściwy malarza zakorzenił w koncepcjach późniejszych, blisko związanych z przodującym w Niderlandach warsztatem Campin–van der Weyden–Mistrz z Flémalle, i opowiedział się za późnym datowaniem dzieła. Ukształtowanie postaci Chrystusa, wiążącej obraz z tą grupą, ukazuje nam jednak twórcę, który nie opanował środków kreacji realistycznej charakterystycznych dla flémallowskiej *ars nova*. Niedostatki w tym punkcie podkreśliła również Köllermann. Wedle autorki obraz jest wprawdzie zjawiskiem niedającym się zrozumieć bez sztuki „wielkich” Niderlandczyków, stanowi jednak raczej ogniwo innych, paralelnych ciągów rozwojowych i warsztatowych w malarstwie niderlandzkim, obecnie na skutek ubytków w materiale zabytkowym słabo uchwytnych.

Dyskusja toczona po 2005 r. skłania do krytycznej rekapitulacji argumentów tudzież do dopowiedzenia wywodów przedstawionych w niniejszym artykule. Zauważmy najpierw, że rozwijana była w nim silnie – za Troeschere

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 150. Autor nawiązuje do ustaleń Stephana Kemperdicka dotyczących problemu Mistrza z Flémalle. Kemperdick depersonalizuje „Mistrza z Flémalle” i niektóre przypisywane mu dzieła wiąże z działalnością kilku malarzy w pracowni Campina, pod względem artystycznym kierowanej jednak przez Rogiera van der Weydena. Zob. Ziemia, s. 180 i n., 501 i n. Zob. też Stephan Kemperdick, *Der Meister von Flémalle* oraz *Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden...*

<sup>69</sup> Châtelet, *Van Eyck...*, s. 14.

<sup>70</sup> O problemach tych ponownie zob. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500...*, t. 1 (jak przyp. 29).

Adam S.  
Labuda

– koncepcja „repliki” czy emulacji autorytatywnego wzoru z lat około 1400–1410, na który niejako nałożyły się koncepcje formy wynikające z rozwoju malarstwa niderlandzkiego w drugiej i trzeciej dekadzie XV w. Ów wzorzec jest, jak to wcześniej stwierdziliśmy, wielkością nieco abstrakcyjną: „naukowy” produkt niekompletnych zapisów źródłowych i krzyżowych porównań jego domniemanych późniejszych refleksów oraz zaobserwowania pewnych niekoherencji strukturalnych w gdańskim obrazie. Czy bezsporne residua malarstwa z lat około 1400–1410 są nieodłączne od języka artysty (a więc uformowanego w tym czasie), czy są wyłącznie śladami wiernie odtwarzanego pierwotnego wzoru ze stanowiska innych już doświadczeń malarskich? Dyskusja ostatnich lat zmusza do ostrzejszego postawienia tego pytania. Wydaje się, że należy zaakcentować ciągłość między oboma elementami, uznając, że artysta uformowany w pierwszej lub najdalej drugiej dekadzie XV w. ewoluował, współuczestnicząc na swój sposób w poszukiwaniach i doświadczeniach charakterystycznych dla *ars nova*. Na przykład twarz Boga Ojca przypomina finezyjną, eteryczną „ikonę” z *Grande Pietà Ronde* Malouela. Być może jest w niej odwołanie do domniemanego pierwotnego wzoru; jednocześnie łączy ją z wyobrażeniem paryskim podobieństwo zasad kształtowania. Owe elementy wywodzące się z lat 1400–1410 zostały uzupełnione i przekształcone o wartości nowe, którymi są monumentalizm i plastyczna siła prezentacji, wytłumaczalne późniejszym rozwojem twórcy. Analogiczna struktura złożonych powiązań charakteryzuje postać Chrystusa a także figury aniołów. Malarski fenomen potężnej plastycznej obecności charakteryzuje też całość przedstawienia; jego korelatem jest podkreślony przez Köllermann typ przestrzenności, który autorka związała z ideami paragone malarstwa i snycerskiej sztuki ołtarzowej. To te właściwości sprawiły, że na wystawie w Berlinie w 2009 r. gdański obraz zawieszony obok tablic flémallowskich (*Św. Weronika, Maria z Dzieciątkiem, Trójca Święta*) stawiał skutecznie czoła tej konfrontacji. Czy dochodzenie do tych koncepcji możliwe było wyłącznie w ścisłym związku z tym, co działo się w znanych nam i często na wskroś innowacyjnych warsztatach? Jak już wyżej zauważyliśmy, niekoniecznie – w prawdziwej „Atlantydzie” malarstwa niderlandzkiego pierwszej połowy XV w. obraz gdański można traktować jako jeden szczęśliwie zachowany ślad niegdyś licznych a dziś już nieuchwytnych ciągów warsztatowo-rozwojowych, względnie autonomicznych w stosunku do powyższych. Jednocześnie punkt wyjścia twórczości malarza *Trójcy Świętej* tkwi w sztuce powstającej po 1400, nie zaś po 1420 r. Sam obraz wykonano w latach 20. XV w.

### Awers obrazu *Trójcy Świętej* – gdzie powstał obraz?

Dotychczasowe badania nie dają podstawy do określenia miejsca wykonania dzieła. Jest możliwe, że trafiło ono do Gdańska jako import, nie można jednak wykluczyć, iż powstało na miejscu. Na rzecz drugiej możliwości mógłby

przemawiać fakt, że złotolita opona rozsnuwająca się za grupą Trójcy Świętą imituje – zdaniem Anne K. Wardwell – włoską tkaninę jedwabną z drugiej połowy XIV w., zaś odpowiedni wzór miałby znajdować się wśród niezwykle bogatych zasobów tekstyliów w kościele Mariackim<sup>71</sup>. Nie jest to jednak argument mocny. Oczywiście obecność w Gdańsku w latach 20. XV stulecia artysty przybyłego z Zachodu nie byłaby zjawiskiem niezwykłym. Rycerze zakonni już w XIV w. mieli rozwinięte międzynarodowe kontakty, które oddziaływały także w sferze twórczości artystycznej. Źródła z około 1400 r. potwierdzają pobyt w Gdańsku wspomnianego już wyżej niderlandzkiego rzeźbiarza Jana van der Mattena<sup>72</sup>. Warto też przypomnieć, iż według Gerharda Schmidta Gdańska Piękna Madonna jest dziełem rzeźbiarza niderlandzkiego<sup>73</sup>. Co się tyczy malarstwa, można wskazać na dwa gdańskie malowidła ściennie z symultanicznym wyobrażeniem Męki Chrystusa, których wykonawcami *in situ* w latach 20. lub 30. XV w. musieli być twórcy zachodni, niewykluczone, że niderlandzcy: w kaplicy św. Ołafa w kościele Mariackim<sup>74</sup> i w chórze dominikańskiego kościoła św. Mikołaja<sup>75</sup>.

### Rewers obrazu *Trójcy Świętej* i malowidła predelli

Przyjrzyjmy się teraz odwrociu tablicy (il. 26, tabl. III). Ujęte w ramę podobrazie składa się z 7 pionowo ułożonych desek. Do górnej ramy przytwierdzona jest deska. Malowidło wykonane bezpośrednio na podobraziu wprowadzone jest cienką warstwą pigmentu, co różni rewers od awersu, pokrytego gęstą warstwą barwną<sup>76</sup>. Czerwono-ceglaste tło ozdobione jest ułożonymi rytmicznie, w układzie pionowym, motywami palmetowymi, na przemian ciemnymi

<sup>71</sup> Anne E. Wardwell, *The Stylistic Development of 14<sup>th</sup>– and 15<sup>th</sup>– Century Italian Silk Design*, „Aachener Kunstblätter” 1976/77, Bd. 47, s. 177–226, tu s. 179. Autorka wskazuje na zbliżony przykład deseniowi kotary w tkaninie z gdańskiego zasobu paramentów, il. 36.

<sup>72</sup> Karl Heinz Clasen, *Die mittelalterliche Bildhauerkunst im Deutschordensland Preussen. Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Berlin 1939, s. 222 i n. (Textband).

<sup>73</sup> Gerhardt Schmidt, *Zu einem Buch über den „Meister der Schönen Madonnen”*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1978, Bd. 41, s. 61–92. Zob. też Ewald M. Vetter, *Eine Verkündigung aus dem Umkreis der Danziger „Schönen Madonna”*, „Das Münster” 1968, 21, s. 128–131; Monika Jakubek-Raczkowska, *Rzeźba gdańska przełomu XIV i XV wieku*, Warszawa 2006, s. 73 i n.

<sup>74</sup> Jerzy Domasłowski, *Malarstwo ściennie na Pomorzu Wschodnim*, [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 1, s. 132 i n. (około 1425). Zob. też odpowiednie hasło [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, *Katalog zabytków*, red. Adam S. Łabuda, Krystyna Secomska, Andrzej Włodarek i in., Warszawa 2004, s. 33 (tekst Jerzy Domasłowski).

<sup>75</sup> Domasłowski, *Malarstwo ściennie na Pomorzu Wschodnim*, t. 1, s. 136 (lata 30. XV w.). Zob. też odpowiednie hasło [w:] *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2, s. 35 i n. (tekst Jerzy Domasłowski).

<sup>76</sup> Technika ta zgodna jest z powszechną praktyką malowania odwroci nastaw ołtarzowych. Na ten temat zob. Jörg Rosenfeld, *Malerische Retabel-Rückseiten. Prolegomena zu Bedingungen und Möglichkeiten des Abseitigen vornehmlich nordalpiner Kunst des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, [w:] *Kunst und Liturgie. Choranlagen des Spätmittelalters, ihre Architektur, Ausstattung und Nutzung*, hrsg. Anna Moraht-Fromm, Ostfildern 2003, s. 253–339.

Adam S.  
Labuda

(pierwotnie granatowymi?) i żółtymi o odcieniu jasnopiaskowym. Dekoracja ta wykonana była przy pomocy szablonu. Boki pola obrazowego zajmują, jak wiemy, dwie postacie, po lewej – wyobrażenie króla Artura, po prawej – wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego.

Malowidło jest mocno, ale nierównomiernie zniszczone. Najlepiej zachowane jest pionowe pasmo środkowe obrazu, natomiast warstwa malarska postaci jest poważnie uszkodzona. Partie twarzy są tak ściemniałe, że ich wygląd jest niewidoczny, także w zdjęciach w podczerwieni. Niewykluczone, że w jakimś momencie twarze były celowo „wymazane”. Czytelność pozostałych elementów przedstawień i ich barwy jest większa, aczkolwiek na skutek starcia pigmentu mocno ograniczona. Na uwagę zasługuje jedna nierównomierność w stanie zachowania rewersu obrazu. Na wysokości twarzy i szyi postaci przebiegają dwa poziome pasy o większej jasności warstwy malarskiej – górny nieco ciemniejszy, dolny jaśniejszy – odsłaniają one szczegóły oraz przynajmniej w części ich pierwotną barwę. Na ramie, na wysokości dolnego pasa znajdują się po dwa otwory, na wysokości górnego – jeden. Ślady te wskazują, że do obrazu była przytwierdzona jedna lub raczej dwie listwy, zapewne drewniane. Obie obecnie nieistniejące deski niewątpliwie służyły do umocowania tablicy przy filarze św. Jerzego. Istniejąca, przytwierdzona do górnej ramy deska zapewne też służyła do umocowania tablicy na styku z filarem. Tablica stała na predelli, ta zaś na mniejszej ołtarzowej. Same zaś deski przykrywały i najwidoczniej uchroniły warstwę malarską przed niszczącym wpływem czynników zewnętrznych, przy czym dolna, zapewne szczelniej przylegająca do podobrazia, uczyniła to skuteczniej niż górna.

Przy opisie postaci pomocne są zdjęcia w podczerwieni, dokumentujące jednak tylko fragmenty pola obrazowego (il. 27, 28). Obie postacie stoją na płytkim wycinku obecnie niedającego się określić podłoża. Król Artur w lewej ręce trzyma tarczę herbową z trzema koronami, w prawej miecz. Jak zauważyliśmy wyżej, twarze są nieczytelne. W „pasie deski” widoczna jest jednak broda króla, która swym uformowaniem przypomina brodę Zygmunta Luksemburskiego, znaną z jego licznych portretów<sup>77</sup>. Głowę okrywa czapka (futrzana?) zwieńczona koroną; spod czapki wysuwają się białe wstęgi. Król odziany jest w zbroję, nogi osłonięte są metalowymi nakolannikami, nagolennikami i trzewikami z ostrogami. Tułów okrywa tunika z sukna (*Waffenrock*), pod którą – w realiach ówczesnego stroju – znajdowały się elementy metalowej zbroi: kirys i szorca. Tunika ta zakończona jest u dołu zdobnymi plisami-wycińkami. Na biodrach król Artur nosi ozdobny pas, do którego podwieszono są dzwonkowate w kształcie wisiory. Całą postać okrywa płaszcz spięty pod szyją, pierwotnie zapewne ciemnoniebieski.

<sup>77</sup> Obserwację tę poczynił Stephan Kemperdick w rozmowie z autorem. O portretach Zygmunta zob. *Sigismundus Rex et Imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg. 1387–1437. Ausstellungskatalog, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 18 März–18 Juni 2006, Luxemburg, Musée National d'Histoire et d'Art, 13 Juli–15 Oktober 2006*, hrsg. Imre Takács, Mainz am Rhein 2006.

Wielki mistrz odziany jest w biały (co obecnie nie jest w pełni czytelne) strój zakonny. Tunika oznaczona jest rozpiętym na jej froncie, wielkim, sięgającym kolan znakiem krzyża. Na przecięciu belek krzyża pojawia się (pierwotnie złota?) tarcza herbowa, herb zakonu – czarny orzeł (co jest widoczne na zdjęciu w podczerwieni). Na czarny krzyż nałożony jest węższy (pierwotnie złoty?) krzyż tzw. jerozolimski<sup>78</sup>. Elementy te identyfikują postać jako wielkiego mistrza zakonu. Mistrz prawą ręką przytrzymuje miecz za jelec, lewą – tarczę w typie pawęży. Motyw krzyża pojawia się też na tarczy, trudno jednak stwierdzić, czy na spojeniu krzyża był herb zakonu. Fotografia w podczerwieni precyzuje jeszcze jeden szczegół, który na „pasie deski” jawi się tylko jako czarna część stroju, jest to zapewne kaptur.

Widoczne są pewne niezborności w ukazaniu obu postaci. Choć nie różnią się zasadniczo wzrostem (nieco wyższy jest wielki mistrz), to zauważalna jest różnica we wzajemnych stosunkach poszczególnych części ich ciał (tak jak to rysuje się w świetle akcesoriów kostiumowych): wysoko umieszczony stan wielkiego mistrza wywołuje wrażenie nieproporcjonalnie krótkiej górnej partii korpusu, natomiast niski stan u króla Artura sprawia, że jawi się on jako figura bardziej przysadzista.

Nie wiadomo, czy wizerunek twarzy wielkiego mistrza był portretem konkretnej osobistości. Nawet jeśli by tak nie było (co raczej prawdopodobne), a wizerunek miał prezentować terytorialnego władcę, to postać tę widz ówczesny kojarzyć mógł – zależnie od przyjętego datowania malowidła – z następującymi osobami dzierżącymi najwyższy urząd w państwie: Michałem Küchmeisterem (1414–1422) i Pawłem Bellitzerem von Russdorffem (1422–1441)<sup>79</sup>.

Powstaje pytanie o wzajemny stosunek malowideł awersu i rewersu. Nawet uwzględniając, że te ostatnie reprezentują niższy, skromniejszy modus malarstwa, trudno dopatrzeć się w nich ręki autora awersu. Szczegół taki, jak wspomniana prawa ręka zakonnika krzyżackiego (widoczna w podczerwieni), choć jest to oczywiście podrysowanie, nie pochodzi od malarza zdolnego do kreacji przekonującej z punktu widzenia realistycznego odtwarzania. Malowidła na odwrociu powstały niezależnie od procesu tworzenia awersu, co mogłoby sugerować, że tablica była importem, a nie dziełem wykonanym w Gdańsku. Jakby nie było, wolno przyjąć jako pewnik, że dwie postacie na rewersie

<sup>78</sup> Marie-Luise Heckmann, *Überlegungen zu einem heraldischen Repertorium an Hand der Hochmeisterwappen des Deutschen Ordens*, [w:] *Edition deutschsprachiger Quellen aus dem Ostseeraum (14.–16. Jahrhundert)*, hrsg. Mathias Thumser, Janusz Tandecki, Dieter Heckmann, Toruń 2001, s. 315–340, tu s. 319 i n.; Werner Paravicini, *Von der ritterlichen zur höfischen Kultur: Der deutsche Orden in Preussen*, [w:] *Mittelalterliche Kultur und Literatur im Deutschordensstaat in Preussen: Leben und Nachleben*, hrsg. Jarosław Wenta, Sieglinda Hartmann, Gisela Vollmann-Profe, Toruń 2008, s. 15–54, tu s. 26.

<sup>79</sup> Zob. *Die Hochmeister des Deutschen Ordens 1190–1994*, hrsg. Udo Arnold, Marburg 1994 (*Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens*, Bd. 40), s. 119–128 (biogramy autorstwa Bernharta Jähniiga i Carla Augusta Lückera).

powstały w mieście nad Motławą (czy szerzej, w Państwie Zakonnym) na życzenie fundatorów względnie nabywców obrazu.

Znana nam przyfilarowa ekspozycja tablicy nie może być pierwotna, gdyż nie zapewniała widoczności obu postaci<sup>80</sup>. Ponadto o wtórnym powiązaniu tablicy z filarem świadczą jaśniejsze pasy, efekt nałożenia w tych miejscach dwóch desek przytwierdzających obraz do filara. Konstatacja ta, wsparta faktem obecności wielkiego mistrza w programie rewersu, mogłaby prowadzić do pytania, czy w ogóle związek tablicy z bractwem św. Jerzego jest pierwotny. Pytanie to można jednak uchylić, gdyż obecność króla Artura doskonale tłumaczy się w kontekście bractwa rycerskiego. Rycerskie bractwo św. Jerzego, jak wiele mu podobnych, siły żywotne czerpało z idei arturiańskiej; co więcej, aktualność idei arturiańskiej w przypadku bractwa gdańskiego znalazła bezpośredni wyraz w nazwie jego siedziby, którą był budynek zwany Dworem Artusa<sup>81</sup>. Teza o pierwotnym związku tablicy z bractwem św. Jerzego zyskuje dodatkowe wzmocnienie w formie i treści malowideł pomieszczonych na predelli, które powstały najprawdopodobniej jako integralna część przedsięwzięcia polegającego na uzupełnieniu tablicy *Trójcy Świętej* o malowidła rewersu<sup>82</sup>.

Front predelli ukazuje, jak wiemy, trzy przedstawienia: Tróję Świętą w wersji Tronu Łaski, św. Jerzego, patrona bractwa oraz postać świętego identyfikowanego jako św. Olaf (il. 2, tabl. II). Tronujący Bóg Ojciec podtrzymuje krzyż z Chrystusem. Głowę Boga Ojca otacza nimb złożony jakby z dwóch obręczy, złotej wewnętrznej i czarnej zewnętrznej. Identyfikacja św. Jerzego (il. 30, tabl. V), choć ukazanego bez zwyczajowego atrybutu w postaci smoka, nie budzi wątpliwości. Jego stan rycerski, czerwony krzyż zdobiący popiersie tuniki (*Waffenrock*) oraz herb z czerwonym krzyżem na tarczy nie pozostawiają tu wątpliwości. Głowę otacza złoty nimb. W prawej ręce święty trzyma drzewce z białym proporcem ozdobionym krzyżem jerozolimskim. Brutzer i Drost słusznie opatrzyli znakiem zapytania identyfikację drugiego świętego jako Olafa, gdyż brak tu jednoznacznych atrybutów dystynktywnych (il. 31, tabl. VI)<sup>83</sup>. Królewską godność przedstawionego determinuje purpurowy płaszcz podbity gronostajami. Święty na głowie ma potężny hełm w typie w kapalin. W ten sposób mocno podkreślona jest kondycja rycerska króla. Analogicznie do św. Jerzego trzyma on tarczę i drzewce z proporcem. Zdobiący tarczę herb oznaczony jest złotym krzyżem na czerwonym tle. Na czerwonym proporcu można dostrzec złoty krzyż jerozolimski. Głowę otacza nimb identyczny jak ten, jaki pojawia się za głową Boga Ojca. Ów drugi święty – jeśli byłby to św. Olaf – mógłby przywoływać inne elitarne bractwo rycerskie w Gdańsku,

<sup>80</sup> Zwrócił już na to uwagę Weilandt, *Transferkultur*, s. 82 i n.

<sup>81</sup> Wzmianki potwierdzające to nazewnictwo pochodzą z lat 1350, 1391 i 1421, zob. Pilecka, *Średniowieczne dwory Artusa...*, s. 251.

<sup>82</sup> Wym. predelli: 0,55 × 1,94 m. Weilandt, *Transferkultur...*, s. 82, przyp. 48, przypuszcza, że malowidła na rewersie powstały po 1473 r.

<sup>83</sup> Brutzer, *Mittelalterliche Malerei...*, s. 74; Drost, *Die Marienkirche...*, s. 134.



bractwo św. Olafa. Jest prawdopodobne, że istniało ono już w pierwszej ćwierci XV w., choć potwierdzone zostało wzmianką źródłową późniejszą, pochodzącą z 1463 r. Jednak już przynajmniej w 1423 r. w południowej części kaplicy podwieżowej, kaplicy św. Olafa, zainstalowany był ołtarz św. Olafa, wedle Piotra Olińskiego będący własnością bractwa św. Olafa<sup>84</sup>.

Malowidła predelli, a także rewersu *Trójcy Świętej* nawiązują do stylu awersu. Ujęcie twarzy Boga Ojca jest powtórzeniem tego samego motywu z tablicy – uproszczonym, zredukowanym, ale w „ikonowym” wyrazie zachowującym związek z wzorem (il. 29, tabl. IV). Ukształtowanie szat obu świętych, swobodniejsze i bardziej złożone niż postaci rewersowych, naśladuje ruchliwe i utrzymane w konwencji stylu pięknego układy szat górnych aniołów (zwłaszcza płaszcz św. Olafa z efektownym wywinięciem jego brzegu u dołu). Również w sposobie rozłożenia płaszcza króla Artura na ziemi można by dopatrywać się inspiracji awersem, ale brak tu obecnego w malowidłach predelli zrozumienia charakteru formy pierwowzoru. Co się tyczy współzależności rewersu i predelli, widoczne jest pewniejsze ukształtowanie proporcji postaci na predelli. Postacie na rewersie są pod tym względem niezgrabne, jakby malarz nie potrafił uporać się z kompozycją postaci monumentalnej, zajmującej całą wysokość pola obrazowego. Widoczne jest to przy porównaniu postaci św. Jerzego i króla Artura. Obie w sposobie stania reprezentują tę samą konwencję „tanecznej” elegancji, jednak św. Jerzy jest zdecydowanie bardziej swobodny i wytworny. Niemniej podobieństwa istnieją i dopuszczają myśl o wspólnocie warsztatowej malowideł rewersu i predelli. Na jej rzecz przemawia porównanie szczegółów i sposobu ich opracowania: rąk Boga Ojca i rąk wielkiego mistrza, pod względem struktury tylko nieznacznie różniących się dolnych partii zbroi króla Artura i obu świętych, ale jednocześnie bliskich w ich formalnym ukształtowaniu (zwłaszcza uformowanie wydłużonego obuwia), gałek na mieczach św. Olafa i wielkiego mistrza.

### Retabulum *Trójcy Świętej* bractwa św. Jerzego – zagadnienia treści ideowych

Kwestia zasygnalizowana w tytule rozdziału w istocie jest niezależna od tego, czy malowidła rewersu wyszły spod ręki jednego malarza i czy ich powstanie jest równoczesne, choć nie wydaje się, by powstanie dwóch tych dzieł dzielił dłuższy odcinek czasu. Z jednej strony stanowią one segmenty odizolowane, jakby samodzielne, bo były oglądane niezależnie jedno od drugiego. Jednak,

<sup>84</sup> Piotr Oliński, *Fundacje mieszczańskie w miastach pruskich w okresie średniowiecza i na progu czasów nowożytnych (Chełmno, Toruń, Elbląg, Gdańsk, Królewiec, Braniewo)*, Toruń 2008, s. 286 i n. Istnienie tego bractwa, dysponującego kaplicą Mariacką pod wieżą, potwierdzone jest źródłowo w 1463 r. Zob. Hirsch, *Die Oberpfarrkirche...*, s. 192 i n., 365 i n.; Teresa Mroczo, *Kulte skandinavischer Heiligen in der mittelalterlichen Kunst Nordpolens*, [w:] *St. Olav, seine Zeit und seine Kunst*, Visby 1981, (Acta Visbyensia VI), s. 217–234, tu s. 223–226

jak się przekonamy, są one celowo skomponowaną całością, w której można dostrzec istotne z punktu widzenia bractwa rycerskiego powiązania myślowe.

Najpierw uwagę trzeba poświęcić wyobrażeniu Trójcy Świętej na awersie tablicy. Stanowi ono główny, dewocyjno-religijny temat całości ołtarzowej. Na podstawie wcześniejszych rozważań można by przyjąć, iż szczególny walor obrazu tkwił już w jego artystycznej i typologiczno-ikonograficznej genealogii, co mogłoby skłaniać do opinii, że ten właśnie czynnik zdecydował o pozyskaniu dzieła – niekoniecznie zaś konkretne dewocyjno-religijne potrzeby bractwa. Jak było, nie wiemy, ale nie musiał tu zachodzić dysonans. Temat obrazu jest uniwersalny, dający się zastosować w różnych kontekstach funkcjonalnych. Podejmuje on na najwyższym poziomie treściowym eschatologiczne kwestie zbawienia wiecznego, którego gwarantem jest ofiara Chrystusa, przyjęta przez Boga Ojca i dająca wiernemu nadzieję na zmartwychwstanie i zbawienie. Uwidocznienie w kaplicy brackiej źródeł i podstaw wiary w zmartwychwstanie i zbawczą moc śmierci Chrystusa dotykało bezpośrednio istotnego punktu wspólnotowego życia bractwa. Jego konstytutywnym elementem była kultura memorii – uczestnictwo konfratrów w obrządkach pogrzebowych i wspominkowych, których adresatem byli poszczególni, schodzący z tego świata członkowie i cała bracka wspólnota zmarłych<sup>85</sup>. Obrządki te, odbywające się przed ołtarzem stowarzyszenia, miały celny punkt odniesienia w tematyce głównego obrazu.

Elementy dodane – rewers i predella – podejmowały zasadniczo odmienne wątki treściowe, wiążące się z charakterem bractwa względnie bractw i ich innymi niż powyższe zadaniami. Osobne miejsce zajmuje tu umieszczone na osi predelli wyobrażenie Tronu Łaski, pod względem treściowym zbliżone do motywu *Pietas Domini*, jeśli nie identyczne z nim. To swoiste powtórzenie stanowiło zapewne przypieczętowanie związku tablicy (awersu) i predelli oraz przydawało należytej wagi wątkom dewocyjno-religijnym. Symbole bractw pojawiały się w polu promieniowania Tronu Łaski. Św. Jerzy, znajdujący się po hierarchicznie ważniejszej prawej stronie Boga Ojca, jest tu patronem bractwa św. Jerzego, przy tym dokumentem podmiotowości stowarzyszenia jako dysponenta ołtarza i retabulum wraz z jego programem obrazowym. Drugi święty, jak wiemy, mógł zaistnieć tu jako patron innego bractwa rycerskiego czynnego w Gdańsku. Niezależnie od tego, czy identyfikacja figury jako św. Olafa jest trafna, spójny jest przekaz przedstawień obu świętych, polegający na podkreśleniu ich rycerskiej kondycji i misji krucjatowej (krzyż jerozolimski na proporcach). Wątki te znajdują kontynuację w programie rewersu tablicy.

<sup>85</sup> Zob. m.in.: Otto Gerhard Oexle, *Średniowieczne gildie: ich tożsamość oraz wkład w formowanie się struktur społecznych*, [w:] *idem, Społeczeństwo średniowiecza. Mentalność – grupy społeczne – formy życia*, Toruń 2000, s. 75–97; *idem, Obcowanie „żywych” i „umarłych”. Rozważania o pojęciu „memoria”*, [w:] *ibidem*, s. 13–44. Zob. też Ireneusz Czarciński, *Bractwa w wielkich miastach Państwa Krzyżackiego w średniowieczu*, Toruń 1993, s. 87 i n., 99 i n.; Stephan Selzer, *Artushöfe im Ostseeraum. Ritterlich-höfische Kultur in den Städten des Preußenlandes im 14. und 15. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1996 (Kieler Werkstücke D, 8), s. 96, 108 i n.

Program rewersu nie jest tylko dopełnieniem treści predelli. Zawiera on też znaczenia, które wykraczają poza bracki horyzont ideowy. Nie można oczywiście mieć wątpliwości, iż król Artur vel Artus wskazuje przede wszystkim na bractwo św. Jerzego. Z perspektywy bractwa, przypomnijmy, prezentacja ta była wyznaniem wiary w ideę arturiańską. Podobnie jak w wielu podobnych bractwach czynnych w miastach hanzeatyckich król Artur i rycerze okrągłego stołu stanowili tu wzorcowe wcielenie obyczaju i etosu rycersko-dworskiego<sup>86</sup>. Królowi Arturowi towarzyszy jednak wielki mistrz zakonu jako równoważny kompozycyjny odpowiednik. W tej formule przedstawienia zawarta jest sugestia, że również rycerze zakonnicy wcielają zasady symbolizowane przez „historyczno-mitycznego” króla. Sama formuła kompozycyjna mogła współczesnym przywołać na pamięć temat Dziewięciu Bohaterów (ew. Dzielných, Godnych)<sup>87</sup>. Bohaterowie byli ukazywani w jednym szeregu lub w trzech grupach wyodrębniających trzy kategorie bohaterów: biblijnych, antyczno-pogańskich i chrześcijańskich. Wszystkie te pochodzące z różnych epok i światów osobistości personifikowały ideał rycerski. Bohaterów chrześcijańskich reprezentowali król Artur, Karol Wielki i Gotfryd z Bouillon. Temat był znany w państwie krzyżackim. Nieistniejące dziś malowidło w dawnym zamku krzyżackim Lochstedt z końca XIV w. jest wybitnym przykładem tej ikonografii<sup>88</sup>. Przedstawienia Dziewięciu Bohaterów wraz z innymi wyobrażeniami (m.in. św. Jerzego), umieszczone na ścianach wewnątrz mieszkalnych zarządcy zamku, dawały wyraz rycersko-zakonnej samowiedzy Krzyżaków, której składnikiem było posłannictwo szerzenia wiary przy pomocy walki zbrojnej<sup>89</sup>. Szczególna więź musiała ich łączyć z Gotfrydem z Bouillon, którego tytuł bohatera ugruntowany był udziałem w wyprawach krzyżowych. W tym charakterze Gotfryd z Bouillon mógł być pojmowany jako figura rycerza zakonnego, choćby z tego względu, że zakon krzyżacki uformował się podczas wypraw krzyżowych i z walk z niewiernymi na bliskim wschodzie czerpał uzasadnienie dla misji pruskiej. W towarzystwie króla Artura, ukazany jako jego figuralne pendant, jawił się wielki mistrz niczym zastępca Gotfryda z Bouillon i stawał się – konkretna osobistość tu i teraz – reprezentantem bohaterstwa w ekumenie chrześcijańskiej. Apologia rycerza zakonnego była tu zatem podwojona: posiadając tę samą cnotę rycerskości, co stojący przed

<sup>86</sup> Zob. Piotr Paszkiewicz, *Společna i kulturowa geneza Dworu Artusa*, „Porta Aurea” 1995, t. 1, s. 15–28; Selzer, *Artushöfe im Ostseeraum...*, *passim*; Jarosław Wenta, *Die Ritter des Königs Artus in den Großstädten Preußens*, [w:] *Artus-Mythen und Moderne. Aspekte der Rezeption in Literatur, Kunst, Musik und in den Medien. Interdisziplinäres Symposium der Phantastischen Bibliothek Wetzlar und der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft. Tagungsband 2001*, Wetzlar 2005 (Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar, Bd. 70), s. 199–213.

<sup>87</sup> Muriel Whitaker, *The legends of King Arthur in art*, Cambridge 1990, s. 137–157 (o królu Arturze wśród Dziewięciu Bohaterów).

<sup>88</sup> Domasłowski, *Malarstwo ścienne na Pomorzu Wschodnim...*, s. 127 i n.

<sup>89</sup> Zob. Marian Kutzner, *Propaganda władzy Zakonu Niemieckiego w sztuce na terenie Państwa Zakonnego w Prusach*, [w:] *Fundacje artystyczne na terenie Państwa Krzyżackiego w Prusach*, t. 2, *Eseje*, red. Barbara Pospieszna, Malbork 2010, s. 238–268, tu s. 247.

nim król Artur, wyposażony był w specyficzny charyzmat męstwa związany z wyprawami krzyżowymi. Niewątpliwie odczytanie rewersu jako autonomicznego przekazu wnosi moment gloryfikacji panów zakonnych.

Podsumowując powyższe obserwacje, można stwierdzić, że program obrazowy predelli i rewersu przeprowadza wywód, którego podmiotem są bractwa, przy czym główną rolę odgrywa tu bractwo św. Jerzego. Obok naturalnej w tym kontekście demonstracji kondycji rycerskiej specyficzny akcent programu stanowi motyw krucjaty jako sposobu jej urzeczywistniania. Motyw ten uzyskuje swoiste dopełnienie i kulminację w postaci wielkiego mistrza. W ten sposób miejskie bractwa rycerskie, zresztą czynnie wspierające ideę krucjaty, dokumentowały swą przynależność do rodziny rycerskiej, której elitą byli bracia zakonni<sup>90</sup>. Ekskluzywny status bractwa zyskiwał tą drogą na wyrazistości, co było potrzebne zwłaszcza w momencie wkraczania innych środowisk i grup mieszczańskich o niższej pozycji społecznej w domenę stowarzyszenia. Był nią Dwór Artusa, od dawna przedmiot pożądań owych „innych” jako miejsce spotkań i rozrywki. Bractwo broniło się przed tym naporem, jednak ustanowiony w 1421 r. przez Radę Miejską nowy statut dworu jednoznacznie uczynił z niego przestrzeń dostępną dla szerszej publiczności, choć wciąż obowiązkowo odznaczającą się należytyym statusem majątkowym. Reakcją bractwa św. Jerzego było utworzenie w obrębie tego samego artusowego budynku dworu „małego”, przeznaczonego inaczej niż dawny „duży” wyłącznie na użytek jego członków. W perspektywie tych przemian dotyczących ważnego elementu w przestrzeni publicznej miasta, przez bractwo przyjmowanych z dezaprobatą, znaczenie miało nie tylko obrazowe uobecnienie wielkiego mistrza na rewersie brackiego ołtarza, ale i króla Artura, który to – patron całego dworu – w istocie zostawał zawłaszczony przez bractwo św. Jerzego, najwyraźniej uznające, iż to ono ma najwyższy tytuł, by legitymować się jego patronatem<sup>91</sup>.

Mimo wysokiej funkcjonalności pary na rewersie z punktu widzenia izolowania się bractwa z szerokiej społeczności miasta, można otworzyć jeszcze jeden trop interpretacyjny, na pierwszy rzut oka nieco przeciwstawny powyższemu. Król Artur w tej samej mierze służy bractwu, co zbiorowości zakonnej unaocznionej osobą jej zwierzchnika, będącego zarazem władcą terytorialnym. Gdyby przyjąć, że tablica wraz z uzupełnieniem na rewersie była darem rycerzy zakonnych na rzecz bractwa, udokumentowanie tego daru przedstawieniem wielkiego mistrza byłoby z jednej strony formą uhonorowania, z drugiej ukazaniem podległości bractwa, działającego za zezwoleniem i pod kuratelą państwowej

<sup>90</sup> Na temat udziału mieszczan w wyprawach rycerzy zakonnych: Selzer, *Artushöfe im Ostseeraum*, s. 90 i n.; Werner Paravicini, *Die Preußenreisen des europäischen Adels*, Teil 2, Sigmaringen 1995 (Beihefte der Francia 17, 2).

<sup>91</sup> O otwieraniu się dworu, utworzeniu „małego” i statucie z 1421 r. zob. Simson, *Der Artushof in Danzig...*, s. 16, 19, 23; Selzer, *Artushöfe im Ostseeraum...*, s. 94–95, także s. 90 i n. oraz 108 i n.; o ścisłym związku św. Jerzego i króla Artura jako dwóch twarzech patronatu bractwa rycerskiego zob. Pilecka, *Średniowieczne dwory Artusa w Prusach...*, s. 253.

władzy centralnej<sup>92</sup>. Nie ma jednak żadnych przeszkód, by przyjąć, że ikonograficzny koncept rewersu wyszedł od członków bractwa. Oba elementy: nobilitacji i podległości, zachowują i przy tym uwarunkowują ważność. O ile w pierwszym przypadku moglibyśmy dostrzec moment władczej manifestacji, o tyle w drugim akt lojalności w stosunku do zakonno-państwowego protektora. Niewykluczone jednak, że w programie rewersu nie ma ambiwalentnych podtekstów polemicznych, że daje on beznamiętny wyraz realnym relacjom jurydycznym i politycznym, zgoła dowód harmonii i zgody między oboma środowiskami. Który z tych nieco abstrakcyjnie wyspekulowanych wariantów znaczeniowych wchodziłby faktycznie w grę, można by rozstrzygnąć, gdyby znany był moment i historyczne okoliczności tworzenia tej fundacji. Tak konkretnymi danymi nie dysponujemy. Nie ułatwia zadania fakt, że formułę zestawienia dwóch monumentalnych postaci (historyczno-mitycznego króla i współczesnego władcy) trudno włączyć w jakąś gatunkową tradycję obrazową, na przykład w rodzaju przedstawień donacyjno-fundacyjnych. W ogóle nie znamy wyobrażeń władcy w przestrzeni wizualnej siedzib czy kaplic bractw rycerskich na terenie Państwa Zakonnego.

Próbę przybliżenia wspomnianych okoliczności, które mogły zależeć od datowania towarzyszyć powstaniu rewersu i całości ołtarzowej, można jednak przeprowadzić na poziomie ogólniejszym, biorąc pod uwagę stan stosunków między zwierzchnością krzyżacką a środowiskami miejskimi, zwłaszcza elitami rządzącymi, w pierwszej ćwierci XV w. Był to okres narastającego kryzysu w tym zakresie, pogłębiony szczególnie konsekwencjami wielkiej wojny między zakonem i Polską–Litwą. Ich tłem były dążenia miast do osiągnięcia większej niezależności gospodarczej, wyższe aspiracje prawno-samorządowe, rosnąca świadomość patrycjatu jako grupy dążącej do samodzielnej władzy, z uszczerbkiem dla pozycji zakonu. Nie były to procesy wolne od sprzeczności, gdyż w ich toku opozycyjne nastawienie miasta względem zakonu ustępowało harmonijnej współpracy. Ponadto grupy rządzące i wpływowe w mieście nie były monolitem w ich stosunku do zwierzchności krzyżackiej, byli wśród nich przeciwnicy, ale i osobistości niezmiennie popierające Krzyżaków. Niebagatelnym czynnikiem były konflikty obejmujące całość społeczności miejskiej, przeciwstawiające sobie warstwy rządzące pospólstwu. Wzmacniały one rolę władzy centralnej, działającej na rzecz stabilizacji stosunków zgodnie z interesem elit rządzących.

Gdańsk w drugiej dekadzie XV w. był widownią dramatycznych zwrotów w stosunkach miasta i panów zakonnych<sup>93</sup>. W szczególności tragicznymi

<sup>92</sup> Wiemy na przykład (informacja jest co prawda późna), że założycielem bractwa św. Jerzego w Toruniu był zakon krzyżacki (1311–1312, ze wskazaniem na historię Torunia autorstwa Zerneckiego, wydaną w 1772 r., zob. Pilecka, *Średniowieczne dwory Artusa w Prusach*, s. 313, przyp. 23).

<sup>93</sup> Edmund Cieślak, Czesław Biernat, *Dzieje Gdańska*, Gdańsk 1969, s. 66–68; Marian Biskup, *Gdańsk u schyłku rządów krzyżackich (1400–1454)*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 1, *Do roku 1454*, red. Edmund Cieślak, Gdańsk 1978, s. 486–492; Tomasz Jasiński, *Spory i konflikty miast pruskich w zakonie krzyżackim*, [w:] *Zakon krzyżacki a społeczeństwo państwa w Prusach*, red. Zenon Hubert Nowak, Toruń 1995 („Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu”, R. 86, z. 3), s. 51–66; Joachim Zdenka, *Der Danziger Rat im Konflikt mit dem Deutschen Orden im Jahre*

wydarzeniami naznaczona była pierwsza połowa dekady: były to wyroki śmierci na przeciwników aliansu z państwem Jagiellonów latem 1410 r.<sup>94</sup>, gdy już jesienią tego samego roku karta odwróciła się i miasto musiało podporządkować się zakonowi, miał miejsce skrytobójczy mord dwóch burmistrzów i radnego, reprezentujących sprzeczne z oczekiwaniami zakonu interesy miasta, na zamku komtura gdańskiego w kwietniu 1411 r.<sup>95</sup> Częścią tego konfliktowego kompleksu były rokrocznie dokonywane zmiany w składzie grupy rządzącej, burmistrzów, rady miejskiej i ławy. W organach tych brała górę to partia pro-, to antykrzyżacka, ta pierwsza w wyniku sprzecznych z prawem ingerencji Krzyżaków w procedury wyboru władzy miejskiej<sup>96</sup>.

Na jakiś czas kres sporom o charakterze ustrojowym położyła rebelia pospólstwa w roku 1416<sup>97</sup>. Doprowadziła ona do wypędzenia z miasta niektórych przedstawicieli władzy, ucieczki przebywającego w mieście wielkiego mistrza, usunięcia dotychczasowej Rady i w ogóle do objęcia rządów przez pospólstwo. Brak programu działania sprawił, iż rządy te były krótkotrwałe. Przy decydującym poparciu wielkiego mistrza i udziale zakonu rewoltę brutalnie zdławiono i przywrócono dawne stosunki władzy i wpływów, a pozycja Rady Miasta jako organu kontrolującego całokształt życia miasta została wzmocniona. Wzmocnieniu też uległa pozycja zakonu względem miasta. „Odzyskanie przez patrycjat utraconej władzy okupione zatem zostało bardzo istotnym ograniczeniem samorządu miasta”<sup>98</sup>. Wprawdzie ten stan rzeczy nie okazał się trwały już w latach 20. XV w. ponownie zaznaczyły się skutecznie realizowane dążenia, by ograniczać wpływ zakonu w mieście, zwłaszcza w kwestii

1411, „Beiträge zur Geschichte Westpreussens” 1995, nr 14, s. 7–20; Joachim Zdrenka, *Nieznana ingerencja krzyżacka w obsadę rady miejskiej Głównego Miasta Gdańska w 1413 roku*, [w:] *Krzyżacy, szpitalnicy, kondotierzy*, Studia z dziejów średniowiecza, nr 12, red. Błażej Śliwiński, Malbork 2006, s. 473–479. Zob. też Roman Czaja, *Miasta pruskie a zakon krzyżacki. Studia nad stosunkami między miastem a władzą terytorialną w późnym średniowieczu*, Toruń 1999; Jürgen Sarnowsky; *Die ständische Kritik am Deutschen Orden in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, [w:] *Das Preußenland als Forschungsaufgabe. Eine europäische Region in ihren geschichtlichen Bezügen. Festschrift für Udo Arnold zum 60. Geburtstag*, hrsg. Bernhart Jähmig, Marburg 2000, s. 403–422; Roman Czaja, *Die Krise der Landesherrschaft. Der deutsche Orden und die Gesellschaft seines Staates in Preussen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, „Ordines Militares. Yearbook for the Study of the Military Orders” 2011, vol. 16, s. 159–171.

<sup>94</sup> Jasiński, *Spory i konflikty...*, s. 63.

<sup>95</sup> Zob. Simson, *Geschichte der Stadt Danzig*, Bd. 1, s. 137–142; Biskup, *Gdańsk u schyłku rządów krzyżackich...*, s. 487–492; Jasiński, *Spory i konflikty...*, s. 64 i n.; Zdrenka, *Der Danziger Rat im Konflikt...*, s. 10 i n.

<sup>96</sup> Szczegółową analizę tych przemian zob. Zdrenka, *Der Danziger Rat im Konflikt...*, s. 13 i n.; Zdrenka, *Nieznana ingerencja*, s. 474 i n. Podsumowując te zjawiska, autor podkreślił, że „krzyżacka interwencja w wewnętrzne sprawy Gdańska, w tym wybory władz miejskich, nie była przez mieszczan akceptowana i wywoływała każdorazowo opór”, *ibidem*, s. 477.

<sup>97</sup> Cieślak, Biernat, *Dzieje Gdańska*, s. 63–65; Biskup, *Gdańsk u schyłku rządów krzyżackich...*, s. 554–565.

<sup>98</sup> Cieślak, Biernat, *Dzieje Gdańska*, s. 64.

wyboru władz miasta<sup>99</sup>. Niezależnie od tych tendencji doświadczenia rewolty z pewnością utkwiły w pamięci elit rządzących i przywrócenie wcześniejszych stosunków władzy w mieście musiało skutkować poczuciem silniejszej więzi politycznej między władzą państwową a elitami miasta oraz potrzebą stosowania taktyki politycznej równowagi. Roztropne było utrzymywanie poprawnych stosunków z władzą zwierzchnią jako gwarantem spokoju społecznego.

Przedstawienie na rewersie mogło być w zarysowanym kontekście historycznym stosowną, nawet elegancką formą manifestacji lojalności i związanej z nią oczekiwania na przychylność ze strony władzy centralnej. Starszyzna bractwa honorowałaby wielkiego mistrza, który wciąż wcielał polityczne i ideologiczne przewodnictwo w państwie. Ta demonstracja wspólnoty przykrywałaby w jakiejś mierze dramatyczne konflikty sprzed roku 1416. Oczywiście byłby to głos bractwa, a nie oficjalna wypowiedź miejskich organów rządowych, ale nie trzeba podkreślać, że członkowie bractwa rekrutowali się z rządzącego w mieście patrycjatu. Jakie inne warstwy znaczeniowe przedstawienia, odnoszące się wyłącznie do sytuacji bractwa, mogłyby tu dochodzić do głosu, nie sposób stwierdzić bez dokładniejszych badań historycznych i prozopograficznych.

Na przypomnienie zasługuje też rok 1421, moment wydania nowego statutu dla Dworu Artusa i zachowanie bractwa w tej sytuacji. Zawarty w programie rewersu obrazu moment taktyczno-politycznej demonstracji aliansu z władzą centralną jest niesprzeczny z innymi momentami – owym aktem umacniania ekskluzywnego charakteru bractwa przez przedstawienie wielkiego mistrza jako *non plus ultra* kasty rycerskiej oraz wizualne zawłaszczenie króla Artura jako patrona komplementarnego wobec św. Jerzego.

Powyższa interpretacja związku historii i przesłania obrazu jest hipotezą, która harmonizuje z inną, czyli datowaniem powstania obrazu *Trójcy Świętej* na trzecią dekadę XV w. w oparciu o przesłanki stylistyczne.

Na koniec powrócimy do kwestii już podnoszonej w toku naszych rozważań. W badaniach dotychczasowych milcząco zakładano, iż obraz od momentu zaistnienia w Gdańsku ozdobił ołtarz przyfilarowy bractwa św. Jerzego. Wiedza o tej lokalizacji oparta jest, jak wiadomo, na późnych, dziewiętnastowiecznych świadectwach<sup>100</sup>. Że jednak ekspozycja ta ma dawną, piętnastowieczną metrykę, zdaje się dowodzić niepotwierdzony jednoznacznie, ale prawdopodobny fakt, iż już w 1473 r. na filarze tym zawieszono zdobyty przez kapra Pawła Benecke i ofiarowany bractwu św. Jerzego tryptyk *Sądu Ostatecznego* Hansa Memlinga – ponad *retabulum Trójcy Świętej*. Na fotografiach sprzed 1935 r. tryptyku Memlinga już nie ma (il. 3, 4)<sup>101</sup>. Natomiast, jak już podkreślaliśmy,

<sup>99</sup> Biskup, *Gdańsk u schyłku rządów krzyżackich...*, s. 561 i n.

<sup>100</sup> Hirsch, *Die Oberpfarrkirche...*, s. 425, 430.

<sup>101</sup> Zob. *ibidem*, s. 423, 425. Autor opiera się na kronice Georga Melmana (*Chronik des Landes Preussen*) z około 1550 r., który zapisał, iż tryptyk „auf S. Georgens-Altar steht”. Na to, że w istocie obraz wisiał nad ołtarzem wskazują zachowane do dziś haki. Zob. też Drost, *Marienkirche...*, s. 134.

Adam S.  
Labuda

konieczność widoczności oraz dowody wtórnego przytwierdzenia obrazu do filara, przesądzają, że ta lokalizacja nie jest pierwotna. Trudno rozstrzygnąć, czy pierwotnie była to sama kaplica. Urządzenie ołtarza przy filarze lub przynajmniej przeniesienie retabulum *Trójcy Świętej* na istniejącą tu wcześniej menzę nastąpić musiało już pod uwolnieniu się Gdańska spod panowania krzyżackiego, a więc przynajmniej po roku 1466 albo nawet wcześniej, po roku 1454. Przedstawienie wielkiego mistrza stało się w tym czasie nie tylko niestosowne, ale i niepożądane. Czy w tym samym okresie nastąpiło „wymazanie” twarzy jako akt wyparcia dawnego władcy z przestrzeni wizualnej? Zagadkowe jest tylko, że akt ten dotknął również twarzy króla Artura. Datę *ante quem* dla nowej aranżacji wyznaczałby rok 1473, kiedy to w górnej części filara zawisł tryptyk Memlinga.

## Podsumowanie

Istotne kierunki i wyniki badań dotyczące obrazu *Trójcy Świętej* zarysowały się już przed II wojną światową. Obecnie wolno jednoznacznie mówić o jego autorskiej genezie niderlandzkiej oraz typologiczno-ikonograficznej francusko-burgundzkiej. Oparte na kryteriach stylowych datowanie obrazu było i pozostaje płynne. W świetle dotychczasowych propozycji rozciąga się od pierwszej po piątą dekadę XV w. Proponowane w niniejszej pracy datowanie na trzecie dziesięciolecie XV w. połączone zostało z procesami i wydarzeniami natury polityczno-społecznej, których widownią był Gdańsk. Przemawiają one dodatkowo na rzecz przyjętego czasu powstania obrazu – niewykluczone, że nastąpiło ono już w pierwszym pięcioleciu lat 20. W zdziśiatkowanej spuściźnie malarstwa staroniderlandzkiego obraz jest osobnym zjawiskiem: zakorzeniony jeszcze w założeniach sztuki około 1400 r., dzięki sile malarsko-plastycznej ewokacji rzeczywistości przedstawionej zdradza powiązania z najlepszymi wczesnymi realizacjami niderlandzkiej *ars nova*.

Zapewne bezpośrednio po pozyskaniu obrazu przez rycerskie bractwo św. Jerzego, być może już w latach 1420–1425, uzupełniono go malowidłami na rewersie. W tym samym czasie powstały malowidła na predelli, które zwłaszcza z wyobrażeniami na rewersie stworzyły zwarty program obrazowy retabulum ołtarzowego. Ukazywał on patronów bractwa, a sposobem ich przedstawienia manifestował rycerskie aspiracje i zadania stowarzyszenia, tudzież podkreślał więzi bractwa z zakonem krzyżackim jako reprezentantem elity rycerskiej. Pierwotnym miejscem ekspozycji retabulum była najpewniej przestrzeń kaplicy św. Jerzego, jednak nie w układzie ekspozycyjnym pochodzącym zapewne z lat 1454/1466–1473 i znanym z nowoczesnej dokumentacji fotograficznej.

W stosunkowo krótkim czasie od „odkrycia” dzieła w 2000 r. dokonało się jego znaczące dowartościowanie w perspektywie sztuki europejskiej, czego widomą oznaką jest godne miejsce obrazu w berlińskiej Gemäldegalerie. Okoliczność ta nie powinna zacierać faktu, że historycznie macierzystym miejscem obrazu jest



ołtarz w kościele Mariackim w Gdańsku. Obraz jest nie jedynym w tym okresie dowodem chłonności gdańskiego środowiska zleceniodawczego, podtrzymującego kontakty z przodującymi środowiskami artystycznymi Europy Zachodniej.

*O retabulum  
Trójcy Świętej  
bractwa  
św. Jerzego...*

### **On *The Holy Trinity* Retable of the St. George Brotherhood in St. Mary's Church in Gdańsk**

The central part of the discussed retable accommodated a painting featuring *The Holy Trinity* in the *Pietas Domini* type (ill. ill. 1, 2). It is sited on a predella, adorned with three depicted items: *The Holy Trinity* – in this case as the Throne of Grace, St. George, and a saint identified as St. Olaf (ill. 3). The altar and the retable were the property of the St. George Brotherhood, formed before the mid 14th century. The chapel of the Brotherhood had even existed before 1403. The exposition of the retable next to St. George's Pillar (ill. 2) was documented by photographs dated before 1935 (ill. ill. 4–6) and even had previous mentions, yet not earlier than the mid 19th century. In the time between the two World Wars, both parts of the retable were taken to Germany. The existence of the painting of *The Holy Trinity* was only revealed in 2000; although the painting has currently been shown at the Gemäldegalerie in Berlin. The predella had even earlier been exhibited to the public in St. John's Church in Berlin-Moabit. The latest disclosure of the painting fostered propagation of the fact, known before the war already but not included in the then literature on the subject – namely that the reverse of the table features the figures of King Arthur and the Grand Master of The Order of Brothers of the German House of Saint Mary in Jerusalem (commonly called Teutonic Knights; ill. 27).

The first part of this paper concentrates on the reverse of the representation of *The Holy Trinity*: issues regarding its style, its authorship, its place of origin or execution. The writer presents the results of his own research, previously published in the study *Die Pitié-de-Nostre-Seigneur der St.-Georgsbruderschaft in der Danziger Marienkirche. Untersuchungen zu den Quellen des Bildtypus und der Herkunft des Malers*, [in:] *Künstlerische Wechselwirkungen in Mitteleuropa*, hrsg. Jiří Fajt, Markus Hörsch, Ostfildern 2006 (Studia Jagellonica Lipsiensia 1), pp. 161–181. The author also takes a stance on the opinions of other scholars discussing the painting after the presentation of the study mentioned herein (Albert Châtelet, Antje-Fee Köllermann, Antoni Ziembra).

Important trends and results of research pertinent to *The Holy Trinity* painting were already outlined before the 2nd World War. Currently, it is only permitted to speak unequivocally about the author of the painting as coming from The Netherlands and about its typological-iconographic origins as Burgundian-French. The dating of the picture based on stylistic criteria has still remained liquid. In the light of proposals to date, it spreads from the first to the fifth decades of the 15th century. The writer of this paper acknowledges the 1420s as the time of the creation of the piece. The painting itself constitutes a peculiar phenomenon: still rooted in the premises of art of the 1400s, it reveals kinship with the original – and best – solutions of the *ars nova* of the Netherlands thanks to its painterly and visual power of evoking the represented reality.

Most probably, the St. George Brotherhood of knights, having received the table with the depiction of *The Holy Trinity*, complemented it with the paintings on the reverse. At

Adam S.  
Labuda

the same time, the paintings on the predella were created, forming consistent imagery of the retable in the altar. It depicted the patrons of the Brotherhood, manifesting itself as knightly aspirations and tasks of that association, as well as emphasising the links between the Brotherhood with the Teutonic Knights as representatives of the elite knighthood. The depiction of King Arthur on the reverse of the retable and the Grand Master of the Teutonic Knights especially brought additional meanings. The writer interprets them in the context of complex social relations within Gdańsk society, particularly those between its elite and the Teutonic Knights in the second and third decades of the 15th century. Those relations constituted a continuous waving between conflict and reconciliation.

The beginning of the 1410s was tainted by tragic events: death sentences to opponents of the alliance with the Jagiellonian state in the spring of 1410, the treacherous assassination of two burgomasters and a municipal councillor representing the interests of the city which contradicted the expectations of The Order at the castle of the Gdańsk Komtur (Commander) of the Order in April 1411. Annual changes in the composition of the self-government: burgomasters, municipal council and the bench were a part of this continual and complex conflict which was either dominated by a pro-Teutonic or anti-Teutonic party. The former party could operate due to illegal Teutonic interference in the election procedures to the municipal council. Nevertheless, the conciliatory stance of the city revealed itself strongly after the rebel of the commonalty in 1416 which shattered the inner socio-political order of the city. With the decisive support of the Grand Master and participation of the Order, the revolt was dampened, thus restoring the former power relations; the position of the Teutonic Order against the city was reinforced. Although the city of the 1420s again demonstrated a tendency to diminish Teutonic influence, the experience of the revolt must have lingered in the memories of municipal authorities, leading to an acknowledgement of the balanced policy and acceptable relations with the superior authority as a guarantee of social safety.

The depiction on the reverse might have been – in the historical context outlined herein above – both a suitable and elegant form to manifest allegiance and expectation of benevolence from the superior power. The elders of the Brotherhood would thus honour the Grand Master, who was continually incorporating his political and ideological leadership in the state. Such a demonstration from the Brotherhood might somehow have cloaked the dramatic conflicts from before 1416. Certainly, that was the voice of the Brotherhood not an official statement of municipal authority; however, it is obvious that Brotherhood members were recruited from the patricians governing the city.

The above-mentioned historical circumstances additionally speak for the presumed dating of the creation of both the painting and the entire retabulum; it cannot be ruled out that its creation occurred before 1425. As to the first place the retabulum was exhibited, it must have been St. George's Chapel, yet the arrangement of the displayed piece was different from that supposedly dated to 1454/ 1466–1473 and known from modern photographic documentation.

Translated by M.B. Guzowska



Il. 1. *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego (awers). Dawniej Gdańsk, kościół Mariacki, około 1420–1430. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (depozyt Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin),  
fot. Jörg P. Anders

Il. 2. Predella retabulum *Trójcy Świętej*. Berlin-Moabit, kościół św. Jana (depozyt Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin),  
fot. Peter Knüvener





Il. 3. Gdańsk, kościół Mariacki, widok filara św. Jerzego i fragmentu retabulum *Trójcy Świętej*, od strony płd.-zach., przed 1935, wg W. Drosta, repr. Ryszard Rau



Il. 4. Gdańsk, kościół Mariacki, widok filara św. Jerzego od strony pld.-wsch., przed 1945, Bildarchiv Foto Marburg

Il. 5. Retabulum *Trójcy Świętej* bractwa św. Jerzego (fragment), stan przed konserwacją, Muzeum Narodowe, Gdańsk





Il. 6. *Trójca Święta* cechu szewców około 1430. Dawniej Gdańsk, kościół Mariacki, kaplica Trójcy Świętej. Warszawa, Muzeum Narodowe, fot. Andrzej Florkowski



Il. 7. Jan Polack, *Trójca Święta*, 1491/1492. Blütenburg, Burgkapelle, wg W. Deutscha, repr. Ryszard Rau



Il. 8. Mistrz z Flémalle (krąg), *Trójca Święta*,  
około 1440. Lowanium, Stedelijk Museum  
Vanderkelen-Martens, wg S. Kemperdicka,  
repr. Ryszard Rau



Il. 9. *Pietas Domini*, *Godzinki*, lata  
30. XV w., Wiedeń, Österreichische  
Nationalbibliothek, S.n. 2615, f. 223r.,  
wg O. Pächta und D. Thoss,  
repr. Ryszard Rau



Il. 10. Jean Malouel, Głowa Boga Ojca, *Grande Pietà Ronde*, około 1400–1404. Paryż, Musée du Louvre, wg H. Beltinga, Ch. Kruse, repr. Ryszard Rau

Il. 11. Głowa Boga Ojca, *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego (jak il. 1–2), repr. Ryszard Rau







Il. 12. Jean Malouel, *Grande Pietà Ronde*, (jak il. 11), repr. Ryszard Rau

Il. 13. Jean de Marville, Bóg Ojciec  
z grupy *Tronu Łaski*, około 1400. Houston,  
The Museum of Fine Arts, wg Ph. Verdier,  
repr. Ryszard Rau





Il. 14. Mistrz Francke, *Chrystus Boleściwy*,  
około 1435. Hamburg, Kunsthalle,  
wg B. Martens, repr. Ryszard Rau



Il. 15. Mistrz z Flémalle, *Trójca Święta*, skrzydło retabulum  
ołtarzowego, 1427–1432. Frankfurt nad Menem, Städtelsches  
Kunstinstitut, wg H. Beltinga, Ch. Kruse, repr. Ryszard Rau



Il. 16. Głowa Chrystusa, *Trójca Święta*  
bractwa św. Jerzego (jak il. 1–2),  
repr. Ryszard Rau



Il. 17. Głowa Chrystusa. Mistrz z Flémalle,  
*Trójca Święta*, skrzydło retabulum  
ołtarzowego (jak il. 16) wg M. Daviesa,  
repr. Ryszard Rau



Il. 18. Bracia Limburg, *Oplakiwanie Chrystusa*, *Belles Heures de Jean Duc de Berry*, 1405–1408, fol. 149v, Nowy Jork, The Cloisters, wg M. Meissa

Il. 19. Jean Malouel (atrybuowane), *Madonna z motylami*, około 1405–1412. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, wg H. Belting, Ch. Kruse, repr. Ryszard Rau





Il. 20. Anioł (górny lewy), *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego (jak il. 1–2),  
repr. Ryszard Rau

Il. 21. Anioł, Jean Malouel (atrybuowane), *Madonna  
z motylami* (jak il. 19),  
repr. Ryszard Rau





Il. 22. Anioł (górnny prawy), *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego (jak il. 1–2)

Il. 23. Anioł, Jean Malouel (atrybuowane), *Madonna z motykami* (jak il. 19), repr. Ryszard Rau





Il. 24. Kula świata, *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego  
(jak il. 1–2)

Il. 25. Bracia Limburg, *Kwiecień*, *Très Riches Heures de Jean  
Duc de Berry*, 1413–1416, fol. 4v. Chantilly, Musée Condé,  
wg M. Meissa





Il. 26. Król Artur i Wielki Mistrz Zakonu Niemieckiego (fotografia w podczerwieni). *Trójca Święta bractwa św. Jerzego* (rewers). Dawniej Gdańsk, kościół Mariacki, około 1420–1430. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (depozyt Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin), fot. Jörg P. Anders



Il. 27. Król Artur, widok dolnej części ciała (fotografia w podczerwieni). *Trójca Święta bractwa św. Jerzego* (rewers). Dawniej Gdańsk, kościół Mariacki, około 1420–1430. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (depozyt Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin), fot. Jörg P. Anders



Il. 28. Wielki Mistrz Zakonu  
Krzyżackiego, górna część ciała  
(fotografia w podczerwieni). *Trójca  
Święta* bractwa św. Jerzego (rewers).  
Dawniej Gdańsk, kościół Mariacki, około  
1420–1430. Berlin, Staatliche Museen,  
Gemäldegalerie (depozyt Evangelische  
Kirche der Union, Konsistorium Berlin),  
fot. Jörg P. Anders



Il. 29. Głowa Boga Ojca, predella  
retabulum *Trójcy Świętej* (jak il. 2),  
fot. Peter Knüvener





Il. 30. Św. Jerzy, predella retabulum *Trójcy Świętej*  
(jak il. 2), fot. Peter Knüvener

Il. 31. Św. Olaf (?), predella retabulum *Trójcy Świętej* (jak il. 2),  
fot. Peter Knüvener



## Późnogotycka rzeźba monochromatyczna w Prusach

Wśród pół tysiąca zachowanych późnogotyckich rzeźb z lat 1450–1550 z terenu dawnych Prus (wliczając w nie importy oraz prace wykonane na tym obszarze dla zewnętrznych zleceniodawców), zachowało się kilka, które wyróżnia specyficzna estetyka. Dzieła te w całości bądź w większej części utrzymane są w jednobarwnej tonacji kolorystycznej. Szereg przesłanek skłania do przypuszczenia, że w takiej postaci oglądali je odbiorcy przed około 500 laty. Wszystko wskazuje na to, że prace te stanowiły margines miejscowej produkcji artystycznej, nie można jednak wykluczyć, że pierwotnie było ich więcej – być może dalsze odkrycia w tym zakresie przyniosą przyszłe badania konserwatorskie. Dzieła te wydają się bardzo interesujące w świetle toczącej się od lat w środowisku badaczy zachodnich, zwłaszcza niemieckich, dyskusji związanej z późnogotycką rzeźbą monochromatyczną<sup>1</sup>. W polskiej literaturze przedmiotu zagadnieniu temu nie poświęcono zbyt wiele uwagi, wyjątek stanowią tutaj teksty Jakuba Kostowskiego<sup>2</sup>; o zjawisku tym wspominali ponadto Janusz Kęmbłowski<sup>3</sup> oraz Antoni Ziemba<sup>4</sup>. Również piszący te słowa zwrócił uwagę na nie, wskazując przykłady pruskie<sup>5</sup>. Obecny tekst stanowi rozwinięcie moich

<sup>1</sup> W niniejszym tekście będę posługiwał się terminem ‘rzeźba monochromatyczna’. Nie jest on w pełni adekwatny do istoty analizowanego zjawiska, jednakże inne terminy, które pojawiały się do tej pory w literaturze fachowej – o czym będzie mowa niżej – również nie oddają wszystkich jego cech.

<sup>2</sup> Jakub Kostowski, „Holzsichtigkeit” w niemieckiej rzeźbie ołtarzowej późnego średniowiecza jako wyraz dążeń reformatorskich, [w:] *Sztuka i dialog wyznań w XVI i XVII wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Wrocław, listopad 1999, Warszawa 2000, s. 103–118; *idem*, „(...) mit allem fleis schneiden und bereiten”, czyli słów parę o monochromatycznych ołtarzach ze Śląska i Czech oraz ostatniej ich konserwacji, [w:] *Artifex doctus. Studia ofiarowane profesorowi Jerzemu Gadowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, t. 1, Kraków 2007, s. 427–439.

<sup>3</sup> Janusz Kęmbłowski, *Tylmana Riemenschneidera dzieła wczesne (na marginesie wystawy w Würzburgu)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1983, R. 45, nr 2, s. 207–208.

<sup>4</sup> Antoni Ziemba, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380–1500*, t. 1, *Sztuka dworu burgundzkiego oraz miast niderlandzkich*, Warszawa 2008, s. 390.

<sup>5</sup> Andrzej Woziński, *Późnogotycka rzeźba drewniana na Pomorzu Wschodnim*, Poznań 1996 (dysertacja doktorska, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, mps), s. 149, 401; *idem*, *Michał z Augsburga, Mistrz Paweł i epilog gotyckiej rzeźby gdańskiej*, „Rocznik Historii Sztuki” 2002, t. 27, s. 65; *idem*, *Late Gothic Sculptured Retables in the Area between Danzig, Elbing, Königsberg and Thorn (1450–1530)*, [w:] *Malerei und Skulptur des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit in Norddeutschland. Künstlerischer Austausch im Kulturraum zwischen Nordsee und Baltikum*, hrgs. von Hartmut Krohm, Uwe Albrecht, Matthias Weniger, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Berlin 2004, s. 211; *idem*, *Wystrój rzeźbiarski gdańskiego Dworu Artusa na przełomie średniowiecza i renesansu*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku. Sztuka i sztuka konserwacji*, red. Teresa

wcześniejszych spostrzeżeń; oprócz prezentacji pruskich dzieł na tle fenomenu, zajmę się znaczeniem tej estetyki w niektórych tutejszych pracach.

Kiedy i gdzie pojawiły się pierwsze rzeźby monochromatyczne, nie ustalono do tej pory. Wiadomo, że figury takie znajdowały się w katedrach niemieckich (rzeźby z około 1300 r. w chórze katedry w Kolonii), w Burgundii (portal książęcy z lat 1384–1393 Jeana de Marvilla i Clausa Slutera w kościele w kartuzji Champmol w Dijon), w Niderlandach (wzmianki z 1454 r.), w Czechach (Maria z Dzieciątkiem z około 1420–1440 w kościele Panny Marii *před Týnem* w Pradze)<sup>6</sup>. W drugiej połowie XV w. na terenach niemieckojęzycznych powstały pierwsze monumentalne monochromatyczne nastawy ołtarzowe. Wolfgang Deutsch<sup>7</sup> oraz Walter Paatz<sup>8</sup> sądzili, że modelem dla późniejszych monochromatycznych retabulów mogła być niezachowana nastawa z lat 1465–1466 Mikołaja Gerhaerta z Lejdy z katedry w Konstancji, pogląd ten budzi jednak wątpliwości<sup>9</sup>. Gerhard Weiland, analizując kontrakt na niezachowane retabulum, które około 1474 r. dla katedry w Ulm wyrzeźbił Jörg Syrlin Starszy, doszedł do wniosku, że mogło być to dzieło niepolichromowane. Wskazywać na to może niezwykle dokładna jak na tego typu dokumenty specyfikacja gatunków drewna, które miały być użyte do wykonania różnych części tej nastawy<sup>10</sup>. Prawdopodobnie najstarszymi zachowanymi dziełami monochromatycznymi są retabulum ołtarza głównego z 1483 r. w kościele św. Marcina w Lorch nad Renem<sup>11</sup> oraz retabulum

Grzybowska i Jolanta Talbierska, Warszawa 2004, s. 78–79; *idem*, *Multiplicity and Unity. The Faces of Sculpture in Prussia between ca. 1450 and 1530*, „Acta Historiae Artium Balticae” 2005, nr 1, s. 72; *idem*, *Dzieła Mistrza Pawła i jego warsztatu w Prusach Krzyżackich* [w druku].

<sup>6</sup> Zob. Ziemia, *Sztuka Burgundii...*, s. 390 (tutaj również inne przykłady i omawiająca je literatura); Kostowski, „(...) *mit allem fleis...*”, s. 434–435 (tutaj literatura dotycząca praskiej rzeźby).

<sup>7</sup> Wolfgang Deutsch, *Die Konstanzer Bildschnitzer der Spätgotik und ihr Verhältnis zu Nicolaus Gerhaert*, „Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensee und seiner Umgebung” 1963, 81, s. 11–129.

<sup>8</sup> Walter Paatz, *Süddeutsche Schnitzaltäre der Spätgotik. Die Meisterwerke während ihrer Entfaltung zur Hochblüte (1465–1500)*, Heidelberg 1963, s. 18–21, 73–75.

<sup>9</sup> Ostatnio zob. Hartmut Krohm, *The Sources of Riemenschneider's Art*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor of the Late Middle Ages*, National Gallery of Art, Washington, 3 October 1999–9 January 2000; The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 February–14 May 2000, ed. Julien Chapuis with contributions by Michael Baxandall..., Washington 1999, s. 64; Stefan Roller, *Nicolaus Gerhaert. Neue Impulse für die spätgotische Skulptur*, [w:] *Nicolaus Gerhaert. Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main 27 Oktober 2011 bis 4 März 2012; Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Strassburg 30 März bis 8 Juli 2012, Petersberg 2011, s. 45; *idem*, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung für die Bildhauerkunst Mitteleuropas*, [w:] *Nicolaus Gerhaert...*, s. 116.

<sup>10</sup> Gerhard Weiland, *Der wiedergefundene Vertrag Jörg Syrlins des Älteren über das Hochaltarretabel des Ulmer Münster. Zum Erscheinungsbild des frühesten holzsichtigen Retabels*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1996, Bd. 59, s. 437–460.

<sup>11</sup> Eike Oellermann, *Der Hochaltar in St. Martin zu Lorch am Rhein*, [w:] *Flügelaltäre des späten Mittelalters, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung*, hrsg. von Hartmut Krohm, Eike Oellermann, Berlin 1992, s. 9–22.

Tilmana Riemenschneidera z lat 1490–1492 z kościoła św. Marii Magdaleny w Münnerstadt<sup>12</sup>. Potem nastąpiła cała seria znakomitych monochromatycznych retabulów m.in. Riemenschneidera w Rothenburgu nad Tauberm (1501–1504/5, il. 1) i w Creglingen (1505–1508)<sup>13</sup>, Wita Stosza z kościoła Karmelitów w Norymberdze (tzw. Ołtarz Bamberski, 1520–1523), Mistrza H.L. w Niederrotweil (około 1520) i Breisach (1523–1526) oraz na północy Hansa Brüggemanna w Bordesholm (1514–1521)<sup>14</sup>.

W najogólniejszym sensie monochromatyczne rzeźby charakteryzują się nie tylko ograniczeniem ekspresji barwnej niemal do jednego koloru, najczęściej przypominającego kolor drewna (il. 2) lecz zarazem bardzo starannym opracowaniem powierzchni rzeźby wyłącznie środkami snycerskimi (il. 3–4); powszechnie występującą cechą są także podbarwione innym kolorem oczy i usta (il. 5) lub namalowane czarnym kolorem źrenice i tęczówki (il. 6).

Rzeźby monochromatyczne znane są z terenów Południowych Niemiec (oprócz wymienionych wyżej rzeźbiarzy Hans Leinberger, Niklaus Weckmann), Czech (Mistrz IP), Śląska, Niderlandów, Północnej Nadrenii (Arnt van Tricht, Henrick Douwerman), Dolnych Niemiec (oprócz Brüggemanna Benedikt Dreyer), Dolnej Saksonii (Levin Storch)<sup>15</sup>. Znamienne jest, że zazwyczaj ci sami twórcy tworzyli rzeźby zarówno monochromatyczne, jak i polichromowane – tak było w przypadku Riemenschneidera, Stosza czy Leinbergera; wyjątek stanowi Hans Brüggemann, gdyż wszystkie związane z nim prace są monochromatyczne<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> Obecnie poszczególne elementy tego retabulum przechowywane są w kościele farnym w Münnerstadt, Bayerisches Nationalmuseum w Monachium oraz Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz w Berlinie. Na temat dzieła zob. Hartmut Krohm, Eike Oellermann, *Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte – Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft” 1980, Bd. 34, s. 16–99; Eike Oellermann, *Erkenntnisse zur ursprünglichen Oberflächengestalt des Münnerstädter Magdalenen-Altars. Möglichkeiten einer Rekonstruktion*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke*, Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg, Berlin 1981, s. 318 i n.

<sup>13</sup> Rainer Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005, s. 222–253; Eike Oellermann, *Die Oberflächengestalt der Schnitzwerke Riemenschneiders einst und heute, oder der unvollendete Creglinger Altar*, [w:] *Nicht die Bibliothek, sondern das Auge. Westeuropäische Skulptur und Malerei an der Wende zur Neuzeit*, Beiträge zu Ehren von Hartmut Krohm, hrsg. von der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin und Tobias Kunz, Petersberg 2008, s. 207–222.

<sup>14</sup> Literatura omawiająca te dzieła jest niezwykle obszerna, podaję zatem tylko kilka ostatnich ogólnych prac o retabulach: Georg Habenicht, *Die ungefaßten Altarwerke des Ausgehenden Mittelalters und der Dürerzeit*, Göttingen 2002, <http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2002/habenicht/habenicht.pdf>; Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer Tilman Riemenschneider, Veit Stoss und ihre Zeitgenossen*, wyd. 4, Nördlingen 2004; Rainer Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre. Spätgotik in Süddeutschland, Österreich, Südtirol*, München 2005.

<sup>15</sup> Bernd Bünsche, *Das Goschhof-Retabel in Schleswig. Ein Werk des Hans Brüggemann*, Kiel 2005, s. 124.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 154.



Il. 1. Tilman Riemenschneider, *Retabulum Świętej Krwi*, 1501–1504/5, kościół św. Jakuba, Rothenburg nad Tauberem, fot. wg Tilman Riemenschneider. *Master Sculptor of the Late Middle Ages*. National Gallery of Art, Washington, 3 October 1999–9 January 2000; The Metropolitan Museum of Art, New York, 7 February–14 May 2000, ed. Julien Chapuis with contributions by Michael Baxandal..., Washington 1999

Il. 2. Tilman Riemenschneider, *Św. Maria Magdalena unoszona przez anioły*, rzeźby z korpusu retabulum, 1490–1492, kościół św. Marii Magdaleny w Münnerstadt. Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, ze zbiorów Andrzeja Woźnińskiego



Il. 3. Tilman Riemenschneider, *Św. Maria Magdalena unoszona przez anioły* – fragment, rzeźby z korpusu retabulum, 1490–1492, kościół św. Marii Magdaleny w Münnerstadt. Bayerisches Nationalmuseum, Monachium, ze zbiorów Andrzeja Woźnińskiego





Il. 4. Tilman Riemenschneider, *Noli me tangere*, relief ze skrzydła retabulum, 1490–1492, kościół św. Marii Magdaleny w Münnertstadt. Staatliche Museen, Berlin, ze zbiorów Andrzeja Woźnińskiego



Il. 5. Wit Stosz, *Św. Andrzej*, około 1505, kościół św. Sebalda, Norymberga, ze zbiorów Andrzeja Woźnińskiego





*Późnogotycka  
rzeźba mono-  
chromatyczna  
w Prusach*

Il. 6. Tilman Riemenschneider, *Wjazd Chrystusa do Jerozolimy*, fragment skrzydła *Retabulum Świętej Krwi*, 1501–1504/5, kościół św. Jakuba, Rothenburg nad Tauberem, repr. wg Johannes Taubert, *Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München 1978

Istnienie monochromatycznych nastaw ołtarzowych zauważono już w XIX w.<sup>17</sup>, lecz początek naukowych dociekań nad rzeźbą monochromatyczną nastąpił w połowie lat 60. XX w.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Karl Bauer, *Der Marienaltar in der Herrgottskirche bei Creglingen*, „Württembergisch Franken. Zeitschrift des historischen Vereins für das Württembergisch Franken” 1863, Bd. 6, s. 312–313.

<sup>18</sup> Stan badań referują m.in. Hartmut Boockmann, *Bemerkungen zu den nicht polychromierten Holzbildwerken des ausgehenden Mittelalters*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1994, Bd. 3, s. 330–335; Barbara Rommé, *Holzichtigkeit und Fassung. Zwei nebeneinander bestehende Phänomene in der Skulptur des ausgehenden Mittelalters und der frühen Neuzeit*, [w:] *Gegen den Strom. Meisterwerke niederrheinischer Skulptur in Zeiten der Reformation 1500–1550*, Suermondt-Ludwig-Museum, Aachen, Berlin 1996, s. 97–111; Bernd Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 122–138.

Zjawisko późnogotyckiej monochromatycznej rzeźby jest złożone a jego geneza niejasna. W dotychczasowych badaniach zarysowało się kilka stanowisk próbujących je rozwikłać. Wyjaśnienia szukano w przyczynach ekonomicznych, religijnych, artystycznych i związkach z grafiką.

Jako argument za tym, że względy finansowe mogły być decydujące w rozwoju rzeźby monochromatycznej przywoływano różnice w wynagrodzeniach snycerzy i polichromistów. Bardzo wymowny w tym względzie jest casus nastawy ołtarzowej w Münnerstadt. Riemenschneider za wzniesienie jej i wykonanie partii rzeźbiarskich otrzymał w 1490 r. 145 guldenów, natomiast Stoszowi za pokrycie rzeźb polichromią i namalowanie obrazów na rewersach skrzydeł zapłacono w 1505 r. 220 guldenów<sup>19</sup>. Według cytowanych przez Bernda Bünschego ustaleń polichromia i pozłota stanowiły średnio 60% całkowitego kosztu wykonania nastawy ołtarzowej<sup>20</sup>. Stąd niekiedy pokrywano ją polichromią dopiero, gdy zebrano odpowiednie fundusze. Georg Habenicht uznał przyczyny ekonomiczne za decydujący czynnik w pojawieniu się rzeźby monochromatycznej<sup>21</sup>. Jego zdaniem proces powstawania retabulum miał charakter wielofazowy. Bardzo często w obliczu trudności ekonomicznych fundatorzy z góry zakładali, że nastawa przez jakiś czas będzie prezentowana w stanie odbiegającym od planowanego (czyli z polichromią), stąd jej partie drewniane opracowywano na tyle starannie, aby mogła ona pełnić funkcje liturgiczne i estetyczne. Tak więc monochromatyczne nastawy, które określił jako „halbfertige Altarprovisorien”, miały funkcjonować jako dzieła w zasadzie skończone; ostateczną, polichromowaną postać uzyskiwały niekiedy dopiero w czasach późnośredniowiecznych<sup>22</sup>. Habenicht jednak nie zawsze przekonująco udowadnia swoje hipotezy, np. utrzymuje, że reliefy Hansa Leinbergera w Moosburgu ze scenami z żywota św. Castulusa, charakteryzujące się niezwykle wyrafinowanym rzeźbiarskim ukształtowaniem powierzchni, z wykorzystaniem 23 rodzajów punc, miały być docelowo pokryte polichromią<sup>23</sup>. Twierdzenie to nie znajduje pokrycia w faktach<sup>24</sup>. W niektórych przypadkach względy ekonomiczne mogły mieć kluczowe znaczenie w wyborze monochromatycznej konwencji, lecz z pewnością nie stanowiło to reguły. Istnieją argumenty, również ekonomiczne, przemawiające za tym, że monochromatyczność niektórych nastaw ołtarzowych od początku traktowana była jako forma ostateczna. W glazurze rzeźb retabulum w Münnerstadt konserwatorzy odkryli barwniki – morynę i fizetynę – których obecność zdaje się przeczyć tymczasowości monochromatycznej powłoki. Pierwszy z nich otrzymano z drzewa

<sup>19</sup> Tilman Riemenschneider. *Frühe Werke*, Ausstellung im Mainfränkischen Museum Würzburg, Berlin 1981, s. 117, 120.

<sup>20</sup> Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 127.

<sup>21</sup> Habenicht, *Die ungefaßten Altarwerke...*, s. 139 i n.

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 159.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>24</sup> Zwraca na to uwagę Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 131.

chlebowego (*Artocarpus heterophyllus* Lam.), drugi z perukowca zwanego też weneckim sumakiem (*Rhus cotinus* L.) Zawierające je drewno sprowadzono do Europy z Azji, stąd wniosek, że musiały być stosunkowo drogie, a to zdaje się wskazywać, że monochromatyczna glazura była docelową powłoką pokrywającą rzeźby w Münnerstadt<sup>25</sup>.

W starszej literaturze przedmiotu<sup>26</sup> wyrażano przekonanie, że monochromatyczna rzeźba była wyrazem nasilającego się indywidualizmu snycerzy i ich samoświadomości. Pojawiły się też głosy, że duże znaczenie w zaistnieniu tego fenomenu miał zleceniodawca. On w porozumieniu z twórcą ustalał program ikonograficzny oraz formę dzieła. W rzeźbie polichromowanej snycerz nie miał decydującego wpływu na kształt dzieła, bowiem ostateczny modelunek w zaprawie pokrywającej drewno, nałożenie aplikacji i barw wykonywał polichromista. Również wśród współczesnych badaczy, jak np. Ulrike Heinrichs-Schreiber<sup>27</sup>, można spotkać się z poglądem, że pojawienie się monochromatycznych rzeźb miało związek ze wzrostem znaczenia pracy snycerza i jakości rzeźbiarskiej obróbki. Zdaniem Habenichta<sup>28</sup> jakość artystyczna i delikatność opracowania powierzchni nie stanowią wyłącznej cechy rzeźby monochromatycznej. U niektórych twórców, jak zauważa, np. u Riemenschneidera rzeźby monochromatyczne nie różnią się jakością wykonania od tych, które są pokryte polichromią. Miało to wynikać stąd, że wybór tego, czy dzieło będzie polichromowane czy nie, artysta pozostawiał zleceniodawcy, dostarczając mu każdorazowo wysokogatunkowy produkt. Podobne zjawisko w rzeźbach Douwermana zauważyła Barbara Rommé – niezależnie od tego, czy są monochromatyczne, czy polichromowane, zawsze mają niezwykle starannie pod względem rzeźbiarskim opracowaną powierzchnię<sup>29</sup>. Bünsche<sup>30</sup> zauważa, że w partiach karnacji warstwa zaprawy jest zwykle cieńsza aniżeli w innych miejscach, stąd drewniane podłoże musiało być opracowane bardzo starannie, mimo że pokrywała je polichromia. Ten fakt jego zdaniem podważa tezy o precyzyjniejszym opracowaniu powierzchni rzeźb monochromatycznych. Taka praktyka nie była jednak regułą, gdyż jak

<sup>25</sup> Rudolf Göbel, Christian-Herbert Fischer, *Der Münnerstädter Altar von Tilman Riemenschneider. Neues zu seiner Oberflächenveredelung*, „Restaurio. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen” 2001, Vol. 107, Nr. 6 (September), s. 458–459; Rudolf Göbel, Christian-Herbert Fischer, *New Findings on the Original Surface Treatment of the Münnerstadt Altarpiece*, [w:] *Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531*, ed. by Julien Chapuis (Symposium Papers XLII), National Gallery of Art, Washington, New Haven–London 2004.

<sup>26</sup> Np. Hans Huth, *Künstler und Werkstatt der Spätgotik*, Darmstadt 1967, wyd. 2, s. 57 i n.

<sup>27</sup> Ulrike Heinrichs-Schreiber, *Die Reliefs zum Leben Mariens aus der Benediktinerklosterkirche Mönchröden*, [w:] *850 Jahre Mönchröden, Die ehemalige Benediktinerabtei von der ersten Erwähnung 1149 bis zur Reformation*, hrsg. von Gert Melville und Reinhardt Butz (Schriftenreihe der Historischen Gesellschaft Coburg, Bd. 13), Coburg 1999, s. 204.

<sup>28</sup> Habenicht, *Die ungefaßten Altarwerke...*, s. 46.

<sup>29</sup> Rommé, *Holzichtigkeit...*, s. 97.

<sup>30</sup> Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 131.

pokazuje Peter Tångeberg<sup>31</sup>, również szczegółom twarzy (np. oczom) rzeźbiarze nadawali niekiedy jedynie bardzo sumaryczną formę, natomiast szczegóły wypracowywane były w warstwie zaprawy i poprzez nałożenie warstwy malarzkiej. Bünsche<sup>32</sup> przytacza też tezy, że w rzeźbie monochromatycznej konieczność precyzyjniejszego opracowania powierzchni, a zatem większy nakład pracy sprawiała, iż rzeźbiarz mógł liczyć na wyższe wynagrodzenie.

Już na początku badań nad rzeźbą monochromatyczną pojawiły się opinie, że ta estetyka przyczyniła się do narodzin nowej formy nastawy ołtarzowej<sup>33</sup>. W tradycyjnych polichromowanych nastawach istniał wyraźny kontrast pomiędzy monochromatycznością lub umiarkowaną barwnością wyobrażeń widocznych w codziennym otwarciu a wystawnym kolorytem i blaskiem złota w odsłonie świątecznej. Zdaniem Johanna Tauberta monochromia nie była wyłącznie symptomem dążeń do autonomizacji rzeźby jako gatunku artystycznego. Monochromatyczne retabula przyniosły pewnego rodzaju ujednolicenie codziennej i uroczystej ich odsłony. Jednorodność kolorystyczna sprawiła, że odbiorca w większym stopniu skupiał się na przedstawionym temacie<sup>34</sup>. Inni pionierzy badań nad rzeźbą monochromatyczną – Hartmut Krohm i Eike Oellermann<sup>35</sup> – również sądzili, że zjawisko to nie ogranicza się do kwestii formalno-artystycznych i ma podłoże ideowe. Monochromia, wprowadzając pewne odrealnienie wyobrażeń, pozwalała odbiorcy uzyskać dystans wobec nich i wznieść się w sferę transcendentnych wartości. Jörg Rosenfeld<sup>36</sup> twierdził, że brak polichromii miał przede wszystkim podłoże teologiczne, będąc przejawem ponadindywidualnego nurtu poprzedzającego reformację, który przeciwstawiał się dotychczasowemu kultowi wizerunków i niektórym tradycyjnym formom wyrazu. Jego początki wiązały z husycką krytyką obrazów i materialnego splendoru kościoła. W nowej estetyce widział inicjatywę zleceniodawcy (fundatora), rolę zaś twórcy, jego inwencji i tradycji warsztatowej marginalizował. Zwolennikiem hipotez Rosenfelda był w pewnej mierze Jakub Kostowski<sup>37</sup>. Przed wszelkimi generalizacjami w tym względzie

<sup>31</sup> Peter Tångeberg, *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittelalterliche Plastik in Schweden*, München 1989, s. 170, Abb. 126.

<sup>32</sup> Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 131.

<sup>33</sup> Johannes Taubert, *Zur Oberflächengestalt der sog. ungefaßten spätgotischen Holzplastik*, [w:] *idem, Farbige Skulpturen. Bedeutung, Fassung, Restaurierung*, München 1978, s. 86.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 86.

<sup>35</sup> Hartmut Krohm, Eike Oellermann, *Der ehemalige Münnerstädter Magdalenenaltar von Tilman Riemenschneider und seine Geschichte – Forschungsergebnisse zur monochromen Oberflächengestalt*, „Zeitschrift für Kunstwissenschaft” 1980, Bd. 34, s. 8.

<sup>36</sup> Jörg Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit*, Ammersbek bei Hamburg 1990; *idem, Die nichtpolychromierte Retabelskulptur als bildreformerisches Phänomen im ausgehenden Mittelalter und in der beginnenden Neuzeit*, [w:] *Flügelaltäre des späten Mittelalters*, hrsg. von Hartmut Krohm, Eike Oellermann, Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung, Berlin 1992, s. 66.

<sup>37</sup> Kostowski, „Holzsichtigkeit”..., s. 103–118; *idem, „(...) mit allem fleis...”, s. 427–439.*

przestrzega Anna Morath-Fromm, postulując pogłębioną analizę pojedynczego dzieła i jego bezpośredniego kontekstu<sup>38</sup>. Zdecydowany sprzeciw wobec poglądów Rosenfelda wyraził Hartmut Boockmann<sup>39</sup>, stwierdzając, że nie istnieją bezpośrednie świadectwa husyckiej propagandy obrazowej, że zachowały się jedynie dwa późne rękopisy husyckie, które nie potwierdzają hipotez Rosenfelda. Zauważył, że najwcześniejsze oznaki recepcji husyckiego, nieprzychylnego obrazom stanowiska pojawiły się dopiero u Łukasza Cranacha Starszego. Wyraził wątpliwość czy husytyzm mógł być około 1500 r. na tyle silny i wpływowy, aby wiązać z nim narodziny nowej formuły nastawy ołtarzowej. Podważył też pogląd, jakoby decydujący wpływ miał na jej powstanie zleceniodawca, zarzucając Rosenfeldowi nieuwzględnienie tego, że dzieło powstawać musiało w dialogu pomiędzy artystą a fundatorem. Boockmann zwrócił też uwagę na jednostronność podejścia Rosenfelda, który analizował wyłącznie nastawy ołtarzowe, nie dostrzegając innego rodzaju rzeźb, w tym samym bowiem czasie co monochromatyczne retabula Riemenschneidera, powstawały również niepolichromowane rzeźby Jakoba Rußa o tematyce świeckiej dla ratusza w Überlingen (1490–1494) oraz małe bukszpanowe figury przeznaczone do zbiorów poprzedzających sztukamery.

Źródła rzeźby monochromatycznej próbowano też szukać w grafice. Tak jak polichromia, imitacje faktury tkanin, rozmaitego rodzaju aplikacje przyczyniały się w rzeźbie do tworzenia iluzji świata empirycznego, tak rezygnacja z tych form wyraziła pewnego rodzaju odrealnienie, sztuczność i w rezultacie dystans pomiędzy tym, co wyobrażone, a odbiorcą. Rolę koloru w nowej estetyce przejął kontrast światła i cienia. W rzeźbie polichromowanej zewnętrzne światło odgrywało relatywnie mniejszą rolę, gdyż kolor lokalny eksponował określone partie, w monochromatycznej natomiast stało się podstawowym elementem wydobywającym formę – głębokość drążenia bryły, rozkład partii wklęsłych i wypukłych, charakter faktury obliczone były na wywołanie określonych efektów światłocieniowych. Brak barw, wysoki stopień abstrakcyjności oraz znaczenie światłocienia budzą skojarzenia z technikami graficznymi, drzeworytem i miedziorytem, które osiągnęły szczytowy moment rozwoju w tym samym okresie, gdy rozpowszechniła się rzeźba monochromatyczna. Grafiki stały się wówczas dla rzeźbiarzy (dla malarzy zresztą także) źródłem, do którego sięgali po motywy czy całe kompozycje lub by rozwiązać jakiś problem artystyczny. W opinii niektórych badaczy właśnie grafika i jej specyficzne środki wyrazu – brak koloru, tonalność, gra światła i cienia – mogły być zaczynem rozwoju rzeźby monochromatycznej<sup>40</sup>. Uderzające

<sup>38</sup> Anna Morath-Fromm, *Bilder aus Licht und Schatten. Die „holzfarbenen“ Gemäldeflügel des Alpirsbacher Marienretabel*, [w:] *Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500*, Ausstellungskatalog, hrsg. vom Württembergischen Landesmuseum Stuttgart, Stuttgart 1993, s. 157.

<sup>39</sup> Boockmann, *Bemerkungen...*, s. 333–335.

<sup>40</sup> Oellermann, *Der Hochaltar...*, s. 19. Rosenfeld zakładał, że w pojedynczych przypadkach grafika mogła mieć wpływ na powstanie realizacji monochromatycznej, natomiast nie było

jest, że niektórzy rzeźbiarze tworzący w konwencji monochromatycznej posługiwali się szczególnie często grafikami. Z miedziorytów Martina Schongauera korzystał Riemenschneider, przy czym nie posługiwał się nimi wyłącznie jako podkładami formalnymi, lecz starał się – jak wykazał to Krohm<sup>41</sup> – zachować również ich sens. Widzimy to na przykład w kwaterze ze sceną *Noli me Tangere* z retabulum w Münnerstadt, opartą na sztychu L. 15. Transpozycja niewielkiej kompozycji graficznej na sporych rozmiarów relief z zachowaniem szeregu detali i niuansów sprawiła, że odbiorcy został narzucony przez twórcę niezwykle wówczas sposób percepcji dzieła oltarzowego – aby zrozumieć jego przesłanie, zmuszony został do zintensyfikowanej obserwacji czy nawet kontemplacji wyobrażeń. Na sztychach Schongauera i drzeworytach z *Małej Pasji* Dürera oparte są sceny w monochromatycznym retabulum Brüggemenna z Bordesholm. Również w tym wypadku rzeźbiarz wykorzystał – zdaniem Christine Kitzlinger<sup>42</sup> – nie tylko aspekty formalne graficznych pierwowzorów, lecz również ich wartości duchowe. Na niezwykle ważną kwestię zwrócił uwagę Fritz Koreny<sup>43</sup>. Zauważył, że podobnie jak pierwotną monochromatyczną formę retabulum w Münnerstadt po upływie kilkunastu lat zmieniono na tradycyjną – polichromowaną, niekiedy właściwie grafiki je podkolorowywali (casus drzeworytniczych ilustracji w *Kronice Świata* Hartmanna Schedla czy prac Dürera). Ponadto wskazał, że istnieją odpowiedniki dla monochromatycznych rzeźb o podbarwianych twarzach, oczach i ustach, w postaci rysunków Schongauera i Dürera, utrzymanych w bardzo podobnej konwencji estetycznej: narysowane są brązowym atramentem i tylko twarze mają podkolorowane. Badacz wysnuł z tego wniosek, że monochromatyczna konwencja zarówno w rzeźbie, jak i grafice nie przez wszystkich odbiorców była rozumiana i akceptowana oraz że stanowiła ponadgatunkowy nurt artystyczny.

Analizując opisywane tutaj zjawisko, badacze posługiwali się zróżnicowaną terminologią<sup>44</sup>. Jak do tej pory nie znaleziono terminu, któryby w pełni oddawał charakter tego fenomenu. Jego specyfikę można ująć opisowo: rzeźbę niemal

to ogólną regułą, Jörg Rosenfeld, *Das Bordesholmer Hochaltarretabel: Hans Brüggemann, Albrecht Dürer und die Retabelbaukunst in der Niederlanden und am Niederrhein*, [w:] *Der Bordesholmer Altar des Hans Brüggemann. Werk und Wirkung*, hrsg. von Uwe Albrecht, Berlin 1996, s. 78.

<sup>41</sup> Hartmut Krohm, *Schongauersche Bildgedanke des „Noli me tangere“ aus Münnerstadt – Druckgraphik und Bildgestalt des nichtpolychromierten Flügelaltars*, [w:] *Flügelaltäre...*, s. 96; *idem*, *The Sources...*, s. 63.

<sup>42</sup> Christine Kitzlinger, *Die künstlerische Umsetzung graphischer Vorlagen im Passionszyklus des Bordesholmer Retabels*, [w:] *Der Bordesholmer Altar...*, s. 109–164; *eadem*, *Die visionäre Erscheinung. Grenzen und Möglichkeiten des Bildschnitzers gegenüber der Graphik am Beispiel von Hans Brüggemann und Albrecht Dürer*, [w:] *Nicht die Bibliothek...*, s. 263–280.

<sup>43</sup> Fritz Koreny, *Riemenschneider and the Graphic Arts*, [w:] *Tilman Riemenschneider...*, s. 108–110.

<sup>44</sup> Kwestie terminologiczne analizują Rommé, *Holzichtigkeit...*, s. 97–99; Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 146–150.

w całości pokrywa jednobarwna glazura, lecz lokalnie występują inne, drobne akcenty kolorystyczne; glazura jest prześwitująca, lecz zawarte w niej barwniki lub pigmenty zmieniają naturalny kolor drewna na ciemniejszy. Taubert posługiwał się określeniami „ungefaßte Holzplastik”, „holzfarbene Bildwerke”, a także terminem „Monochromie”<sup>45</sup>. Często też stosowano określenie „rzeźba niepolichromowana” („nichtpolychromierte Skulptur”)<sup>46</sup>. Nowe pojęcia – „Holzsichtigkeit” i „holzsichtige Skulptur”, ukuto w związku z wystawą prac Niklausa Weckmanna w Württembergisches Landesmuseum w Stuttgarcie w 1993 r.<sup>47</sup> Stosujący te terminy twierdzili, że trafniej aniżeli „monochromia” oddają stan rzeczy: odsłoniętą powierzchnię rzeźby oraz widoczną strukturę drewna<sup>48</sup>. Terminy te, jak podkreślają, nie oznaczają, że powierzchnia drewna pozostawiona jest w stanie surowym, lecz starają się oddać fakt, że poprzez przejrzystą glazurę prześwituje tworzywo. Według Rommégo określenie „Holzsichtigkeit” wydaje się najpełniej odzwierciedlać istotę konwencji eksponującej drewno<sup>49</sup>. Termin ten jednak nie przez wszystkich badaczy został zaakceptowany. Oellerman<sup>50</sup> zauważa, że określenie „Holzsichtigkeit” sugeruje wyeksponowanie pełni właściwości materialnych drewna: z porami, sękami, plamami po wysiękach żywicy, włóknami. Natomiast w rzeczywistości dzieła, do których ten termin bywa stosowany, prezentują stan odbiegający od natury, drewno ma zmieniony kolor, jego pory są zasklepione, powierzchnia jest wyrównana. Trudności ze znalezieniem stosownego pojęcia sprawiają, że wszystkie przytoczone tutaj terminy funkcjonują jako równoważne, choć niedoskonałe. Używane w niniejszym tekście określenie „monochromia” jest, mimo rozmaitych zastrzeżeń, powszechnie stosowanym terminem<sup>51</sup>.

Istotne zagadnienie związane z podejmowaną tutaj problematyką stanowi natura i funkcja powłoki pokrywającej rzeźby monochromatyczne. Niemal wszystkie monochromatyczne rzeźby pokryte są podbarwioną glazurą lub przynajmniej – jak twierdzi Hans Westhoff<sup>52</sup> – pokrywa je warstwa kleju zwierzęcego bez barwników, która nadaje jasnej lipie nieco ciemniejszą barwę.

<sup>45</sup> Taubert, *Zur Oberflächengestalt...*, s. 73, 85.

<sup>46</sup> Np. Rosenfeld, *Die nichtpolychromierte Retabelskulptur...*, s. 11–12.

<sup>47</sup> Hans Westhoff, *Holzlichtige Skulptur aus der Werkstatt des Niklaus Weckmann*, [w:] *Meisterwerke massenhaft...*, s. 135.

<sup>48</sup> Terminy te trudno przełożyć na język polski, oznaczają: „uwidocznienie drewna” (tak tłumaczy pierwszy z nich Kostowski, „*Holzlichtigkeit*”..., s. 113) oraz „rzeźba o uwidocznionym drewnie”. Również w języku angielskim trudno o stosowny ekwiwalent dla słowa „Holzsichtigkeit” – zwraca na to uwagę Oellermann. W jego tekście przetłumaczone dosłownie brzmi: „that which allow the wood to be seen” lub „visibility of the wood”, Eike Oellermann, *Polychrome or not? That is the question*, [w:] *Tilman Riemenschneider...*, s. 113.

<sup>49</sup> Rommé, *Holzlichtigkeit...*, s. 99.

<sup>50</sup> Oellermann, *Polychrome or not?...*, s. 113–114, 118.

<sup>51</sup> Zob. m.in. *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor...*, *passim*; *Tilman Riemenschneider, c. 1460 – 1531...*, *passim*; Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, *passim*.

<sup>52</sup> Westhoff, *Holzlichtige Skulptur...*, s. 135–145.

W pracach Riemenschneidera, m.in. w retabulum *Świętej Krwi* w Rothenburgu nad Tauberem stwierdzono, że glazurę tworzy białko kurcze, olej, ochra, węgiel drzewny, gips oraz biel ołowiowa. Jako substancje barwiące stosowano wyciągi z roślin m.in. z orzecha włoskiego. Glazurę nakładano bezpośrednio na drewno<sup>53</sup>. Gdy Oellermann<sup>54</sup> odkrył na rzeźbach retabulum *Świętej Krwi* w Rothenburgu nad Tauberem pierwotną jednobarwną powłokę, wysunął hipotezę, że twórca posłużył się nią ze względów artystycznych. Nie wykluczył, że w grę mogły wchodzić również takie kwestie, jak zabezpieczenie drewna przed kurzem czy kolorystyczne ujednoczenie różnych gatunków drewna użytych do wykonania nastawy, jednakże fakt, iż laserunkowa warstwa jest zabarwiona był dla badacza rozstrzygający – uznał, że jest to element kształtujący strukturę artystyczną dzieła. Taubert<sup>55</sup> stwierdził, że z nałożeniem zabarwionej glazury powierzchnia tworzywa ulega zmianie – drewno lipowe traci naturalny wygląd. W przypadku retabulum w Rothenburgu nad Tauberem pisze, że pokrycie drewna glazurą było podyktowane koniecznością podniesienia walorów estetycznych taniego drewna, aby zharmonizować je z relikwiarzowym złotym krzyżem i monstrancją, stanowiącymi integralne elementy nastawy. Zdaniem Krohma<sup>56</sup> prześwitująca powłoka położona bezpośrednio na drewnie lipowym rzeźb Riemenschneidera z jednej strony do pewnego stopnia maskuje naturę tworzywa, z drugiej zaś je uszlachetnia, jest zatem artystycznym składnikiem dzieła.

Również Oellermann<sup>57</sup> widział w glazurze element uszlachetniający drewno. W niektórych monochromatycznych rzeźbach doszukiwał się namiastek wyrobów z cenionego brązu (drewniany krucyfiks Stosza w kościele św. Sebalda w Norymberdze). Na estetyczne pokrewieństwo rzeźb monochromatycznych i prac w brązie zwrócili uwagę także Boockmann<sup>58</sup> oraz Meurer<sup>59</sup>. Ponadto postrzeganie glazury jako czynnika uszlachetniającego i imitującego sprawiło, że pojawiły się hipotezy o związkach rzeźb monochromatycznych z małoformatowymi kompozycjami z bukszpanu czy realizacjami z alabastru, których kolorystyka opiera się w zasadzie na jednej barwie – barwie tworzywa<sup>60</sup>.

<sup>53</sup> Eike Oellermann, *Die Restaurierung des Heilig-Blut-Altars von Tilman Riemenschneider*, „Bericht des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege” 1966, Bd. 24, s. 78; *idem*, *Der Hochaltar...*, s. 12; Michele Maricola, *The Surfaces of Riemenschneider*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor...*, s. 111–112.

<sup>54</sup> Oellermann, *Die Restaurierung...*, s. 78.

<sup>55</sup> Taubert, *Zur Oberflächengestalt...*, s. 77.

<sup>56</sup> Krohm, *Zur monochromen Gestalt des Altars*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Frühe Werke...*, s. 126.

<sup>57</sup> Oellermann, *Polychrome or not?...*, s. 113.

<sup>58</sup> Boockmann, *Bemerkungen...*, s. 330 i n.

<sup>59</sup> Heribert Meurer, *Zum Verständnis der holzsichtigen Skulptur*, [w:] *Meisterwerke massenhaft...*, s. 149.

<sup>60</sup> Kwestię omawia Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 143.



W rzeźbach monochromatycznych w różnym stopniu występują akcenty innych kolorów. W zależności od ich zasięgu Taubert<sup>61</sup> podzielił je na trzy kategorie: w pełni niepolichromowane, w połowie polichromowane i częściowo polichromowane. Częściowa polichromia pozwalała podkreślić istotne elementy kompozycji, wydobyć je z monochromatycznej całości. Najczęściej partie polichromowane ograniczają się do oczu i ust, niekiedy obejmują też karnację, czasem podbarwione są rany. W monochromatycznych nastawach ołtarzowych zdarza się, że większe fragmenty kompozycji akcentowane są wielobarwnie. Szczególnymi cechami w zakresie częściowej polichromii odznaczają się niektóre nastawy ołtarzowe w Północnej Nadrenii. Bardzo ciekawym przypadkiem jest retabulum *Siedmiu Boleści Marii* w kościele św. Mikołaja w Kalkarze, wykonane przez Henricka Douwermana w latach 1518–1522. W korpusie nastawy w osobnych kompartymencie znajdują się: *Ofiarowanie Chrystusa w świątyni*, *Ucieczka do Egiptu*, *Jezus wśród uczonych*, *Niesienie Krzyża*, *Ukrzyżowanie*, *Zdjęcie z Krzyża*, *Złożenie do Grobu*; sceny te otaczają centralnie umieszczoną Pietę. W predelli widzimy Jessego, wyrastające z jego brzucha konary wspinające się wzdłuż krawędzi korpusu, dosięgając zwieńczenia, w którym na osi stoi Maria z Dzieciątkiem a po jej bokach Sybilla Tyburtyńska z cesarzem Augustem oraz św. Jan Ewangelista na Patmos z aniołem. Wśród tych wyobrażeń jedynie Chrystus oraz dwaj łotrzy widniejący w podniesionej partii korpusu w scenie ukrzyżowania są polichromowani, reszta jest monochromatyczna<sup>62</sup>.

W retabulum *Matki Boskiej* w kościele św. Wiktora w Xanten – dzieło Douwermana, Henricka van Holta oraz Arnta van Trichta ukończonym przez tego ostatniego około 1550 r. – częściowa polichromia wykonana przez Rudolfa Loesena pokrywa nie tylko partie twarzy, lecz również szaty (biała bluzka Marii w scenie zwiastowania) oraz tło za Drzewem Jessego w korpusie. Rommé przypuszcza, że takie rozwiązanie mogło mieć na celu ujednoczenie tonacji barwnej pomiędzy rzeźbami utrzymanymi w kolorze drewna a malowidłami na skrzydłach<sup>63</sup>.

W południowoniemieckim, wspomnianym już retabulum Mistrza H.L. w Niederrotweil monochromatyczne sceny: *Ważenie dusz*, *Chrzest Chrystusa*, *Ścięcie św. Jana Chrzcziciela* i *Strącenie Aniołów* na awersach skrzydeł nieledwie giną wśród wirujących, rozedrganych form, natomiast w korpusie, dzięki zastosowaniu częściowej polichromii z gmatwaniny draperii i obłoków wyłaniają się w pełni czytelne *Koronacja Marii* oraz asystujący jej Archanioł Michał i św. Jan Chrzcziciel<sup>64</sup>.

Podmalowywanie niektórych partii retabulów monochromatycznych ze względu na uproszczoną technologię (bez zagruntowania powierzchni, naj-

<sup>61</sup> Taubert, *Zur Oberflächengestalt...*, s. 85.

<sup>62</sup> Rommé, *Holzichtigkeit...*, s. 97.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 106.

<sup>64</sup> *Ibidem*, s. 107. Według Kahsnitza nie jest pewne, czy częściowa polichromia tej nastawy jest pierwotna, Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 428.

częściej bez złocień i brokatowych aplikacji) mogło się odbywać – jak sądzi Rommé – w warsztacie rzeźbiarza, gdyż nie wymagało zastosowania specjalistycznych narzędzi<sup>65</sup>.

Wspomnieć należy o jeszcze jednym istotnym aspekcie szeregu monochromatycznych nastaw ołtarzowych między innymi Riemenschneidera. Ograniczenie kolorystyki dzieła wiązało się często z redukcją programu obrazowego, który obejmował jedynie uroczyste otwarcie, rewersy skrzydeł pozostawały puste. Skrajny przypadek stanowi monochromatyczne retabulum *Świętej Rodziny* z kaplicy Goschhof w Eckernförde w Szlezwiku-Holsztynie (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf, Szlezwik), wykonane przez Hansa Brüggemanna około 1530 r. W tej nastawie zarówno rewersy, jak i awersy skrzydeł nie miały dekoracji<sup>66</sup>.

Hans Portsteffen<sup>67</sup> wyróżnił kilka cech, które mogą sugerować, że rzeźba pierwotnie przynajmniej w większej części była monochromatyczna. Oto one: szczegółowe opracowanie powierzchni drewna<sup>68</sup>; użyty do wykonania rzeźby dobrej jakości surowiec niemający uszkodzeń czy naturalnych wad; podbarwione oczy i usta, chociaż również inne partie mogą być zaakcentowane kolorem (przy czym często takie detale, jak źrenica czy tęczęwka wykonane są również techniką snycerską); powierzchnia drewna jest powleczona warstwą podbarwionego kleju lub rodzajem bejcy; brak polichromii lub obecność późniejszych warstw farby. Do tych cech należałoby dołączyć jeszcze dwie. Monochromatyczna powłoka i miejscowe podbarwienia naniesione są bezpośrednio na drewno, bez pośrednictwa zaprawy<sup>69</sup>. Oellermann wskazał niedawno nowy element, który odróżnia rzeźby polichromowane od monochromatycznych, mianowicie drewniane czopy znajdujące w głowach tych pierwszych. Nie służyły one, jak dotąd sądzono, maskowaniu śladów po zamocowaniu bloku drewna w ławie rzeźbiarskiej, lecz są to pozostałości po drewnianych kołkach-uchwytach, w których polichromista umieszczał rzeźbę, aby ułatwić sobie pracę i zapobiegać dotykaniu podczas schnięcia warstw malarskich<sup>70</sup>.

<sup>65</sup> Rommé, *Holzichtigkeit...*, s. 108.

<sup>66</sup> Bünsche, *Das Goschhof-Retabel...*, s. 23–32, 91–121, 154.

<sup>67</sup> Hans Portsteffen, *Holzichtig oder polychromiert? Zum Verhältnis von Skulptur und Fassung an Beispielen des 17. Jahrhunderts*, „Restauro. Zeitschrift für Kunsttechniken, Restaurierung und Museumsfragen” 1997, Vol. 103, Nr. 1 (Januar–Februar), s. 39.

<sup>68</sup> Mimo że u niektórych twórców, jak Riemenschneider czy Douwerman – o czym już wspominaliśmy – rzeźby polichromowane mają powierzchnię drewna równie starannie opracowaną, jak dzieła monochromatyczne, precyzję i bogactwo zastosowanych środków czysto rzeźbiarskich w ukształtowaniu powierzchni należy traktować jako *differentia specifica* rzeźb monochromatycznych, zob. ostatnio Bernd Bünsche, *Punzierte Holzoberflächen – ein eindeutiges Indiz für eine beabsichtigte monochrome Gestaltung von Skulpturen*, [w:] *Nicht die Bibliothek...*, s. 223–231.

<sup>69</sup> Taubert, *Zur Oberflächengestalt...*, s. 81 i n.; Westhoff, *Holzichtige Skulptur...*, s. 393 i n.; Rommé, *Holzichtigkeit...*, s. 108.

<sup>70</sup> Oellermann twierdzi, że metalowe kolce ławy rzeźbiarskiej pozostawiały stosunkowo małe otwory o średnicy 1–2 cm, natomiast odcięte drewniane kolki związane z procesem nanoszenia polichromii są znacznie grubsze. Potwierdzeniem tej hipotezy mogą być publikowane przez

Niektóre z wymienionych cech występują w kilku rzeźbach z obszaru dawnych Prus. Sądzę, że pierwotnie były to dzieła monochromatyczne. Zastrzec jednak należy, że nie jest to stwierdzenie a hipoteza, bowiem moje spostrzeżenia nie są poparte analitycznymi badaniami konserwatorskimi. Wprawdzie niektóre z omawianych niżej dzieł były konserwowane i przeprowadzono w związku z tym podstawowe badania materiałowe, jednak nie obejmowały one takich szczegółów, jak np. skład chemiczny barwnej powłoki czy pochodzenie znajdujących się w niej substancji.

Większość pruskich dzieł, które jak przypuszczam mogły być pierwotnie monochromatyczne, to prace Mistrza Pawła (Paula Syme?) bądź przypisywane mu na podstawie zbieżności stylistyczno-formalnych.

Poświadczony źródłowo zespół rzeźb tego twórcy tworzą figuralne kapitele z 1534 r. na zapleckach ławy św. Krzysztofa, półokrągłe ramy z tego samego roku do obrazów Lorenza Lauensteina oraz wielka figura patrona bractwa z 1542 r. w Dworze Artusa w Gdańsku<sup>71</sup>. Utrzymane w podobnej konwencji kapitele w ławach pozostałych użytkowników gdańskiego budynku wykonali inni twórcy: dla bractwa św. Reinholda – Adrian Karffycz (1533–1534), dla bractwa Trzech Króli – nieokreślony warsztat (1533–1534) i dla bractwa Malborskiego – warsztat Adriana Karffycza (1536)<sup>72</sup>. Na wszystkich kapitelach widnieją wizerunki rozmaitych osób w różnym wieku: mężczyzn, kobiet, dzieci o różnym wyrazie twarzy, w różnorodnych strojach; uskrzydłone głowy, maski liściaste, hybrydy i trytony. Zwłaszcza rzeźby Mistrza Pawła charakteryzują się wysokim poziomem technicznej obróbki (il. 7, tabl. VII). Opracowanie ich jest precyzyjne, lecz z drugiej strony powściągliwe. Ich twórcy używali wyłącznie dłuta, nie uciekając się do artykulacji powierzchni przy pomocy innych stosowanych przez rzeźbiarzy narzędzi np. punce. Formę budują duże, starannie wygładzone płaszczyzny. Nie ma jakichkolwiek śladów wykończeń malarskich, jedynie niektóre elementy, jak nakrycia głów czy listowie, są pozłożone. Powierzchnię kapiteli pokrywa jasnobrazowa glazura. Sądzić można, że takie wykończenie miały od początku. Ich barwa różni się od jasnego koloru drewna lipowego,

badacza rzeźby, w których na czubku głowy obok niewielkiego otworu (otworów) znajduje się także otwór o znacznie większej średnicy, Oellermann, *Polychrome or not?...*, s. 118–121, il. 7–8.

<sup>71</sup> Księga rachunkowa bractwa św. Krzysztofa za lata 1526–1596, APG, sygn. 359/416/1 nr 4, 9, s. 13–14, 24–25, 75–76; dokumenty częściowo cytuje Paul Abramowski, *Danziger Plastik. Von der Mitte des 14. Jahrhunderts bis zum Beginn der Renaissance*, Leipzig 1926 (dysertacja doktorska, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, mps), s. 93, 99–100, przyp. 2, oraz *in extenso* Wawrzyniec Kopczyński, *Mistrz Paweł. Rzeźbiarz gdański I-szej połowy XVI-go wieku*, Poznań 1961, (praca magisterska, Biblioteka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, mps), s. 42–47. Dla ławy św. Krzysztofa Mistrz Paweł wyrzeźbił ponadto niezachowane: *Tryumf*, herby Gdańska i Lubeki oraz wizerunki czterech królów.

<sup>72</sup> Na temat twórców kapiteli i ich interpretacji zob. Wozniński, *Michał z Augsburga...*, s. 83; *idem*, *Wystrój rzeźbiarski...*, s. 73 i n.; *idem*, *W świetle gwiazd. Sztuka i astrologia w Gdańsku w latach 1450–1550*, Gdańsk 2011, s. 161 i n.

z którego zostały wyrzeźbione<sup>73</sup>. Kapitele są wyraźnie podbarwione pod kolor stolarki ław. Taką jednolitą kolorystykę siedzisk i ich zaplecków wraz z kapitelami widzimy na najwcześniejszych barwnych przekazach ukazujących wnętrze Dworu Artusa: Augusta Lobegotta Randta z 1854 r. (widok ukazuje stan z 1823 r., Biblioteka Gdańska Polskiej Akademii Nauk), Domenica Quaglia z 1833 r. (Muzeum Narodowe, Gdańsk) i Johanna Karla Schultza z około 1848 r. (Muzeum Narodowe, Gdańsk)<sup>74</sup>.



Il. 7. Mistrz Paweł, kapitel  
w ławie św. Krzysztofa, 1534,  
Dwór Artusa, Gdańsk,  
ze zbiorów  
Andrzeja Woznińskiego

Przed 1913 r. do zbiorów Stadtmuseum w Gdańsku trafiły fragmenty nastawy ołtarzowej z adnotacją, że pochodzą z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku (Muzeum Narodowe, Gdańsk)<sup>75</sup>. Według Paula Abramowskiego retabulum znajdowało się pierwotnie w należącej od 1452 r. do cechu stolarzy kaplicy Trzech Króli<sup>76</sup>. Cztery figury, które pierwotnie znajdowały się w korpusie nastawy, wyobrażają tronującą *Marię z Dzieciątkiem* oraz *Trzech Króli* (il. 8, tabl. VIII). Na awersach skrzydeł umieszczone były reliefy, zapewne cztery, z których zachowały się dwa, przedstawiające *Nawiedzenie* (il. 9) oraz *Boże Narodzenie*. Dotychczasowe próby datowania tego zespołu zamykały się w granicach 1510–1535; od czasów publikacji Abramowskiego wszyscy badacze byli zgodni co do tego, że ich twórcą był Mistrz Paweł<sup>77</sup>. Rzeźby odznaczają się znakomitą jakością opracowania snycerskiego. Niezwykle precyzyjnie wyrzeźbione

<sup>73</sup> Informacja o rodzaju drewna i jego powłoki barwnej uzyskana od mgr Aliny Szpakiewicz.

<sup>74</sup> Jolanta Talbierska, *Ikonoografia Gdańskiego Dworu Artusa*, [w:] *Dwór Artusa w Gdańsku...*, s. 27, 29, nr 30, 64, 68, tabl. VI–VIII.

<sup>75</sup> Najwcześniejszą informację o tych rzeźbach zamieszcza Hans F. Secker, *Die Städtische Gemäldegalerie im Franziskanerkloster (Stadtmuseum)*, Danzig 1913, s. 25, il. 5.

<sup>76</sup> Paul Abramowski, *Meister Paul, ein Danziger Bildhauer der Spätgotik*, „Schriften der Danziger Kunstforschende Gesellschaft” 1921, s. 42; *idem*, *Danziger Plastik...*, s. 85–89, 114–115.

<sup>77</sup> Całą dotychczasową literaturę na temat tych rzeźb zestawia M. Jakubek-Raczkowska, *Plastyka średniowieczna od XIII do XVI wieku. Katalog wystawy stałej*, Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 2007, nr 65–70.

są detale: spiralnie poskręcane włosy i zarost, ornamentalne obszycia szat, pomarszczone koszule, futrzane kołnierze (il. 10, 11, 12, 13, tabl. IX, X), drobno żłobiona migotliwa faktura teli i podłóży, wążek muru stajenki w scenie *Bożego Narodzenia*.

*Późnogotycka  
rzeźba mono-  
chromatyczna  
w Prusach*



Il. 8. Mistrz Paweł, *Pokłon Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny. Gdańsk, Muzeum Narodowe, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Wosińskiego

Il. 9. Mistrz Paweł, *Nawiedzenie*, relief ze skrzydła retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Wosińskiego





Il. 10. Mistrz Paweł, *Maria* (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego



Il. 12. Mistrz Paweł, *Melchior* (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego

Il. 14. Mistrz Paweł, *Kacper* (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego



Il. 11. Mistrz Paweł, *Melchior* (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego



Il. 13. Mistrz Paweł, *Kacper* (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego



Z tymi szczegółami kontrastują duże, gładkie płaszczyzny bez żadnej artykulacji rzeźbiarskiej. Figury i reliefy wykonane są z drewna lipowego, którego jasnożółty kolor i jednorodna struktura bez wyraźnych usłojeń widoczne są na odwrociach w nawiertach o dużej średnicy, służących zapewne do mocowań, lecz nie wiadomo czy pierwotnych. Rzeźby pokrywa ciemnobrązowa glazura, jedyne partie polichromowane to twarz króla Kacpra, który ma czarną cerę, podbarwione czerwienią usta, czarne źrenice, brązowe tęczęwki i żółtawe białka oczu (il. 14), ponadto na gałkach ocznych niektórych postaci zachowały się ślady po namalowanych czarną farbą źrenicach i tęczęwkach (il. 15). Na powierzchni rzeźb nie ma innych oznak obecności zaprawy czy warstw farby. Przypuszczam, że relikty nastawy z *Pokłonem Trzech Króli* należą do bardzo nielicznych w Prusach rzeźb, które zachowały pierwotną strukturę techniczną i estetyczną<sup>78</sup>. Gdyby założyć, że rzeźby pokrywała tradycyjna polichromia z warstwami zaprawy, farby i ewentualnie pozłoty, wiele szczegółów wydobytych z drewna przez rzeźbiarza straciłoby na wyrazistości. Osobne zagadnienie stanowi pierwotne ustawienie figur w szafie nastawy, które można by spróbować hipotetycznie odtworzyć m.in. na podstawie niejednolitego ukształtowania odwroci figur, a także problem brakujących elementów programu ikonograficznego uroczystego otwarcia. Kwestią spekulacji pozostanie charakter rewersów skrzydeł, bowiem wiele nastaw monochromatycznych, jak już wspominaliśmy, nie miało żadnej dekoracji tej partii, ani rzeźbiarskiej, ani malarskiej.

W 1981 r. z prywatnej kolekcji do zbiorów Lietuvos Dailės Muziejus w Wilnie trafiła rzeźba przedstawiająca św. Marcina na koniu dzielącego się szatą z żebrakiem (il. 16). W latach 1982–1985 była konserwowana, po czym znalazła się w stałej ekspozycji. Pojawiła się w ostatnim czasie w litewskich publikacjach naukowych, w których określono ją jako pracę nieznanego niemieckiego artysty z pierwszej ćwierci XVI w.<sup>79</sup> Alfonsas Šiaulys, autor dokumentacji konserwatorskiej rzeźby, podał w niej, że według opinii litewskich i niemieckich specjalistów rzeźba może być dziełem szkoły bawarskiej z lat około 1615–1620 (*sic!*)<sup>80</sup>. Rzeźbę tę zidentyfikowałem jako zaginione po 1944 r. dzieło pochodzące z kościoła ewangelickiego w Laptawie (niem. Laptau, obecnie Muromskoje,

<sup>78</sup> Nie ma jednak pewności, czy glazura z czasem nie pociemniała, tak jak np. w tzw. Ołtarzu Bamberskim Stosza, zob. na ten temat: Georg Habenicht, *Anmerkungen zum ungebrauchten Zustand des sogenannten Bamberger Altars*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte” 1997, Bd. 60, H. 4, s. 502; *idem*, *Die ungebrauchten Altarwerke...*, s. 22; Kahsnitz, *Die Großen Schnitzaltäre...*, s. 410.

<sup>79</sup> *Lietuvos sakralinė dailė XI–XX a. pradžią. Lietuvos tūkstantmečio programos ir Jubiliejinių 2000 metų parodos „Krikščionybė Lietuvos mene” katalogas*, t. 1, *Tapyba, skulptūra, grafika: XIV–XX a. pradžią*, ed. Dalia Tarandaitė, Lietuvos Dailės Muziejus, Vilnius 2003, kat. I. 61; Marija Matušakaitė, *Lietuvos skulptūra iki XVII a. vidurio*, Vilnius 2007, s. 75, il. 71–72.

<sup>80</sup> Pani Danutė Mukienė z Lietuvos Dailės Muziejus w Wilnie uprzejmie dziękuję za udostępnienie dokumentacji oraz zdjęć rzeźby.

obwód kaliningradzki)<sup>81</sup>. Najstarsza wzmianka o obecności rzeźby w tamtejszej świątyni pochodzi z 1841 r.<sup>82</sup> Abramowski jako pierwszy przypisał ją Mistrzowi Pawłowi, datując na około 1530 r.<sup>83</sup> Większość późniejszych badaczy wiązała ją z tym twórcą lub jego warsztatem, datowanie zamykało się w latach 1510–1536<sup>84</sup>. Daleko idące analogie stylistyczno-formalne zdają się przemawiać za tym, że wyobrażenie św. Marcina wyszło spod dłuta Mistrza Pawła. Wydaje się, że niejednakowe stanowisko przedwojennych badaczy w kwestii autorstwa rzeźby mogło wynikać ze stanu zachowania rzeźby, ponadto nie wiadomo, w jakich warunkach oglądano ją w kościele w Laptawie.



Il. 15. Mistrz Paweł, Jezus (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego



Il. 16. Mistrz Paweł, Św. Marcin, około 1515–1525, Laptawa, kościół ewangelicki. Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno, fot. Vaidotas Aukštatis

Rzeźba wykonana jest z kilku połączonych w pionie kawałków drewna, którego gatunek nie został określony<sup>85</sup>. Rysunek słoików widoczny w partiach ubytków, głównie w miejscach, gdzie były osadzone czubki końskich uszu, zdaje się wskazywać, że może to być dąb. Rozmiary kompozycji (164 × 123 × 37 cm),

<sup>81</sup> Por. jedyne przedwojenne zdjęcie rzeźby z Laptawy opublikowane przez Antona Ulbricha, *Kunstgeschichte Ostpreussens von der Ordenszeit bis zur Gegenwart*, Königsberg 1932, s. 54, il. 27.

<sup>82</sup> Karl Emil Gebauer, *Kunde des Samlands. Geschichte und Topographisch-Statistisches Bild*, Königsberg 1841, s. 108.

<sup>83</sup> Abramowski, *Meister Paul...*, s. 42; *idem*, *Danziger Plastik...*, s. 96, 114–115.

<sup>84</sup> Wozniński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 114–115, 118, 148, il. 237, kat. 253 (tutaj pełna wcześniejsza bibliografia); *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 36, 38.

<sup>85</sup> Dane techniczne na podstawie w/w dokumentacji Alfonsasa Šiaulysa.



znaczna głębokość, wykonane ażurowo niektóre partie – zdają się wskazywać, że pierwotnie wyobrażenie umieszczone było w korpusie nastawy ołtarzowej. Rzeźbę pokrywa polichromia. Forma i styl dzieła kojarzą się nieodparcie z rzeźbami z gdańskiej nastawy *Pokłonu Trzech Króli*. Podobnie jak w reliefach z *Nawiedzeniem czy Bożym Narodzeniem* tło w rzeźbie z Laptawy stanowi integralną część wyobrażenia, lecz jednocześnie drobno żłobionym zygzakowatym wzorem (*Tremolierung*), migotliwą fakturą odróżnia się od dużych, gładkich płaszczyzn motywów figuralnych. O ile w pracach gdańskich jednolita powłoka barwna nie tylko nie tłumi, lecz wręcz uwydatnia grę zróżnicowanych fakturowo powierzchni, o tyle w dziele spod Królewca drobne, snycersko wydobyte nacięcia tła nikną w dużej mierze pod warstwą polichromii. W rzeźbie z Laptawy uderza kontrast pomiędzy znakomicie wypracowanymi zdobieniami na czepcu św. Marcina a innymi, pokrytymi warstwą malarską partiami tej rzeźby. Nieudolnie wykonana polichromia twarzy świętego (il. 17, tabl. XII) jednoznacznie wskazuje na to, że jest ona wtórna. W dokumentacji konserwatorskiej Alfonsas Šiaulyš podaje, że rzeźba pokryta jest tylko jedną warstwą polichromii bez przemaalowań<sup>86</sup>. Wydaje się więc bardzo prawdopodobne, że pierwotnie rzeźba nie miała polichromii i że jedyną partią, która zachowała do dzisiaj oryginalną estetykę jest pokryty cienką warstwą ciemnobrązowej glazury czepiec św. Marcina (il. 18, tabl. XII). Ta partia rzeźby z Laptawy budzi skojarzenia z królem Melchiorrem z nastawy *Pokłonu Trzech Króli*, którego głowę zdobi wytworny czepiec z misternymi haftami i obszyciami (il. 11). W obu przypadkach ujednolicająca ciemnobrązowa glazura nie stanowi konkurencji dla wartości czysto rzeźbiarskich, wręcz przeciwnie, podkreśla je.



Il. 17. Mistrz Paweł, Św. Marcin (detal), około 1515–1525, Laptawa, kościół ewangelicki. Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno, fot. Vaidotas Aukštatis



Il. 18. Mistrz Paweł, Św. Marcin (detal), około 1515–1525, Laptawa, kościół ewangelicki. Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno, fot. Vaidotas Aukštatis

<sup>86</sup> Analiza polichromii wykazała obecność bieli ołowiowej, co wskazuje, że warstwę malarską wykonano nie później niż w XIX w.

Z pewnością do najlepszych dzieł Mistrza Pawła należy *Matka Boska Bolesna* w kościele Panny Marii w Gdańsku (il. 19, 20, tabl. XIII). Artystyczny wyraz rzeźby opiera się na kontrastach: masywna sylwetka – mała twarz Marii, opatowany smutek twarzy – dramatycznie załamane splecione dłonie, delikatnie wydobyte dłutem drobne ornamenty obszyć na szatach – duże gładkie, miękko kształtowane płaszczyzny szat. Uderza niepospolitej urody twarz Marii o subtelnie wymodelowanych rysach oraz dające silne efekty światłocieniowe głęboko podcinane fałdy o pomiętych grzbietach. Rzeźba uszła uwadze Paula Abramowskiego – odkrywcy Mistrza Pawła. Zauważono ją późno, po raz pierwszy trafiła do literatury w 1926<sup>87</sup>, natomiast gdańskiemu rzeźbiarzowi pierwszy przypisał ją Willy Drost<sup>88</sup>. Wszyscy późniejsi badacze piszący o rzeźbie nie mieli wątpliwości co do słuszności tej atrybucji, datowano ją na okres pomiędzy 1520 a 1540 r.<sup>89</sup> Rzeźbę w partii szat i twarzy pokrywa jasnoszara farba, w obrębie karnacji lekko podbarwiona czerwienią, obszycia szat są pozłoczone, usta karminowe, źrenice czarne. Gdy po zniknięciu w 1945 r. powróciła do Gdańska w 1997 r. z Vacha koło Fuldy, poddano ją konserwacji i sporządzono dokumentację konserwatorską<sup>90</sup>. Dostarcza ona danych o budowie rzeźby: wykonana została z trzech kawałków lipy połączonych w pionie, z tyłu wydrążona. Najciekawsze są informacje o warstwie malarskiej – otóż rzeźba ma tylko jedną taką warstwę, która jest naniesiona bezpośrednio na drewno. Brak zaprawy na drewnianym podłożu jest, jak już wspominaliśmy, jedną z cech charakterystycznych struktury materialno-technicznej rzeźb monochromatycznych. Autor dokumentacji, Andrzej Paczesny, datuje warstwę malarską na czas powstania rzeźby (1520 r.) i identyfikuje jako temperę, na ten sam okres datuje złocenia na obszyciach szat wykonane na spoiwie olejnym. Do kwestii oryginalności powłoki malarskiej jeszcze wrócimy. Nie wiadomo, jaką funkcję pełniła ta figura. Jej spore rozmiary (wysokość 170 cm) i plastyczność mogłyby wskazywać, że była rzeźbą wolnostojącą, np. wchodzącą w skład grupy Pasyjnej. Na jej odwrociu nie ma jednak żadnych śladów po zamknięciu wydrążenia, zatem rzeźba musiała być prezentowana na jakimś tle – mogła stać w korpusie większej nastawy ołtarzowej.

W XIX w. odnotowano w kościele św. Katarzyny w Braniewie późnogotycką podwójną figurę *Marii z Dzieciątkiem* umieszczoną w świeczniku (il. 21)<sup>91</sup>. Abramowski przypisał ją Mistrzowi Pawłowi, datując na około 1530 r.<sup>92</sup>

<sup>87</sup> Ernst Gall, *Die Marienkirche zu Danzig*, Burg b. M. 1926, s. 31, Abb. 64.

<sup>88</sup> Willy Drost, *Danziger Malerei 1530–1750*, Ausstellung August 1931 im Stadtmuseum Danzig, Danzig 1931, s. 6, 38, kat. 133, Abb. 9.

<sup>89</sup> Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, kat. 100, il. 187–189 (tutaj pełne zestawienie literatury); *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 45–49, il. 64–66.

<sup>90</sup> Dokumentacja znajduje się w archiwum kościoła Panny Marii w Gdańsku. Jej autorem jest Andrzej Paczesny.

<sup>91</sup> Franz Dietrich, *Zur Geschichte der inneren Ausstattung der St. Catharinen-Kirche in der Altstadt Braunsberg*, „Mittheilungen des Ermlandischen Kunstvereins” 1871, H. 22, s. 33.

<sup>92</sup> Abramowski, *Meister Paul...*, s. 42; *idem*, *Danziger Plastik...*, s. 95, 114–115.



Il. 19. Mistrz Paweł, *Matka Boska Bolesna*, około 1515–1530, kościół Panny Marii, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego



Il. 20. Mistrz Paweł, *Matka Boska Bolesna*, około 1515–1530, kościół Panny Marii, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego



Il. 21. Mistrz Paweł (warsztat?), *Maria z Dzieciątkiem*, około 1515–1525, Braniewo, kościół św. Katarzyny, stan sprzed 1945, fot. Herder Institut, Marburg/L



Il. 22. Mistrz Paweł (warsztat?), *Maria z Dzieciątkiem*, około 1515–1525, Braniewo, kościół św. Katarzyny. Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg, fot. Ostpreußisches Landesmuseum, Lüneburg

Późniejsi badacze nie kwestionowali tej atrybucji<sup>93</sup>. Do 1944 r. znajdowała się w tym miejscu, po czym na wiele lat zaginęła. W 1997 r. Ronny Kabus opublikował fotografię rzeźby *Marii z Dzieciątkiem* na sierpie Księżycy, która jako depozyt Republiki Federalnej Niemiec trafiła w 1994 r. do Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu<sup>94</sup>. Stwierdził, że dzieło wykazuje podobieństwo do prac gdańskiego rzeźbiarza Mistrza Pawła i prawdopodobnie pochodzi z Warmii. Porównanie tej rzeźby z archiwalnymi fotografiami<sup>95</sup> nie pozostawia wątpliwości, że jest to rzeźba ze świecznika z Braniewa. W niedawnej publikacji Kabus podał również taką proveniencję dzieła<sup>96</sup>. Z pierwotnej podwójnej figury *Marii z Dzieciątkiem* o wysokości 70 cm zachowała się jedna jej część (il. 22)<sup>97</sup>. W porównaniu z innymi pracami Mistrza Pawła rzeźba z Braniewa wydaje się być dziełem nieco słabszym, co widać zwłaszcza w partii twarzy *Marii*, jednak wiele cech jest typowych dla tego twórcy, jak bordiury szat zdobione ukośną kratką, półokrągły wykrój dekoltu z wystającą spod niego drobno plisowaną szatą spodnią z prostym, ujętym wzorzystym obszyciem, wycięciem pod szyją oraz drobne owalne zagłębienia na połach płaszcza. Ponadto *Maria z Braniewa*, podobnie jak inne prace tego rzeźbiarza, ma złożoną, rozbudowaną w głąb strukturę przestrzenną, zwłaszcza w partii szat, obfitującą w głębokie wcięcia i wywinięcia draperii. Figurę pokrywa polichromia. Według informacji uzyskanych z Ostpreußisches Landes-

<sup>93</sup> Pełny wykaz literatury zob. Woźniński, *Późnogotycka rzeźba...*, kat. 13.

<sup>94</sup> Ostpreussen. Landschaft – Geschichte – Kultur im Ostpreussischen Landesmuseum Lüneburg, hrsg. von Ronny Kabus, Husum 1997, s. 73, 98, tabl. 18.

<sup>95</sup> Anton Ulbrich, *Kunstgeschichte Ostpreussens...*, s. 91, il. 59 oraz w zbiorach Institutu Herdera w Marburgu, nr neg. 202554.

<sup>96</sup> Ronny Kabus, *Das Ostpreußische Landesmuseum in Lüneburg zwischen Rückbesinnung und Zukunftsorientierung*, „Vernissage”, „Die Zeitschrift zur Ausstellung” 2004, Jh 12, Nr. 27: *Erinnerung & Vision. Museen zur Geschichte und Kultur der Deutschen im östlichen Europa...*, s. 17.

<sup>97</sup> Informację o stanie zachowania rzeźby i o tym, że wcześniej znajdowała się w prywatnej niemieckiej kolekcji, otrzymałem od kustosa Ostpreußisches Landesmuseum w Lüneburgu, dr. Jörna Barfoda, któremu za nie, jak i za przesłane zdjęcia uprzejmie dziękuję.

museum w Lüneburgu rzeźba od momentu, gdy trafiła do jego zbiorów nie była konserwowana ani badana pod względem jej autentyczności. Powłoka barwna sprawia wrażenie wtórnej: jest grubo nałożona, ornamentalne detale na bordiurze płaszcza i obszyciu spodniej szaty, w porównaniu z identycznymi motywami na odzieniu u monochromatycznej Marii z nastawy *Pokłonu Trzech Króli*, są mało wyraziste, przytłumione przez złocenia. Autor noty w katalogu kolekcji wyraził przypuszczenie, że rzeźba ta mogła pierwotnie mieć polichromii („Unsere Madonna stellt eine sehr feine Arbeit dar, die deshalb möglicherweise ursprünglich keine Farbfassung besitzt”<sup>98</sup>).

W kościele we Frydlandzie (niem. Friedland, obecnie Prawdinsk, obwód kaliningradzki) znajdowała się do 1944 r. drewniana rzeźba wysokości 132 cm wyobrażająca *Świętą Rodzinę* (il. 23)<sup>99</sup>. W centrum kompozycji widnieli: św. Anna, Maria oraz stojący pomiędzy nimi Jezus, ponad nimi popiersie Boga Ojca, u stóp leżał Jesse, z którego klatki piersiowej wyrastała więc z popiersiami dwunastu królów, w zwieńczeniu znajdowało się wyobrażenie Dawida. Rzeźba oprawiona była w barokową ramę. Niegdyś stanowiła zapewne środkowy segment nastawy ołtarzowej. Jak większość wyżej omówionych pruskich rzeźb, dzieło to Abramowski przypisał Mistrzowi Pawłowi<sup>100</sup>, późniejsi badacze podtrzymali tę atrybucję<sup>101</sup>. Rzeźbę datowano na lata pomiędzy 1515 a 1536. Adolf Boetticher podał informację, że nie miała polichromii<sup>102</sup>. Oczywiście mogła ją stracić na skutek działań restauratorskich – podobnych przypadków jest mnóstwo – lecz wobec innych dzieł Mistrza Pawła, które jak sądzimy były monochromatyczne, również w tym wypadku rodzi się przypuszczenie, że w podobnej konwencji mogła być pierwotnie utrzymana również ta rzeźba.

Mistrz Paweł jak wielu innych późnogotyckich rzeźbiarzy pozostawił po sobie nie tylko prace monochromatyczne. Badania przeprowadzone podczas konserwacji wykazały, że jego poświadczony archiwalnie dzieło, *Św. Krzysztof* z 1542 r. w Dworze Artusa w Gdańsku, przypisywane mu *Pasja* z 1517 r. i *Chrystus Salwator* z około 1515–1525 (obie rzeźby w kościele Panny Marii w Gdańsku) były pierwotnie polichromowane<sup>103</sup>.

<sup>98</sup> Ostpreussen. Landschaft..., s. 73.

<sup>99</sup> Zdjęcie rzeźby opublikował Walther Hubatsch, *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, t. 2, *Bilder ostpreussischer Kirchen*, bearb. von Iselin Gundermann, Göttingen 1968, s. 28, Abb. 16; kilka nieznanych wcześniej fotografii tego dzieła znalazło się na wydany niedawno CD: *Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji. Zbiory fotograficzne dawnego Urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu*, red. Jan Przytkowski, Warszawa [2006], fot. 112072–112076, 112080, 216629.

<sup>100</sup> Abramowski, *Meister Paul...*, s. 42; *idem*, *Danziger Plastik...*, s. 97, s. 114–115.

<sup>101</sup> Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, s. 122–123, kat. 69, il. 190 (tutaj pełna wcześniejsza literatura); *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 50, il. 67.

<sup>102</sup> Adolf Boetticher, *Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, H. 2, *Natangen, Königsberg* 1892, s. 88–89; *idem*, *Die Bau und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, H. 8, *Aus der Kulturgeschichte Ostpreussens. Nachträge*, Königsberg 1898, s. 25.

<sup>103</sup> Zob. Woziński, *Późnogotycka rzeźba...*, kat. 92, 99, 131 (tutaj dane techniczne, stan zachowania i pełne zestawienie literatury). Rzeźba *Św. Krzysztofa* była konserwowana w latach



Il. 23. Mistrz Paweł, Św. Rodzina (zaginiona), około 1515–1525, Frydląd, kościół ewangelicki, stan przed 1945, fot. wg. Walther Hubatsch, *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, Bd. 2, *Bilder ostpreussischer Kirchen*, bearb. von Iselin Gundermann, Göttingen 1968

Poza dziełami Mistrza Pawła, Adriana Karffycza oraz ich warsztatów na terenie dawnych Prus zachowała się, choć niekompletnie, jeszcze jedna praca, która pierwotnie najprawdopodobniej była monochromatyczna. W pierwszej połowie XIX w. w kościele Panny Marii w Elblągu miejscowi historycy odnotowali retabulum stojące przy jednym z filarów, określając je jako „Der Altar des heil. Laurentius”<sup>104</sup>. Do dziś zachowały się jedynie jego skrzydła (Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, il. 24). Retabulum miało postać tryptyku zdobionego wyłącznie rzeźbami<sup>105</sup>. W korpusie stały figury nieokreślonego św. Biskupa pośrodku, oraz św. Wawrzyńca i św. Rocha po bokach. Na awersach skrzydeł znajdują się płaskorzeźby wyobrażające pary świętych: św. Jana Chrzciciela i św. Jana

1989–1990 (dokumentacja konserwatorska – Dwór Artusa w Gdańsku); *Pasja* konserwowana w latach 1958–1961 (dokumentacja opracowana przez Ignacego Klukowskiego i Bernarda Szymańskiego, Gdański Ośrodek Dokumentacji Zabytków); *Chrystus Salwator* był konserwowany w 1960 i 1992 r. (dokumentacja opracowana przez Ewę Roznerską-Świerczewską, Gdański Ośrodek Dokumentacji Zabytków).

<sup>104</sup> Michael Gottlieb Fuchs, *Beschreibung der Stadt Elbing und ihres Gebietes in topographischer, geschichtlicher und statistischer Hinsicht*, Elbing 1818–1832, Bd. 2, s. 327, 624–625; G. Döring, *Versuch einer Geschichte und Beschreibung der evangelischen Hauptkirche zu St. Marien in Elbing*, Elbing 1846, s. 42–43.

<sup>105</sup> Andrzej Wozniński, *Rzeźba elbląska w latach 1500–1525*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. XVII, s. 82–83, kat. nr 10 (tutaj pełne zestawienie literatury); Małgorzata Kierkus-Prus, *Twórczość warsztatów rzeźbiarskich związanych z Elblągiem w pierwszej ćwierci XVI wieku*, „Rocznik Elbląski” 2000, t. XVII, s. 56 i n.



Il. 24. Skrzydła retabulum Św. Wawrzyńca, około 1514–1525, kościół Panny Marii, Elbląg. Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego

Ewangelistę, św. Katarzynę i św. Barbarę, św. Annę i Marię z Jezusem oraz św. Piotra i św. Pawła. Rewersy skrzydeł nie miały dekoracji. W zamykanej skrzydłami predelli widniała Maria koronowana przez *Trójcę Świętą* pod trzema postaciami. Rzeźbami, które w korpusie nastawy Św. Wawrzyńca widzieli niegdyś Fuchs i Döring, mogły być znane jedynie ze zdjęć zaginione figury św. Rocha i św. Marcina, pochodzące z tej samej świątyni, choć różnią się one nieco od przysadzistych postaci na reliefach<sup>106</sup>. Retabulum z Elbląga wykonano zapewne nie wcześniej niż w 1514 r., kiedy to ukończono odbudowę świątyni mariackiej po pożarze w 1504 r.<sup>107</sup> Jako górną granicę określającą czas powstania tego dzieła można przyjąć rok 1520 – wówczas powstała jedyna opatrzona datą nastawa elbląska, fundacja bractwa uczniów szewskich pochodząca z tego samego kościoła<sup>108</sup>, nie można jednak wykluczyć, że retabulum Św. Wawrzyńca powstało nieco później. Styl reliefów na jego skrzydłach, typy twarzy, pozy postaci, dynamiczna forma

<sup>106</sup> Obie rzeźby sfotografowane były w 1916 r. Klisze zdjęć znajdują się w Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Nie wiadomo niestety, jakie wymiary miały te figury, co mogłoby być czynnikiem weryfikującym naszą hipotezę. Zob. Woziński, *Rzeźba elbląska...*, s. 82–83, kat. nr 13, il. 16–17.

<sup>107</sup> Edward Carsten, *Geschichte der Hansestadt Elbing*, Elbing 1937, s. 305.

<sup>108</sup> Woziński, *Rzeźba elbląska...*, s. 64, 80, kat. nr 9.

draperii, cechy kostiumologiczne mieszczą się w pełni w bardzo jednolitej konwencji elbląskiego ośrodka. Wśród dzieł, które można wiązać z Elblągiem, retabulum Św. Wawrzyńca odznacza się jednak cechami wyjątkowymi, zastosowano w nim wyłącznie medium rzeźbiarskie oraz – jak sądzimy – posłużono się monochromią. Z opisów Fuchsa i Döringa pośrednio wynika, że figury w korpusie pokryte były polichromią, lecz nie wiadomo, czy była oryginalna. Reliefy na skrzydłach wyrzeźbione są najprawdopodobniej z drewna lipowego, którego naturalną barwę widzimy w partiach ubytków. Drewno pokrywa monochromatyczna ciemnobrązowa bejca. Nie ma pewności, czy obecna ciemnobrązowa powłoka elbląskich rzeźb odpowiada pierwotnej kolorystyce – być może z upływem czasu glazura pociemniała. Kilka przesłanek może wskazywać, że elbląskie dzieło nie miało pierwotnie polichromii. Co prawda opracowanie rzeźbiarskie powierzchni reliefów na skrzydłach jest bardzo powściągliwe (il. 25, tabl. XIV), nietypowe dla dzieł monochromatycznych, które zazwyczaj urzekają niezwykle starannie wypracowanymi detalami, z drugiej jednak strony o zaginionej scenie *Koronacji Marii* z predelli<sup>109</sup> Fuchs i Döring wyrażają się w samych superlatywach; znamienne, że Döring wspomina o delikatności wykonania dzieła<sup>110</sup>. Trudno wyjaśnić ten kontrast pomiędzy przeciętniej jakości reliefami na skrzydłach a niezwykle wysoką oceną artystyczną rzeźby w predelli, wyrażoną przez dwóch historyków. Tak jak w wielu innych rzeźbach monochromatycznych jedynymi partiami figuralnymi wydobytymi przy zastosowaniu środków właściwych malarstwu są oczy, gdzie źrenice i tęczówki zaznaczone są czarną farbą (il. 26)<sup>111</sup>. Również w *Koronacji Marii*, jak informuje Döring, postacie miały jedynie lekko podbarwione oczy, usta i jakieś inne elementy, natomiast pozostałe partie tego wyobrażenia pozostawały bez polichromii<sup>112</sup>. Ponadto brak jakiegokolwiek dekoracji na rewersach skrzydeł to cecha, która, jak już wspominaliśmy, wielokrotnie szła w parze z monochromią rzeźb.

<sup>109</sup> Rzeźba ta zaginęła przed 1928 r., zob. Wozniński, *Rzeźba elbląska...*, s. 102.

<sup>110</sup> „Das Schnitzwerk darin, besonders das, was sich in der unteren Abtheilung [predelli – A.W.] befindet, ist vorzüglich schöne Arbrit (*sic!*)”, Fuchs, *Beschreibung der Stadt Elbing...*, s. 625, przyp\*; „In der Predella des Laurentialtares befand sich ein gegenwärtig in der Sakristei aufbewahrtes Schnitzwerk, das seines ausgezeichneten Kunstwerthes wegen eine besondere Erwähnung verdient. Vermutlich die Arbeit eines genialen Mönches, stellt es die Dreieinigkeith und vor ihr tiefer sitzend die gekrönte Maria dar. Auch dem Auge des Nichtkenners offenbart sich das Meisterwerk als solches durch die Verhältnissmässigkeit der Formen und die Feinheit der Ausführung” Döring, *Versuch einer Geschichte...*, s. 43.

<sup>111</sup> Dodać należy, że w kwaterze ze św. Piotrem i św. Pawłem na banderoli ponad ich głowami namalowane są czarną farbą nieczytelne obecnie napisy.

<sup>112</sup> Opis Döringa brzmi następująco: „Dieses, etwa dem Ende des 15. Jahrhunderts angehörende Schnitzwerk war, abweichend von der Mehrzahl ähnlicher Werke, in der Hauptsache niemals bemalt; nur Lippen, Augen und einiges andere ist leicht gefärbt”, Döring, *Versuch einer Geschichte...*, s. 43, przyp\*. Z faktu, że skrzydła i predella nie miały złoceń i polichromii, Fuchs wyciągnął wniosek, iż nastawa była nieukończona i stwierdził, iż musiała powstać krótko przed 1542 r., kiedy to kościół Panny Marii odebrano ich dotychczasowym użytkownikom, Dominikanom, Fuchs, *Beschreibung der Stadt Elbing...*, s. 625, przyp\*.





Il. 25. Kwaterna ze św. św. Piotrem i Pawłem na skrzydle retabulum Św. Wawrzyńca, około 1514–1525, kościół Panny Marii, Elbląg. Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego

Il. 26. Kwaterna ze św. św. Piotrem i Pawłem (detal) na skrzydle retabulum Św. Wawrzyńca, około 1514–1525, kościół Panny Marii, Elbląg. Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego



Jak dotąd nie stwierdzono obecności rzeźb monochromatycznych na terenach sąsiadujących z Prusami. W Szwecji jedynym przykładem rzeźby monochromatycznej, lecz niezupełnie pewnym, jest rzeźba Św. Hieronima z około 1450 r. w Vadstene<sup>113</sup>.

Przypuszczać można, że monochromatyczność rzeźb była innowacją przyniesioną do Prus z Niemiec Południowych. Mistrz Paweł według wszelkiego prawdopodobieństwa odebrał wykształcenie w Bawarii lub Szwabii, na co zdają się wskazywać powinowactwa jego dzieł z tamtejszą manierą określaną jako *Parallelfaltenstil*<sup>114</sup>. Tam też musiał zetknąć się z monochromatycznymi realizacjami rzeźbiarskimi. Również styl płaskorzeźb na skrzydłach retabulum z Elbląga, tak bardzo charakterystyczny dla tego ośrodka, ma wiele cech, które wskazują na jego rodowód południowoniemiecki<sup>115</sup>.

Nie wiemy, czy zastosowanie monochromatycznej konwencji w omówionych rzeźbach pruskich było inicjatywą twórców czy zleceniodawców. Finansowe podłoże fundacji artystycznych pozostaje prawie zupełnie nieznanne. Poza nielicznymi wyjątkami – jak w przypadku polichromowanego retabulum Michała z Augsburga (choć w zasadzie jego partie rzeźbiarskie są tak obficie złożone, że niemalże monochromatyczne) na ołtarzu głównym w kościele Panny Marii w Gdańsku z lat 1510–1511<sup>116</sup> czy niezachowanej nastawy ołtarzowej dla Lęborka, która miała być polichromowana<sup>117</sup> – nie

<sup>113</sup> Peter Tängeberg, *Holzskulptur und Altarschrein. Studien zu Form, Material und Technik. Mittelalterliche Plastik in Schweden*, München 1989, s. 173, 178.

<sup>114</sup> Woziński, *Rzeźba drewniana...*, s. 138–151; *idem*, *Michał z Augsburga...*, s. 59–67.

<sup>115</sup> *Idem*, *Rzeźba elbląska...*, s. 91 i n.

<sup>116</sup> Jak podał Eberhard Bötticher, podpisana w 1511 r. umowa początkowo opiewała na kwotę 2886 grzywien, w 1512 r. wzrosła do 3386 grzywien, następnie do ponad 7000, a nawet do 13 550 grzywien i 15 groszy za cały ołtarz, Eberhard Bötticher, *Historisch Kirchen register der grossen Pfarrkirchen in der Rechten Stadt Dantzig S Marien... bis A. 1615*, (Biblioteka Gdańska Państwowej Akademii Nauk, ms. 947), s. 77–78, 84–86; por. Woziński 2002, s. 6. Nie wiadomo ostatecznie, którą z podanych w tym zapisie kwot pochłonęły koszty powstania nastawy. W świetle przekazów z innych terenów dwie ostatnie wydają się mało prawdopodobne bowiem przewyższają wszystkie znane kwoty związane z produkcją retabulów. Biorąc wszakże pod uwagę, że w gdańskiej nastawie stało 40 srebrnych figur, co jest cechą niesłychanie rzadką, koszty jej wzniesienia i wyposażenia musiały być wyjątkowo wysokie. Nie ma też pewności, czy kwoty podane w dokumencie dotyczyły wyłącznie wynagrodzenia dla twórcy, czy obejmowały również koszty materiałów. Nawet przyjmując za wiarygodne dwie pierwsze wartości podane w przekazie, kontrakt ten należał do najwyższych odnotowanych przez źródła. Por. też zestawienie kosztów południowoniemieckich nastaw, Baxandall, *Die Kunst der Bildschmitzer...*, s. 74–75; Peter Strieder, *Zur Struktur der spätgotischen Werkstatt*, [w:] *Der Schwabacher Hochaltar. Internationales Kolloquium anlässlich der Restaurierung. Schwabach, 30 Juni–2 Juli 1981* (Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, Arbeitsheft 11), München 1982, s. 27–28.

<sup>117</sup> Kontrakt zawarty z Michałem z Augsburga w 1512 r. opiewał na kwotę 70 grzywien. Nastawa miała mieć nieco ponad 2 m wysokości, w korpusie miały stać 3 polichromowane rzeźby, skrzydła miały być malowane; dokument mówi też o predelli i zwieńczeniu. Nie wspomina, jakie miało być miejsce docelowe nastawy. Nie wiadomo, czy do realizacji w ogóle doszło. APG, sygn. 300 D/70, nr 159; por. Andrzej Woziński, *Wokół kontraktu Mistrza Michała*

znamy kosztów wznoszenia tutejszych nastaw ołtarzowych. Niewiele wiadomo o wynagrodzeniach dla twórców. Mistrz Paweł za wspomniane prace dla ławy św. Krzysztofa otrzymał w 1534 r. 80 węgierskich guldenów, 2 węgierskie floreny i 13 groszy, a za *Św. Krzysztofa* z 1542 r. 28 guldenów i 45 groszy<sup>118</sup>. Za prace dla tej samej ławy malarzowi Lorenzowi Lauensteinowi wypłacono: 40 węgierskich florenów za namalowanie trzech obrazów-rundeli (1533)<sup>119</sup> oraz 4 grzywny za pomalowanie jakiegoś kapiteła i bliżej nieokreślonych rzeźb (1534 r.<sup>120</sup>). Heinrich Holzapfel z Kassel za prace stolarskie z użyciem mazerowanego drewna dla ławy św. Reinholda w Dworze Artusa miał otrzymać 50 węgierskich florenów w 1531 r.<sup>121</sup> Z tych szczątkowych przekazów nie jesteśmy w stanie wydobyc informacji o tym, jak w konkretnym przypadku rozkładały się koszty wykonania rzeźby i naniesienia na nią polichromii, co mogłoby rzucić światło na ekonomiczne przesłanki pojawienia się w Prusach rzeźb monochromatycznych. Można przypuszczać, że tak jak gdzie indziej, również w Prusach zamówienie rzeźby monochromatycznej wiązało się z mniejszym wydatkiem, aniżeli zamówienie rzeźby pokrytej tradycyjną polichromią.

Nie sposób czegokolwiek pewnego powiedzieć o tym, czy względy religijne mogły mieć w Prusach wpływ na zamawianie rzeźb monochromatycznych. Nie ma śladu po debatach na temat wizerunków kultowych. Stosunkowo nieliczne przekazy mówią o niszczeniu dzieł w latach 20. XVI w. w kościołach Gdańska<sup>122</sup> czy innych miast pruskich<sup>123</sup>, lecz były to zapewne, tak jak w wielu innych regionach ogarniętych reformacją, akty wandalizmu związane ze społecznym wrzieniem, a nie konsekwencja krytyki obrazów. Więcej wskazuje na to, że tradycyjnym wizerunkom u schyłku średniowiecza i na początku czasów nowożytnych nadal okazywano cześć. Świadczą o tym przypadki wstawiania starszych rzeźb do nowo powstających

z Augsburga na nastawę ołtarzową dla Łęborka z 1512 r. „Biuletyn Historyczny” 2004, nr 24, (*Materiały z konferencji historycznej. Wydanie specjalne*), s. 57–68.

<sup>118</sup> Księga rachunkowa bractwa św. Krzysztofa za lata 1526–1596, Archiwum Państwowe w Gdańsku, sygn. 359/416/1 nr 4, 9, s. 13, 75. Dokumenty wymieniają jeszcze wiele innych wypłaconych Mistrzowi Pawłowi nieznacznych kwot za bliżej nieokreślone prace.

<sup>119</sup> Chodzi o trzy zachowane obrazy w tej ławie: *Bóg Ojciec, Historia Jefty, Lot z córkami*.

<sup>120</sup> Janusz Pałubicki, *Malarze Gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 1, *Środowisko artystyczne w gdańskich materiałach archiwalnych*, Gdańsk 2009, s. 468–470.

<sup>121</sup> Dane dotyczące ławy św. Reinholda przekazał Paul Simson w oparciu o nieistniejącą już księgę rachunkową bractwa za lata 1527–1554, Paul Simson, *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900, s. 156, 158, 161.

<sup>122</sup> Katarzyna Cieślak, *Czy reformacja stanowiła zagrożenie dla gdańskiej sztuki kościelnej*, [w:] *Sztuka około 1500. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, listopad 1996*, Warszawa 1997, s. 41–46.

<sup>123</sup> Simon Grunau's, *Preussische Chronik*, [w:] *Die preussischen Geschichtschreiber des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Bd. 1, hrsg. von Max Perlach, Leipzig 1876, s. 304, 300; Bd. 2, hrsg. von Max Perlach, Rudolf Philippi, Paul Wagner, Leipzig 1889, s. 484, 689, 727, 748–749, 760; Bd. 3, hrsg. von Paul Wagner, Leipzig 1896, s. 243.

późnogotyckich retabulów: *Bóg Ojciec, Maria z Dzieciątkiem* i *Św. Małgorzata* z około 1420–1430 r. w nastawie z około 1520 r. z kościoła św. Katarzyny w Gdańsku, *Piękna Madonna* z około 1420–1430 r. w nastawie baldachimowej z około 1520 r. w kościele Panny Marii w Gdańsku, *Madonna szafkowa* z przełomu XIV i XV w. w retabulum z około 1514 r. na ołtarzu głównym w kościele św. Mikołaja w Elblągu; *Maria z Dzieciątkiem* z drugiej połowy XIV w. w retabulum z około 1520 r. w Medenau na Sambii<sup>124</sup>. Argumentem przeciwko szukaniu w monochromatycznych rzeźbach wymowy związanej z reformacją mogą być polichromowane rzeźby, m.in. wspomniana figura *Św. Krzysztofa* z 1542 r. Mistrza Pawła, zdobiące wraz z monochromatycznymi wizerunkami na kapitelach wnętrze Dworu Artusa w Gdańsku, którego wystrój, jak wykazała Katarzyna Cieślak<sup>125</sup>, zawierał treści luterzańskie. Należy wspomnieć, że wcześniej stronnikiem luteranizmu stało się rezydujące w tym wnętrzu bractwo św. Reinholda, które w zapusty 1522 r. zorganizowało widowisko wyśmiewające „papistów”<sup>126</sup>. Nie wiemy, czy inne bractwa były jednomyślne w sprawach konfesyjnych.

W Prusach pod koniec średniowiecza licznie pojawiły się grafiki bądź ich odrisy. Świadczy o tym wiele prac rzeźbiarskich i malarskich we wszystkich pruskich ośrodkach: Gdańsku, Toruniu, Elblągu i Królewcu. Znano tutaj m.in. Mistrza E.S., Schongauera, Dürera, Cranacha Starszego, Lucasa van Leydena. Tutejsi twórcy najczęściej przejmowali z grafik całe kompozycje. Wśród rzeźbiarzy jedynie Mistrz Paweł bardziej twórczo z nich korzystał, kompilując czy przetwarzając różne pochodzące z grafik motywy<sup>127</sup>. Na ile czarno-białe medium wpłynęło na jego prace monochromatyczne, trudno stwierdzić.

Wydaje się, że na monochromatycznej konwencji przynajmniej niektórych pruskich rzeźb mogły zaważyć względy czysto estetyczne. Ciemnobrązowa powłoka rzeźb z retabulum *Pokłonu Trzech Króli* z kościoła św. Katarzyny, wraz z dużymi, gładkimi płaszczyznami budującymi ich formę, budzi skojarzenia z wyrobami z brązu, które w Prusach były z pewnością czymś ekskluzywnym. Być może podobne asocjacje miała rodzić rzeźba *Św. Marcina* z Laptawy. Zagadkowo przedstawia się kwestia warstwy malarskiej pokrywającej figurę

<sup>124</sup> Andrzej Wozniński, *Retrospective Tendencies in the Sculpture of Prussia as Memorial Form at the End of the Middle Ages*, [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands* (Homburger Gespräch 2007, Heft 24), hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2008, s. 27–52.

<sup>125</sup> Katarzyna Cieślak, *Wystrój Dworu Artusa w Gdańsku i jego program ideowy w XVII wieku*, „Porta Aurea” 1995, t. 1, s. 43, 46–47 (pierwodruk: „Biuletyn Historii Sztuki” 1993, R. IV, nr 1, s. 29–48); *eadem*, *Między Rzymem, Wittenbergą a Genewą. Sztuka Gdańska jako miasta podzielonego wyznaniowo*, Wrocław 2000, s. 88, s. 92–93.

<sup>126</sup> Simson, *Der Artushof...*, s. 67.

<sup>127</sup> Andrzej Wozniński, *On the Role of Engravings in Late Gothic Sculpture in Prussia*, [w:] *Kunst- und Kulturgeschichte im Baltikum. Studien zur Kunstgeschichte Kurlands* (Homburger Gespräch 2008, Heft 25), hrsg. von Lars Olof Larsson, Kiel 2009, s. 7–34 (tutaj wcześniejsza literatura dotycząca roli grafiki w rzeźbie pruskiej).

Matki Boskiej Bolesnej z kościoła Panny Marii. Nie potrafię wskazać innych późnogotyckich rzeźb z drewna, które byłyby utrzymane w podobnej jasnoszarzej kolorystyce z drobnymi złotymi akcentami na szatach. Skłaniam się jednak ku przypuszczeniu, że ta kolorystyka może być pierwotna, a zamiarem twórcy było stworzenie namiastki dzieła wykonanego z alabastru. Jak już wspomniano, niektórzy badacze wysuwali hipotezy, że doświadczenie w pracy w alabastrze, zawsze w minimalnym stopniu „podkolorowywanym”, mogło sprawić, że Riemenschneider zaczął posługiwać się monochromatyczną konwencją w rzeźbie drewnianej. Kolorystyka gdańskiej figury bardzo przypomina tę stosowaną przez frankońskiego twórcę w jego pracach alabastrowych. W *Zwiastowaniu* z około 1485 r. (Rijksmuseum, Amsterdam, il. 27) szaty i karnacje postaci utrzymane są w naturalnej białoszaro-żółtawej barwie alabastru, ornamentalne obszycia szat i włosy oraz okucia drzwiczek w klęczniku podkreślone są złotem, drobne akcenty barwne wzbogacające tę dwubarwną tonację widzimy w partiach oczu, ust, modlitewniku Marii i w podłożu<sup>128</sup>. Podobny rozkład barw występuje w Marii ze *Zwiastowania* z około 1500 r. (Luwr, Paryż)<sup>129</sup>.



Il. 27. Tilman Riemenschneider, *Zwiastowanie*, około 1485, Rijksmuseum, Amsterdam, fot. wg Nicolaus Gerhaert, *Der Bildhauer des späten Mittelalters*, hrsg. von Stefan Roller, Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 27 Oktober 2011 bis 4 März 2012; Musée de l'Oeuvre Notre-Dame, Straßburg 30 März bis 8 Juli 2012, Petersberg 2011

Estetyczne przesłanki musiały zdecydować o tym, że monochromatyczną tonację nadano figuralnym motywom na kapitelach w Dworze Artusa. W jego wystroju uderza logika w rozmieszczeniu akcentów plastycznych

<sup>128</sup> Timothy B. Husband, *Annunciation*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor...*, kat. 2; Roller, *Nicolaus Gerhaert und seine Bedeutung...*, s. 123, Abb. 134.

<sup>129</sup> Husband, *Annunciation*, [w:] *Tilman Riemenschneider. Master Sculptor...*, kat. 21.

i kolorystycznych<sup>130</sup>. Elementem ujednocającym są identyczne w kształcie, rozmiarze i kolorystyce ławy w przęsłach należących do bractw św. Krzysztofa, św. Reinholda, Trzech Króli i Malborskiego. Szerokie pasy, ponad zapleckami ław ujęte gzymsami, przeznaczone były na płaskorzeźbione sceny pochodów. Zdobily one ławy św. Krzysztofa i św. Reinholda. *Pochód tryumfalny Kazimierza Jagiellończyka po zdobyciu Malborka* zamówiony został u Karffycza przez Ławę Malborską, ale nie został wykonany<sup>131</sup>. Reliefowe sceny pochodów w ławach św. Krzysztofa i św. Reinholda miały podobny format i pierwotnie były zapewne pomalowane na biało z elementami złożonymi<sup>132</sup>. Do unifikacji wyrazu plastycznego przyczyniło się zastosowanie powtarzających się w dwóch wariantach form, w których konstrukcji doszukać się można nawiązania do edykuli. Składają się na nie pilastry i półkolumny zaplecków ław, belkowanie oraz półkoliste ramy obrazów. Ramy mają reliefową, figuralną dekorację, w kilku przypadkach mają też motywy pełnoplastyczne – w kluczach łuków znajdują się tonda z ludzkimi głowami. Utrzymane są w podobnej tonacji kolorystycznej; partie reliefowe są białe, miejscami złożone, tło jest błękitne, elementy pełnoplastyczne są polichromowane. Na gzymsie lub ponad nim stały zróżnicowane pod względem skali, polichromowane, pełnoplastyczne figury patronów bractw i królów oraz personifikacje planet i cnót<sup>133</sup>. Można zatem stwierdzić, iż założeniem wystroju było takie rozłożenie akcentów kolorystycznych i plastycznych, by narastały ku górze: od monochromatycznych brązowych siedzisk ław brackich o oszczędnych formach architektonicznych z motywami figuralnymi na kapitelach, przez wąskie pasy płaskorzeźbionych fryzów utrzymanych w biało-złotej tonacji, do zagęszczonych, przestrzennych akordów wielobarwnych ram, obrazów i rzeźb nad gzymsem (il. 28).

<sup>130</sup> O wystroju poszczególnych ław Wozniński, *W świetle gwiazd...*, s. 161 i n.

<sup>131</sup> Simson, *Der Artushof...*, s. 44.

<sup>132</sup> Tryumf Karffycza utrzymany w biało-złotej kolorystyce widział jeszcze Plümecke, *Der Artus= oder Junkerhof in Danzig*, „Unterhaltungsblatt an der Weichsel und Ostsee” 1804, V, s. 138. Zważywszy na opartą na dokumentach informację Simsona, *Der Artushof...*, s. 159, że kontrakt z Lorenzem Lauensteinem przewidywał pomalowanie tryumfu Mistrza Pawła na biało i wyłączenie, wydaje się prawdopodobne, iż kolorystyka podana przez Plümeckiego była pierwotna lub do niej nawiązywała. Ponadto taka tonacja znajdowała odpowiednik w malarskim wykończeniu ram, na których motywy zdobnicze są również biało-złote.

<sup>133</sup> Wielkoformatowe późnogotyckie i wczesnorennesansowe rzeźby, które przetrwały do dzisiaj – św. Jakub, św. Krzysztof, św. Reinhold, św. Jerzy oraz Kazimierz Jagiellończyk – są polichromowane. Niezachowane, niewielkie rzeźbione personifikacje planet i cnót, stojące niegdyś na gzymsie, były polichromowane, na co zdaje się wskazywać podana za zapisem archiwalnym informacja Simsona, *Der Artushof...*, s. 159, mówiąca, że w 1540 r. zawarto z Lorenzem Lauensteinem kontrakt na pokrycie wszystkich rzeźb farbami. Ponadto na wspomnianym obrazie Domenica Quaglia, *Wnętrze Dworu Artusa* z 1833 r. (Muzeum Narodowe, Gdańsk) doszukać się można jedynej zachowanej wówczas personifikacji planety, Saturna, stojącego na wysuniętej przed gzyms konsoli w ławie św. Krzysztofa; rzeźba ukazana jest jako kolorowa, zob. dobrej jakości barwną ilustrację w: *Aurea Porta Rzeczypospolitej. Sztuka Gdańska od połowy XV do końca XVII wieku*, pod red. Teresy Grzybkowskiej, Muzeum Narodowe w Gdańsku, maj–sierpień 1997, Gdańsk 1997, kat. III. 9, s. 77.



Il. 28. Ława św. Krzysztofa, 1534–1536, Dwór Artusa, Gdańsk, ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego

Przykład Dworu Artusa w Gdańsku pokazuje, że uogólnienia w kwestii wymowy rzeźb monochromatycznych zawodzą. W naszym przypadku krytyka obrazów czy reformatorskie tendencje w sferze religijności nie wchodzi w grę, tym bardziej że wyobrażenia monochromatyczne o treściach świeckich sąsiadują z polichromowanymi wizerunkami świętych. Zastosowanie konwencji monochromatycznej w rzeźbach na kapitelach i skonfrontowanie jej z tradycyjną polichromią pozostałych figur trudno chyba tłumaczyć inaczej niż względami estetycznymi i przyjętą artystyczną koncepcją wystroju<sup>134</sup>.

Warto w tym miejscu przywołać przykład, na który – jak wspominaliśmy – zwrócił uwagę Boockmann. W latach 1490–1494 Jakob Russ wykonał wystrój dla jednej z sal ratusza w Überlingen, m.in. monochromatyczne rzeźby reprezentantów różnych środowisk społecznych<sup>135</sup>. Sądzić należy, że również w tym wypadku z estetyką figur nie należy wiązać treści ideowych. Elementami różnicującymi postaci są stroje i atrybuty, natomiast pod względem artystycznym, zarówno palatyn (il. 29), jak i chłop (il. 30) ukazani są tak samo: rzeźby pokrywa jednobarwna glazura w kolorze drewna, podkolorowane są jedynie oczy, usta, czepce i atrybuty.

<sup>134</sup> Woziński, *Wystrój rzeźbiarski...*, s. 79.

<sup>135</sup> Ludwig Volkmann, *Der Überlinger Rathaussaal des Jacob Russ und die Darstellung der Deutschen Reichsstände*, Berlin 1934.



Il. 29. Jakob Ruß,  
*Palatyn*, 1490–1494,  
ratusz, Überlingen,  
fot. ze zbiorów Andrzeja  
Woznińskiego



Il. 30. Jakob Ruß, *Chłop*, 1490–1494,  
ratusz, Überlingen,  
fot. ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego

Dwa spostrzeżenia nasuwają się w podsumowaniu niniejszych rozważań. W dotychczasowych dyskusjach nad rzeźbą monochromatyczną nie pojawiła się ciekawa koncepcja, którą niegdyś sformułował Jörg Rasmussen<sup>136</sup>, a ostatnio przypomniał Adam S. Labuda<sup>137</sup>. Zakłada ona, że formuła artystyczna, którą posługiwali się późnogotyccy twórcy, przy wszystkich innych implikacjach mogła mieć charakter zabiegu rynkowego – wyrafinowana, zindywidualizowana forma ich dzieł mogła być przejawem walki o klienta. Nie można wykluczyć, że rywalizacja o rynki zbytu sprawiła, że rzeźbiarze zaczęli posługiwać się nowymi środkami wyrazu, oferując odbiorcom z jednej strony atrakcyjny artystycznie produkt, nie rzadko odznaczający się maestrią snycerskiego wykonania, kojarzący się niekiedy z cenionymi wyrobami z brązu czy alabastru, z drugiej strony – co stanowiło bardzo poważną zachętę dla potencjalnego klienta – produkt ten był relatywnie tańszy od tradycyjnych polichromowanych rzeźb.

Stosunkowo niewiele uwagi poświęcono do tej pory relacjom pomiędzy rzeźbą monochromatyczną a malarstwem *en grisaille*<sup>138</sup>. Podobnie jak w rzeź-

<sup>136</sup> Jörg Rasmussen, „...*far stupire il mondo*”. *Zur Verbreitung der Kunst des Veit Stoss*, [w:] Veit Stoss. *Die Vorträge Nürnberger Symposions*, München 1985, s. 107–122.

<sup>137</sup> Adam S. Labuda, *Artysta w Europie Środkowo-Wschodniej około 1500. Poglądy i modele badawcze*, [w:] *Rozum i rzetelność są wsparciem jedynym. Studia z historii sztuki ofiarowane Ewie Chojackiej*, red. nauk. Barbara Szczypka-Gwiazda, Katowice 2006, s. 25–35.

<sup>138</sup> Stan badań na temat malarstwa *en grisaille* zob. Ziemia, *Sztuka burgundii...*, t. 1, s. 375–390.



bie monochromatycznej, również w malarstwie tym doszukiwano się podłoża religijnego, odzwierciedlenia koncepcji reformatorskich<sup>139</sup>, lecz pojawiły się też opinie, że konwencja ta podkreśla obecność elementu artystycznego, wirtuozerii twórcy<sup>140</sup> lub ewokuje aurę kosztowności i ekskluzywności<sup>141</sup>. Ostatnio Koreny w kontekście monochromatycznych prac Riemenschneidera, badając ich powinowactwa z grafiką, zasugerował, że rzeźba monochromatyczna należała do szerszego nurtu artystycznego obejmującego różne techniki artystyczne, w tym również malarstwo *en grisaille*<sup>142</sup>. Warto zatem byłoby w przyszłości przyrzec się mu w Prusach, może z analizy dzieł malarskich wynikną jakieś ciekawe wnioski dla tutejszych monochromatycznych rzeźb.

### Late Gothic Monochrome Sculpture in Prussia

Some of the 500 sculptures in the Prussia region from about 1450–1550 reveal specific features: they are partly or fully monochrome. One may assume that beholders have been able to look at them in the same form for the last five hundred years. The pieces are extremely interesting in the context of long-lasting debate amongst scholars, especially German, over the late gothic monochrome sculpture. The present paper shows this kind of Prussian sculpture compared to the European phenomenon; in some cases it tries to explain the meaning of these aesthetics.

Late gothic monochrome sculpture can be found in the area of Southern Germany, Bohemia, Silesia, the Netherlands, the Lower Rhine, Lower Germany and Lower Saxony. The sources and meaning of monochrome sculpture seem to be complex and unclear. Scholars have attempted to find an explanation for this phenomenon in economic, religious and artistic causes or in its connections with graphic arts.

Some of the characteristic features of monochrome sculpture, i.e. a fine and rich elaboration of the wood surface, pigmented glaze lying directly on the wood (without any ground layer), eyes and lips lightly painted, can be seen in several sculptures in Prussia.

Most Prussian monochrome sculptures were done by Master Paul (Paul Syme?). It is confirmed in written sources that in 1534 he made monochrome figural wood capitals

<sup>139</sup> Constanze Itzel, *Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerie in Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts*, Heidelberg 2005.

<sup>140</sup> Hans Belting, Christine Kruse, *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei*, München 1994 s. 60–61.

<sup>141</sup> Michaela Krieger, *Die Grisaille als Metapher. Zum Entstehen der Peinture en Camaieu im frühen 14. Jahrhundert* (Wiener kunstgeschichtliche Forschungen, Bd. 6), Wien 1995; *eadem*, *Die niederländische Grisaillemalerei des 15. Jahrhunderts. Bemerkungen zu neuerer Literatur*, „Kunstchronik“ 1996, 49, Nr. 12, s. 575–588; *eadem*, *Grünwald und die Kunst der Grisaille*, [w:] *Grünwald und seine Zeit, Große Landesausstellung Baden-Württemberg*. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 8 Dezember 2007–2 März 2008, Katalogredaktion: Jessica Mack-Andrick, Astrid Reuter, München 2007, s. 58–67.

<sup>142</sup> Koreny, *Riemenschneider...*, s. 108–110.

Andrzej  
Woźniński

of the benches of the St. Christoph Brotherhood in Arthur's Court in Gdańsk. Similar in shape and colour, capitals were made in other benches of this interior by Adrian Karffycz and his workshop (1533–1536). Other sculptures, which were originally monochrome, are attributed to Master Paul. One can assume that the present appearance of sculptures from the retable of *The Adoration of the Magi* (1515–1530) covered in dark brown glaze from the Church of St. Catherine in Gdańsk (National Museum, Gdańsk) is very similar to the original one. St. Martin's sculpture (1515–1525) from the church in Laptawa (germ. Laptau, now Muromskoye, near Kaliningrad), which came in 1981 to the collection of Lietuvos Dailės Muziejus in Vilnius, conserves its original dark brown glaze only on the saint's headgear; the rest has been painted over. Some details of wood and paint layer structure of *The Virgin of Sorrow* (1515–1530) in the Church of Our Lady in Gdańsk indicate, that this sculpture could have been monochrome originally. Some data suggest a similar aesthetic convention in the double-sided *Virgin and Child* (1515–1525) from the Church of St. Catherine in Braniewo (germ. Braunsberg), which is only partly preserved in Ostpreußisches Landesmuseum in Lüneburg, and in the lost sculpture of St. Anne (1515–1525) from the parish church in Frydląd (germ. Friedland, now Pravdinsk, near Kaliningrad).

Apart from sculptures by Master Paul, Adrian Karffycz and their workshops, there is another monochrome Prussian work, namely the triptych of St. Lawrence (1514–1525) from the Church of Our Lady in Elbląg. Only the wings are preserved (Museum in Elbląg). This is an example of a retable in which woodcarving alone was used – the reverse sides of the wings do not have any decoration. There are almost no monochrome sculptures in the neighbouring areas.

It seems that in some Prussian sculptures, monochrome convention could have been used for purely artistic reasons. The dark brown glaze of the sculptures from the retable of *The Adoration of the Magi* from the Church of St. Catherine seems to suggest cast bronze. It is possible that the St. Martin image from Laptawa should have aroused similar associations. The white grey colour of *The Virgin of Sorrow* with some slightly gilded motifs on her mantle reminds of sculptures from alabaster. Both bronze and alabaster were exclusive materials in Prussia in that time. Artistic reasons should have decided that monochromy was used on wood capitals of the benches in Arthur's Court. This example shows that all generalisations related to meaning of monochrome sculpture can be misleading. In this case it would be hard to believe, that monochromy could have its basis in pre-Reformation or Reformation religious thoughts, all the more reason that in Arthur's Court monochrome secular subjects coexist with traditionally polychromed sculptures of saints from approximately the same time. It seems that an artistic idea of décor determined the use of monochrome sculptures in the interior of Arthur's Court.

## Wyjazdy stypendialne gdańskich budowniczych, fortyfikatorów i architektów w pierwszej połowie XVII w. Przyczynek do badań ścieżek kariery i roli architekta w dawnym mieście

Problem wędrówek artystycznych i edukacyjnych architektów nie jest nowy w badaniach nad architekturą nowożytną. Podobnie od wielu już lat przedmiotem wnikliwych dociekań specjalistów są źródła inspiracji architektury gdańskiej „złotego wieku”. Można by wręcz zapytać, czy w ogóle da się powiedzieć w tym względzie coś nowego, skoro kwestia zależności między niderlandzkimi wzorami a ich lokalną, gdańską realizacją była omawiana już wielokrotnie. Mam nadzieję, że w niniejszym artykule uda mi się wzbogacić naszą wiedzę w tym zakresie. Chciałbym mianowicie omówić po części zupełnie nieznaną materiał archiwalny, konfrontując niektóre płynące z niego wnioski z dotychczasowymi ustaleniami, przy czym moim podstawowym celem jest większe zróżnicowanie obrazu tworzenia się architektury miasta poprzez wskazanie głębszych przyczyn przenikania doń nowych form architektonicznych oraz poprzez analizę skomplikowanych procesów zachodzących w Gdańsku pierwszej połowy XVII w. Moją uwagę zwracają nie tyle wielkie wydarzenia, co drobne, dające się wysledzić w archiwach, historie. Co prawda odnajdywane tam dokumenty to jedynie cząstki wiedzy, strzępy wiadomości ukazujące ledwie fragment przeszłości, jednakże pozwalają one nie tylko wnikać w realia życia codziennego i widzieć rzeczy przez pryzmat małej skali. Równocześnie umożliwiają one podjęcie próby rekonstrukcji typu wykształcenia i kompetencji charakteryzujących środowisko, które kształtowało w tym czasie architekturę miasta. W tej perspektywie przebywałem pewien typ dających się uchwycić informacji, widząc w nich mikrozdarczenia, które niczym miniatury odzwierciedlają obraz stosowanych praktyk, przyjmowanych norm i wzorców zachowań, a także tłumaczą, przynajmniej po części, egzystencję oraz ideowe i estetyczne wybory „budowniczych” miasta. Interesowały mnie więc niewielkie elementy niedostrzeganego dotąd zjawiska, mikrozdarczenia, zwłaszcza te wynikające ze świadomej polityki Rady Miejskiej, dotyczące z jednej strony biografii twórców architektury okresu nowożytnego, z drugiej zaś, architektonicznej zależności między Gdańskiem a Niderlandami i Italią.

Istotą problemu jest tu ocena warunków współlistnienia języka artystycznego funkcjonującego w ramach wspólnoty ponadnarodowej (dziś powiedzielibyśmy europejskiej) opartej na formach przenikających do miasta dzięki wędrówkom edukacyjnym. Świadomie przeciwstawia się tu wagę wyjazdów stypendialnych przyjmowanym dotąd bezkrytycznie założeniom o przenikaniu nowych form wyłącznie za pośrednictwem wzorników architektonicznych. Niemal od razu rodzi się przy tym wiele pytań i wątpliwości. Czy nie powinniśmy w Gdańsku mówić o wędrówkach artystycznych jako o pojedynczych zdarzeniach, zamiast widzieć w nich przejaw szerszego zjawiska, w dodatku wzajemnie powiązanego nadrzędną porządkującą kategorią, która pozwalałaby interpretować je i układać w rozleglejszy proces? Czy nie należałoby, zamiast badać wyłącznie pobyty stypendialne architektów (jednej, specyficznej i trudno definiowalnej grupy zawodowej), przeanalizować raczej wędrówki podejmowane przez twórców samoistnie bądź te wynikające z inicjatywy cechów? Postulaty to słuszne, jednak te ostatnie dwa rodzaje migracji nie wykazywałyby ściślejszego związku ze strukturami miasta i jego władzami podejmującymi w tym czasie ważne decyzje inwestycyjne. Wobec tego wyłaniają się dwa inne pytania, które lepiej naprowadzają na sens poszukiwań co do skali, rodzaju, zakresu czasowego i docelowych miejsc stypendialnych pobytów. Czy ruchy migracyjne twórców architektury pozostawały zasadniczo albo wyłącznie w gestii samych cechów, czy też były wspierane przez Radę Miasta? A jeśli tak, to czy da się wyodrębnić jakiś jeden typ wyjazdów, szczególnie i konsekwentnie albo wręcz stale wspieranych przez miejskie władze?

Próba odpowiedzi na tego rodzaju pytania, uchwycenia ówczesnych procesów i poczynienia uzasadnionych generalizacji wymagała pogłębionych kwerend archiwalnych, przede wszystkim w gdańskim archiwum. Za punkt wyjścia przyjąłem zachowane akta finansowe, stąd publikowane tu rezultaty badań dotyczą głównie zespołu ksiąg Kamlarii. Dalsze ustalenia zapewne trzeba będzie uzupełnić o informacje odnajdywane w pozostałych zespołach. Wymagałoby to jednak dłuższego czasu i rozszerzenia zakresu kwerend, tymczasem zebrany materiał uznałem za wystarczający, by zwrócić uwagę na zapoznane dotąd zjawisko. Ponadto wydaje się, że w toku pogłębionych poszukiwań możliwe jest obecnie – dzięki postępującej digitalizacji zbiorów wielu archiwów europejskich – odnalezienie nowych informacji o wędrówkach artystycznych<sup>1</sup>. Istnieje zatem szansa, by w przyszłości uzupełnić tu ledwie zarysowany obraz tworzenia się formalnego języka nowożytnej architektury gdańskiej, która powstawała w sieci relacji i kontaktów z głównymi europejskimi ośrodkami edukacji i wiedzy o sztuce budowlanej. Na tym wstępnym etapie wymaga to jednak sprecyzowania problemów badawczych związanych z transferem

<sup>1</sup> Przykładem digitalizacji połączonej z udostępnieniem na szeroką skalę akt do celów naukowych jest inicjatywa grupy badawczej skupionej wokół projektu *Medici Archive Project*. Placówka ta, działając od 1990 r., zrealizowała już wiele projektów, wydała wiele materiałów konferencyjnych i monografii, a od roku 2011 wydaje również własne pismo. Zob. <http://www.medici.org>.

kulturowym. Niniejszy artykuł stanowi jedynie wstępne rozpoznanie i próbę obserwacji umykającego dotąd często uwadze badaczy zjawiska finansowanego ze środków kasy miejskiej kształcenia architektów.

Celem artykułu jest przy tym nie tylko identyfikacja źródłowo uchwytnych śladów takiej działalności miasta, ale także sformułowanie potrzeby programu badawczego, który należałoby podjąć dla pełniejszego uchwycenia problemu wędrowek architektów działających w Gdańsku. Podjęcie tego rodzaju programu pozwoliłoby na opracowanie złożonego zagadnienia miejsc pochodzenia i dróg przerzutu określonych form stylowych na tereny Gdańska, a także umożliwiłoby wyjście poza obecny we wcześniejszych publikacjach, opozycyjny, nazbyt już ogólnikowy model dyskusji o wpływach włoskich i niderlandzkich obecnych w architekturze miasta. Odstąpienie od tego schematu jest potrzebne także z innego względu. Ogólnikowość spojrzenia umożliwiła w nieodległej przeszłości (tak po stronie polskiej, jak i niemieckiej) nacjonalistyczne ujmowanie zjawisk artystycznych i rzutowanie kategorii narodowych na procesy zachodzące w sztuce. Szkodliwość takiego sposobu wykorzystywania nauki do celów ideologicznych i zasadę, która to umożliwiła, zanalizował Adam Stanisław Labuda. Zauważył on, że nacjonalistyczne podejście „było skutkiem powszechnego w historii sztuki, mało precyzyjnego, podatnego na mitologizację traktowania zjawisk dyfuzji idei artystycznych. Rozprzestrzenianie ujmowane było jako wędrowka form, jakby w oderwaniu od konkretnych nosicieli, od konkretnych przyczyn – ideowych, rynkowych, czy związanych z praktyką produkcji artystycznej. W rezultacie motorem tych procesów były siły abstrakcyjne i kolektywne, właśnie – skoro była taka potrzeba – narodowe lub plemienne, z którymi wiązały się w sposób naturalny aktualne, zmitologizowane treści emocjonalne. Zawarty był w takich określeniach – anachronicznie – rodzaj rachunku dokonań i wzajemnych zależności poszczególnych podmiotów państwowo-narodowych”<sup>2</sup>.

Wydaje się, że właśnie z tego ogólnikowego charakteru badań rodziła się w polskich koncepcjach mitotwórcza historiografia artystyczna, w której architektura Gdańska mogła być widziana jako zależna od wpływów niderlandzkich czy włoskich, ale już nie niemieckich czy nawet saskich. Tendencja ta wynikała z fałszywie rozumianej polskiej racji stanu. Trafnie podsumowuje to zjawisko następujące zdanie Labudy: „Ze stanowiska polskiego (...) celowe było obecności niemieckiej przeciwstawić włoską bądź francuską; należąca do »młodszej« Europy Polska chętnie była w badaniach definiowana przez wszystko, co nie niemieckie”<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Adam S. Labuda, *Polska historia sztuki a „ziemie odzyskane”*, „Rocznik Historii Sztuki” 2001, t. 26, s. 60.

<sup>3</sup> Adam S. Labuda, *Artysta w Europie Środkowo-Wschodniej około 1500. Poglądy i modele badawcze*, [w:] *Rozum i rzetelność są wsparciem jedynym. Studia z historii sztuki ofiarowane Ewie Chojeckiej*, red. Barbara Szczyńska-Gwiazda, Katowice 2006, s. 27. Jest to nieco zmieniona wersja niemieckojęzycznego artykułu: Adam S. Labuda, *Der Künstler im Osten um 1500. Ansichten und*

W świetle powyższych uwag ochoczo zgodzimy się z twierdzeniem, że wobec kompromitacji tamtych założeń badawczych, silnie powiązanych zresztą z metodologicznym modelem historii sztuki uprawianej jako poszukiwanie stylistycznych zależności i wpływów, istnieje potrzeba, a nawet konieczność badania architektury gdańskiej na gruncie innych zasad i kwestionariuszy. W poniższej propozycji jako jedną z dróg wskazuję śledzenie edukacyjnych ścieżek miejskich architektów. Kłopot sprawia jednak już sama definicja architekta na przełomie XVI i XVII w.<sup>4</sup> Rozpadł się bowiem nie tylko paradygmat narodowy czy metodologiczny wzorzec uprawiania historii sztuki jako badania wpływów i zależności. Coraz bardziej anachroniczny staje się sztywny rozdział (i podział) wśród badaczy na tych zajmujących się osobno gdańską architekturą i fortyfikacjami oraz tych zajmujących się historią sztuki gdańskiej, a nawet dalej idący podział tych pierwszych na badaczy architektury cywilnej i militarnej. Na tym tle wyjątek stanowiła badawcza działalność Jerzego Stankiewicza, łączącego zainteresowanie architekturą i sztuką militarną, który z kolei nie doceniał jednak problematyki ściśle artystycznej<sup>5</sup>.

Tymczasem postulat interdyscyplinarności – nośny jako hasło konferencyjne, o wiele trudniejszy na poziomie wspólnego prowadzenia konkretnych badań – jest dziś oczywisty nie tylko z uwagi na charakter edukacji architektów w okresie przednowoczesnym, gdy *architectura militaris* i *architectura civilis* były po prostu częścią jednorodnego procesu kształcenia w zakresie sztuki budowlanej. Efektów takich badań jest wciąż jednak niewiele. W tej perspektywie do sfery postulatów badawczych zaliczylibyśmy kwestię roli i funkcji architekta w nowożytnym Gdańsku. Skoro historia fortyfikacji i architektury gdańskiej ujmowane były dotąd jako zagadnienia osobne, powstaje pytanie o zasadność tego podziału. Jakkolwiek z łatwością można do sytuacji budowniczego w Gdańsku odnieść słowa Piotra Krasnego opisującego zmianę pozycji architekta w Rzeczypospolitej pomiędzy XVI a XVIII w., kiedy – jak pisze autor – „nastąpiło znaczne pomnożenie i zróżnicowanie specjalności architektonicznych”, to jednak specyfika i odrębność polityczna Gdańska powoduje,

*Forschungsmodelle*, [w:] *Die Jagiellonen. Kunst und Kultur einer europäischen Dynastie an der Wende zur Neuzeit*, red. Dietmar Popp i Robert Suckale, Nürnberg 2002, s. 19–25.

<sup>4</sup> Zwrócenie uwagi na różnice między budowniczym, architektem a muratorem podnieśli badacze opracowujący hasła do nowego słownika architektów. Zob. *Architekt – budowniczycy – mistrz murarski. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN. Warszawa 24–25 listopada 2004 roku*, red. Hanna Faryna-Paszkiewicz, Małgorzata Omilanowska, Dariusz Konstantynów, Warszawa 2007. Okres nowożytny omawia najpełniej w kontekście tej problematyki artykuł Piotra Krasnego, *Zawody i specjalności architektoniczne w Polsce w epoce nowożytnej*, [w:] *ibidem*, s. 55–66.

<sup>5</sup> Profil naukowy Stankiewicza dobrze ukazuje jego artykuł z 1954 r., podany do druku przez Krzysztofa Biskupa w 1998 r., Jerzy Stankiewicz, Krzysztof Biskup, *Fortyfikacje miejskie Gdańska od XVI do XIX wieku*, „Teki Gdańskie” 1998, 3, s. 82–114. Zob. też Jacek Friedrich, *Historia sztuki w Gdańsku po 1945 roku. Rekonesans*, [w:] *Tradycje gdańskiej humanistyki*, red. Jerzy Borzyszkowski i Cezary Obracht-Prondzyński, Gdańsk 2008, s. 416–418.

że definicja architekta w tym mieście wymaga pogłębionej analizy<sup>6</sup>. Odrębności tej poświęcone będą dalsze rozważania.

Dla wskazania wzorców siedemnastowiecznej architektury Gdańska istotne znaczenie ma tocząca się w literaturze dyskusja o wzornikach architektonicznych oraz traktatach jako źródłach form ornamentalnych stosowanych w Gdańsku<sup>7</sup>. Wciąż do zbadania pozostaje wszakże problem komunikacji i transferu wiedzy traktatowej. Rozważmy na przykład pytanie o pochodzenie form architektonicznych stosowanych w mieście: czy określone wzorniki trafiły do Gdańska *via* Niderlandy, czy też możemy mówić o bezpośrednim ich przeniesieniu z innych ośrodków (np. z miast włoskich) za pośrednictwem konkretnych architektów? Odpowiedź na to pytanie nie tylko nie jest jednoznaczna, ale nadal wymaga potwierdzenia w zapisach archiwalnych. Drogę do rozstrzygnięć utorowałoby odnalezienie wzmianek, które poświadczałyby lub wykluczały możliwość istnienia określonych dróg tych transferów. Niniejsze zestawienie stanowić może jedynie zaczątek dla dalszych rozstrzygnięć.

Przegląd stypendialnych zasiłków wypłacanych z kasy miejskiej architektom przedstawię w kolejności chronologicznej, rozpoczynając od końca XVI w., a kończąc na połowie wieku XVII. Najpierw jednak pozwolę sobie na krótką refleksję natury ogólnej. Intensywność kontaktów i wymiany handlowej z Niderlandami w początku XVII w. przemawiałaby za poszukiwaniem źródeł transferu głównie w krajach północnych, wśród emigrantów uciekających z miast ogarniętych wojnami religijnymi. Rzeczywiście obserwujemy takie zjawisko, czego wyrazistym przykładem jest działalność rodziny van den Blocke<sup>8</sup>. Logika przenikania do Gdańska nowej wiedzy budowlanej za pośrednictwem emigrantów jest wymowna i była już niejednokrotnie wskazywana. Słusznie ujmuje się jej znaczenie w kategorii procesów modernizacji.

Tym większym jednak zaskoczeniem są fakty odkryte dzięki wieloletnim badaniom archiwalnym Janusza Pałubickiego. Dowiadujemy się nich, że istnieli w Gdańsku budowniczowie i architekci, którzy wiedzę o sztuce budowlanej czerpali zarówno z Włoch, jak i z Niderlandów. Dobitnym przykładem jest Johannes Losius, który najpierw studiował w Lejdzie (w latach 1594–1596), a następnie (w latach 1597–1600) w Padwie, aby ponownie (w latach 1601–1603) udać się do Lejdy<sup>9</sup>. W rozważaniach o kierunkach i typie wykształcenia gdańskich architektów niepoślednią rolę odgrywa rysunek Losiusa, zachowany

<sup>6</sup> Piotr Krasny, *Zawody i specjalności...*, s. 55.

<sup>7</sup> Zob. np. Arnold Bartetzky, *Das Große Zeughaus in Danzig. Baugeschichte, architekturgeschichtliche Stellung, repräsentative Funktion*, Stuttgart 2000, Bd. 1, Text, zwł. s. 138–141 oraz recenzja tej książki autorstwa Jacka Friedricha „Zapiski Historyczne” 2002, t. 67, z. 1, s. 188–195.

<sup>8</sup> Jacek Tylicki, *Niderlandzkie korzenie rodziny van den Blocke*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2009, R. 71, nr 1/2, s. 191–200.

<sup>9</sup> Janusz Pałubicki podaje precyzyjnie aż kilkanaście źródeł archiwalnych potwierdzających wielokrotną wypłatę stypendium dla Losiusa. Zob. Janusz Pałubicki, *Malarze gdańscy. Malarze, szklarze, rysownicy i rytownicy w okresie nowożytnym w gdańskich materiałach archiwalnych*, t. 2, Gdańsk 2009, s. 494–495.

w Bibliotece Gdańskiej PAN<sup>10</sup>. Świadczy o doskonałej znajomości traktatów włoskich Serlia i Vignoli oraz wysokich umiejętnościach i zręczności w ich adaptacji do lokalnych potrzeb. Na podstawie tego dokumentu (rysunek jest w tym momencie podstawowym źródłem ikonograficznym) można mniemać, że zagraniczne studia Losiusa miały ściśle architektoniczny profil<sup>11</sup>, aczkolwiek nie można całkowicie wykluczyć, że właśnie w Niderlandach rozszerzał swą wiedzę o zagadnienia wchodzące w zakres studiów matematycznych i inżynierskich. Świadczyłby o tym choćby – lakoniczny wprawdzie, ale jednoznaczny – zapis w wydatkach gdańskiej Kamlarii, który mówi, że oto w 1603 r. Johannes Losius otrzymał na wyjazd do Holandii stypendium w wysokości ponad 616 grzywien na pokrycie kosztów pobytu, włącznie z kosztami podróży: „um allerey in d[ie] Architectur zu erkundigen, mit Recomendation Briefen an Hohe Perschonen in die Nied[er]landt begeben, zu welch[e] Reise empfangen 616m[ark] 40ß[Schilling]”<sup>12</sup>. Cel wyjazdu został tu wyraźnie wskazany. Było nim zapoznanie się z wiedzą budowlaną, której częścią była wiedza o wojskowości (słowo „allerey” rozumiem tu w znaczeniu „wszystkich gałęzi wiedzy o”, inaczej niż brzmiący w tłumaczeniu polskim nieco zawężająco wyraz „wszechstronnie”) oraz architektura w rozumieniu znajomości zasad estetycznych i konstruowania budowli. W tym samym źródle znajdujemy zapis o wypłacie kwoty 225 grzywien niejakiemu Edwardtowi Koy wybierającemu się do Padwy. Tu jednak niestety nie podano celu podróży.

Pierwsze stypendium otrzymał Losius kilka lat wcześniej, jeszcze pod koniec XVI w. Księga Kamlarii z roku 1596–1597 odnotowuje jego nazwisko pod osobną pozycją wydatków przeznaczonych przez miasto na stypendia. Na liście wypłat znalazł się oprócz Johannesesa Lose z kwotą 225 grzywien (wypłatę zaopatrzone dopiskiem „zur Leiden”), również Joachim Olsofe otrzymujący 225 grzywien na wyjazd do Padwy oraz Philip Lorkey i Edward Koyne (obaj po 150 grzywien) także na wyjazd do Lejdy. W zestawieniu znalazł się także słynny filozof Bartholomeus Keckermann, który otrzymał kwotę 150 grzywien przeznaczonych na sfinansowanie wyjazdu do Heidelbergu. Wreszcie jako

<sup>10</sup> Na temat tej niezwykle ciekawej pracy piszę szerzej w artykule *Manierystyczne wzorniki architektoniczne i ich gdańskie zastosowanie. Lokalna adaptacja włoskiego modelu portalu*, [w:] *Maniera – Manierizm – Manieryczność. Materiały LX Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk 24–25 listopada 2011*, red. Jacek Friedrich we współpracy z Małgorzatą Omilanowską i Jackiem Bielakiem [w druku]. Rysunek Losiusa omawiał ostatnio także Marcin Kaleciński, *Mity Gdańska. Antyk w publicznej sztuce protestanckiej res publiki*, Gdańsk 2011, s. 274.

<sup>11</sup> Na tle zebranego materiału należy też oceniać kompletność zestawień wykonanych niegdys przez Mariana Pawlaka, a dotyczących zagranicznych studiów mieszkańców Prus Królewskich. Zastanawia w nich brak informacji o studiach podejmowanych we Włoszech i Niderlandach. Dane te nie mogą być uznane za nadal aktualne. Zob. Edmund Kizik, *Oświata, literatura, nauka i kolekcjonerstwo w Prusach Królewskich*, [w:] *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka 1454–1772*, red. Edmund Kizik, Gdańsk 2012, s. 276.

<sup>12</sup> APG 300, 12/31, s. 241 ([s. 119] według starej paginacji, którą zaznaczam w nawiasach kwadratowych).



ostatniego wymienia się Henrica Nicolai, który otrzymał stypendium wyjazdowe do Francji w wysokości 225 grzywien<sup>13</sup>. Chodzi prawdopodobnie o słabo rozpoznaną postać późniejszego wieloletniego sekretarza Rady Miejskiej, a zarazem ojca słynnego logika, filozofa i teologa, Henricusa Nicolai (1605–1660).

Czy z tych kilku wzmianek można już wnioskować, że Rada Miejska poprzez fundowanie stypendiów dla zatrudnionych budowniczych poszukiwała wzorców nowoczesnej architektury oraz wiedzy o artylerii lub architekturze i sztuce wojennej? Wydaje się, że twierdzenie to byłoby w tym miejscu jeszcze przedwczesne. Stąd zapewne, nie znajdując podstaw do innych wniosków, Pałubicki uznał stypendium przyznane przez Radę dla Losiusa – syna konrektora Gimnazjum – za wyjątek i stwierdził że prawdopodobnie „długotrwałe, bo dziesięcioletnie, kosztowne finansow[ani]e jego studiów i niecałe 10 lat pracy dla Rady przed jego śmiercią spowodowało zarzucenie przez Radę takiego systemu stypendialnego dla przyszłych architektów miejskich”<sup>14</sup>. Interpretację tę w świetle nowszych ustaleń należałoby jednak sprostować. Co więcej, z archiwaliów gruntownie przebadanych przez Pałubickiego, ale w dużej części pominiętych w jego wypisach, wyłania się zupełnie odmienny obraz postawy Rady Miejskiej. Będzie go można uchwycić dzięki rozszerzeniu kwerendy na kolejne dziesięciolecia, czyli po zbadaniu wypłat stypendiów w dłuższej perspektywie czasowej. Dopiero wtedy będą one mogły stanowić bardziej miarodajną podstawę do wyciągnięcia ogólniejszych wniosków.

Warto jednak w tym miejscu raz jeszcze przypomnieć, że fortyfikacje i konstrukcja machin oblężniczych obok pomiarów siły rażenia pocisków czy budowy urządzeń balistycznych stanowiły – zgodnie z tradycją Witruwiusza – części jednej wspólnej wiedzy o architekturze. Tradycja ta była jednolita zarówno w Italii, jak i w Niderlandach, w tych ostatnich jednak praktyka zdobyta podczas budowy fortyfikacji wojennych wzbogacała edukację kształcących się tam architektów o nowe zdobycze. Stąd w poszukiwaniach archiwalnych należało zwracać uwagę zarówno na wzmianki o stypendiach o charakterze ściśle architektonicznym, jak i na kwoty wypłacane na kształcenie w zakresie wiedzy o fortyfikacjach. Wynika to ze sposobu wprowadzania architekta w zagadnienia nowożytnej sztuki budowlanej oraz nierozdzielności wiedzy o architekturze od pozyskiwania umiejętności z zakresu *architectura militaris*.

Przedstawiając bogatszy obraz skomplikowanego procesu transferu wiedzy do Gdańska z Południa i Północy Europy, warto przywołać nie tylko ślady umiejętności i wysokich kompetencji Johannesesa Losiusa, o których świadczy rysunek z 1611 r. oraz miejsca jego kształcenia (Padwa i Lejda), ale trzeba wskazać również na inne przykłady inspiracji wiedzą płynącą z południa Europy. Ślady poświadczające aktywną działalność Rady Miejskiej na rzecz rozwoju wiedzy o architekturze odnalazł przed kilkunastoma laty Bogusław

<sup>13</sup> APG 300, 12/25, s. 247 [115].

<sup>14</sup> Pałubicki, *Malarze gdańscy...*, t. 2, s. 493.

Dybaś<sup>15</sup>. Powiązał on zmianę dróg kształcenia młodych architektów inżynierów (zmiana z Południa na Północ) ze zmianą typu realizowanych fortyfikacji miejskich, jaka dokonała się w latach 20. XVII w. Chodziło o zmianę obwałowań szkoły starowłoskiej na fortyfikacje w typie szkoły staroholenderskiej. Dybaś powołał się przy tym na znaleziony przez siebie list stypendysty gdańskiej Rady, Johanna Josta, wysłanego w roku 1616 do Włoch. Jost, który zamiast do Włoch postanowił podążyć do Niderlandów, w liście skierowanym do Rady uzasadnia swą decyzję tym, że to właśnie w Niderlandach sztuka fortyfikatorska rozwija się w sposób najznakomitszy<sup>16</sup>. Zestawił to z informacją o ekspertyzie miejskich fortyfikacji Gdańska wykonanej w 1603 r. przez dwóch włoskich specjalistów wojskowych<sup>17</sup>. A więc do pewnego czasu droga na Południe była dla Rady Miejskiej jedną z alternatyw, a pobyt w Niderlandach nie wyczerpywał tradycyjnych szlaków wędrówki czeladnika. Jednak od lat 20. XVII w. ścieżka kształcenia prowadząca ku Niderlandom zaczęła dominować z uwagi na rozwijającą się właśnie tam wiedzę inżynierską o nowoczesnych sposobach budowy fortyfikacji.

Źródło dotyczące Johanna Josta wskazane przez Dybasia nie jest wszakże jedynym – obok zapisów odnoszących się do Losiusa – potwierdzeniem przyznawania stypendium dla architektów gdańskich. Dalsze przykłady prowokują do zadawania kolejnych pytań o politykę stypendialną miasta. Oto w 1623 r. natykamy się na zapis, w którym kasa główna rozchodów Kamlarii odnotowała niemały wydatek. Wypłacono wówczas 200 florenów (300 grzywien) dla „Egidio Rudeln architectico fur das 1622 Jahr 200 R weil er dieselbe außen Landes nicht bekommen”<sup>18</sup>. Niestety wzmianka o wypłaconej przez Radę Miejską Gdańska kwocie dla tego architekta nie została zaopatrzona w informację o kierunku wyjazdu. Wydaje się jednak bezsporne, że Egidius Rudel otrzymał zwrot należnej kwoty (nie jest też wskazane, za co ona została wypłacona) związanej z jego funkcją i rolą jako architekta. Sądząc po wysokości wypłaconej kwoty, można przypuszczać, że chodziło o wypłatę zaległego stypendium. Nie możemy tego jednak stwierdzić z całą pewnością. Szczupłość zapisów oraz niejednoznaczność zakresów znaczeniowych użytych w źródłach słów komplikuje odtworzenie jednolitej wizji transferu wiedzy nie tylko w tym jednym wypadku. Być może obraz kierunków kształcenia architektów gdańskich, a przez to – jak miemam – także źródeł przenikania nowoczesnej myśli architektonicznej do miasta, będzie pełniejszy dopiero w wyniku drobiazgowej analizy rozmaitych informacji rozproszonych w licznych księgach pozostałych zespołów archiwalnych. Zaliczyć do nich można na przykład

<sup>15</sup> Bogusław Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej. Studium z dziejów budowy fortyfikacji stałych w państwie polsko-litewskim w XVII wieku*, Toruń 1998, s. 254 i 257.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 257. Zob. też Bogusław Dybaś, *Gdańsk – forteca Rzeczypospolitej*, [w:] *Fortyfikacje Gdańska*, red. Grzegorz Bukal, Gdańsk 2006, s. 16.

<sup>17</sup> Bogusław Dybaś, *Gdańsk – forteca Rzeczypospolitej...*, s. 16.

<sup>18</sup> APG 300, 12/54, s. 348 [189].

recesy Rady Miejskiej, ogromny w zasobach gdańskich i słabo zbadany dział korespondencji czy tzw. *Libri Memorandorum*<sup>19</sup>. Z pewnością należałoby kontynuować zbieranie nawet najdrobniejszych wzmianek o podróżach „artystycznych” gdańskich stypendystów i rozszerzyć kwerendę na drugą połowę XVII w. Dopiero wtedy będzie można zrekonstruować precyzyjny obraz kontaktów i źródeł inspiracji przedstawicieli nowej sztuki budowlanej.

Osobne dociekania dotyczą statusu i pozycji społecznej architekta oraz zakresu jego wykształcenia. W dotychczasowej literaturze przyjmuje się, że „zawodowo i społecznie byli tylko rzemieślnikami cechowymi, nawet jeśli rozszerzali swą specjalizację na inżynierię czy inne zawody artystyczne bądź pełnili urząd miejskiego budowniczego (czy budowniczych »wodnych« i »wałowych«)”<sup>20</sup>. Czy zatem stypendia Rady Miejskiej nie wyróżniały ich spośród innych członków cechu w sposób, który wpływał na ich pozycję w mieście? Czy były to wyłącznie wędrowniki zlecane przez Radę Miejską? A może należy je uznać za uzupełnienie tradycyjnego szkolenia czeladniczego odbywanego w ramach systemu cechowego? Wówczas stypendia byłyby tylko wsparciem i ukierunkowaniem dla powszechnej praktyki, a nie świadectwem świadomej polityki miasta kierującego się daleko idącą zapobiegliwością. Wszystko wskazuje, że chodziło jednak o to drugie rozwiązanie. Tymczasem według najnowszych ustaleń Grzegorza Bukala zabiegi miasta nie są tak oczywiste, ponieważ w XVI w. „stosunkowo stabilna sytuacja polityczna Gdańska nie motywowała do intensywnego poszukiwania ekspertów”<sup>21</sup>. Autor stwierdza dalej, że „budowniczowie miejscy wykonujący prace cywilne nie mieli możliwości zdobywania doświadczeń wojskowych” i choć fachowców znających skomplikowaną materię umocnień budowlanych, nie było zbyt wielu, „trudno również określić jako inżynierów wojskowych w ścisłym znaczeniu tego terminu”<sup>22</sup> działających w Gdańsku architektów, takich jak – że wymienię tylko najbardziej znanych – Hans Kramer, Antonius van Obberghen czy Hans Strakowski. Sytuacja ta miałaby się zmienić dopiero w pierwszej połowie XVII w. „Kiedy sytuacja stała się poważna, zamiast polegać na niezadowolających kwalifikacjach miejscowych budowniczych, postarano się wreszcie o specjalistów z zewnątrz”. Stwierdzenia te wyrastają ze sprzeczności, jakie powstają, jeśli posługiwać się ahistorycznym pojęciem całkowicie odrywającym definicję

<sup>19</sup> Zespoły akt w Archiwum Państwowym w Gdańsku przydatnych do analizy przemian fortyfikacji zestawili Marcin Westphal, ale zakres danych zawartych w tych materiałach często odnosi się także do zagadnień architektury i budownictwa w Gdańsku. Zob. Marcin Westphal, *Architectura militaris grodu nad Motławą w zbiorach Archiwum Państwowego w Gdańsku*, [w:] *Fortyfikacje Gdańska...*, s. 131–142.

<sup>20</sup> Adam Miłobędzki, *Nowożytny Gdańsk – architektura*, „Barok. Historia – Literatura – Sztuka” 2000, VII/1 (13), s. 124.

<sup>21</sup> Grzegorz Bukal, *Fortyfikacje na obszarze Prus Królewskich i Warmii (1454–1772)*, [w:] *Prusy Królewskie. Społeczeństwo, kultura, gospodarka...*, s. 447. Wszystkie wskazane cytaty pochodzą z tej samej strony.

<sup>22</sup> Ścisłe określenie terminów jest tu właśnie najbardziej problematyczne.

architekta od pojęcia fortyfikatora. Stanowczo i ogólnikowo oddzielając wiedzę o architekturze od znajomości sztuki fortyfikacyjnej, a nie wskazując przy tym w sposób bardziej szczegółowy na czas i miejsce, w jakim konkretny budowniczy zyskiwał profesjonalne wykształcenie, szybko popadamy w nieścisłości wynikające z lekceważenia procesu stopniowego pogłębiania się specjalizacji zawodowej, jaki dokonał się pomiędzy XVI a XVIII w.<sup>23</sup> Prawdą jest natomiast inne twierdzenie Bukala, gdy pisze on, że czołowym problemem gdańskich inwestorów w okresie pomiędzy 1520 a 1620 r., był „brak specjalistów umiejących projektować i budować nowoczesne umocnienia”. Rozwiązaniem tego dylematu były dla Rady Miejskiej Gdańska właśnie fundacje stypendialne. Powstają przy tym wszakże jeszcze inne pytania: skąd budowniczowie gdańscy w kolejnych dziesięcioleciach czerpali wiedzę o najnowszych osiągnięciach teorii i praktyki budowlanej oraz czy na podstawie domniemanej obecności sprowadzanych drogą morską rycin można byłoby uznać ich kwalifikacje jako architektów za wystarczające? Innymi słowy, czy byłiby wiarygodnymi partnerami w oczach rajców i mecenasów, gdyby nie zdobywali wiedzy w najbardziej zaawansowanych pod tym względem ośrodkach? Wskazówkę ułatwiającą odpowiedź na pytanie o funkcjonowanie systemu stypendialnego przynoszą nieznane dotąd zapisy archiwalne z lat 20. i 30. XVII w., świadczące o zabiegach Rady mających na celu stałe kształcenie przyszłych specjalistów – architektów w pełnym i historycznym tego słowa znaczeniu.

Relacje między Radą, jej decyzjami stypendialnymi, systemem cechowym a miejską praktyką budowlaną i inwestycyjną uwikłane były oczywiście na głębszym poziomie treściowym w proces budowania partykularnej tożsamości miejskiej *communitas civium*. Wzmacniała ona potrzebę znalezienia języka form architektonicznych stanowiących o odrębności miasta. W procesie tym architektura Gdańska od końca lat 30. XVII w. traciła jednak na jakości artystycznej, redukując wysokiego lotu kreacyjne zdolności swoich stypendystów. Dokonało się to nie dlatego, że brakowało umiejętności budowniczym i kamieniarzom, ale dlatego, że jej twórcy, architekci, nie otrzymywali nowych zamówień na budowę cywilne, a zarazem – w wyniku braku zainteresowania miasta – przestali aktywnie uczestniczyć w toczącej się w Europie dyskusji o tym, czym jest *architectura moderna*. Przyczyny i chronologię tego zaniechania ze strony Rady Miejskiej w Gdańsku należy rozpatrywać w związku z sytuacją polityczną i rosnącym zagrożeniem ze strony Szwecji.

Niemniej, wydaje się, że niewiele dowiemy się o dynamice przenikania nowych form architektonicznych do nowożytnego ruchu budowlanego w Gdańsku, jeśli zinterpretujemy publiczne budownictwo wyłącznie przez pryzmat propagandy politycznej gdańskiej *res publicae*. Ważne będzie bowiem rozstrzygnięcie pytania o drogi kształcenia oraz poziom edukacji artystycznej twórców. Dotyczy ono tego, co działo się z projektami na styku: władza (Rada

<sup>23</sup> Por. Krasny, *Zawody i specjalności...*

Miejską) a architekt, mistrz budowlany czy czeladnik odbywający zagraniczną podróż. Drobnym przyczynkiem do badań tych relacji będzie przyjrzenie się działalności sekretarzy miejskich w kolejnych dziesięcioleciach skrupulatnie notujących wydatki miasta.

Przykładowo w księgach Kamlarii, w rubryce stypendiów, pod datą 28 października 1628 r. odnotowano wypłatę 50 florenów (75 grzywien) dla Baltazara Heddinga. Wymieniając zlatynizowaną wersję imienia, określono go architektem: „Baltazaro Hedding Architectonico auf rechnung des dritten und letzten Jahres auf 1 Januarii 1629 des 1629 fallig”<sup>24</sup>. Podobną kwotę wypłacanego na raty stypendium w wysokości 50 florenów przekazano mu jeszcze 5 stycznia 1629 r. Możemy uznać, że jest on tożsamy z Balzerem Heddingiem wymienianym w finansach miejskich w latach następnych, to jest po jego powrocie do Gdańska z pobytu stypendialnego i czynnym włączeniu się w prace inwestycyjne. Posłużę się tylko jednym przykładem z 1643 r., kiedy jego niedoceniane nazwisko wielokrotnie figuruje przy liście wypłat osób pobierających wynagrodzenie za różne prace budowlano-architektoniczne<sup>25</sup>. W tym czasie powstawała ukończona w 1645 r. tak zwana Mała Zbrojownia, której autorstwo przypisuje się w literaturze, moim zdaniem nieco na wyrost, wyłącznie Georgowi Strackowskiemu<sup>26</sup>. Można więc uznać, że po 1626 r. aktywność miasta w zakresie reprezentacyjnych budowli municypalnych gwałtownie spada na rzecz *architectura militaris* i to jest najbardziej prawdopodobna przyczyna upadku gdańskiej *architectura civilis*<sup>27</sup>. W tej samej księdze, w której odnotowano wydatek 75 grzywien na stypendium dla Heddinga na rok 1629, miasto wydatkowało na zakup armat i uzbrojenia dla Arsenалу 48 510 grzywien, na pozostałą „Artilerei außen Zeughaus” – 46 653, a na utrzymanie załogi, czyli wypłacanego żołdu dla „soldaten” – 37 519<sup>28</sup>. Czasy wymagały od miasta wzmoczonych inwestycji w nowoczesny system fortyfikacji i w tym leżą przyczyny rezygnacji z finansowania bardziej okazałych gmachów publicznych. W świetle danych o stypendiach nie jest prawdą, że architekci gdańscy nie posiadali odpowiednich umiejętności albo nie specjalizowali się w studiach nad architekturą cywilną. To raczej Rada Miejska nie wymagała od nich wykazywania się tego rodzaju kompetencjami, ponieważ nie składała zamówień na kosztowne, reprezentacyjne budynki publiczne. Poziom kształcenia nie

<sup>24</sup> APG 300,12,/58, s. 150 [94].

<sup>25</sup> APG 300,12/77, s. 39 [16].

<sup>26</sup> Jacek Friedrich, *Gdańskie zabytki architektury do końca XVIII wieku*, Gdańsk 1997, s. 70.

<sup>27</sup> Podobną tezę przedstawił ostatnio Jacek Friedrich w artykule *Pejzaż architektoniczny Gdańska czasów Heweliusza*, [w:] *Jan Heweliusz i kultura heweliuszowska. Utilitas et Delectatio*, red. Maria Mendel i Józef Włodarski, Gdańsk 2013. Autorowi dziękuję za udostępnienie niepublikowanego maszynopisu. Wcześniej także Miłobędzki zwrócił uwagę na związek pomiędzy inwestowaniem w fortyfikacje, a zahamowaniem ruchu budowlanego, choć w pierwszej kolejności jako przyczynę wymienił nasyconie miasta architekturą monumentalną we wcześniejszym okresie, Miłobędzki, *Nowożytny Gdańsk...*, s. 127.

<sup>28</sup> APG 300, 12/58, s. 226; 243. Por. [s. 95] według starej paginacji.

zmienił się na tyle, by uniemożliwić wysoki poziom projektowania. Zmieniła się natomiast radykalnie polityka inwestycyjna miasta motywowana względami politycznymi i sytuacją militarną.

W obliczu konfliktów ze Szwecją najważniejszą potrzebą była budowa nowoczesnego systemu obrony. System stypendialny nie załamał się wszakże pod naporem pilniejszych wydatków, ale był kontynuowany. W momencie, gdy miasto korzystało już z wiedzy wykształconego zagranicą Balthasara Heddinga, długie lata pozostającego w służbie Gdańska na stanowisku miejskiego budowniczego, Rada nie zrezygnowała z edukacji następców tego mistrza, zabiegając o możliwość zdobycia najnowszej wiedzy przez następne pokolenie architektów-inżynierów-fortyfikatorów miejskich. Tym razem wybór osoby wytypowanej do stypendium padł na Georga, syna sprawdzonego architekta Hansa Strakwitza. W księdze zawierającej zestawienie wydatków Kamlarii za lata 1632–1633 odnajdujemy zapis o wypłacie 150 talarów stypendium na uczenie się rzemiosła w Niderlandach dla Georga Strackowskiego<sup>29</sup>. Oznacza to, że Rada Miejska postanowiła wysłać w podróż zdolnego i godnego zaufania syna Hansa Strackowskiego, który faktycznie obejmie w przyszłości funkcję budowniczego miejskiego, utrzymując tę funkcję do śmierci w roku 1675. Otrzymywał on zresztą później jeszcze wielokrotnie sowite wynagrodzenie, a raz nawet niezwykle wysokie honorarium w postaci złotej studukatówki o wartości 900 grzywien („Ingenieur Strakwitz 100 ducaten”), której rozchód zanotowano w księdze rachunkowej z lat 1657–1658<sup>30</sup>. Nie są to kwoty, które pozostawałyby bez wpływu na pozycję zwykłego „tylko rzemieślnika cechowego”, jak to określał Adam Miłobędzki. Niezależnie od tego, że z tą akurat formułą Miłobędzkiego trudno mi się zgodzić, chciałbym w tym miejscu mocno podkreślić, że miał on niezwykle trafne intuicje, a przede wszystkim był świadom złożoności omawianych problemów. Problemów często w ogóle niezbadanych, a które należało koniecznie podjąć w szerszej perspektywie rozpoznawania zjawisk artystycznych zachodzących w mieście. W swym sugestywnym i znakomitym koncepcyjnie, a z konieczności jedynie syntetycznie traktującym zagadnienia architektury gdańskiej artykule, uczony ten ukierunkował (faktycznie aż po ostatnie lata) typ badań nad nowożytną sztuką Gdańska<sup>31</sup>.

Jaka więc była rzeczywista pozycja architekta w Gdańsku na przestrzeni pierwszej połowy XVII stulecia? Z pewnością silna, ale zarazem służebna. W tym czasie kształtował się przy tym nowy złożony profil profesjonalny, w którym przenikały się role architekta, budowniczego, urzędnika czy przedsiębiorcy. Trudno więc mówić tu o niezależnym architekcie w typie włoskim,

<sup>29</sup> APG 300, 12/64, s. 158.

<sup>30</sup> APG 300, 12/93, s. 55 [26].

<sup>31</sup> Miłobędzki, *Nowożytny Gdańsk...*, s. 124. Sposób ujęcia problematyki artystycznej wysunięty w tym artykule przez Adama Miłobędzkiego, jego postulaty badawcze oraz kwestionariusze pytań o sztukę gdańską tego okresu zostały częściowo zrealizowane we wspomnianej wyżej publikacji Marcina Kalecińskiego, *Mity Gdańska...*

co jednak nie przeszkadza w twierdzeniu, że budowniczy gdański (osoba pełniąca urzędową funkcję budowniczego miejskiego) był dobrze wykształconym, obeznanym z wieloma zagadnieniami sztuki budowlanej fachowcem. Spojrzenie to odbiega, co prawda, od znanej, wywodzącej się od Leona Battisty Albertiego arystokratycznej definicji architekta<sup>32</sup>, równocześnie pozwala jednak uchwycić specyfikę Gdańska i swoistą pozycję (także w sensie finansowego docenienia), jaką zajmowało w nim architektoniczne rzemiosło. W mieście, które podjęło się jednego z najwyższych w ówczesnej Europie wysiłków – budowy w ciągu zaledwie kilkudziesięciu lat olbrzymich umocnień zamykających pierścieniem cały Gdańsk w jego ówczesnych granicach – pozycja architekta nie mogła być niska. Bez udziału dobrze wykształconych za granicą architektów nie można było zrealizować tego zadania. Równocześnie podjęcie się go przez miejscowych budowniczych spowodowało szybki wzrost pozycji tej grupy zawodowej. W pierwszej połowie XVII w. Jacob van den Blocke należał do najbogatszych ludzi uprawiających tę profesję, a poziom dochodów zbliżał go do finansowej elity miasta<sup>33</sup>.

Wzmianki o wymienionych stypendiach pozwalają jednocześnie uściślić ustalenia Grzegorza Bukala wskazującego na trudności Gdańska ze ściąganiem fachowców z zagranicy oraz na zagraniczne wykształcenie „własnego inżyniera”, Georga Strakowskiego, z czego wynikałoby (wbrew wskazywanym w niniejszym artykule źródłom), że byłby on jedynym studiującym poza Gdańskiem architektem inżynierem<sup>34</sup>. Tak więc, jak dla Pałubickiego wyjątek stanowił Johannes Losius, tak dla Bukala identycznym, niemającym precedensu wyjątkiem jest osoba Strackwitza. Ujawnienie rozbieżności pomiędzy perspektywą obu badaczy, a przedstawionym materiałem archiwalnym prowadzi do dalszych pytań o typ kształcenia i rodzaj zdobywanej wiedzy oraz o rolę stypendiów w polityce Rady Miejskiej. Czy można rozdzielać wiedzę z zakresu fortyfikacji i kompetencje inżynieryjne od znajomości zasad architektury budowli publicznych (tak sakralnych, jak i świeckich)? Stypendia miejskie nie dotyczyły zresztą wyłącznie przyszłych architektów-specjalistów od fortyfikacji (*architectura militaris*) – nadal przecież praktyka ich wypłacania istniała w odniesieniu do reprezentantów innych dziedzin wiedzy. Dostrzegając propagandowe aspekty kształtowania własnego wizerunku, miasto kierowało obiecujących

<sup>32</sup> Por. rozważania na ten temat Piotra Krasnego, *Zawody i specjalności...*, s. 56–57.

<sup>33</sup> Przedsiębiorstwo Jacoba van den Blocke zatrudniało kilkudziesięciu czeladników. Sumy lokowane przez jego właściciela w kasie miejskiej zamierzam przedstawić w osobnym artykule podejmującym analizę socjoekonomicznych uwarunkowań zróżnicowania sytuacji artystów gdańskich. Wstępne wyniki tych badań zawiera referat *Lokaty pieniężne artystów w księgach rachunkowych Gdańska w XVII w.*, przygotowany na III Ogólnopolską Konferencję Naukową „Pieniądz i banki na Pomorzu”, Poznań 17–18 stycznia 2013 roku.

<sup>34</sup> Autor wskazuje przybyłych z zagranicy inżynierów i budowniczych znających się na fortyfikacjach, a wymieniwszy nieudaną próbę pozyskania na konsultanta Johana van Valckenburgha, dodaje: „Wykształcono też własnego inżyniera – Georga Strakowskiego (Strackwitza). Oprócz nich do połowy XVII w. przy umocnieniach pracowali też Georg Tellior i Balthasar Hedding”. Bukal, *Fortyfikacje na obszarze Prus Królewskich...*, s. 447.

adeptów gdańskiego Gimnazjum na stypendia wspierające wiedzę ogólną. Wyrazisty tego przykład stanowi stypendium Rady Miejskiej dla Gottfrieda von Peschwitza<sup>35</sup>, wybitnego uczonego-humanisty, który wyjechał do Niderlandów, a po powrocie z rozpoczętej tam wędrówki edukacyjnej swoją wiedzę służył kształtowaniu politycznych programów ikonograficznych miasta. W pierwszym roku swego zagranicznego pobytu, to jest w 1652 r., otrzymał aż 450 grzywien<sup>36</sup>. Wiosną 1653 r. wypłacono mu drugą ratę w wysokości 450 grzywien w celu „continuation seiner studiis”<sup>37</sup>. Trzecia, ostatnia rata została wydatkowana rok później: „dritte und letzte Jahr Stipendium 450”<sup>38</sup>. Pozycja późniejszego sekretarza miejskiego pozwoliła mu na występowanie nie tylko w roli sprawnego polityka. Według jego pomysłu wykonano erudycyjnie rozbudowany program ikonograficzny cyklu gobelinów zamówionych dla Dworu Artusa<sup>39</sup>. Jego stypendium świadczy o tym, że również po połowie XVII w. najlepsze źródło nowożytnej nauki nadal upatrywano w Niderlandach. Czy wówczas miasto wciąż jeszcze fundowało stypendia architektom? Czy były one kierowane wyłącznie na pobyty w Niderlandach? Szerzej zaś rzecz ujmując, można by też zapytać, jaką wiedzę o długofalowych celach miasta przynosi prowadzona w drugiej połowie wieku polityka stypendialna? Odpowiedź na to pytanie może być udzielona w oparciu o dalsze kwerendy archiwalne, które jednak pozostają już poza zakresem chronologii, jaki wyznacza tytuł niniejszego artykułu.

Reasumując, wymienione wyżej stypendia Rady Miejskiej przyznawane kolejno dla Johanna Losiusa (1593–1602), Johanna Josta (1616), Balthasara Heddinga (1628–1629) i Georga Strakowskiego (1632–1633) pozwalają wyciągnąć następujące wnioski. Po pierwsze, decydującym czynnikiem przesądającym o skali inwestycji i kształcie architektury publicznej Gdańska pierwszej połowy XVII w. była wola Rady Miejskiej, która finansowanie zagranicznych pobytów zdolnej młodzieży świadomie podporządkowywała własnej polityce budowlanej i inwestycyjnej. Po drugie, zauważalna ciągłość, ponad pięćdziesięcioletni okres fundacji stypendialnych dla architektów świadczy o tym, że nie możemy – jak dotąd – przypisywać rozwojowi miejskich

<sup>35</sup> Miejsca pobytu w najważniejszych miastach niderlandzkich potwierdzają źródła z epoki. Trudno tu wymienić wszystkie ich lokalizacje. Ponad ośmioletni okres studiów i podróży Peschwitza zasługuje na szczegółowe omówienie i zostanie przedstawiony w osobnym artykule. W kontekście powyższych rozważań już teraz jednak należy wskazać na ogólną informację Friedricha Schwarza – przedwojennego bibliotekarza Biblioteki Miejskiej w Gdańsku – wymieniającego Uniwersytet Franeker w północnych Niderlandach (Fryzja) jako główne miejsce edukacji Peschwitza oraz jego długą podróż („kavaliersreise”) do Francji i Włoch, w których aż na półtora roku zatrzymał się w Rzymie. Por. Chrystian Krollman, *Altpreußische Biographie*, Bd. 2, Marburg 1969, s. 496

<sup>36</sup> APG 300, 12/87, s. 187 [91].

<sup>37</sup> Zob. APG 300, 12/88.

<sup>38</sup> APG 300, 12/89, s. 177 [86].

<sup>39</sup> Zob. Eugeniusz Iwanoyko, *Zaginione gobeliny z Dworu Artusa w Gdańsku w interpretacji Gotfryda Peschwitza z 1686 roku*, „Gdańskie Studia Muzealne” 1981, nr 3, s. 25–46.



inwestycji publicznych w XVII w. inicjatywie wyłącznie dwóch burmistrzów (Schachmanna i Speymana) albo innym, pojedynczym i równie wybitnym osobistościom. Spojrzenie to, silnie zakorzenione w dziewiętnastowiecznej, romantycznej i nieco naiwnej wizji genialnego umysłu narzucającego danej społeczności nowatorskie wzorce artystyczne zbyt silnie zaważyło na postrzeganiu rozwoju Gdańska na przełomie XVI i XVII w. i później. Było nie tylko powodem – na co wskazał Arnold Bartetzky – poszukiwania przez poprzednie pokolenia badaczy jednego, genialnego architekta renesansowego Gdańska, ale przyczyniło się do podobnego wyszukiwania silnych indywidualności wśród elity politycznej Gdańska. Twierdzenie to leży też u podstaw zakładanej, aczkolwiek nie zawsze wprost wypowiedzianej tezy, że postępująca prowincjonalizacja i stopniowy zanik architektury gdańskiej spowodowane były brakiem silnej indywidualności takich genialnych twórców i polityków, jak Obberghen czy Speyman. Jednym słowem, kult sztuki, kult geniuszu, jak i kult wszelkiego typu indywidualności, wyrastający z ideałów dziewiętnastowiecznej kultury mieszczańskiej<sup>40</sup>, niesłusznie był projektowany w badaniach nad historią Gdańska na zjawiska zachodzące ponad 200 czy 300 lat wcześniej. Nie rezygnując całkowicie z tej perspektywy (natury historiozoficznej), która dostrzega i podkreśla rolę jednostki w dziejach, powinniśmy jednocześnie stale poszerzać horyzont badań, ujmując ówczesny rozwój i działalność miasta raczej w kategoriach opartego na różnorodnych relacjach, złożonego organizmu, działającego w ścisłym powiązaniu ze zmieniającymi się warunkami politycznymi. Również polityka inwestycyjna była silnie uwarunkowana treścią debat prowadzonych przez ordynki i senat. Trzeba też uznać, że mechanizmy funkcjonowania tego sprawnego organizmu nadal nie zostały w pełni rozpoznane, choć z pewnością rola wybitnych osobowości burmistrzów – tak dawniej, jak i dziś – była bardzo ważna. Jak zatem na nowo sformułować obraz rozwoju architektury Gdańska okresu „złotego wieku”? Z pewnością nie należy sztucznie rozdzielać zagadnień rozbudowy systemu fortyfikacji od całokształtu problematyki architektury publicznej czy od inwestycji miejskich i dyskusji prowadzonych w mieście. Szukanie i zrozumienie interesu politycznego Gdańska, ściśle powiązanie kwestii modernizacji miasta i pojawiających się nowatorskich form budowlanych z migracjami artystycznymi, rola architektów, transfer wzorców, stypendia Rady Miejskiej (albo i szerzej – mecenat miasta), dokumenty oraz zachowane budynki i budowle – wszystko to elementy jednego, całościowego zadania badawczego. W obliczu obecnego rozdrobnienia dyscyplin naukowych (historia, historia sztuki, architektura, wiedza inżynierska, historia prawa, historia gospodarcza) oraz cząstkowego, a tym samym ahistorycznego i anachronicznego ujmowania interesujących nas zagadnień, trudno jednak oczekiwać poważnego podjęcia tak określonego zadania. Postulat badań interdyscyplinarnych, choć wydaje się wytartym

<sup>40</sup> Thomas Nipperdey, *Wie das Bürgertum die Moderne fand*, Stuttgart 2007.

sloganem, musi więc stanąć u podstaw dalszych kwerend oraz innych badań i analiz, koniecznie konfrontowanych z zachowanym materiałem zabytkowym, a ostatecznie prowadzących do (re)konstrukcji wiedzy historycznej o nowożytnym Gdańsku i jego architekturze.

**Travel Grants of Gdańsk Builders, Fortification Constructors and Architects in the First Half of the 17th Century. An Input to the Study of Career Paths and the Role of an Architect in an Ancient Town**

This paper tackles the issue of a specific aspect of architecture in Gdańsk in the Golden Age. It presents archival material pertinent to the education of architects employed in the municipal service in the first half of the 17th century, which to date has been either unidentified or misinterpreted. Pinpointing the weakly recognised aspects of municipal policy at a time when the most important pieces of public investment were made, the Writer suggests that the high quality of Gdańsk buildings emerged from their architect's very good orientation in theoretical discourse and the building practice of the then Europe. That fact was thanks to grants given by a municipal council to young builders, fortification constructors and architects for stays of even a few years in Italian and Dutch centres.

The Reader can view the scale of expenditure, recorded in the books of Gdańsk Municipal Revenue for those grants. Funded by the Municipal Council, grants are interpreted on the basis of source material. Using the fund records, the author makes a wider reflection on the definition of the architect, the understanding of his role and his social position, resulting from the path of his professional education. This paper also presents the use of those grants, their amounts and the most frequent places grantees resided.

The newly discovered material serves as the background for an analysis of potential sources of knowledge on architecture, a presentation of the artistic geography of travels described in the paper, along with their potential influence on the type of education and models absorbed during their education. This study can be counted among attempts at finding an answer to the question about routes by which modern architectural thought was transferred to the Gdańsk area, while not refraining from a commentary on the achievements of hitherto studies.

The main conclusion from these considerations is an emphasis on the effective and conspicuous role of the Municipal Council as a determinant on the directions of the transfer of knowledge on modern architecture.

## Kilka uwag o Hansie Strakowskim, Simonie Herle i architekturze gdańskiej przełomu XVI i XVII w.\*

Choć pozornie bogata, wiedza o architekturze nowożytnego Gdańska i jej twórcach pozostaje w istocie bardzo niepełna. Jest ona często oparta nie na gruntownej analizie źródeł – rozumianych zarówno jako źródła pisane, jak i same dzieła architektury – lecz na utrwalonych w historiografii tezach, będących niejednokrotnie niczym więcej, jak tylko „historiograficzną mitologią”<sup>1</sup>. Dotyczy to zarówno działalności poszczególnych mistrzów budowlanych i architektów<sup>2</sup>, charakteru określonych stanowisk (w szczególności budowniczych czy murarzy miejskich) oraz związanych z nimi kompetencji, znaczenia struktur cechowych oraz ogólnych ram prawnych i organizacyjnych, w jakich prowadzona była działalność budowlana, a także, choć w mniejszym stopniu, czysto formalnych aspektów gdańskiej architektury<sup>3</sup>. Granice

\* Za cenne uwagi chciałbym serdecznie podziękować dr. hab. Jackowi Tylickiemu, prof. UMK i UG.

<sup>1</sup> O tym zwłaszcza Arnold Bartetzky, *Anthonis van Obberghen*, [w:] *Die Baumeister der „Deutschen Renaissance”. Ein Mythos der Kunstgeschichte?*, hrsg. von Arnold Bartetzky, Leipzig 2004, s. 143–168; *idem*, *Antonis van Obberghen and the Great Arsenal of Gdańsk*, [w:] *Netherlandish artists in Gdańsk in the Times of Hans Vredeman de Vries*, Gdańsk 2006, s. 31–34.

<sup>2</sup> Terminologia odnosząca się do zawodów budowlanych w epoce nowożytnej jest wysoce niejednolita. Odnośnie do tego problemu por. szerzej m.in. Hessel Miedema, *Over de waandering van architect en beeldende kunstenaar in de zestiende eeuw*, „Oud Holland” 1980, vol. 94, nr 2/3, s. 71–84; Dieter A. Nuytten, *Theory and Example in Vredeman de Vries’s „Architectura” (1577). Intentions between a modern treatise and a practical model book*, [w:] *Hans Vredeman de Vries and the „Artes Mechanicae” Revisited*, ed. Piet Lombaerde, Turnhout 2005, s. 43–45; Krista De Jonge, Konrad Ottenheim, *Unity and Discontinuity. Architectural Relations between the Southern and Northern Low Countries 1530–1700*, Turnhout 2007, s. 49, 79–86. Por. dla późniejszego okresu studia w tomie *Architekt und/versus Baumeister. Die Frage nach dem Metier*, hrsg. von Werner Oechslin, Einsiedeln 2006. Por. też bardziej ogólne, jednak interesujące studium Catherine Wilkinson, *The New Professionalism in the Renaissance*, [w:] *The Architect. Chapters in the History of the Profession*, ed. Spiro Kostof, Berkley–Los Angeles–London 1977 [2 wyd. 2000], s. 124–160.

<sup>3</sup> Por. np. Erich Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln–Wien 1972, studia: Teresa Zarębska, *Budowle i urzędnictwo komunalne Gdańska w jego Złotym Wieku*, [w:] *Mieszczanstwo Gdańskie*, red. Stanisław Salmonowicz, Gdańsk 1997, s. 343–376; *eadem*, *Przebudowa Gdańska w jego złotym wieku*, Warszawa 1998. Pomimo ich walorów, dostrzegalna jest bezkrytyczna akceptacja zastanego stanu wiedzy, skutkująca czasem wysuwaniem nietrafnych konkluzji, np. oparciem założeń ostatniej z tych prac na postaciach domniemyanych czołowych architektów, Hansa Kramera i Anthonisa van Obberghena. Znacznie lepiej znana jest organizacja budownictwa obronnego, podlegającego w Gdańsku urzędowi wałowemu (*Wallgebäude*); por. m.in.: Gottfried

rzeczywistej znajomości tych zagadnień znakomicie ilustrują przykłady Hansa Strakowskiego, mistrza cechu murarzy, kamieniarzy i rzeźbiarzy<sup>4</sup>, oraz Simona Herlego, należącego do cechu stolarzy i snycerzy<sup>5</sup>. Pomimo że nazwiska obydwu mistrzów są dziś dobrze znane, rzeczywisty zakres ich działalności oraz pozycja, jaką zajmowali w mieście nad Motławą, nie zostały jak dotąd w pełni wyjaśnione. Nowe ustalenia dotyczące gdańskiej architektury, w tym szczególnie dokonana przez Arnolda Bartetzkiego krytyczna ocena działalności Anthonisa van Obberghena, skłaniają do ponownego spojrzenia również na inne znaczące osoby czynne w Gdańsku w tym czasie, jak właśnie Hans Strakowski i Simon Herle<sup>6</sup>. Celem niniejszego przyczynku nie jest ani wyczerpujące omówienie działalności obydwu mistrzów, ani tym bardziej rozwiązanie przedstawionych na wstępie bardziej ogólnych zagadnień, które wymagają przeprowadzenia zakrojonych na szeroką skalę badań nad gdańską architekturą doby nowożytnej. Ma on raczej uzupełnić wiedzę o tych postaciach, a także w oparciu o te przykłady wskazać dalsze problemy badawcze dotyczące nowożytnej architektury Gdańska. Innymi słowy, jest to głos w dyskusji, która prowadzić ma do powstania nowej, jakże potrzebnej syntezy.

Rozpocznijmy od omówienia informacji źródłowych dotyczących Hansa Strakowskiego. Jak dotąd nieznanne było pochodzenia tego mistrza. Jedynie Jerzy Stankiewicz przypuszczał, iż były to bliżej nieokreślone Strakowicze bądź Strachowice, być może położone na Śląsku, sugerując tym samym toponimiczny charakter jego nazwiska<sup>7</sup>. Informację o pochodzeniu Strakowskiego odnaleźć można jednak we wpisie do księgi przychodów gdańskiego cechu murarzy, kamieniarzy i rzeźbiarzy, dokonanych w maju 1592 r., potwierdzającym

Lengnich, *Ius publicum civitatis Gedanensis, oder Der Stadt Danzig Verfassung und Rechte*, hrsg. von Otto Günther, Danzig 1900, s. 354–359; Max Foltz, *Geschichte der Danziger Stadthaushalt*, Danzig 1912, s. 147–151, a zwłaszcza Bogusław Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej. Studium z dziejów budowy fortyfikacji stałych w państwie polsko-litewskim w XVII w.*, Toruń 1998, s. 170–173, 230–235 i 268–272.

<sup>4</sup> Na temat Hansa Strakowskiego por. przede wszystkim: Georg Cuny, *Danzigs Kunst Und Kultur in 16. und 17. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1910, s. 50 i n.; Jerzy Stankiewicz, *Strakowscy. Fortyfikatorzy, architekci i budowniczowie gdańscy*, Gdańsk 1955; Jadwiga Habela, *Strakowski (Strakoffsky, Strakowitz, Strakwitz) Jan (Hans) (ok. 1567–1642)*, [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, t. 4, Gdańsk 1997, s. 277–278 oraz Bogusław Dybaś, *Strakowski (Strakowitz, Strakoffsky, Strakwitz) Jan (Hans)*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 44/2, z. 181, Kraków 2006, s. 176–177.

<sup>5</sup> Na temat Simona Herlego por. przede wszystkim, Krystyna Mellin, *Szymon Herle – snycerz gdański*, „Rocznik Gdański” 1966, t. 25, s. 279–292; Zuzanna Prószyńska, *Herle (Hoerl) Simon*, [w:] *Słownik artystów polskich i w Polsce pracujących*, t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 52; Arnold Bartetzky, *Das Große Zeughaus in Danzig. Baugeschichte. Architekturgeschichtliche Stellung. Repräsentative Funktion*, Stuttgart 2000, Bd. 1, Text, s. 80, 88, 98–99, 156 oraz Renata Sulewska, *Dłutem wycięte. Snycerstwo północnych ziem Polski w czasach Zygmunta III Wazy*, Warszawa 2004, *passim*.

<sup>6</sup> Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 145–168; *idem*, *Antonis van Obbergen and the Great Arsenal...*

<sup>7</sup> Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 16.

uzyskanie przez niego statusu mistrza w mieście nad Motławą<sup>8</sup>. Stwierdza się tam, iż pochodził on z Prabut (Riesenburg), a więc w odróżnieniu od wielu jego kolegów, imigrantów z odległych krajów – głównie Niderlandów, ale też z różnych części Cesarstwa – z okolicy niezbyt odległej od Gdańska, położonej w Prusach Książęcych. Co więcej, w tym samym dokumencie określony on został jako mistrz z Malborka, co wskazuje na drogę zawodową, jaką przebył, zanim został członkiem gdańskiego cechu. W dokumentach tej ostatniej korporacji zachował się również list z 1597 r., wystosowany przez cech malborski i dotyczący wątpliwości związanych z działalnością Strakowskiego<sup>9</sup>. Strakowski najprawdopodobniej przybył więc do Gdańska już jako wykształcony budowniczy, co każe zakwestionować opinię Stankiewicza, według którego rozpoczynał on swoją karierę zawodową jako uczeń i czeladnik któregoś z tamtejszych mistrzów<sup>10</sup>.

Wedle obowiązującej do niedawna tezy na początku swej kariery Strakowski miał być związany z pochodzącym z Mechelen budowniczym Anthonisem van Obberghenem. Pracując i żyjąc w Gdańsku, obydwaj mistrzowie z pewnością nie byli sobie obcy. Łączyć ich musiały zarówno kontakty zawodowe, jak i prywatne; te drugie zostały potwierdzone, gdyż żona Brabantczyka, Sara, była matką chrzestną syna Hansa Strakowskiego, Izajasza (Esaiasa)<sup>11</sup>. Charakter zawodowych kontaktów pomiędzy nimi jest jednak w świetle znanych przekazów źródłowych trudny do uchwycenia, a powtarzana często teza o zależności Strakowskiego od Obberghena na obecnym etapie badań musi zostać uznana za idącą zbyt daleko<sup>12</sup>. W świetle dzisiejszej wiedzy nie da się potwierdzić ani udziału Obberghena w przebudowie ratusza Starego Miasta oraz w budowie Wielkiej Zbrojowni<sup>13</sup>, ani też tezy mówiącej o tym, iż prace te odegrały kluczową rolę w zawodowym rozwoju samego Strakowskiego.

Wkrótce po przybyciu do Gdańska Hans Strakowski został członkiem władz wspomnianego cechu. Dwukrotnie, w latach 1596–1597 i 1600–1601<sup>14</sup>, a więc w początkowym okresie swej działalności nad Motławą, pełnił on w tej korporacji funkcję starszego. Bardzo interesujące okazują się wyniki analizy akt cechu, pozwalające na określenie wielkości warsztatu prowadzonego

<sup>8</sup> Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej APG), Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2058, s. 94. Dokument ten znany był Cuny'emu, który jednak nie wspomina o pochodzeniu mistrza; por. Cuny, *Danzigs Kunst...*, s. 50, za nim Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 20.

<sup>9</sup> APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2086, s. 97–98.

<sup>10</sup> Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 16.

<sup>11</sup> APG, Gdańskie Kościoły ewangeliczne, sygn. 354/311, s. 151v. Chrzest odbył się w kościele Mariackim 7 grudnia 1603 r.; por. też Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 63.

<sup>12</sup> Podobnie Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*; *idem*, *Anthonis van Obberghen* oraz *idem*, *Antonis van Obbergen and the Great Arsenal...* Za „ucznią” Obberghena uważa się czasem nie tylko Strakowskiego, ale nawet Abrahama van den Blocke, zob. Zarębska, *Przebudowa Gdańska...* s. 95.

<sup>13</sup> O tym zwłaszcza Bartetzky, *Antonis van Obbergen and the Great Arsenal...*

<sup>14</sup> APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2058, s. 156 i 222; por. też Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 24 i Dybaś, *Strakowski...*, s. 176. Dwukrotnie (w latach 1595–1596 i 1599–1600) pełnił on też funkcję kompana starszego cechu.

w Gdańsku przez Strakowskiego. Wynika z nich jednoznacznie, iż na początku XVII w. pracownia ta była największym przedsiębiorstwem tego typu w mieście<sup>15</sup>. W początkowych latach (1592–1595) liczba pracowników zatrudnionych przez mistrza wynosiła około 7–9, nie była więc szczególnie wysoka<sup>16</sup>. Jednakże już w 1596 r. Strakowski uiścił opłatę za 21 czeladników, co sytuowało jego warsztat wśród największych w Gdańsku<sup>17</sup>. Najwięcej pracowników czynnych było tam jednak w pierwszej dekadzie XVII stulecia. W latach 1601 i 1605 Strakowski zatrudniał przynajmniej 41 czeladników<sup>18</sup>, a w roku 1603 – 31<sup>19</sup>. Największa ich liczba, czyli 64, opłacona została w roku 1606<sup>20</sup>. Należy podkreślić fakt, iż żaden inny znany gdański warsztat budowlany nie zatrudniał nawet w przybliżeniu tak dużej liczby pomocników. Dla porównania, w 1592 r. Burchardt Janssen jednorazowo uiścił opłatę za 26, zaś w 1589 r. Hans Schneider von Lindau za 34 pracowników<sup>21</sup>. Duży warsztat rzeźbiarski, jak ten Willema van den Blocke, jedynie momentami zatrudniał około 10 czeladników<sup>22</sup>. Strakowski musiał być w tym czasie zaangażowany w szereg dużych inwestycji, być może w części publicznych. Tak duży warsztat wykonywał zapewne prace jednocześnie w kilku miejscach, na co wskazuje sygnowany przez Strakowskiego późniejszy już rachunek z 9 lipca 1616 r., w którym wymienieni są czeladnicy (łącznie 15) pracujący w czterech obiektach<sup>23</sup>. Inne dokumenty z tego samego roku mówią ponadto o robotach prowadzonych przezeń w twierdzy Wisłoujście<sup>24</sup>. Wymienione w dokumentach działania wiązały się zapewne nie tyle ze wznoszeniem nowych, reprezentacyjnych czy nawet tylko gospodarczych budynków, co z większymi lub mniejszymi naprawami, przebudowami i modyfikacjami istniejących już obiektów<sup>25</sup>. Działalność taka stanowić musiała znaczną, wręcz podstawową część zajęć budowniczych i murarzy czynnych w Gdańsku, w szczególności zaś budowniczych i murarzy miejskich<sup>26</sup>.

<sup>15</sup> Por. Halina Sikorska, *Jan Speyman. Szkic z dziejów mecenatu gdańskiej sztuki XVII-XVIII w.*, „Rocznik Gdański” 1968, t. 27, s. 275 oraz Dybaś, *Strakowski...*

<sup>16</sup> Np. APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2058, s. 99, 100, 102, 105, 110, 139, 141.

<sup>17</sup> APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2058, s. 156–157.

<sup>18</sup> APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2058, s. 259; 300, C/2059, s. 63.

<sup>19</sup> APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2059, s. 11.

<sup>20</sup> APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2059, s. 86.

<sup>21</sup> APG, Cechy gdańskie, sygn. 300, C/2058, s. 69–70, 96; por. też Franciszek Skibiński, *Warsztat Willema van den Blocke w świetle akt gdańskiego cechu murarzy, kamieniarzy i rzeźbiarzy*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, R. 72, nr 1/2, s. 88, przyp. 26.

<sup>22</sup> Patrz: Skibiński, *Warsztat Willema van den Blocke...*

<sup>23</sup> APG, Kamlaria, sygn. 300, 12/298, s. 71. W dokumencie wspomniane są *Hof* (8 pracowników), *Stadthof* (4), nieokreślony *Kloster* (2) oraz *Zeughaus* (1).

<sup>24</sup> APG, Kamlaria, sygn. 300, 12/298, s. 67 i 109; pierwszy z nich z ramienia władz miejskich sygnowany przez Hansa Czierenbergka.

<sup>25</sup> Dotyczyć to mogło też obiektów wspomnianych w suplice z 1635 r., por. Cuny, *Danizgs Kunst...*, s. 56 i Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 91.

<sup>26</sup> Por. uwagi dotyczące Augsburga w Bernd Roeck, *Wirtschaftliche und soziale Voraussetzungen der Augsburger Baukunst zur Zeit des Elias Holl*, „Architectura” 1984, Nr. 14, s. 119–138.

Brak pewności, czy Strakowski rzeczywiście, jak przyjmuje się w literaturze, zajmował stanowisko budowniczego miejskiego<sup>27</sup>. Ostateczna odpowiedź na pytanie o jego status będzie możliwa dopiero po przeprowadzeniu gruntownej analizy ram, w jakich funkcjonowało gdańskie budownictwo tego czasu. Nie ulega jednak wątpliwości, iż był on przynajmniej w pewnym zakresie zatrudniany przez władze miasta. W dokumentach Strakowski jest określanym zazwyczaj jako *Stadtmaurer*, co wskazuje, iż najprawdopodobniej był on mistrzem murarskim zaangażowanym w służbę miastu<sup>28</sup>. Otwartą kwestią pozostaje, czy termin ten odnosi się do prawnie umocowanego stanowiska, a jeżeli tak, jaki był jego stosunek do funkcji budowniczego miejskiego. Choć jednak nazwisko Strakowskiego pojawia się regularnie w rachunkach miejskich, trudno na tej podstawie jednoznacznie określić charakter i skalę jego zaangażowania. Z rachunków tych wynika, iż był on jedną z szeregu osób zaangażowanych przez miasto. Znacznie częściej od niego wymieniany jest na przykład mało znany Philip Schumacher, określanym terminem *Bauknecht*<sup>29</sup>, który odgrywał trudną do zdefiniowania, lecz prawdopodobnie istotną rolę w organizacji budownictwa gdańskiego tego czasu. Jego nazwisko pojawia się w regularnych, cotygodniowych wypłatach za pracę przy *Stadtgebäude*<sup>30</sup>. Pewne światło na różnice w kompetencjach Strakowskiego i Schumachera rzucają rachunki z lat 1616–1617<sup>31</sup>. Strakowski opłacany jest tu regularnie za pracę *Maurergesellen*, a Schumacher za *Handtlinger* i *Arbeits volck*, co wskazuje na podział odpowiedzialności. Strakowski był przypuszczalnie mistrzem odpowiedzialnym za pracę sił wykwalifikowanych, Schumacher zaś rodzajem brygadzysty, który kontrolował prostych robotników.

Wiedza na temat prowadzonych przez Strakowskiego prac oparta jest głównie na treści supliki skierowanej do władz miasta przez samego mistrza w 1635 r., fragmentarycznie opublikowanej przez Georga Cuny'ego i będącej w tej formie zasadniczym źródłem dla Jerzego Stankiewicza<sup>32</sup>. Przekaz ten pozwala sądzić, iż Strakowski był zaangażowany w budowę umocnień, inżynierię wodną, a także w prace przy miejskich budowlach reprezentacyjnych. Do przedstawionej przez Strakowskiego w dokumencie listy własnych prac należy jednak podchodzić z ostrożnością, choć bowiem dostarcza ona informacji o inwestycjach, w jakie był on zaangażowany, nie mówi nic o charakterze tego zaangażowania. Z uwagi na to, iż dokument ten miał na celu podkreślenie

<sup>27</sup> To obowiązujące w literaturze założenie oparte jest zasadniczo na stwierdzeniu Cuny'ego, por. Cuny, *Danzigs Kunst...*, s. 51; zakwestionował je ostatnio Bogusław Dybaś, por. *idem*, *Strakowski...*, s. 176.

<sup>28</sup> Np. dokumenty z roku 1604, APG, Weta, sygn. 300, 58/62, s. 38–39, z roku 1613, APG, Kamlaria, sygn. 300 12/45, s. 55, czy z roku 1616, APG, Kamlaria, sygn. 300, 12/46, s. 127.

<sup>29</sup> Tak w APG, Kamlaria, sygn. 300, 12/46, s. 208. O Philipie Schumacherze najwięcej [w:] Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, zwłaszcza s. 95–98.

<sup>30</sup> Np. rachunki za rok 1613/1614, APG, Kamlaria, sygn. 300, 12/43, s. 199–201.

<sup>31</sup> APG, Kamlaria, sygn. 300, 12/46, s. 209–210.

<sup>32</sup> Cuny, *Danzigs Kunst*, s. 56 i Stankiewicz, *Strakowsky...*, s. 91.

zasług Strakowskiego dla miasta, mógł on je też nadmiernie akcentować. Często zdarzało się, iż mistrzowie czy ich pomocnicy przywoływali prace, przy których tylko asystowali. Peter Heithecker z Düsseldorfu, czeladnik między innymi Willema van den Blocke i późniejszy mistrz w gdańskim cechu, w suplice do Rady Miejskiej z 1594 r. powoływał się na przykład na swój udział w budowie Bramy Wyżynnej, gdzie nie odgrywał zapewne ważniejszej roli<sup>33</sup>. Podobnie, czynny w Wirtembergii Heinrich Schickhardt do swoich dzieł zaliczał także te obiekty, których budowę tylko nadzorował<sup>34</sup>. Rzeczywista skala działalności Strakowskiego – i to tylko do pewnego stopnia – może być określona dopiero po skonfrontowaniu tejże listy z innymi źródłami, jak miało to miejsce w odniesieniu do prac przy Wielkiej Zbrojowni<sup>35</sup>. Choć Strakowski wspomina o swoim udziale w tym przedsięwzięciu, rachunki miejskie, bogato dokumentujące działalność takich osób, jak Willem van der Meer zw. Barth, Abraham van den Blocke i wspomniany Philip Schumacher, milczą o zaangażowaniu pochodzącego z Prabut mistrza. Interpretacja Bartetzkiego, według której Strakowski, będąc budowniczym miejskim, otrzymywał stałą pensję i nie był opłacany na takich samych zasadach, jak inni mistrzowie, rodzi pewne wątpliwości. Jego nazwisko pojawia się wielokrotnie w tych samych dokumentach (miejskich księgach kasowych) w związku z innymi pracami. Co więcej, wynagrodzenie dla osób zajmujących stanowiska publiczne było zazwyczaj odnotowywane w miejskich rachunkach, czego dowodzi przykład cieśli miejskiego Jacoba van den Blocke<sup>36</sup>. Nie można zatem wykluczyć, iż jego udział w pracach przy Wielkiej Zbrojowni był w istocie niewielki. Podobna sytuacja mogła mieć też miejsce w wypadku innych budowli tradycyjnie wiązanych ze Strakowskim w oparciu o powyższą suplikę.

Hans Strakowski uważany jest zazwyczaj za budowniczego odpowiedzialnego za techniczną stronę realizacji, a nie za samodzielnego architekta. Słuszność tej opinii częściowo potwierdzają źródła archiwalne, w których określany jest zazwyczaj jako mistrz murarski. Jego ambicje sięgały jednak dalej, czego dowodzą choćby zachowane oraz wzmiankowane w źródłach projekty i modele architektoniczne jego autorstwa, będące istotną częścią praktyki budowlanej<sup>37</sup>. Przykładem tego rodzaju działalności Strakowskiego jest dobrze znany

<sup>33</sup> Skibiński, *Warsztat Willema van den Blocke...*, s. 89.

<sup>34</sup> Ulrich Schütte, *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek, Nr. 42, Wolfenbüttel 1984, s. 22; por. też Marcus Popplow, *Heinrich Schickhardt als Ingenieur*, [w:] *Heinrich Schickhardt. Baumeister der Renaissance. Leben und Werk des Architekten, Ingenieurs und Stadtplaners*, Hauptstaatsarchiv Stuttgart–Stadtsarchiv Stuttgart, hrsg. von Sönke Lorenz und Wilfried Setzler, Stuttgart 1999, s. 75–82.

<sup>35</sup> Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 96–98, 158, 225–260.

<sup>36</sup> Rachunki dotyczące Jacoba van den Blocke i jego urzędu (*Zimmerhof*) pojawiają się bardzo licznie w źródłach, m.in. w wyciągach z ksiąg kasowych (APG, Kamlaria, sygn. 300, 12).

<sup>37</sup> Na temat modeli architektonicznych por. m.in.: Franz Bischoff, „...das verkleinert opus recht vor Augen gestellt...”: *zur Geschichte und Bedeutung des Architekturmodells von der Frühzeit*



projekt rozbudowy fortyfikacji Gdańska, powstały około 1619 r.<sup>38</sup> Obok planu fortyfikacji można tu przywołać sygnowany przezeń rachunek za dostarczenie drewnianego modelu śluzy, mającego przypuszczalnie związek ze wspomnianą rozbudową umocnień<sup>39</sup>. O tym, iż model ów mógł mieć bardziej złożoną formę świadczy to, iż prócz kosztów drewna i opłacenia wykwalifikowanego wykonawcy wzmiankowany jest również koszt alabastru służącego do wykonania herbu. Na dobre przygotowanie zawodowe i wszechstronność Hansa Strakowskiego wskazuje również fakt, iż został on wysłany przez władze miasta do Niemiec i Holandii w celu doskonalenia umiejętności wznoszenia fortec oraz budowli lądowych i wodnych<sup>40</sup>.

O ile w odniesieniu do Hansa Strakowskiego kwerenda źródłowa pogłębia wiedzę zarówno o samym mistrzu, jak i o zakresie jego działań, w przypadku Simona Herlego prowadzi ona ponadto do poważniejszego przewartościowania istniejącego w literaturze obrazu tej postaci, od 1590 r. mistrza w miejscowym cechu stolarzy i snycerzy. Dotychczas znane dokumenty ukazują go jako snycerza angażowanego do prowadzenia ważnych prac w Gdańsku<sup>41</sup>. Do takich najważniejszych realizacji, w których udział mistrza udokumentowany jest źródłowo, należą dekoracja Letniej Sali Rady i innych pomieszczeń w ratuszu Głównego Miasta (1594–1596 i 1608–1609), prace w Wielkiej Zbrojowni (1606–1608) oraz ołtarz główny gdańskiego kościoła św. Katarzyny (1609–1613)<sup>42</sup>. Przy okazji tych prestiżowych przedsięwzięć Herle współpracował, zapewne na różne sposoby i w różnym stopniu, z czołowymi czynnikami w Gdańsku budowniczymi, rzeźbiarzami i malarzami: Hansem Vredemadem de Vriesem, Abrahamem van den Blocke, Willemem van der Meerem

*bis zur Gegenwart*, [w:] *Rom über die Alpen tragen. Fürsten sammeln antike Architektur: Die Aschaffenburger Korkmodelle*, bearb. von Werner Helmlinger und Valentin Kockel, Landshut/Ergolding 1993, s. 33–48; *The Renaissance from Brunelleschi to Michelangelo. The Representation of Architecture*, ed. Henry A. Millon, Vittorio Magnago Lampugnani, Milan 1994.

<sup>38</sup> Stankiewicz, *Strakowscy...*, ryc. 23; Wojciech Kalinowski, *Miasta polskie w XVI i pierwszej połowie XVII wieku*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1963, t. 8, nr 3/4, s. 206, ryc. 46, a zwłaszcza Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej...*, s. 172–173, 270–272 oraz ryc. 21.

<sup>39</sup> APG, Rękopisy nieurzędowe („Bibliotheca Archivi”), sygn. 300, R/Uu, 10 a, s. 89–90; prawdopodobnie o tym modelu wspominają: Cuny, *Danzigs Kunst...*, s. 51; Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 49 oraz Habela, *Strakowski*. Por. też K.[arl] Hoburg, *Geschichte der Festungswerke Danzigs*, Danzig 1852, s. 47–48, przyp. 1, a zwłaszcza Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej...*, s. 172, przyp. 123.

<sup>40</sup> Cuny, *Danzigs Kunst...* s. 51, 56; Stankiewicz, *Strakowscy...*, s. 44, 91 oraz Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej...*, s. 254. Por. też Bogusław Dybaś, *Podróż Tymoteusza Josta. Przyczynek do kształcenia budowniczych w wielkich miastach Prus Królewskich na przełomie XVI i XVII w.*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 1994, z. 25(293), s. 111–125.

<sup>41</sup> Por. przede wszystkim Mellin, *Szymon Herle...* Studium to, choć niepełne, zwraca uwagę przytoczeniem bogatego materiału źródłowego, którego zasadniczą część stanowią akta cechu stolarzy i snycerzy oraz rachunki kamlarii gdańskiej.

<sup>42</sup> Mellin, *Szymon Herle*; Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 88 i Sulewska, *Dłutem wycięte...*, s. 39–44 i 51–56.

zw. Barth, Antonem Möllerem i Isaakiem van den Blocke. W konsekwencji, w istniejącej literaturze Herle postrzegany jest głównie poprzez pryzmat swego zaangażowania w wymienione prace snycerskie, prowadzone w gdańskich kościołach i reprezentacyjnych budowlach miejskich. Dokumenty nieujęte w żadnym z dotychczasowych studiów dotyczących gdańskiego mistrza ujawniają jednakże bogatszy zakres jego działalności. W suplikach skierowanych do Rady Miejskiej Simon Herle podkreślał swoje przygotowanie i doświadczenie w zakresie geometrii, architektury i budownictwa (*Architectur und Baukunst*), oraz artylerii i mechaniki, a także umiejętność wykonywania „visirungen, abrisen und modellen”, również architektonicznych, z drewna lub innych materiałów<sup>43</sup>. Choć podobnie jak w przypadku Strakowskiego, interpretując słowa autora suplik, należy zachować pewną ostrożność, nie ulega wątpliwości, iż profil zawodowy Herlego znacząco wykraczał poza ten znany z dotychczasowej literatury. Dokumenty te ujawniają ponadto barwne szczegóły z życia mistrza. Pierwsza z przywołanych tu suplik dotyczy prośby o powierzenie mu stanowiska zbrojmistrza (*Zeugmeister*)<sup>44</sup>. Motywując ją, mistrz powoływał się na swoje doświadczenie militarne, zwłaszcza w dziedzinie artylerii. Zdobywać miał je między innymi w Wiedniu, a także w praktyce, podczas mającego miejsce w 1598 r. (w czasie tzw. wojny piętnastoletniej – Długiej Wojny – pomiędzy cesarzem Rudolfem II i Imperium Osmańskim w latach 1591–1606 [1593–1608]), zdobycia przez armię cesarską Mikłósa Pálffy’ego twierdzy Raab (Győr) na Węgrzech<sup>45</sup>. Najwyraźniej pomiędzy pracami wykonywanymi w Gdańsku w połowie lat 90. XVI w., a tymi z pierwszej dekady kolejnego stulecia, gdański twórca brał czynny udział w działaniach zbrojnych prowadzonych na odległych terenach<sup>46</sup>.

Inna, pochodząca z 1605 r. suplika wystosowana do Rady Miejskiej przez snycerza, architekta i artylerzystę Simona Herlego, dostarcza kolejnej, niezwykle interesującej informacji, która uzupełnia znacząco wiedzę o działalności mistrza. Według tego przekazu, wśród wykonanych przez Herlego prac znalazły się również „ein Schamplon und modell von holz (nebenst etlichen grundrisen und visirungen)” Wielkiej Zbrojowni, wedle słów samego petenta wykonane na polecenie burmistrza Hansa (Johanna) von der Lindego<sup>47</sup>. Brak jest oczywiście pewności, czy ostatecznie zrealizowano właśnie ten projekt. Można też przypuszczać, iż nie była to jego zupełnie samodzielna praca. Samo

<sup>43</sup>APG, Nauka i sztuka, sygn. 300, 36/65, s. 97–100 i 105–108.

<sup>44</sup>APG, Nauka i sztuka, sygn. 300, 36/65, s. 105–108; por. Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, s. 98.

<sup>45</sup> Jak przyp. 44. Odnośnie do wojny piętnastoletniej por. m.in.: László Kontker, *A History of Hungary. Millenium in Central Europe*, Palgrave Macmillan 2002, s. 161–166 i Jean Bérenger, *La Hongrie des Habsburgs*, t. 1, *De 1526 à 1790*, Rennes 2010, s. 94–99. Uczeni ci przedstawiają odmienne daty krańcowe wojny.

<sup>46</sup> Jest to zgodne z brakiem informacji o działalności Herlego w tym czasie w Gdańsku, por. Mellin, *Szymon Herle...*, s. 286.

<sup>47</sup> APG, Nauka i sztuka, sygn. 300 36/65, s. 67–70.

wykonanie drewnianej makiety nie byłoby niczym zaskakującym w przypadku snycerza<sup>48</sup>, wystarczy przypomnieć tu przywołany wcześniej model, wykonany przez anonimowego snycerza na polecenie czy też pod nadzorem Hansa Strakowskiego. Jednakże wyraźnie podkreślony w suplicie fakt, iż Herle wykonał nie tylko sam model, lecz także plany i rysunki, pozwala przypuszczać, iż jego udział w tym przedsięwzięciu miał nie tylko pomocniczy charakter. Pomimo pewnych wątpliwości, jakie można żywić odnośnie do pełnej rzetelności wypowiedzi twórcy, wiadomość ta jest bardzo istotna, bowiem zarówno w znaczący sposób uzupełnia wiedzę o dziejach jednej z najważniejszych budowli Gdańska, jak i ukazuje złożoność procesu konstrukcyjnego oraz rzuca nowe światło na postać jednego z bardziej intrygujących gdańskich mistrzów owego czasu. Fakt, iż nie był on dotąd poważnie brany pod uwagę w dyskusji o autorstwie Zbrojowni, wyraźnie wskazuje, z jak dużą ostrożnością i wnikliwością podchodzić należy do studiów nad gdańską architekturą i sztuką<sup>49</sup>. Przedstawione tu informacje każą na nowo spojrzeć na postać Herlego, zarówno w odniesieniu do jego działalności, jak też do zajmowanego przezeń miejsca na tle szerszej panoramy sztuki miasta.

Uzupełniony o nowe informacje źródłowe wizerunek obydwu omówionych tu gdańskich mistrzów zwraca uwagę swoją różnorodnością. Hans Strakowski najwyraźniej łączył projektowanie fortyfikacji i prace przy nich z zaangażowaniem w budownictwo cywilne o różnym charakterze, a jego działalność obejmowała zarówno projektowanie, jak i wznoszenie oraz naprawę i utrzymanie tych budynków. Simon Herle był nie tylko snycerzem, lecz prawdopodobnie też architektem oraz specjalistą w dziedzinie wojskowości, a jego bogate kwalifikacje oddają użyte przezeń terminy: geometria, architektura, artyleria, mechanika<sup>50</sup>. Nowożytny architekt czy budowniczy – ale też na przykład rzeźbiarz – w istocie bywał niejednokrotnie matematykiem, inżynierem, specjalistą od urządzeń technicznych czy kupcem zaangażowanym w handel materiałami budowlanymi<sup>51</sup>. Był on zatrudniony do różnego rodzaju prac

<sup>48</sup> Warto zauważyć, iż modele takie mogły być z powodzeniem eksponowane, być może w odpowiedniej sali ratusza, podobnie jak miało to miejsce w innych miastach, np. w Augsburgu, gdzie zachowały się monumentalne modele architektoniczne (około 1609–1611), przechowywane wcześniej w siedzibie tamtejszych władz miejskich, por. *Welt im Umbruch. Augsburg zwischen Renaissance und Barock*, Rathaus und Zeughaus, Augsburg, vom 28 Juni bis 28 September 1980, Bd. 1, nr kat. 261–262, s. 292–294.

<sup>49</sup> Udział Simona Herlego w powstaniu budowli nie został uwzględniony przez Jadwigę Habelę, która starała się udowodnić w odniesieniu do niej autorstwo Anthonisa van Obberghena; Arnold Bartetzky był w tej ostatniej kwestii zdecydowanie bardziej ostrożny, ale także i on raczej nie widział w postaci Herlego ani autora, ani choćby jednego z autorów projektu Zbrojowni (Bartetzky, *Das Große Zeughaus...*, zwłaszcza s. 156).

<sup>50</sup> Fakt, iż Herle nie wspomina w suplikach o swej pracy w charakterze snycerza wynikał zapewne z tego, iż starał się on w nich przekonać władze miasta o swych innych kwalifikacjach.

<sup>51</sup> Złożoność tę ilustrują np. studia: *Building Policy and Urbanisation during the Reign of the Archdukes: the Court and its Architects*, Krista de Jonge, Charles van den Heuvel, Brigit Franke, Tine Meganck, Annemie de Vos, Philippe Bragart, [w:] *Albert & Isabella. 1598–1621. Essays*,

projektowych i konstrukcyjnych, poczynając od budowli reprezentacyjnych po urządzenia wodne, młyny czy umocnienia. Pojęcie 'architektura' w ujęciu witruwiańskim wiązało się ściśle z mechaniką, zaś związki z jednej strony pomiędzy mechaniką, praktyką budowlaną i teorią architektury, z drugiej zaś pomiędzy architekturą a takimi dyscyplinami artystycznymi, jak rzeźba, ulegały w XVI w. nieliniarnej procesowi przemian<sup>52</sup>. Niezwykle istotnym zagadnieniem było też wydzielenie architektury militarnej jako odrębnej dziedziny wiedzy, w coraz większym stopniu związanej z naukami matematycznymi<sup>53</sup>. W konsekwencji niezwykle trudne jest jasne określenie kompetencji poszczególnych uczestników procesu budowlanego w okresie, kiedy zawody na różne sposoby związane z budownictwem ulegały głębokiej przemianie, a sytuacja w każdym konkretnym przypadku zależna była od miejscowych uwarunkowań oraz indywidualnych umiejętności konkretnych osób (bardzo różnicowanych wobec braku jednolitego systemu szkolenia)<sup>54</sup>.

Krótkie spojrzenie na praktykę w północnej Europie w XVI i na początku XVII w. pozwala stwierdzić, iż sztywne podziały na architektów, budowniczych, rzeźbiarzy czy snycerzy są w znacznej mierze sztuczne i nie odpowiadają w pełni ówczesnej sytuacji. Lista wybitnych architektów przedstawiona przez Hansa Vredemana de Vriesa (on sam był znakomitym przykładem wszechstronnego artysty i budowniczego czynnego przez pewien czas w Gdańsku<sup>55</sup>) w traktacie/wzorniku *Architectura* wskazuje<sup>56</sup>, że w XVI w. wśród projektantów

ed. Werner Thomas, Luc Duerloo, Turnhout 1998, s. 191–219; Klaus Jan Philipp, „*Eyn huys in manieren van eyne kirchen*”. *Werkmeister, Parliere, Steinlieferanten, Zimmermeister und die Bauorganisation in der Niederlanden vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*, „Wallraf-Richartz-Jahrbuch” 1989, Vol. 50, s. 69–113 oraz przywoływane już katalogi: *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden* i *Heinrich Schickhardt. Baumeister der Renaissance*. Na temat zaangażowania w handel materiałem por. szczególnie Gabrij van Tussenbroek, *The Architectural Network of the Van Neurenberg Family in the Low Countries (1480–1640)*, Turnhout 2006.

<sup>52</sup> Por. m.in.: Schütte, *Architekt und Ingenieur* i Wilkinson, *The New Professionalism*. Wśród szesnastowiecznych traktatów na północy Europy problemom technicznym szczególnie dużo uwagi poświęca Philibert De l'Orme, z wykształcenia murarz, por. Jean Guillaume, *On Philibert de l'Orme: a treatise transcending the rules*, [w:] *Paper Palaces. The Raise of the Renaissance Architectural Treatise*, ed. Vaughan Hart, Peter Hicks, New Haven–London 1998, s. 219–231. Odniesienia do problemów technicznych pojawiają się, choć w ograniczonym zakresie, nawet u Hansa Vredemana de Vriesa, por. Dieter A. Nuytten, *Architectural and Technical Examples: Between Antique Modernity and Gothic Tradition*, [w:] *Hans Vredeman de Vries and the „Artes Mechanicae” Revisited*, ed. Piet Lombaerde, Turnhout 2005, s. 57–81.

<sup>53</sup> Por. m.in.: Schütte, *Architekt und Ingenieur...*; Hartwig Neumann, *Architectura militaris*, [w:] *Architekt und Ingenieur. Baumeister in Krieg und Frieden*, s. 281–404; Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej...*, s. 25–27 oraz De Jonge/Ottenheim, *Unity and Discontinuity...*, s. 100–110.

<sup>54</sup> Por. m.in.: Schütte, *Architekt und Ingenieur...*; Dybaś, *Fortece Rzeczypospolitej...*, s. 253–256.

<sup>55</sup> O jego działalności w Gdańsku najpełniej pisze Janusz Pałubicki, *Hans Vredeman de Vries w Gdańsku w latach 1591–1596*, [w:] *Album Amicorum. Między Wilnem a Toruniem. Księga pamiątkowa dedykowana prof. Józefowi Poklewskiemu*, Toruń 2008, s. 231–256.

<sup>56</sup> Komentarz do tablicy 6. niderlandzkiej edycji traktatu, por. De Jonge/Ottenheim, *Unity and Discontinuity...*, s. 95. Odnośnie do samego traktatu por. Petra Sophia Zimmermann, *Die*

znaczną, może nawet czołową rolę odgrywali reprezentanci innych dyscyplin niż budowniczowie, w szczególności rzeźbiarze. Przykładem rzeźbiarza zaangażowanego w różnorodne prace architektoniczne był Jacques du Broeucq, współpracujący z inżynierami takimi jak Donato de' Boni i Sebastian van Noyen, przy planowaniu fortyfikacji w Charlemont, Mariembourg i Philippeville<sup>57</sup>. Był on też zapewne doradcą władz Antwerpii przy wyborze projektu nowego ratusza i być może to właśnie on oceniał propozycję przedstawioną przez Cornelisa Florisa. Również w Gdańsku rzeźbiarze w kamieniu, jak np. Willem i Abraham van den Blocke, czy też w drewnie, jak Simon Herle, na różne sposoby i w różnym charakterze angażowali się w inwestycje budowlane. Jednym z czynników umożliwiających taką praktykę był fakt, iż proces projektowania był często oddzielony od samej realizacji, a większe i bardziej prestiżowe budowle wznoszone w drugiej połowie XVI i na początku XVII w. zazwyczaj nie były dziełem pojedynczego architekta bądź budowniczego<sup>58</sup>. Czołowym północnoeuropejskim przykładem takiej kooperacji jest ratusz w Antwerpii (1561–1565), zaprojektowany najprawdopodobniej przez rzeźbiarzy Cornelisa Florisa i Willema van den Broecke (Paludanusa) jako znawców „antycznych” zasad architektury<sup>59</sup>, a wykonany przez wykwalifikowanych budowniczych, m.in. Hendricka van Paeschena i Jana Daemsa, którzy prawdopodobnie zaplanowali i wykonali fundamenty, pierwszą kondygnację i klatkę schodową<sup>60</sup>. Innym przykładem jest portyk wzniesiony przed fasadą ratusza w Kolonii (około 1570 r.). Projekty planowanej budowli niezależnie od siebie przedstawili Cornelis Floris, Lambertus Suavius, Hendrik van Hasselt i inni, rzeczywiste prace nadzorował zaś najprawdopodobniej mistrz kamieniarski Willem Vernukken, który był też zaangażowany w dostarczanie materiału<sup>61</sup>.

*Architectura von Hans Verdeman de Vries, Entwicklung der Renaissance – Architektur in Mitteleuropa, München–Berlin 2002.*

<sup>57</sup> De Jonge/Ottenheim, *Unity and Discontinuity...*, s. 79–86. Na temat rzeźbiarskiej działalności Du Broeucqa por. m.in. Robert Didier, *Jacques Dubroeuq, sculpteur et maître – artiste de l'empereur (1500/1510–1584)*, [b.m.w.] 2000.

<sup>58</sup> Złożoność procesu budowlanego skłoniła badaczy do przyjęcia nowego modelu interpretacji procesu powstawania nowożytnej architektury, rozumianego jako wynik grupowego wysiłku wielu osób, poczynając od fundatorów, przez projektodawców, na wykonawcach kończąc. Jasną analizę transformacji mającej miejsce w historiografii przedstawili Thomas Fitschner i Kai Wenzel, *Elias Holl, [w:] Die Baumeister der „Deutschen Renaissance”...*, s. 213–236.

<sup>59</sup> Na temat ówczesnego rozumienia pojęcia sztuki „antycznej” w Niderlandach – a pośrednio też na obszarach znajdujących się w sferze ich artystycznych wpływów – por. szczególnie De Jonge/Ottenheim, *Unity and Discontinuity...*, s. 15–86.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 49, 219; szczególnie na temat ratusza w Antwerpii por. też Helmuth Bevers, *Das Rathaus von Antwerpen (1561–1565). Architektur und Figurenprogramm*, Hildesheim 1985.

<sup>61</sup> Por. Ann Jolly, *Netherlandish sculptors in sixteenth century northern Germany and their patrons*, „Simiolus” 1999, 27, nr 3, s. 130–131; Van Tussenbroek, *The Architectural Network...*, s. 62–66 oraz Isabelle Kirgus, *Die Kölner Rathauslaube (1569–1573) und die stilistische Antikrezeption*, [w:] *Stil als Bedeutung*, hrsg. von Stephan Hoppe, Matthias Müller und Norbert

Przykład kolońskiej przybudówki wskazuje też na to, że ostateczny kształt budowli mógł być wypadkową różnych projektów. Przywołane tu przedsięwzięcia budowlane dowodzą ponadto, iż projektantem mogła być osoba czynna w znacznej odległości od miejsca realizacji. Już około 1500 r. istniała praktyka poszukiwania zewnętrznych projektantów w drodze bezpośrednich konsultacji bądź otwartych konkursów, do których zgłaszać się mogły osoby gotowe do podjęcia pracy<sup>62</sup>. Podobnie zresztą działo się w przypadku wykonawców, o czym świadczy przykład cieśli z Damme, Inghelle Baerta, wysłanego przez władze miasta z gotowym projektem do Gandawy, Brukseli, Mechelen i Antwerpii, by tam znalazł rzemieślników zdolnych do jego realizacji<sup>63</sup>.

O ile problem szeroko pojętej organizacji budownictwa w czasach nowożytnych jest trudno uchwytne w skali ogólnoeuropejskiej, to wydaje się, iż sytuacja w mieście nad Motławą w sposób szczególny wymyka się łatwej kategoryzacji. Z jednej strony ciągle napływ nowych impulsów, szczególnie silny w drugiej połowie XVI w., z drugiej zaś obecność struktury lokalnej, zwłaszcza cechowej, z którą integrowali się przybysze z różnych krajów wnoszący zapewne elementy własnych tradycji, w tym szczególnie o genezie niderlandzkiej, mogły przyczynić się do wytworzenia się tu specyficznych warunków pracy, powiązanych jednak z sytuacją w innych ośrodkach. Tym bardziej więc w badaniach nad architekturą i sztuką nowożytnego Gdańska musi być brana pod uwagę złożoność procesu budowlanego oraz wszechstronność zaangażowanych wń osób, obserwowana w całej ówczesnej Europie. W świetle przedstawionego tu materiału szczególną uwagę należy zwrócić na niejednoznaczność zazwyczaj zbyt sztywno postrzeganych specjalizacji zawodowych.

Niniejsze uwagi odnoszące się do działalności Hansa Strakowskiego i Simona Herlego, a pośrednio także innych zagadnień, przypominają o ograniczeniach obecnej wiedzy dotyczącej architektury i sztuki Gdańska przełomu XVI i XVII w. Dogłębna analiza źródeł, bywa, że używanych jedynie za pośrednictwem dawnych publikacji uczonych niemieckich, oznacza często konieczność podważenia utrwalonych w literaturze hipotez uznawanych zwykle za udowodnione fakty. Stąd też w obecnej chwili konieczne jest podjęcie gruntownej weryfikacji dotychczasowego stanu wiedzy. Dopiero systematyczne studia nad materiałami archiwalnymi – do których niniejszy tekst jest tylko zachętą – pozwolą właściwie określić charakter działalności poszczególnych mistrzów, a także organizację pracy i proces decyzyjny w działalności architektonicznej na terenie miasta w okresie jego „złotego wieku”, prowadząc tym samym do pogłębienia wiedzy o jednym z czołowych ośrodków artystycznych basenu Morza Bałtyckiego i dawnej Rzeczypospolitej.

Nußbaum, Regensburg 2008, s. 320–349. Odnośnie do samego Vernukkena por. Martin Müller, *Wilhelm Vernucken*, [w:] *Die Baumeister der „Deutschen Renaissance“*..., s. 111–142.

<sup>62</sup> Por. m.in. Philipp, *Eyn Huys*... oraz De Jonge/Ottenheym, *Unity and Discontinuity*..., s. 217–222.

<sup>63</sup> Philipp, *Eyn Huys*..., s. 72.

## **Some notes on Hans Strakowski, Simon Herle and architecture in Gdańsk c. 1600**

*Kilka uwag  
o Hansie  
Strakow-  
skim, Simonie  
Herle...*

This paper deals with the activities of Hans Strakowski and Simon Herle, who played an important role in architecture and art in Gdansk at the turn of the sixteenth century. Their professional position and the works they conducted in the city are both reassessed on the basis of extensive sources existing in the State Archive in Gdansk. New information pertaining to the workshop led by Strakowski in Gdansk is discussed, along with the problem of the nature of his involvement in the city's building enterprises from the first quarter of the seventeenth century. Particularly revealing is evidence from archival documents, concerning the work of Simon Herle. Long believed to be only a woodcarver, Herle turns out to have also acted as an architect involved in the construction of the Great Arsenal in Gdansk, for which he prepared plans and a model; apparently, he was also well acquainted with geometry, mechanics and even artillery. The presented material points to the complexity of the building process in early modern Gdansk and to the versatility of the people who took part in it. These issues are in turn analysed in the context of building practices in other Northern European centres, particularly in the Low Countries.

## Ewangelickie kościoły na Warmii

Do 1772 r. Warmia była zamieszkiwana niemalże wyłącznie przez katolików<sup>1</sup>. W 1526 r. biskup warmiński Maurycy Ferber wydał statuty, w których określał sposoby postępowania z innowiercami. W rozdziale *O jedności wiary chrześcijańskiej* ogłosił, że jedyną słuszną wiarą jest katolicyzm. Ludność niekatolicka nie miała prawa obywatelstwa i kupna gruntów, ani nawet osiedlania się w granicach Warmii na stałe<sup>2</sup>. Po zajęciu Warmii przez Królestwo Pruskie nastąpiło otwarcie granic dla ludności wyznania ewangelickiego.

Ewangelicy, którzy musieli odnaleźć się w obcym (katolickim) środowisku, na przestrzeni dziesięcioleci z mozołem tworzyli kolejne gminy wyznaniowe oraz wznosili nowe kościoły w krajobrazie warmińskich miast. Ta wyjątkowa sytuacja wymusza szczególne spojrzenie na protestancką architekturę Warmii, która ze względu na szczególny kontekst polityczny jest niezwykle interesującym, a pomijanym w badaniach naukowych tematem.

W literaturze naukowej temat ten niemal nie istnieje. O architekturze kościołów Lidzbarka Warmińskiego i Fromborka wspomina Grzegorz Jasiński – autor wielu opracowań dotyczących życia ewangelików na Warmii<sup>3</sup>. Podstawowych informacji dotyczących poszczególnych gmin ewangelickich dostarcza książka Agathona Harnocha, podająca zwięzłe informacje na temat erygowania parafii czy daty wyświęcenia kościoła<sup>4</sup>. Johannes Hassenstein skupił się głównie na kwestiach religijnych, szkolnych i finansowych<sup>5</sup>. Wiele informacji podawanych przez powyższych powtórzył Hubatsch<sup>6</sup>. Część informacji dotyczących gmin ewangelickich można znaleźć w wydawnictwach rocznicowych z okazji jubileuszu miasta czy gminy, na przykład Jezioran<sup>7</sup> czy Reszla<sup>8</sup>.

<sup>1</sup> Artykuł opracowany został na podstawie pracy magisterskiej *XIX-wieczne kościoły ewangelickie na terenie Dominiów Warmińskiego po I rozbiórce Polski*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego w 2011 r.

<sup>2</sup> Alojzy Szorc, *Dzieje diecezji warmińskiej (1243–1991)*, Olsztyn 1991, s. 57–58.

<sup>3</sup> Grzegorz Jasiński, *Parafia ewangelicka we Fromborku w XIX wieku (1830–1914)*, „Folia Fromborensia. Pismo Fundacji im. Mikołaja Kopernika” 2000, t. 3; *idem*, *Protestanci w Lidzbarku Warmińskim*, [w:] *Historia Lidzbarka Warmińskiego*, t. 1, red. Krzysztof Mikulski, Eugeniusz Borodij, Lidzbark Warmiński 2008.

<sup>4</sup> Agathon Harnoch, *Chronik und Statistik der evangelischen Kirchen in den Provinzen Ost- und Westpreussen*, Neidenburg 1890.

<sup>5</sup> Johannes Hassenstein, *Die Geschichte der evangelische Kirchen im Ermland seit 1772 (mit Bildern)*, Königsberg i. P. 1918.

<sup>6</sup> Walther Hubatsch, *Geschichte der evangelische Kirche Ostpreußens*, Bd. 2, Göttingen 1968.

<sup>7</sup> Adolf Poschmann, *600 Jahre Seeburg, Bilder aus alter und neuer Zeit*, Bischofstein 1938.

<sup>8</sup> *Idem*, *600 Jahre Rößel*, Rößel 1937.



Opisy wydarzeń związanych z poszczególnymi gminami, takich jak poświęcenie kościoła, zamieszczone były także w czasopiśmie ewangelickim w Prusach Wschodnich – „Evangelisches Gemeindeblatt”. Dzieje olsztyńskich ewangelików dość szczegółowo opisuje Erwin Kruk<sup>9</sup>.

Dużo trudniej natrafić na literaturę dotyczącą architektury tych obiektów. Katalog sztuki obejmuje jedynie kościoły we Fromborku, Braniewie, Orniecie i Pieniężnie<sup>10</sup>. W niemieckojęzycznej literaturze ukazał się artykuł dotyczący budownictwa kościelnego w Prusach Wschodnich w XIX w., w którym jednak Warmię potraktowano pobieżnie<sup>11</sup>. Najwięcej informacji i szczegółów znajduje się w dwóch książkach Evy Börsch-Supan. Pierwsza z nich traktuje o działalności Schinkla na terenie prowincji wschodnich, przynosząc liczne informacje dotyczące między innymi miejsca przechowywanych źródeł, projektów, szkiców, a także kwestii finansowych związanych z realizacją kościołów wzniesionych na podstawie projektów tego architekta<sup>12</sup>. Druga dotyczy życia i twórczości Friedricha Augusta Stülera, dostarcza informacji na temat jego prac we Fromborku, Pieniężnie, Biskupcu i Barczewie<sup>13</sup>. Źródła archiwalne interesujących nas tu obiektów bądź się nie zachowały, bądź też znajdują się poza granicami Polski (Schinkels Museum, Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz). Część planów i zdjęć archiwalnych zachowała się w inwentarzu z lat 20. XX w. sporządzonym przez królewieckiego konserwatora zabytków, a wydanym kilka lat temu dzięki staraniom Archiwum Państwowego w Olsztynie i Instytutu Sztuki PAN<sup>14</sup>. Należy także wspomnieć o opublikowanej niedawno pozycji ks. Marka Jodkowskiego, w której opisał historię i architekturę większości kościołów katolickich na terenie diecezji warmińskiej w latach 1821–1945. Publikacja całkowicie pomija temat kościołów ewangelickich, jednakże doskonale opisuje temat ludności katolickiej w Prusach Wschodnich<sup>15</sup>.

Jak wiadomo Warmia została zajęta przez Królestwo Prus w ramach pierwszego rozbioru Polski w 1772 r., co wpłynęło na zmianę dotychczasowych relacji wyznaniowych na tym obszarze. Początkowy napływ ludności ewangelickiej na Warmię nie był jednak gwałtowny. W miastach osiedlali się głównie urzędnicy administracji państwowej i kupcy, a także garnizony wojskowe.

<sup>9</sup> Erwin Kruk, *Ewangelicy w Olsztynie*, Olsztyn 2003.

<sup>10</sup> *Katalog zabytków sztuki w Polsce. Seria nowa*, t. 2, *Województwo elbląskie*, z. 1, *Braniewo, Frombork, Orneta i okolice*, oprac. Marian Arszyński i Marian Kutzner, Warszawa 1980.

<sup>11</sup> Iselin Gundermann *Ostpreussische Kirchspielgründungen und Kirchbauten im 19. Jahrhundert*, „Acta Prussica” 1968.

<sup>12</sup> Eva Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel Lebenswerk*, Bd. 18, *Die Provinzen Ost- und Westpreußen und Großherzogtum Posen*, München 2003.

<sup>13</sup> Eva Börsch-Supan, Dietrich Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler 1800–1865*, Berlin 1997.

<sup>14</sup> *Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji. Zbiory fotograficzne dawnego Urzędu Konserwatora Zabytków w Królewcu*, red. Jan Przyppkowski, Warszawa 2006, [dokument elektroniczny].

<sup>15</sup> Marek Jodkowski, *Budownictwo sakralne diecezji warmińskiej w latach 1821–1945*, Olsztyn 2011.

Owe garnizony często posiadały własnego kapelana i to one właśnie były źródłem wyznania ewangelickiego na tych terenach<sup>16</sup>.

Od początku sytuacja ewangelików warmińskich była trudna. Z racji ich niewielkiej liczby rozproszonej wszakże na znacznym obszarze, parafie były rozległe, a dotarcie wiernych do najbliższego kościoła stanowiło trudność. W 1823 r. członek Konsystorza z Królewca, Ludwig August Kähler, przeprowadził kontrolę na terenach Warmii, po której stworzył raport opisujący zły stan gmin ewangelickich. Zwrócił uwagę przede wszystkim na rozpad poczucia wspólnoty oraz na niskie aspiracje religijne jej członków. Raport ten spowodował wydanie przez króla Fryderyka Wilhelma III dekretu ułatwiającego tworzenie parafii na terenie Warmii<sup>17</sup>. Napływ ewangelików na Warmię nasilił się w latach 40. XIX w. Wtedy to władze pruskie sprowadziły na tereny południowej Warmii ludność z Hesji i Odenwalde. Sprowadzono ewangelików do Czerwonki w powiecie reszelskim oraz Skajbot i Patryk w powiecie olsztyńskim. Celem ich osiedlenia było podniesienie jakości gospodarczej tych terenów, na których prowadzący gospodarstwa ewangelicy mieli dawać przykład pracowitości pozostałym mieszkańcom regionu<sup>18</sup>.

Od momentu zaboru Warmii do podjęcia pierwszych inicjatyw budowlanych w zakresie sakralnej architektury ewangelickiej minęło wiele lat. Po zakończeniu wojen z Napoleonem w całych Prusach rozpoczęło się odbudowywanie kraju. W pierwszym znaczeniu było to odbudowywanie powstałych w wyniku wojny zniszczeń materialnych, odbudowa budynków i infrastruktury, a w drugim odnowienie poczucia bezpieczeństwa obywateli, wzbudzenie patriotyzmu i poczucia jedności. Budowa nowych kościołów ewangelickich realizowała oba założenia. Wyższa Deputacja Budowlana czuwała nad tym, by nowe gmachy powstawały w zgodzie z państwową ideologią.

Pierwszym krokiem było zawiązanie się unii kościołów protestanckich z 1817 r. Pierwszym kościołem, który wzniesiono, była bazylika w Lidzbarku Warmińskim (lata 1821–1823, projekt z 1818 r.), będąca siedzibą superintendencji warmińskiej. Na dalsze inwestycje przyszło poczekać kilka następnych lat. Bezpośrednim impulsem był wspomniany raport Kählera. Raport ten sprawił, że jeszcze w tym samym roku król wydał dekret, w którym osobiście zobowiązywał się do pomocy finansowej ewangelikom na Warmii, a także obiecywał ułatwić procedurę tworzenia parafii oraz pomoc w wybudowaniu kościołów tam, gdzie było to niezbędne. Spośród wszystkich inwestycji w Prusach Wschodnich w pierwszym okresie najwięcej (po 8) powstało na Warmii

<sup>16</sup> *Der Protestantismus In Ermlande, Seine Geschichte Und Seine Bedeutung*, „Evangelisches Gemeindeblatt” [dalej EG], 1876, nr 7, s. 30.

<sup>17</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 259; Gundermann, *Ostpreussische Kirchspielgründungen...*, s. 259.

<sup>18</sup> Janusz Jasiński, *Świadomość narodowa na Warmii w XIX wieku: narodziny i rozwój*, Olsztyn 1983.

(Olsztyn, Biskupiec, Braniewo, Dobre Miasto, Lidzbark Warmiński, Pieniężno, Reszel, Orneta) i na terenach Mazur, 4 na Litwie i 2 w Natangii<sup>19</sup>.

W kontekście omawianych obiektów niezwykle istotna jest postać Karla Friedricha Schinkla, który wywarł nieoceniony wpływ na architekturę pierwszej połowy XIX w. w Prusach. Przebieg jego kariery architektonicznej i chronologia jego działalności w znacznym stopniu wpłynęły na formy kościołów na Warmii. 15 maja 1810 r. Schinkel uzyskał posadę tajnego nadasesora budowlanego przy Wyższej Deputacji Budowlanej (*Oberbaudeputation*) stanowiącej najwyższy urząd budowlany w Prusach. Jego zadaniem było opiniowanie, wydawanie pozwoleń oraz nadawanie ostatecznego kształtu wszystkim budynkom publicznym powstającym w Prusach. Chodziło przede wszystkim o dostosowanie budynków do oczekiwań politycznych i ideowych państwa pruskiego. W 1811 r. Schinkel został mianowany członkiem zwyczajnym berlińskiej Akademii Sztuk, a w 1815 r. awansował na stanowisko tajnego nadradcy budowlanego, jedno z najwyższych stanowisk budowlanych w Prusach<sup>20</sup>. W 1830 r. został mianowany na stanowisko naddyrektora budowlanego w Wyższej Deputacji Budowlanej i pełnił tę funkcję aż do swojej śmierci w 1840 r. Pozostawił po sobie imponującą spuściznę, a jego pracę kontynuowali jego znakomici uczniowie, między innymi Friedrich August Stüler<sup>21</sup>.

W prowincjach wschodnich Schinkel osobiście sygnował projekty jedynie dwóch kościołów, w Królewcu i Złotowie (Wielkie Księstwo Poznańskie). Pozostałe projekty podpisane były jako *Oberbaudeputation*<sup>22</sup>. Należy pamiętać, że architekt miał do pomocy przy projektach kilku współpracowników. Sprawy prowincji wschodnich powierzał Friedrichowi Augustowi Cochiusowi (w latach 1810–1829) i Johannowi Friedrichowi Severinowi (1828–1851), a w szczególnych przypadkach współpracowali z nimi Friedrich Carl Rothe (do 1827 r.) oraz Johann Carl Ludwig Schmid i Wilhelm Heinrich Mathias. Najbliższym współpracownikiem Schinkla odpowiedzialnym za wschodnie prowincje był wprawdzie Severin, a później Friedrich August Stüler<sup>23</sup>.

Prusy podzielone były administracyjnie na prowincje, te zaś na okręgi z odpowiednim urzędem budowlanym. Siedzibą władz okręgu Prus Wschodnich był Królewiec, a dyrektorem urzędu budowlanego w latach 1800–1839 był Valerian Müller. Głównym zarządcą był regionalny radca budowlany (*Regierungsbaurat*; mogło ich być dwóch) oraz w niższej randze powiatowy inspektor budowlany (*Kreisbauinspektor*)<sup>24</sup>. Dodatkowo prowincja Prus Wschodnich podzielona była na okręgi budowlane (*Landbaukreise*): powiat i miasto Królewiec, Pasłęk, Nidzica, mały okręg sambijski oraz dwa warmińskie: Lidzbark

<sup>19</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 232–235.

<sup>20</sup> Peter Möbius, *Schinkel jako urzędnik pruski*, Gniezno 2005, s. 12–15.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 24–26.

<sup>22</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 232.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 16.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 17.

i Braniewo. Okręgowym inspektorem budowlanym w Braniewie był najpierw George Johann Julius Rehefeld, a po jego śmierci w 1851 r. August Leopold Bertram. W Lidzbarku Warmińskim Johann Konrad Wilhelm Blankenhorn, a po jego śmierci w 1822 r. Heinrich Theodor Eduard Jester<sup>25</sup>.

Pierwsze kościoły ewangelickie powstały na zamkach biskupich i kapitulnych, które po pierwszym rozbiorze Polski przeszły w ręce państwa pruskiego. Początkowo nakazem króla przebudowywano je na budynki urzędnicze, więzienia, a te, które były w stanie ruiny – na magazyny. Wkrótce jednak niektóre z nowo utworzonych gmin ewangelickich pozbawione własnego kościoła zaczęły dopominać się od państwa, by w skrzydłach zamkowych urządzono pomieszczenia kościelne na ich potrzeby. Na Warmii taka idea zrodziła się w trzech miejscowościach: Olsztynie, Pieniężnie i Reszlu.

Zgodnie z duchem czasu i świadomością materii zabytkowej Schinkel prowadził starania, by zachować średniowieczny charakter przebudowywanych zamków, a zmiany ograniczać do samego wnętrza budynków. Na Warmii większym przebudowom uległ jedynie zamek w Reszlu, a poza jej granicami – w Tucholi i Człuchowie na Pojezierzu, gdzie z zamków pozostały jedynie fundamenty<sup>26</sup>.

Pierwszą warmińską miejscowością, w której narodził się pomysł stworzenia kaplicy na zamku, był Olsztyn. Tam też najdłużej rozstrzygano kwestię, czy gruntownie przekształcić na cele kościelne skrzydło zamkowe, czy też wybudować od podstaw nowy kościół. W 1773 r. ewangelicy otrzymali refektarz, który został wyremontowany do 1779 r., a w 1790 r. ukończono kolejne pomieszczenia. Obyło się więc bez większych ingerencji w strukturę architektoniczną zamku<sup>27</sup>. Kwestia przebudowy powróciła w latach 40. XIX w., kiedy to planowano zniesienie podziałów wewnętrznych północno-wschodniego skrzydła i przekształcenie baszty na wieżę kościelną. Z planów zrezygnowano na rzecz budowy nowego kościoła<sup>28</sup>.

Na planach poprzestano także w Pieniężnie, gdzie w 1826 r. Rehefeld wspólnie z Schinklem zaplanowali przekształcenie podziałów wewnątrz skrzydła zamkowego, a na jego dachu wybudowanie niewielkiej sygnaturki dzwonnej. W końcu także w Pieniężnie powstał zupełnie nowy kościół<sup>29</sup>.

Jedynym zamkiem, którego skrzydło zostało przebudowane na kościół ewangelicki był zamek biskupi w Reszlu (il. 1). Przebudowa tamtejszego skrzydła wiązała się ze znaczącą ingerencją w zewnętrzną i wewnętrzną formę architektoniczną. Prace w Reszlu nadzorował Schinkel wraz z Jesterem. Należy zwrócić uwagę na fakt, że zmiany utrzymano w gotyckim charakterze, a schodkowy

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 712–713.

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. 291.

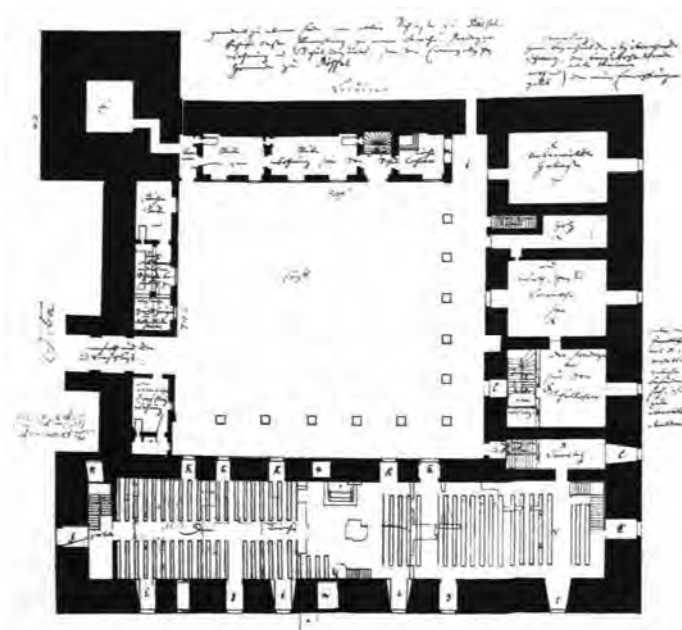
<sup>27</sup> Kruk, *Ewangelicy w Olsztynie...*, s. 10–13.

<sup>28</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 365.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 302–303.

szczyt skrzydła nawiązywał do regionalnej architektury Warmii. Koszta przebudowy finansował między innymi sam Fryderyk Wilhelm III<sup>30</sup>.

*Ewangeliczne  
kościóły  
na Warmii*



Il. 1. Rzut przyziemia zamku w Reszlu z uwzględnioną przebudową skrzydła południowego autorstwa Jester, wg Eva Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 293

To, że w zamkach nie powstało więcej kościołów, wyjaśnić można po pierwsze złym stanem technicznym większości zamków wymagających remontów, których koszty przekroczyłyby nakłady związane z budową miejsc kultu od podstaw. Po drugie, pomieszczenia zamkowe były stosunkowo długie i wąskie, co okazywało się niepraktyczne w użytku sakralnym, a także tworzyło złe warunki akustyczne. Po trzecie wreszcie, budowie nowego kościoła nieodłącznie towarzyszył prestiż, który pozwalał gminom ewangelickim zmanifestować swoją obecność poprzez odpowiednio do tego dostosowaną architekturę. Należy także wspomnieć, że przekazywanie zamków protestantom na potrzeby kultu wywoływało duży sprzeciw społeczności katolickiej, dla której średnio-wieczne budowle były swoistym pomnikiem pamięci dawnej Warmii.

Pierwsze schinklowskie kościoły ewangeliczne na Warmii były bazylikami. Schinkel zainteresował się tego rodzaju rozwiązaniem przestrzennym, projektując swą nigdy niezrealizowaną neogotycką katedrę, mającą w Berlinie upamiętnić wojnę napoleońską. Forma bazylikowa poza Berlinem zastosowana była po raz pierwszy w 1817 r. w katolickim kościele w Neheim w Westfalii.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 295–296; Poschmann, *600 Jahre Rössel*, s. 165–168.

Hubert  
Baumann

Punktem wyjścia dla schinklowskich bazylik były średniowieczne budowle katolickie. Na ich podstawie architekt próbował wykształcić typ kościoła przeznaczony dla większych miast, który odpowiadałby wymogom liturgii protestanckiej. Po wcześniejszych indywidualnych projektach była to pierwsza próba zestandaryzowania projektów, co wymuszała coraz większa liczba zamówień publicznych. Wszystkie projekty bazylikowe powstały w latach 1817–1818 i było ich w sumie osiem, w tym według projektu Schinkla zrealizowano kościoły w Gniewie, Neheim, Lidzbarku Warmińskim (il. 2) i Toruniu (według zmienionego później planu)<sup>31</sup>.



Il. 2. Dawny kościół ewangelicki w Lidzbarku Warmińskim,  
fot. Hubert Bauman

Dwa pierwsze z owych ośmiu kościołów bazylikowych zyskały cechy gotyczne, a późniejsze (z wyjątkiem klasycystycznego kościoła w Magdeburgu) wyposażono w formy okrągłolukowe, inspirowane bazylikami wczesnochrześcijańskimi z cechami architektury romańskiej. Projekty powstawały kolejno dla Kwidzyna, Magdeburga, Lidzbarka, Nieder-Hemer i Torunia (odstęp czasowy powstania był często kwestią jednego miesiąca). Poprzedzający Lidzbark projekt kwidzyński ma charakter dużej bazyliki na planie prostokąta z półokrągłym chórem flankowanym przez dwie wysokie wieże z trzema kondygnacjami potrójnych okrągłolukowych okien. Po raz pierwszy pojawia się tu italianizująca fasada z potrójnym portalem w nawie głównej, nad którym umieszczony

<sup>31</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 239.

został rząd charakterystycznych arkadowych okien zwieńczonych frontonem. W projekcie dla Magdeburga wieże znajdują się już w fasadzie. Forma wież na planie kwadratu zamkniętych niskim dachem, którą Schinkel zaczerpnął z kościołów romańskich, została zrealizowana jedynie w bazylice lidzbarskiej i pojawia się później dopiero w kościołach utrzymanych w stylu okrągłotokowym. Tak jak w późniejszych kościołach w Lidzbarku wieże są nieco szersze niż nawy boczne. Dla Lidzbarka charakterystyczny jest wyciągnięty przed portal arkadowy westybul z wysokim szczytem, na którym Schinkel zaprojektował dwa rzędy arkadowych okien. Ta forma fasady, sprawiająca wrażenie nieco zbyt ciężkiej, nigdy już nie została powtórzona w jego realizacjach<sup>32</sup>.

Projekt kościoła lidzbarskiego powstał już w 1818 r., kiedy to pastor Wilhelm Böhnke wystąpił z prośbą do państwa o dofinansowanie budowy. Ze względów oszczędnościowych opracowano plan budowy kościoła o konstrukcji szkieletowej, oparty na projekcie kościoła murowanego. Przez ponad dwa lata trwały jednak dyskusje wiernych z władzami, gdyż gmina miała ambicję wybudowania kościoła murowanego, który mógłby z powodzeniem konkurować z lidzbarską katolicką świątynią. Sam Schinkel był sceptyczny wobec drewnianej konstrukcji, bardziej narażonej na pożary i wymagającej intensywniejszych zabiegów konserwatorskich. Co ciekawe, wierni pomimo ambicji nie chcieli partycypować w kosztach budowy. Kamień węgielny położono 18 listopada 1821 r., a poświęcenia dokonano 3 sierpnia 1823 r.<sup>33</sup>

Około 1800 r. w duchu racjonalizmu wcielonego do architektury przez Davida Gilly'ego pojawiła się koncepcja stworzenia powszechnie obowiązującego modelu architektury kościelnej<sup>34</sup>. Już zresztą w 1789 r. Aloys Hirt opracował typ kościoła ewangelickiego, wzorując się na starożytnej bazylice<sup>35</sup>. Schinkel, tuż po wojnach napoleońskich, choć stronił od schematyzmu, musiał opracować model, który przy niskich nakładach finansowych pozwoliłby na szeroką skalę wybudować wiele kościołów w pruskich prowincjach. Projektowane przez niego bazyliki, choć z założenia nie miały stać się modelem wzorcowym, to stały się nim poprzez ukazanie się ich w „Archiv für die Baukunst” w 1818 r.<sup>36</sup>

W 1818 r. Schinkel dostał zadanie zaprojektowania niewielkiego ewangelickiego kościoła w Nakle nad Notecią (niezachowany). Miał on bardzo prostą formę budynku wzniesionego na planie prostokąta, z charakterystycznymi

<sup>32</sup> *Ibidem*, s. 240–241.

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 258, Hassenstein, *Die Geschichte...*, s. 57; Hubatsch, *Geschichte der evangelische...*, s. 31; Grzegorz Jasiński, *Protestanci w Lidzbarku Warmińskim*, [w:] *Historia Lidzbarka Warmińskiego*, t. 1, red. Krzysztof Mikulski, Eugeniusz Borodij, Lidzbark Warmiński 2008, s. 557–558.

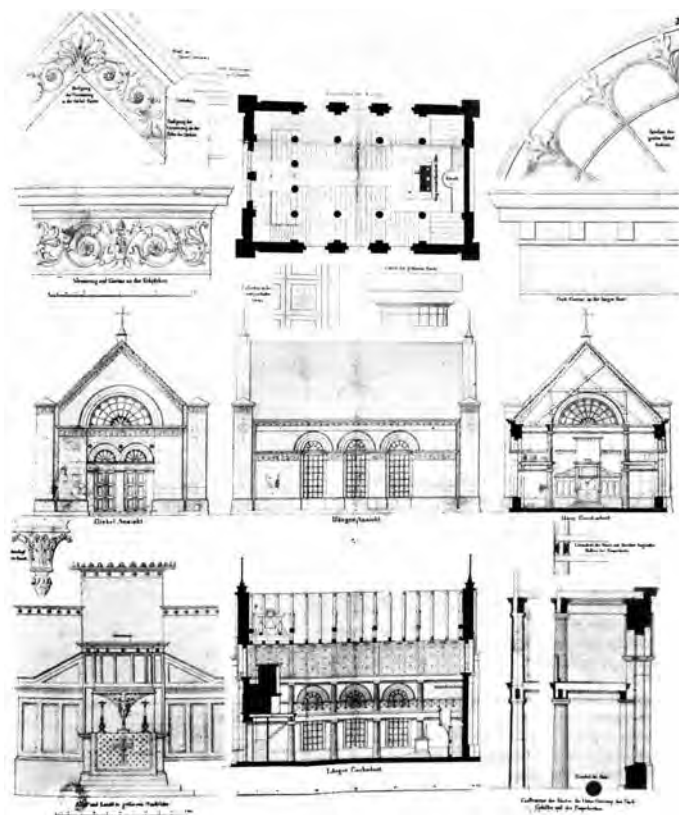
<sup>34</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 327.

<sup>35</sup> Aloys Hirt, *Historisch-architektonische Beobachtungen über die christlichen Kirchen*, [w:] *Italien und Deutschland in Rücksicht auf Sitten, Gebräuche, Literatur und Kunst*, Berlin 1789, s. 3–25. Podaję za: Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 327 i 336.

<sup>36</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 328.

przyporami na narożnikach i krytego dwuspadowym dachem. Wprowadzono tu podziały ozdobnymi gzymsami, okrągłolukowe drzwi i okna stosowane przez Schinkla w projektach bazylik. Szczególnie charakterystyczną formę zyskał portal z dwoma parami drzwi o półokrągłych nadświetlach, nad którymi ponad gzymsiem znajdowało się duże półokrągłe okno. We wnętrzu architekt zaprojektował empory biegnące wzdłuż naw bocznych, złączone emporą organową i wsparte na kolumnach<sup>37</sup>.

Projekt przeszedł niewielkie korekty i 11 lipca 1827 r. został oficjalnie zatwierdzony przez króla jako projekt wzorcowy tzw. *Normalkirche* (il. 3). Kopie projektu rozesłano po wszystkich prowincjonalnych urzędach budowlanych z adnotacją, że od tego momentu obowiązuje on jako wzór do wykorzystania na potrzeby budownictwa sakralnego. Okręgowi urzędnicy budowlani opracowywali projekty, bazując na jego podstawie, a następnie wysyłali je do Berlina w celu weryfikacji (Schinkel za każdym razem je poprawiał)<sup>38</sup>.



Il. 3. Projekt kościoła wzorcowego typu *Normalkirche*, wg Eva Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 329

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 328–330.

<sup>38</sup> *Ibidem*, s. 329–333.



Pomysł projektu wzorcowego miał wiele zalet, przede wszystkim był on odpowiedzią na wzmagające się społeczne zapotrzebowanie, pozwalał kontrolować formę i jakość powstających budynków, minimalizując ingerencję budowniczych i architektów z prowincji pruskich, a przy tym ograniczając wydatki na indywidualne projekty. To, że projekt nakielski był podstawą obowiązującego wzoru, wiązało się z jego cechami technologicznymi i formalnymi. Kościół był stosunkowo prosty w swej konstrukcji, tak by umożliwić jego wznoszenie nawet przez niedoświadczonych budowniczych. Zaletą były także niskie koszty budowy kościoła. Jego forma i styl łączyły w sobie cechy klasyczne z nowoczesnymi, świeżymi rozwiązaniami architektonicznymi, ujęty był w dobrych proporcjach z charakterystycznymi gzymasami, dającymi kontrasty światłocieniowe, oraz powściągliwą dekoracją akantową sprawiał wrażenie eleganckiego i dostojnego pomimo swoich niewielkich rozmiarów. Bez wątplenia wielkim atutem projektu był również fakt, że jego konstrukcja umożliwiała dostosowanie rozmiarów kościoła do potrzeb danej gminy wyznaniowej. Wystarczyło zwiększyć liczbę osi okiennych, dostosować do nich w ustalonych proporcjach długości ścian i w ten sposób prostymi środkami opracować plan znacznie większego budynku, niż zakładał to projekt wyjściowy (takie rozwiązanie pojawiło się w Dobrym Mieście).

Kościół tego typu, nazywane często kościołami schinklowskimi bądź kościołami Schinkla, powstawały na całym terenie państwa pruskiego. Takie kościoły wzniesiono w Westfalii, 1 na Pomorzu, 3 w Saksonii, 4 w Brandenburgii, 2 w Prusach Zachodnich (w Złotowie i Bukowcu), 4 w prowincji poznańskiej (w Nakle, Międzychodzie, Rogozińcu i Strzelnie) oraz 4 w Prusach Wschodnich, z czego 2 na Warmii: w Orneć (il. 4) i Dobrym Mieście (il. 5). Dla Warmii stworzono ponadto dwa niezrealizowane plany tego typu: w Biskupcu i Olsztynie<sup>39</sup>.

Wkrótce po rozpowszechnieniu projektu wzorcowego pojawiły się głosy żądające opracowania kościoła z wieżą. Dla nawet najuboższych gmin było to sprawą ambicji, podkreśleniem rangi budowli, manifestem wobec sąsiadów, najczęściej średniowiecznych katolickich świątyń ze strzelistymi wieżami. Wkrótce Wyższa Deputacja Budowlana wypuściła w obieg projekt kościoła schinklowskiego z wieżą (*Normalkirche mit einem Turm*). Wieża dobudowana była do fasady, a jej podstawa była niewiele węższa od korpusu kościoła. Na wysokości szczytu kościoła zwężała się, a jego dach łączył się pulpitowym gzymsem. Jej charakterystyczną cechą był zegar ponad portalem, a nad nim dwie kondygnacje arkadowych okienek<sup>40</sup>.

Kościół bazujący na tym projekcie wzorcowym powstawały niemal do śmierci Schinkla w 1840 r., ostatecznie zrezygnowano z tego modelu między innymi ze względu na pojawiające się błędy konstrukcyjne (których przyczyna leżała jednak po stronie wykonawstwa, a nie samego projektu), ale także ze względu na zbyt prosty wygląd, który przywodził na myśl zwykły dom modlitwy.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 333.

<sup>40</sup> Schinkel-Museum Berlin, rys. 44 d/218 Normal Kirche mit dreistöckigem Turm. Za: Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 336.



Il. 4. Dawny kościół ewangelicki w Orniec,  
fot. Hubert Bauman

Il. 5. Dawny kościół ewangelicki w Dobrym  
Mieście,  
fot. Hubert Bauman



Pierwszym kościołem opartym na schemacie *Normalkirche*, a zaprojektowanym jeszcze tego samego miesiąca, w którym król ogłosił dekret o obowiązującym wzorze, stał się kościół w Ornece według projektu z 1827 r. Poświęcenie kościoła nastąpiło 19 października 1830 r.<sup>41</sup> Jest to znakomity przykład adaptacji projektu schinklowskiego, w tym wypadku wykonany przez okręgowego inspektora budowlanego z Lidzbarka Warmińskiego, Heinricha Theodora Eduarda Jesterę<sup>42</sup>. W kościele orneckim zrezygnowano jednak ze zdobień akantowych (sam Schinkel uznał je z czasem za zbyt pretensjonalne<sup>43</sup>), przez co jego wygląd zyskał na surowości. Wnętrze nawiązywało do architektury antycznej z emporą wspartą na doryckich kolumnach<sup>44</sup>.

Projekty w pozostałych miastach odwoływały się już do wzoru kościoła schinklowskiego z wieżą. Ciekawe są losy pierwszego z nich, dobromiejskiego, dla którego powstało kilka projektów. W 1826 r. Jester zaproponował projekt neogotyckiego kościoła na rzucie wydłużonego prostokąta z wysoką wieżą z pilastrami na narożnikach. Projekt był o tyle ciekawy, że była to jedna z pierwszych propozycji neogotyckiego kościoła, być w może w zamyśle Jesterę miało to być świadome nawiązanie do architektury regionu<sup>45</sup>. Projekt został jednak odrzucony, a Schinkel zaproponował własny wariant, który oparty był na niemal identycznym planie (il. 6). Wprowadził dwuspadowy dach (u Jesterę był on naczółkowy) i nadał całości cechy stylu okrągłolukowego. Wnętrze przypominało założenia projektu *Normalkirche*, jednak na zewnątrz zrezygnowano z wprowadzania gzymsów i belkowania, a portal w wysokiej wieży znacznie uproszczono. Sama wieża odbiegała od schinklowskich wzorcowych kościołów, posiadała tylko jeden rząd arkadowych okien i zwieńczona była spiczastym hełmem<sup>46</sup>. Projekt Schinkla został jednak odrzucony, gdyż nie spełniał wprowadzonych kilka miesięcy wcześniej norm określających warunki budowy kościołów (*Normalkircheverordnung*)<sup>47</sup>.

Ostatecznie Jester przy współpracy z Schinklem wypracowali kompromis i przygotowano projekt kościoła na bazie *Normalkirche*, wydłużony o dodatkowe osie boczne (na osi środkowej dodano nisze, które wizualnie poprawiały odbiór elewacji), z klasycyzującym wnętrzem o kolebkowym sklepieniu

<sup>41</sup> Harnoch, *Chronik und Statistik...*, s. 135; Hassenstein, *Geschichte...*, s. 84–85.

<sup>42</sup> Geheimes Staatarchiv Berlin, XX. HA (Plankammer Königsberg) 3167 a. Za: Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 341.

<sup>43</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 331.

<sup>44</sup> Pierwotnie kościół powstał bez wieży, jednakże na początku XX w. dobudowano do boku fasady wieżę utrzymaną w duchu architektury schinklowskiej, choć tylko z jedną kondygnacją arkadowych okien dzwonnycy. Niestety dziś kościół uległ dalszym niefortunnym przekształceniom: wewnątrz zostało przebudowane na cerkiew prawosławną, a z zewnątrz kościół otynkowane i przemaalowane, przez co stracił swój pierwotny charakter. Dodatkowo zamurowano po wojnie charakterystyczne duże półkoliste okno w fasadzie.

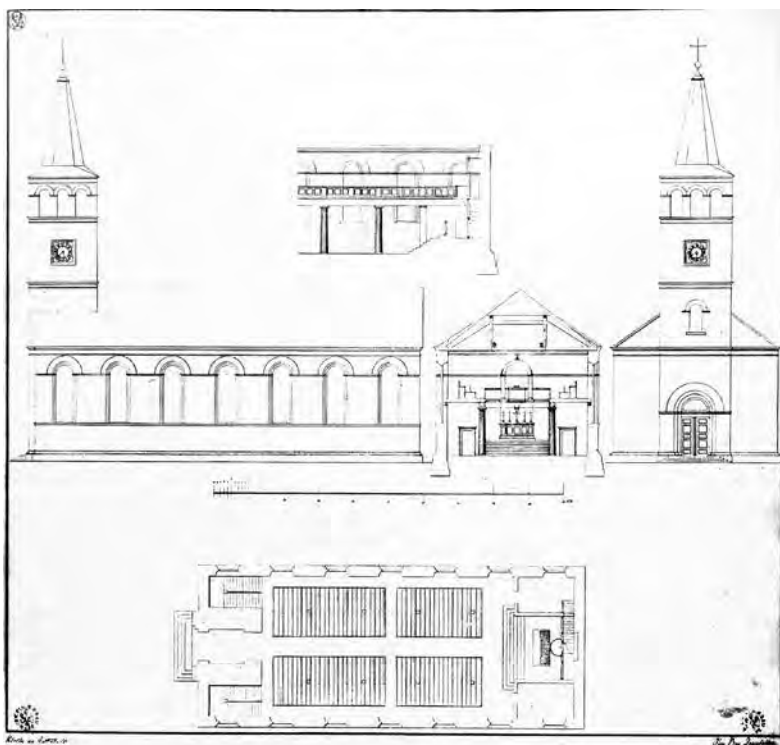
<sup>45</sup> Geheimes Staatarchiv Berlin, XX. HA (Plankammer Königsberg) 3163. Repr.: Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 346.

<sup>46</sup> Schinkel Museum, Berlin, 44e.224., „Kirche zu Guttstadt”. Repr.: Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 347.

<sup>47</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 349.

Hubert  
Baumann

z kasetonami. Tuż przed rozpoczęciem budowy gmina nalegała, by do projektu dodano wieżę. Wieżę wysoką na około 70 m (91 stóp) zaprojektowano zgodnie z wytycznymi projektu wzorcowego, jednakże tuż przed poświęceniu kościoła ta pierwotna wieża runęła. Nową wersję wieży, która stoi do dziś, na zlecenie Wyższej Deputacji Budowlanej przygotował urzędnik budowlany (*Kondukteur*) Uhrich. Różni się ona nieco od założeń schinklowskich. Należy dodać, że katastrofa budowlana w Dobrym Mieście była jednym z argumentów przeciwników standaryzowania projektów kościołów<sup>48</sup>.



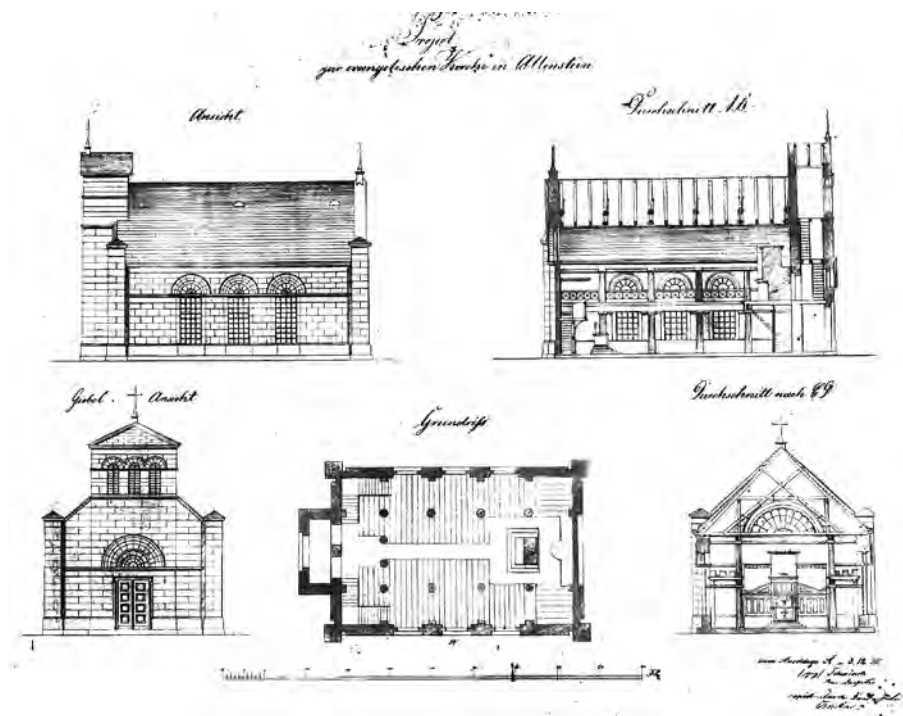
Il. 6. Projekt kościoła ewangelickiego w Dobrym Mieście według szkicu Schinkla, wg Eva Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 347

Pozostałe dwa kościoły w tym typie nie zostały nigdy zrealizowane. Pierwszym był projekt dla gminy ewangelickiej z Olsztyna. Oryginalny projekt autorstwa George Schwincka nie zachował się, jednak istnieje projekt, który jest najprawdopodobniej kopią oryginału (il. 7). Przedstawia kościół oparty na wzorcu kościołów schinklowskich z wieżą. Wieża jest jednak niższa niż w proponowanym wzorcu, nie posiada też charakterystycznego zwężenia – jest węższa już

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 350–351; Hassenstein *Geschichte...*, s. 52–54, *Nachricht von den kirchlichen Bauten zu Guttstadt in den Jahren 1828–29, insbesondere von der am 10. Juni 1829 gefeierten Grundsteinlegung zu der dafigen evanel. Kirche*, „Preußische Provinzial-Blätter” 1830, s. 65–70.

u podstawy. Brak tutaj również typowego podwójnego portalu, w miejsce którego występuje portal w pojedynczym wariantcie<sup>49</sup>. Prawie identyczny, również niezrealizowany projekt, powstał dla Jabłonki w powiecie nidzickim<sup>50</sup>.

*Ewangelickie  
kościóły  
na Warmii*



Il. 7. Projekt kościoła dla parafii ewangelickiej w Olsztynie, wg Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji..., IS PAN, nr 57312

Historia wyboru projektu kościoła w Biskupcu (il. 8) doskonale obrazuje moment odejścia od założeń kościołów wzorcowych i otwarcia na bardziej indywidualne realizacje, przy zachowaniu obowiązujących form. Proponowanych projektów było aż siedem. Pierwszy opracowany przez Carla Ferdinanda Bussego w oparciu o standardowy kościół z wieżą, sygnowany był wspólnie z Schinklem i pochodził z lutego 1834 r. Ze względu na niewielki budżet inspektor budowlany Jester przygotował w 1836 r. inny wariant kościoła z wieżą, a następnie projekt kościoła bez wieży. Przeznaczony dla 1200 osób był jednak zbyt duży i został odrzucony przez Wyższą Deputację Budowlaną. Jester przygotował więc w grudniu 1837 r. projekt

<sup>49</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 365; *Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji...* W wydawnictwie prezentowany jest jeszcze jeden projekt dla Olsztyna, bez wieży, lecz zdaje się, że jest to pomyłka, gdyż w listach Schinkla do Schwincka wyraźnie jest mowa o kościele z wieżą, por. Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 363.

<sup>50</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 358.

Hubert  
Baumann

zredukowanego kościoła. Oparty był on również na typie kościoła schinklowskiego z 5 oknami w nawie bocznej oraz portalem z pojedynczymi drzwiami i nadświetlem (mniejszym niż w oryginalnym wzorcu). Krótco po zgłoszeniu tego projektu doszła do głosu polityka. Nadprezydent Prus Wschodnich, Theodor von Schön, napisał w liście do ministra, że rozrastające się gminy ewangelickie zasługują na kościół z wieżą, szczególnie wobec faktu, że mieszkający z nimi katolicy mają duże katedry w centrach miast. W wyniku tego typu interwencji Wyższa Deputacja Budowlana na początku 1840 r. obiecała nie szczędzić wydatków na kościół w Biskupcu. Decyzja ta była ostatnią w tej sprawie podpisaną przez Schinkla – jesienią 1840 r. poważnie zapadł na zdrowiu i zmarł w październiku roku następnego. W 1840 r. zmarł również król Fryderyk Wilhelm III, a wraz z odejściem tych dwóch wielkich wizjonerów zakończyła się idea kościołów schinklowskich.



Il. 8. Dawny kościół ewangelicki w Biskupcu Reszelskim,  
fot. Hubert Bauman

Jeszcze w 1840 r. Jester, przygotował projekt oparty na szkicach Augusta Sollera z Wyższej Deputacji Budowlanej, w którym można odnaleźć analogie do projektu bezwieżowego opartego na typie *Normalkirche*, przy czym w tym wypadku Jester zastosował formy neoromańskie. Wyprowadził z korpusu półokrągłą apsydę, nadproża okien i drzwi nabrały romańskiego charakteru, a w szczycie fasady dodał załamany gzyms i ozdobne blendy. Nawet jednak tak odmieniony projekt nie uzyskał aprobaty, gdyż decyzją nowego władcy, Fryderyka Wilhelma IV, sprawa biskupieckiego kościoła przeszła w ręce Frie-

dricha Augusta Stülera (jednego z najznakomitszych uczniów Schinkla), co można uznać za przejaw zmiany pokoleniowej, jaka dokonała się w architekturze państwa pruskiego po 1840 r.<sup>51</sup>

Stüler zaproponował dwa projekty: kościoła halowego i bazyliki. Wybór dokonany w przez króla w styczniu 1841 r. z przyczyn ambicjonalnych i politycznych padł na bazylikę. Jest to kościół wybudowany z czerwonej cegły, z wysoką smukłą nawą główną, z pięknymi proporcjami i klasycyzującym wnętrzem. Wyjątkowość tego budynku polega na tym, że jest to nie tylko pierwsza bazylika na terenie Prus Wschodnich po Lidzbarku Warmińskim, ale też pierwsza bazylika wśród realizacji Friedricha Augusta Stülera. Początkowo kościół stanął bez wieży, a istniejąca do dziś wolnostojąca wieża została dobudowana w latach 1868–1872<sup>52</sup>.

Odrębnego omówienia wymaga najbardziej monumentalny budynek sakralny wzniesiony na Warmii za czasów Schinkla – kościół w Braniewie (il. 9), jest on bowiem reprezentantem oddzielnej, najbardziej zindywidualizowanej grupy kościołów utrzymanych w klasycystycznych formach okrągłotokowych (*klassizistischen Rundbogenformen*).



Il. 9. Dawny kościół ewangelicki w Braniewie,  
fot. Hubert Bauman

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 366–368.

<sup>52</sup> Börsch-Supan, Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler...*, Berlin 1997, s. 547–550.

W tym samym czasie, kiedy Schinkel pracował nad typem *Normalkirche*, opracowywał konsekwentnie architekturę kościołów halowych (*Halle zwischen Kopfbauten*<sup>53</sup>). Ich cechą charakterystyczną był rzut na planie prostokąta, wewnątrz halowe z emporami wspartymi na okazałych arkadach, prezbiterium w apsydzie wyodrębnionej wewnątrz kościoła, duże okrągłolukowe okna w nawie bocznej, płaski strop, duża empora organowa, a na zewnątrz znane z typu *Normalkirche* filary w narożnikach. Schemat tych kościołów dawał architektowi dużą dozę swobody, dlatego kościoły tego typu miały bardzo zróżnicowane fasady, jak choćby ta w Meseritz – z jedną wieżą pośrodku fasady. Ich zaletą była także możliwość tworzenia rozmaitych wariantów budowli nawet przy niskim budżecie, przy czym zachowywały one wysokie walory estetyczne dzięki gzymsom kordonowym, wprowadzającym grę światłocienia, oraz dzięki zastosowaniu kontrastowej kolorystyki<sup>54</sup>. Kulminacyjny okres występowania tego typu kościołów przypadł na lata 1828–1829.

Schinkel nadał kościołowi w Braniewie bardzo monumentalny charakter. Dwie wieże połączone zostały attyką, co czyni fasadę dość ciężką, lecz wprowadzone gzymsy kordonowe przydają jej optycznej równowagi, a zarazem sprawiają, że pozornie zbyt masywna bryła jest bardzo interesująca w odbiorze. Klasę tej architektury potwierdza jednak przede wszystkim jej wnętrze z emporami, których filary pokryte okładziną z ciemnego drewna wraz z szerokimi gzymsami dają efekt czystej klasycyzacji architektury, która nie rezygnując z pewnego przepychu i elegancji, zachowuje równocześnie protestancką powściągliwość.

Projekt kościoła został sporządzony pod koniec 1826 r., lecz z powodów finansowych budowę rozpoczęto dopiero w 1830 r., a poświęcenie odbyło się 19 listopada 1837 r.<sup>55</sup> Warto dodać, że do projektu braniewskiego kościoła nawiązał Schinkel w 1829 r., projektując kościół w Straupitz w Brandenburgii<sup>56</sup>.

Jak powiedziano, po śmierci Schinkla i Fryderyka Wilhelma III ich miejsce zajęło nowe pokolenie: tron objął Fryderyk Wilhelm IV, który z pasją oddawał się architekturze, a Schinkla zastąpił wspomniany Stüler. To także początek reform w kościele ewangelickim, zmierzających do większej samodzielności i odcięcia się od struktur państwowych. Ten okres wyznacza także granicę w dziejach ewangelickiej architektury sakralnej. Oczywiście również na Warmii, gdzie odtąd pojawiać się będą wyłącznie kościoły neogotyckie.

Kwestia budowania w stylu gotyckim towarzyszyła niemieckiej architekturze od początku XIX w. i związana była zarówno z ogólnoeuropejską falą zainteresowania średniowieczem, jak i z kwestią poszukiwania własnego stylu

<sup>53</sup> Goerd Peschken, *Technologische Ästhetik In Schinkels Architektur*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft” 1968, Nr. 22, s. 70.

<sup>54</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 401.

<sup>55</sup> Hassenstein, *Geschichte...*, s. 24–35; Hubatsch, *Geschichte der evangelische...*, s. 32; Harnoch, *Chronik und Statistik...*, s. 124–127.

<sup>56</sup> Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel...*, s. 425–426.



narodowego. To właśnie gotyk był pojmowany jako styl niemiecki i chrześcijański<sup>57</sup>. Swoistą modę na gotyk w Niemczech rozpropagowały pisma architektów i teoretyków sztuki, między innymi takich jak Georg Gottlob Ungewitter, który w gotyku widział styl najodpowiedniejszy dla klimatu Niemiec, najbardziej ekonomiczny i stosowny estetycznie, dlatego stanowczo sprzeciwiał się akademickiemu klasycyzmowi<sup>58</sup>. Pierwsza połowa XIX w. była też okresem debat dotyczących dokończenia gotyckiej katedry w Kolonii, której kamień węgielny pod nową budowę został położony przez króla Fryderyka Wilhelma IV w 1842 r.<sup>59</sup> Nawet w drugiej połowie XIX w., gdy historycy sztuki, pogłębiając wiedzę na temat średniowiecznej architektury, odkrywali, iż gotyk swoje korzenie ma we Francji, Niemcy nadal budowali nie tylko neogotyckie kościoły, ale też poczty, urzędy, dworce czy koszary. Jeszcze pod koniec lat 70. XIX w. z postulatem budowy oficjalnych gmachów w stylu neogotyckim wyszedł August Reichensperger – jeden z głównych działaczy na rzecz odbudowy kolońskiej katedry<sup>60</sup>.

Wraz z odejściem epoki Schinkla przeminęła także koncepcja jednego, powielanego wzorca kościołów. Nadal jednak zastanawiano się, w jaki sposób ujednoczyć budowę nowo powstających budynków sakralnych tak, aby były one harmonijne estetycznie, odpowiadały liturgii ewangelickiej, pozostawały w zgodzie z ideologią państwa, a zarazem były ekonomiczne.

Wydarzeniem mającym bezpośredni wpływ na kształt architektury kościelnej na Warmii była konferencja w Eisenach w 1861 r., w której uczestniczyli przedstawiciele rządu niemieckiego, architektów i kościoła ewangelickiego. Przewodniczyli tej konferencji architekci: Friedrich August Stüler, Christian Friedrich von Leins oraz Conrad Wilhelm Hase<sup>61</sup>. Podczas konferencji opracowano 16 tez, które stały się obowiązującym prawem budowlanym, a które szczegółowo określały najważniejsze zasady wznoszenia kościołów.

Tak zwany *Eisenacher Regulativ* stanowił między innymi, że<sup>62</sup>:

- kościół powinien być wybudowany na planie prostokąta i powinien być orientowany;

<sup>57</sup> Małgorzata Omilanowska, *Nacjonalizm a style narodowe w architekturze europejskiej XIX i początku XX wieku*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 146.

<sup>58</sup> Gottlob Ungewitter, *Lehrbuch der gotischen Constructionen*, [w:] *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Texte und Dokumente*, Bd. 2, Architektur, hrsg. von Harold Hammer-Schenk, Stuttgart 1985, s. 56–60.

<sup>59</sup> Carl von Rotteck, *Allgemeine Geschichte von Anfang der historischen Kenntnis bis auf unsere Zeiten*, Braunschweig, 1861, s. 7.

<sup>60</sup> *Kunsttheorie und Kunstgeschichte...*, s. 63–63.

<sup>61</sup> *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, Fritsch, hrsg. Karl Emil Otto Berlin 1893, s. 237 i n.

<sup>62</sup> Hartmut Mai, *Der Kirchenbau des 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Thüringen*, [w:] *Laudate Dominum: Achtzehn Beiträge zur thüringischen Kirchengeschichte. Festgabe zum 70. Geburtstag von Landesbischof D. Ingo Braecklein. Thüringer kirchliche Studien*, Bd. 3, Berlin 1976, s. 202–204.

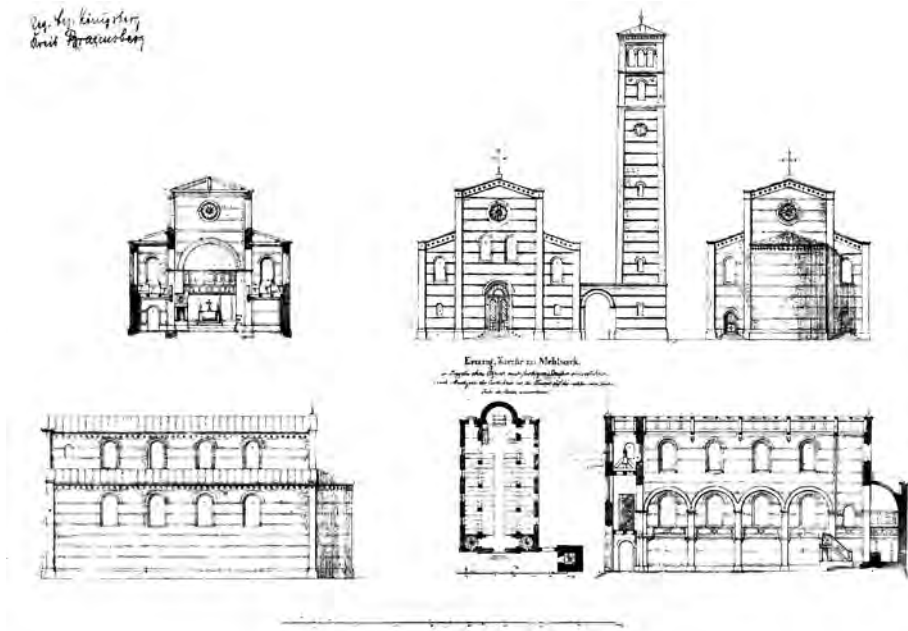
- wysokość kościoła do gzymsu wieńczącego ma wynosić około  $\frac{3}{4}$  jego szerokości;
- należy odnosić się do starego stylu z należytą godnością, zaleca się wykorzystywanie spoliów, wyposażenie powinno odpowiadać stylowi kościoła;
- ołtarz powinien znajdować się na osi kościoła, aby był widoczny przez portal;
- kościół musi posiadać wieżę, jeśli tylko jedną, ma być ona ustawiona po stronie zachodniej;
- prezbiterium powinno znajdować się na podwyższeniu, aby było widoczne z każdej strony;
- ambona powinna znajdować się w miejscu styku nawy z prezbiterium;
- przy nowo powstałych kościołach powinno się uwzględnić empory; empora nie powinna przedzielać okna nawy bocznej; powinno się zastosować okna mniejsze na dole i większe powyżej;
- empory muszą być tak ustawione, by nie zasłaniały ołtarza; w żadnym wypadku nie mogą wchodzić do prezbiterium;
- zakrystia powinna być dobudowana do korpusu głównego, a nie wyodrębniona z wnętrza kościoła; powinna być doświetlona i ogrzewana.

Chociaż prawo nakazywało dostosowywać się do powyższych wskazówek, w rzeczywistości niektóre z nich bywały pomijane ze względów praktycznych, jak na przykład empory w kościołach na tyle małych, że ich istnienie nie miałyby sensu.

Powyższe ustalenia znalazły odzwierciedlenie w architekturze kościołów Warmii w drugiej połowie XIX w. Jednak jeszcze przed ich publikacją pojawiły się kościoły wyrażające w większym lub mniejszym stopniu tendencje, które później zostały skodyfikowane podczas konferencji w Eisenach. Pierwszym kościołem neogotyckim, jaki pojawił się w na Warmii, był kościół w Pieniężnie.

Podobnie jak poszukiwanie odpowiedniego projektu dla Biskupca unaoczniało moment odejścia od kościołów schinklowskich, tak poszukiwanie formy architektonicznej dla Pieniężna toruje drogę dla architektury neogotyckiej wśród ewangelickich kościołów. Jak już wspomniałem, plan budowy kościoła od podstaw powstał po odrzuceniu projektu przebudowy na kościół skrzydła zamkowego. Na zakupionym placu tuż obok ratusza miał pierwotnie powstać kościół bazylikowy według projektu autorstwa Friedricha Augusta Stülera (il. 10). Projekt z 1842 r. był bardzo zbliżony do bazyliki biskupieckiej: oparty na rzucie prostokąta z półokrągłą absydą, w narteksie miał mieć schody prowadzące na emporę, a okna i drzwi zaprojektowano w stylu okrągłolukowym. W przeciwieństwie do Biskupca, bazylika dla Pieniężna miała posiadać wolnostojącą wieżę zespoloną z korpusem jedynie wąskim łącznikiem. Chociaż ostatecznie bazyliki nie zbudowano (była zbyt duża jak na potrzeby małej gminy), to wieża przypomina tę zbudowaną 20 lat później dla Biskupca<sup>63</sup>.

<sup>63</sup>Prusy Wschodnie – dokumentacja, IS PAN, nr 216581.



Il. 10. Niezrealizowany projekt kościoła ewangelickiego w Pieniężnie, wg *Prusy Wschodnie – dokumentacja historycznej prowincji...*, IS PAN, nr 216581

Ostatecznie w 1851 r. wzniesiono w Pieniężnie niewielki kościół neogotycki z wieżą z boku fasady według projektu zaproponowanego przez Augusta Sollera<sup>64</sup>. Niestety kościół, z wyjątkiem wieży (il. 11), nie przetrwał II wojny światowej, a jego wygląd zewnętrzny znany jest jedynie z przedwojennych zdjęć. Był to kościół o prostej bryle opartej na rzucie prostokąta, z charakterystycznym schodkowym szczytem, nawiązującym do lokalnej architektury średniowiecznej, z ostrołukowymi oknami i drzwiami. Bardzo prosta fasada przeparta była portalem wejściowym i trzema niewielkimi oknami. Można założyć, że był to kościół jednonawowy, chociaż zdjęcia jego wnętrza są nieznanne.

Stüler zrealizował jednak kilka lat później drugi neogotycki kościół na Warmii – we Fromborku (il. 12). Architekt stał przed dużym wyzwaniem, wznosząc neogotycką budowlę, musiał mieć bowiem świadomość, że będzie ona sąsiadowała z jednym z największych i najpiękniejszych gotyckich obiektów w Prusach Wschodnich – fromborską katedrą, symbolem katolickiej Warmii. Istotnym zadaniem było przyciągnięcie uwagi przechodniów, jako że kościół ewangelicki został wzniesiony tuż obok drogi prowadzącej z rynku ku katedrze. Plac pod budowę kościoła wskazał i wykupił sam król Fryderyk Wilhelm IV i to on wyznaczył Stülera na architekta, a także sam narysował wstępny szkic

<sup>64</sup> Börsch-Supan, Müller-Stüler, *Friedrich August Stüler...*, s. 667.

Hubert  
Baumann

kościół<sup>65</sup>. Architekt nadał kościołowi bardzo ozdobny charakter, na szczególną uwagę zasługuje zwłaszcza wieża ze sterczynami na narożnikach oraz szczyt z wyjątkowym motywem krzyżujących się łuków w ośli grzbiet, ozdobionych żabkami. Kościół, pomimo iż wzniesiony został według projektu sporządzonego na 10 lat przed ustaleniem *Eisenach Regulativ*, w większości realizuje jego założenia – najistotniejszą różnicę stanowi to, że nie jest orientowany, ponadto posiada jedynie empore organową.



Il. 11. Ruiny dawnego kościoła ewangelickiego w Pieniężnie, fot. Hubert Bauman



Il. 12. Dawny kościół ewangelicki we Fromborku, fot. Hubert Bauman

Kościół w Barczewie (il. 13), wzniesiony w roku 1871 r., odpowiada już wytycznym z Eisenach. Wydaje się, że współautorem był tu także Stüler, odnajdujemy bowiem cechy charakterystyczne dla jego twórczości: wierność zasadom *regulativu*, poligonalne aneksy flankujące wieżę, które wewnątrz mieszczą schody na empore, i ceramiczny fryz zdobiący szczyt wieńczący. Nietypowa dla jego twórczości jest jednak wieża z płaską blendą i poligonalnym hełmem, brak charakterystycznych dla niego sterczyn na wieży – być może Stüler korygował szkic przygotowany przez kogoś innego. Na uwagę zasługuje widoczne

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 586.

na przedwojennych zdjęciach starannie opracowane wnętrze kościoła z gwiaździstym sklepieniem absydy.

Po kościele barczewskim na Warmii powstały jeszcze 4 dziewiętnastowieczne neogotyckie kościoły: zrealizowany po latach dyskusji kościół w Olsztynie (1874–1877), dwa niewielkie kościoły w Bisztynku (1883–1888) i Jezioranach (1886–1888) oraz kościół w Nowej Wsi (1883–1888). Wszystkie zostały wzniesione w duchu zasad określonych w Eisenach. Jednak autorstwo owych kościołów jest trudne do ustalenia. Są to bowiem realizacje zachowawcze i nie należą do wybitnych przykładów architektury neogotyckiej. Powstały 10 lat po Barczewie kościół w Nowej Wsi (il. 14) ma podobne zdobienia kształtek ceramicznych oraz zdobienia na przyporach. Interesujące jest w tym kościele zastosowanie dwóch pasów okien w nawie bocznej – tak jak sugerował *Eisenacher Regulative*. Zdecydowanie to ten właśnie kościół najpełniej realizuje jego postanowienia. Wzniesiony w latach 80. kościół w Bisztynku, choć nadal zachowuje ogólne podobieństwo rzutu, bryły, posiada już tylko jeden aneks przy wieży. Brak tu fryzu krzyżkowego, a jego miejsce zajmuje fryz ząbkowy. Kościół w Jezioranach właściwie nie posiada żadnych zdobień architektonicznych, a dość nieudolna forma nieco zbyt niskiej wieży i przysadzistego hełmu wskazuje na architekta o niskich kompetencjach.



Il. 13. Dawny kościół ewangelicki w Barczewie,  
fot. Hubert Bauman



Il. 14. Dawny kościół ewangelicki  
w Nowej Wsi,  
fot. Hubert Bauman

Najciekawszym z tych późnych kościołów jest ten w Olsztynie (il. 15). Intrygująca jest już sama lokalizacja kościoła na najwyższym wzniesieniu miejscowości, co przy smukłych proporcjach i otaczających kościół wysokich drzewach daje bardzo ciekawy efekt wizualny (warto dodać, że wieś zachowała pierwotny układ zabudowy). Kościół wyróżnia także ciekawe zastosowanie triforiów w nawie bocznej oraz nietypowy układ bryły: dach narteksu jest prostopadły w stosunku do nawy głównej. Chociaż pozbawiony jest ozdobnych fryzów czy schodkowych szczytów, kościół sprawia wrażenie rzetelnej architektury będącej dziełem doświadczonego projektanta. Został on zbudowany dzięki olsztyńskiemu duchownemu Johannesowi Hassensteinowi, a kamień węgielny położono podeń 22 listopada 1883 r. Dzięki wstawiennictwu nadprezydenta prowincji Prusy Wschodnie, Albrechta Heinricha von Schlieckmanna, datki na budowę kościoła przeznaczył między innymi sam cesarz<sup>66</sup>.

W następnych latach powstało jedynie kilka kapliczek ewangelickich na południu Warmii (np. Stawiguda). Natomiast ostatnim neogotyckim kościołem wybudowanym na terenie Warmii przez ewangelików był zarazem najbardziej ze wszystkich monumentalnym – kościół garnizonowy w Olsztynie zaprojektowany w 1909 r. przez architekta Ludwiga Dihma, a ukończony w 1916 r. (il. 16). Fundator, którym była armia, posiadał odpowiednie zasoby finansowe, by pozwolić sobie na obiekt zbudowany z takim rozmachem. Architekt stanął przed nie lada zadaniem, by zaprojektować obiekt swobodnie konkurujący z sąsiadującymi zabudowaniami, w szczególności z katolickim kościołem św. Jakuba.

Dihm nadał kościołowi formę neogotycką o charakterystycznej rozbudowanej fasadzie z dużą wieżą przykrytą podwójną iglicą. Masywne proporcje, szczyty zdobione iglicami i liczne aneksy nadają kościołowi wręcz warowny charakter. Architekt pomyślał o każdym szczególe nie tylko w formie, ale także w materiale, zamawiając w olsztyńskiej firmie A. Pfeiffera ręcznie wyrabianą cegłę klasztorną spojoną zaprawą z wapna gaszonego, a dla pokrycia hełmów wieży sprowadzając nadreński łupek grafitowy (po wojnie zastąpiony miedzią).

Najwyraźniej nie było zamiarem Dihma nawiązanie do lokalnej tradycji architektonicznej. Masywna wieża przywoływała bardziej kościoły pobraża Bałtyku z terenów Rzeszy niż architekturę krzyżacką, chociaż architekt nie wyrzekł się schodkowych szczytów i wysokich tynkowanych blend. Kościół, który z zewnątrz przypomina wręcz założenie obronne, wewnątrz hołdował państwu pruskiemu dzięki umieszczeniu licznych herbów królewskich i cesarskich. Miał stanowić swoisty pomnik potęgi pruskiej armii, co więcej, w planach było zbudowanie krypty pod masywem wieżowym, będącej mauzoleum wojskowym, którego lokalizacja umożliwiałaby odwiedzanie go przez społeczności

<sup>66</sup> *Grundsteinlegung zur Kirche in Neu Bartelsdorf*, EG nr 49 1883, s. 298; Hassenstein, *Geschichte...*, s. 35–36; Harnoch, *Chronik und Statistik...*, s.122.

różnych wyznań i religii bez konieczności wchodzenia do nawy kościelnej<sup>67</sup>. Warto wskazać na to, że kościół garnizonowy w Olsztynie swą formą zbliża się do kościoła ewangelickiego Oskara Hossfelda w Ostródzie, gdzie również występuje masywna wieża nakryta podwójnym hełmem<sup>68</sup>.



Il. 15. Kościół ewangelicki w Olsztynie,  
fot. Hubert Bauman



Il. 16. Dawny ewangelicki kościół  
garnizonowy w Olsztynie,  
fot. Hubert Bauman

Architektura kościoła garnizonowego w aspekcie ideologicznym wciąż jeszcze silnie oddziaływała po II wojnie światowej, kiedy to prowadzono intensywną debatę na temat iglic wieży, które podczas wojny uległy uszkodzeniu. Kościół raził swoją „pruskością” – w 1962 r. architekt wojewódzki pisał: „Zdaniem moim, mając na uwadze względy ekonomiczne oraz w dążeniu do repolonizacji krajobrazu miasta, należy w ramach przeprowadzonego remontu, zdjąć z wieży obecne hełmy, a z uzyskanego materiału konstrukcyjnego wykonać dach 4-spadowy pod dachówką, co da rozwiązanie zbliżone

<sup>67</sup> Rafał Bętkowski, *Bitwa o wieże*, „Debata. Miesięcznik Regionalny” 2008, nr 10(13), s. 22–23; Friedrich Schultze, Richard Bergius *Die evangelische Garnisonkirche mit Kriegergedächtnishalle in Allenstein*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1919, nr 39, s. 33–38.

<sup>68</sup> Oscar Hossfeld, *Stadt- und Landkirche*, Berlin 1915, s. 204 i n.

do kościoła NMP w Gdańsku<sup>69</sup>. Na szczęście Urząd Konserwatorski nie dał zgody na te zmiany i kościół do dziś istnieje w niemalże pierwotnym stanie.

Iselin Gundermann pisze, że Warmia na początku XIX w. stała w centrum inwestycji budowlanych na terenie Prus Wschodnich<sup>70</sup>. W ciągu całego wieku w każdym warmińskim mieście powstał ewangelicki kościół. W sumie wzniesiono 14 obiektów, które swą formą i stylem odzwierciedlają narodziny nowych poglądów na architekturę w całych Prusach i Europie. Choć podobne obiekty powstawały na Mazurach czy Pomorzu, to stosunkowo niewielkie terytorium Warmii sytuuje się w czołówce inwestycyjnej. Specyfika Warmii, fenomen sytuacji politycznej i wyznaniowej, w jakiej znalazła się po pierwszym rozbiore Polski, pozwalają na konfrontację dwóch koncepcji badania historii architektury w XIX w.

Pierwsza tendencja kładzie nacisk na badanie związków architektonicznej formy, funkcji i stylu z postępem technologicznym, a druga skupia się na odkrywaniu relacji pomiędzy architekturą a ideą nacjonalizmu. Niewątpliwie obydwie te postawy badawcze nie wykluczają się, tak jak i w dziewiętnastowiecznej praktyce architektonicznej nie wykluczały się, z jednej strony pierwiastki stylistyczne czy funkcjonalne, a narodowe z drugiej strony. O podłożu nacjonalistycznym historyzmu świadczy chociażby fakt wykorzystywania gotyku jako stylu niemieckiego.

Okres zaboru Warmii i napływu niemieckiej ludności protestanckiej wpisał się doskonale w chronologię poszukiwania stylu narodowego. W rok po zaborze pojawił się pierwszy zwiastun owej tendencji, jaką był apel Goethego o potrzebie budowy we własnym narodowym stylu<sup>71</sup>. Tuż po zakończeniu pierwszego napływu imigrantów z prowincji zachodnich oraz po uformowaniu się pierwszych parafii ewangelickich na Warmii, wybuchły wojny napoleońskie, po których zakończeniu nastąpił okres największych inwestycji budowlanych. Potrzeba zjednoczenia narodu łączyła się z potrzebami warmińskich ewangelików manifestowania swojej tożsamości, podkreślania swojej pruskości na ziemiach niegdyś katolickich i polskich. W okresie, gdy zebrała się konferencja w Eisenach, na południową Warmię przybyła kolejna fala ewangelickich osadników i znów pojawiła się potrzeba wznoszenia nowych kościołów.

Potrzeby owej społeczności zostały zauważone. Wznoszonym wówczas warmińskim kościołom patronowali osobiście pruscy monarchowie, a do projektów zaangażowani zostali czołowi architekci państwa pruskiego. Oczywiście było, że warmińskie miasta nie są głównymi metropoliami państwa, takimi jak Berlin czy Kolonia, ale ambicja wiernych, sprzężona z polityką państwa pruskiego, spowodowała, że obok skromnych obiektów powstały także te o wysokiej

<sup>69</sup> Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków, Kościół Garnizonowy – teczka obiektu, Pismo WRN do Wojskowego Zarządu Kwaterunkowego z 31.03.1962 r. (odpis). Za: Bętkowski, *Bitwa...*, s. 26.

<sup>70</sup> Gundermann, *Ostpreussische Kirchspielgründungen...*, s. 247.

<sup>71</sup> Omilanowska, *Nacjonalizm...*, s. 147.



wartości artystycznej i ideowej. Ideowy charakter ówczesnej aktywności budowlanej potwierdza choćby to, z jaką konsekwencją i uporem parafianie walczyli o postawienie wieży kościelnej, jak pastorowie konkurujący z katolickimi księżmi dążyli do budowy kościołów mogących rywalizować z katolickimi świątyniami. Ta konfrontacja z katolickością ujawniła się także w charakterze podejmowanych wzorów architektonicznych – znamienne jest, jak rzadko pojawiają się próby bezpośredniego nawiązania do regionalnej, katolickiej architektury warmińskiej mające swe echa w Reszlu czy Fromborku.

Jak wspomniałem, do pracy nad warmińskimi kościołami zostali zatrudnieni czołowi pruscy architekci, tacy jak Karl Friedrich Schinkel, Friedrich August Stüler czy August Soller. Wartości estetycznej i artystycznej ich aktywności nie ujmuje nawet fakt, że w większości projekty te były wznoszone z ramienia Wyższej Deputacji Budowlanej. Warmińskie projekty Schinkla świetnie reprezentują jego poszukiwania stylowe w zakresie architektury narodowej, a w dalszych dziesięcioleciach odnajdujemy na tym terenie dobre przykłady neogotyckich kościołów wznoszonych wedle dyrektyw zawartych w *Eisenacher Regulativ*.

W dzisiejszym krajobrazie warmińskich miast dawne ewangelickie kościoły są w znacznej mierze zapomniane. Większość z nich przeszła w ręce katolickie lub prawosławne, niektóre zostały przebudowane i pełnią funkcje niesakralne (przykładem muzeum na zamku w Reszlu), nieraz stoją w ruinie nieużytkowane i niszczone. To sprawia, że mało kto pamięta o ich genezie. O ile ewangelicki rodowód kościołów na Mazurach czy w dawnych Prusach Górnych jest obecny w świadomości regionalnej, o tyle dotąd niezbyt często podejmowano wątek protestanckiej architektury Warmii, postrzeganej najczęściej jako „święta Warmia” czy „Polska Warmia”. Wypełnienie tej luki było celem niniejszej publikacji.

## Evangelical Churches in Varmia

Until 1772, when Varmia was taken by Prussia, the dominium territory had been inhabited almost entirely by Catholics. After the decree in 1526, non-Catholic people did not have the right to settle within the borders of Varmia. After the first Partition of Poland, there was a gradual influx of Evangelists, who settled mainly in towns, and as time passed, a need arose to erect churches for Protestant communes.

Public buildings were watched over by the High Building Deputation (*Oberbaudeputation*), which supervised investments from both the constructional point of view and financially, as well as adjusting architectural forms to the country's ideological assumptions. A crucial role in these activities was played by Karl Friedrich Schinkel. His first projects consisted of rebuilding Varmia's Bishops Castles – in Pieniężno, Olsztyn and Reszel. Yet, only Reszel has actually been formally rebuilt. In 1821, they started building the first church in Lidzbark Warmiński, where eventually a wooden basilican church was erected. This was followed by the implementation of a project based on an exemplary church by Schinkel (known as the *Normalkirche*) which led to the building of churches in Orneta and Dobre Miasto, with most other projects not being completed. An example of the church in *klassizistischen Rundbogenformen* style was built in Braniewo. The last church from this period, associated with the classical forms, was the church in Biskupiec Reszelski (from the year 1840). It was designed by Friedrich August Stüler.

From 19th century, gothic started to be perceived as the national style of Prussia. In 1851 a neo-gothic church, based on August Soller's project, was built. In 1861, the church in Frombork was built, based on Stüler's project. Under the leadership of this architect, in 1861, a conference took place in Eisenach. During the conference, a set of directives of building Evangelical churches was established. This was the manner in which churches in Olsztyn, Bisztynek, Barczewo, Jeziorany and Nowa Wieś were built. The last Evangelical church in Varmia, erected in 1914, was the monumental garrison church in Olsztyn.

Taking into account its small territory, Varmia, in 19th century, headed Prussian construction investments. The results of this perfectly reflect the architectural trends of that period, and the peculiar situation of the people. It allows us to observe the implementation process of nationalistic architecture in the area, where Evangelists fought for their religious identity against the Catholic inhabitants of Varmia.

Prussia. It perfectly reflects the architectural trends of that period, and a peculiar situation of the people. It allows us to observe the implementation process of nationalistic architecture in the area, where Evangelists fought for their religious identity with the Catholic dwellers of Varmia, who had lived there for centuries.

## Walka z kryzysem mieszkaniowym w Gdańsku około 1900 r. Urbanizacja Nowych Szkotów w Gdańsku w świetle idei Miasta-Ogrodu<sup>1</sup>

Nowe Szkoty były powstałą w XVII w. podgdańską osadą, położoną u ujścia Potoku Królewskiego do Strzyży<sup>2</sup>. Obecnie nazwą Nowe Szkoty określane jest osiedle w gdańskiej dzielnicy Dolny Wrzeszcz, usytuowane na północny wschód od osady historycznej. Artykuł niniejszy dotyczy urbanizacji Nowych Szkotów prowadzonej sukcesywnie od 1906 r.<sup>3</sup>, a w szczególności pierwszego dziesięciolecia od podjęcia zabudowy osiedla. Przedsięwzięcie to, oparte na współpracy państwowych i lokalnych władz z miejscowymi działaczami, stanowiło bezprecedensową w Gdańsku inicjatywę na rzecz zwalczania kryzysu mieszkaniowego, szczególnie dużego w dobie rozwoju przemysłu. Pomyślnie przedsięwzięcia chcieli traktować je jako przykładową realizację idei Miasta-Ogrodu, popularnej wówczas w Europie koncepcji rozpowszechnionej dzięki pracom Ebenezera Howarda<sup>4</sup>. Urbanizację Nowych Szkotów wraz z zastosowaną wówczas wizją architektoniczną należy uznać za wyjątkowe, aczkolwiek niedostatecznie rozpoznane i niedoceniane zjawisko.

Po włączeniu do Królestwa Prus Gdańsk był miastem prowincjonalnym, z wolną poddającym się procesowi uprzemysłowienia<sup>5</sup>. Dopiero pod koniec XIX w., wraz ze wzrostem znaczenia Gdańska jako ośrodka administracyjnego, również i tu nastąpiła era przemysłu. Po długotrwałym kryzysie

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł powstał na podstawie materiałów zebranych do pracy magisterskiej *Urbanizacja Nowych Szkotów w Gdańsku w świetle idei Miasta-Ogrodu*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego i obronionej w 2011 r.

<sup>2</sup> Pierwotnie Nowe Szkoty należały do majątku cystersów oliwskich, których młyny wodne i pola uprawne dzierżawili gdańscy mieszczanie. Po likwidacji oliwskiego zakonu cystersów w 1831 r. Nowe Szkoty przekazano na własność miastu. Pomimo włączenia Nowych Szkotów w 1877 r. do obszaru Gdańska aż do początku XX w. pozostawały wiejską osadą.

<sup>3</sup> Do roku 1913 zurbanizowany został obszar obejmujący obecne ulice Modrzewskiego, Kłownikowa i Kochanowskiego, a przed rokiem 1918 objęto urbanizacją kolejne dwie ulice – obecną ulicę Sochaczewską oraz Żywiecką.

<sup>4</sup> Por. Ebenezer Howard, *To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform*, London 1898; *idem*, *Garden Cities of To-Morrow*, London 1902 (wydanie polskie: *Miasta Ogrody Przyszłości*, tłum. Piotr Borman, Adam Czyżewski [w:] Adam Czyżewski, *Trzewia Lewiatana. Miasta ogrody i nardziny przedmieścia kulturalnego*, Warszawa 2009, s. 143–222).

<sup>5</sup> Por. *Historia Gdańska*, t. 4, cz. 2, 1920–1945, pod red. Edmunda Cieślaka, Sopot 1998, s. 50–68.

w ostatnich latach XIX w. odnotowano ożywienie gospodarcze i niespotykany dotąd wzrost zatrudnienia. Funkcjonujące wówczas przedsiębiorstwa<sup>6</sup> wywierały znaczący wpływ na zmiany demograficzne, a więc i na panującą w mieście sytuację mieszkaniową. Warto zauważyć, że w ciągu drugiej połowy wieku liczba mieszkańców Gdańska wzrosła ponad dwukrotnie, co należy tłumaczyć nie tylko rozwojem przemysłu i ciągłym napływem ludności do miasta, lecz również poprawą warunków higienicznych oraz wzrostem przyrostu naturalnego<sup>7</sup>. Warunki lokalowe nie odpowiadały jednak wzrostowi zaludnienia. Działalność budowlana była wówczas znikoma, na co wpływały pierścien fortyfikacji, ograniczający śródmieście, oraz spekulacja gruntami. Najważniejsze zakłady przemysłowe mieściły się pomiędzy historyczną częścią miasta a położonym na północ od niej Nowym Portem.

Koszty zamieszkania w miejscach oddalonych od centrum były znacznie niższe<sup>8</sup>, jednak robotnicy decydowali się na najem mieszkań głównie wewnątrz fortyfikacji, w pobliżu miejsc pracy (zapewne wpływ na ich wybór miała również ówczesna infrastruktura). Tanich lokali w dogodnej lokalizacji wciąż brakowało<sup>9</sup>, a istniejące mieszkania oferowały bardzo niski standard i często były przeludnione<sup>10</sup>. Ciągły wzrost zaludnienia prowadził do eskalacji problemu. Sytuację próbowano łagodzić na wiele sposobów. Przystosowywano do celów mieszkaniowych pomieszczenia gospodarcze, poddasza, oficyny, sutereny i piwnice, a nawet barki i łodzie rybackie zakotwiczone w obrębie śródmiejskiej strefy rzecznej<sup>11</sup>, działania te nie zaspokajały wszakże istniejących potrzeb. Co więcej, panujące w tego rodzaju lokalach niekorzystne warunki higieniczne, wpływały destrukcyjnie na zdrowie i morale ich mieszkańców, jednak sytuacja robotników i niższej rangi urzędników wobec ówczesnych cen czynszu mieszkalnego oraz gruntów nie pozwalała na zakup czy budowę własnego lokum.

<sup>6</sup> Por. *ibidem*, s. 69–74, 303–329.

<sup>7</sup> Ocena wzrostu zaludnienia po roku 1850 wymaga uwzględnienia licznych przyłączeń gruntów. Do roku 1914 miastu przybyło około 5 tys. hektarów (85% stanowiły grunty nabyte po roku 1902) oraz ponad 21,5 tys. nowych mieszkańców, por. Walter Geisler, *Die Großstadt-siedlung Danzig*, Danzig 1918, s. 84.

<sup>8</sup> *Historia Gdańska*, s. 438.

<sup>9</sup> Uskarżano się na nadmierny popyt na tanie mieszkania, znacznie ograniczający możliwość wyboru (*Die Stadt Danzig. Ihre geschichtliche Entwicklung und ihre öffentlichen Einrichtungen*, Danzig 1904, s. 116).

<sup>10</sup> Z badań statystycznych przeprowadzonych w Gdańsku na przełomie 1900 i 1901 r. wynikało, że około 47% z niemal 30 tys. istniejących wówczas lokali mieszkalnych stanowiły mieszkania jednopokojowe (z kuchnią albo bez), a w prawie 3 tys. przeludnionych mieszkań mieszkało 20 tys. osób. 15% Gdańszczan zajmowało wspólnie jeden pokój z co najmniej pięcioma innymi osobami (por. John Gibsons, *Die Wohnungsnot in Danzig*, „Gesundheit” 1901, R. XXVI, nr 6, s. 57–63).

<sup>11</sup> *Historia Gdańska...*, s. 435.

Na przełomie XIX i XX w. problem mieszkaniowy w Gdańsku stał się przedmiotem intensywnej dyskusji lokalnych działaczy<sup>12</sup>, a nawet – w obliczu bezczynności lokalnych władz<sup>13</sup> – starano się go rozwiązać przy pomocy szeregu oddolnych inicjatyw. Wraz ze wzrostem zapotrzebowania na tanie mieszkanie dla pracowników o najniższych zarobkach (robotników, urzędników, nauczycieli w szkołach elementarnych) pojawiły się w prawie pruskim nowe regulacje, które umożliwiały podejmowanie społecznych inicjatyw zwalczających problem braku mieszkań. Dopuszczono do tworzenia wieloosobowych zgromadzeń<sup>14</sup>, które mogły organizować lub wspierać aktywność budowlaną na rzecz określonej społeczności. Działalność taka wymagała sformalizowania w formie stowarzyszenia (*Verein*), spółdzielni (*Genossenschaft*)<sup>15</sup> bądź fundacji (*Stiftung*)<sup>16</sup>. W praktyce tworzenie stowarzyszeń sprzyjało raczej wymianie poglądów oraz kształtowaniu nowych inicjatyw<sup>17</sup>, natomiast prowadzenie działalności budowlanej

<sup>12</sup> Por. zwłaszcza *Die Abegg'sche Stiftung zu Danzig*, Danzig 1897, s. 3–4; John Gibsone, *Zur Wohnungsnoth in Danzig 1900*, Danzig 1900; *ibidem*, *Bodenwucher und Wohnungsnoth [Vortrag gehalten vom Stadtverordneten John Gibsone im Danziger Wohnungsmiether-Verein und hrsg. zum Besten der Hauspflege des Vereins „Frauenwohl“]*, Danzig [b.r., 1902].

<sup>13</sup> Beneficjentami miejskich inwestycji mieszkaniowych byli aż do początku XX w. wyłącznie pracownicy przedsiębiorstw komunalnych. Pracownicy gazowni i elektrowni w 1902 r. otrzymali przy ulicy An der Steinschleuse (obecnie Grodza Kamienna) osiedle domów wielorodzinnych, a jeszcze przed rokiem 1908 magistrat zlecił budowę mieszkań dla pracowników elektrowni na Ołowiance (Ewa Barylewska-Szymańska, Elke Bauer, Wojciech Szymański, Thomas Urban, *Gdańsk na fotografii lotniczej z okresu międzywojennego ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu*, Wrocław–Marburg 2010, s. 19).

<sup>14</sup> Ustawa pruska z 11.03.1850 r., zwana *Vereinsgesetz*, ukształtowała prawo do swobodnego zrzeszania się oraz tworzenia zgromadzeń (za wyjątkiem zgromadzeń służących prowadzeniu działalności politycznej). Umożliwiła ona prowadzenie otwartej debaty na temat rozwiązania problemu mieszkaniowego.

<sup>15</sup> W 1867 r. uchwalono ustawę o spółdzielniach (*Genossenschaftsgesetz*). W 1889 r. powstała ustawa, która dała początek spółdzielniom z ograniczoną odpowiedzialnością (*Gesetz betreffend die Wirtschafts- und Erwerbsgenossenschaften*), a w 1889 r. wprowadzono możliwość udzielania spółdzielniom i fundacjom długoterminowych, niskooprocentowanych kredytów hipotecznych (*Invaliditäts- und Altersversicherungsgesetz*), dzięki czemu instytucja spółdzielni mieszkaniowej, dotychczas wymagająca pozyskania na wstępie ogromnego kapitału, zyskała w Niemczech ogromną popularność.

<sup>16</sup> Po wpisaniu do rejestru prowadzonego przy sądzie obwodowym (*Amtsgericht*) instytucje te uzyskiwały zdolność prawną, mogły działać we własnym imieniu i na własny rachunek, a zatem stawały się pełnoprawnymi podmiotami prawa budowlanego. Ich cele, sposób funkcjonowania oraz formy finansowania różniły się od siebie. Stowarzyszenia tworzone dla realizacji dowolnie wybranego, dozwolonego prawem celu, po którego osiągnięciu ulegały rozwiązaniu. Istotą funkcjonowania spółdzielni był z góry założony cel gospodarczy i stałe przyniesienie korzyści jej członkom, a działalność fundacji miała po prostu zmierzać ku realizacji określonych celów społeczno-gospodarczych na rzecz osób potrzebujących, pochodzących spoza grona członkowskiego.

<sup>17</sup> W Gdańsku funkcjonowało wiele stowarzyszeń zainteresowanych problemami higieny i warunków bytowych, m.in.: *Armen-Unterstützungs-Verein*, *Danziger Heimstätten-Gesellschaft*, *Haus- und Grundbesitzer Verein*, *Wohnungs-Mieter-Verein* (również jako *Wohnungsmieter-Verein*) oraz *Verein für Gesundheitspflege zu Danzig*.

stało się domeną spółdzielni oraz – wyjątkowo w przypadku Gdańska – fundacji. Gdańszczanie chętnie korzystali z nowych regulacji prawnych. Na przełomie XIX i XX w. w mieście powstało wiele spółdzielni, a także prężnie rozwijała się fundacja powołana na rzecz budowy „tanich i wygodnych mieszkań”<sup>18</sup>. Organizacje te wybudowały w Gdańsku ogromną liczbę mieszkań do wynajęcia lub na sprzedaż.

Pierwsza tego rodzaju inicjatywa, gdańska fundacja Abegga (*Abegg'sche Stiftung*), działająca od roku 1870, miała za zadanie budować „zdrowe domy” dla miejscowych rodzin robotników i rzemieślników<sup>19</sup>. Opierając się na darowiznach i pożyczkach, budowała i w niskich ratach odsprzedawała gdańszczanom tanie, higieniczne i funkcjonalne mieszkania<sup>20</sup>. W latach 1874–1876 fundacja postawiła na Dolnym Mieście, przy obecnej ulicy Dobrej<sup>21</sup>, 9 ceglanych bliźniaków z mieszkaniami zaopatrzonymi w oddzielne kuchnie i sanitariat. Kolejna inwestycja, której celem była budowa co najmniej 30 domów przy Grüner Weg<sup>22</sup>, zakończyła się odsprzedażą gruntu. Na początku lat 90. fundacja postawiła w Nowym Porcie 55 domków zwanych Kolonie Olivaer Freiland<sup>23</sup>, a wykorzystany wówczas model piętrowego, ceglano-szeregowca powielono przy budowie w latach 1896–1898 osiedla nazwanego Aller Engel<sup>24</sup> ze 110 domkami. W latach 1897–1906 powstało kolejne osiedle we Wrzeszczu, Kolonia Strzyża (Kolonie Leegstriess), złożona ze 108 mieszkań, głównie w bliźniakach<sup>25</sup>. Złożona ze społeczników oraz lokalnych polityków fundacja Abegga była prężnie działającą instytucją filantropijną, a zarazem bezprecedensową w Gdańsku inicjatywą na rzecz walki z kryzysem mieszkaniowym<sup>26</sup>.

<sup>18</sup> *Die Stadt Danzig...*, s. 111.

<sup>19</sup> Por. *Statut der Abegg'schen Stiftung für Arbeiterwohnungen zu Danzig*, Danzig 1871, § 2.

<sup>20</sup> Aż do początku XX w. była to jedyna na terenie Rzeszy Niemieckiej fundacja, która budowała domy nabywane przez robotników na własność (por. Otto Dammer, *Handbuch der Arbeiterwohlfahrt*, Bd. 1, Stuttgart 1902, s. 50).

<sup>21</sup> Ówczesną nazwę ulicy (Feldweg) zmieniono w 1878 roku na Abegg-Gasse w celu uczczenia pamięci Heinricha Burkharda Abegga (por. Walther Stephan, *Die Strassennamen Danzigs*, Danzig 1911, s. 14).

<sup>22</sup> Jest to teren położony pomiędzy obecnymi ulicami Fundacyjną i Zieloną.

<sup>23</sup> Domy mieściły się przy ulicach: Wilhelmstrasse, Eintrachtstrasse, Freundschaftsstrasse i Kleine Strasse (obecnie: Wolności, Spokojna, Przyjaciół i Wilków Morskich). Obok 47 skromnych, dwukondygnacyjnych domków z cegły, zbudowanych według jednego modelu, powstało również 8 nieco większych budynków (*Die Abegg'sche Stiftung...*, s. 7).

<sup>24</sup> Powstała wówczas zabudowa ulic sąsiadujących z obecną Politechniką Gdańską (Eigenhausstraße, Heimath-Straße, Friedens-Straße i Brüderweg, obecnie: Własna Strzecha, Wróblewskiego, Olszewskiego i Bracka).

<sup>25</sup> Nowo wytyczone ulice nazwano na cześć osób zasłużonych dla fundacji: Petschow-Straße, Licht-Straße, Piwko-Straße, Linz-Straße, Pfeffer-Straße oraz Hennings-Strasse (obecnie: Miedziana, Kolejarzy, Syrokomli, Pola, Gomulickiego i Ceglana). Warto tu również wspomnieć o niewielkim, złożonym z zaledwie 5 bliźniaków osiedlu fundacji Abegga przy Brösener Weg (obecnej Chrobrego) z lat 1906–1907.

<sup>26</sup> Dorobek fundacji do roku 1913 obejmował ponad 300 domów, zamieszkiwanych przez około 2500 osób, por. *Georg Friedrich Heinrich Abegg*, [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, Supplement II, Gdańsk 2002, s. 17; *Abegg'sche Stiftung...*, s. 3–14.

Dopiero po upływie ponad 20 lat od jej powstania założono w Gdańsku pierwszą spółdzielnię mieszkaniową.

Ruch spółdzielczy w Gdańsku rozwinął się dość intensywnie już przed rokiem 1914<sup>27</sup>. W roku 1893 powstało Gdańskie Stowarzyszenie Oszczędnościowo-Budowlane (Danziger Spar- und Bauverein), zarejestrowane jako spółdzielnia z ograniczoną odpowiedzialnością<sup>28</sup>, której celem była budowa domów w oparciu o dwojaki rodzaj wkłady członkowskie: kapitał albo pracę<sup>29</sup>. W ciągu 10 lat spółdzielnia zbudowała 3 osiedla. Pierwsze powstało we Wrzeszczu, przy St. Michaelsweg (obecnej Traugutta)<sup>30</sup>, drugie na wschód od granic miasta w pobliżu Gęskiej Karczmy (*Ganskrug*), bezpośrednio nad Wisłą<sup>31</sup>, a trzecie zbudowano w bezpośrednim sąsiedztwie stoczni i zakładów kolejowych, przy ulicy zwanej Stiftswinkel (obecnej Robotniczej)<sup>32</sup>. Przed 1905 r. spółdzielnia dysponowała prawie 240 mieszkaniami, dbała ponadto o wypłatę dywidendy członkom<sup>33</sup>. Za korzyść nie do przecenienia uznawano wówczas fakt, iż robotnicy będący członkami spółdzielni uczestniczyli w budowie własnych domów i udzielali się na posiedzeniach spółdzielni<sup>34</sup>.

W roku 1898 powołano do życia kolejną spółdzielnię mieszkaniową – Towarzystwo Budowy Mieszkań dla Gdańska i Okolicy (Wohnungsbauverein

<sup>27</sup> Por. zwłaszcza *Die Stadt Danzig...*, s. 111–113; Gibsone, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 57–63.

<sup>28</sup> Por. Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej APG), Akta Sądu Obwodowego w Gdańsku, sygn. akt 98/9301, k. 28.

<sup>29</sup> Działalność spółdzielni wspierało wielu zamożnych obywateli, wnoszących 200 marek udziału, robotnicy natomiast wpłacali miesięcznie zaledwie 50 fenigów (Gibsone, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 63). Por. APG, sygn. 98/9301, k. 29, 32.

<sup>30</sup> Osiedle przy St. Michaelsweg składało się z 8 domów z 69 mieszkaniami jedno- i dwupokojowymi, z osobną kuchnią i klozetem (por. *Die Stadt Danzig...*, s. 111–112; Gibsone, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 63; APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/2111, Michaels-Weg 73/74, 15/2112, Michaels-Weg 73/74, 15/2113, Michaels-Weg 76/77).

<sup>31</sup> Osiedle nad brzegiem Wisły tworzył zespół 10 domów (z 8 dwupokojowymi mieszkaniami o wysokim standardzie i bardzo niskim czynszu), okazało się jednak, że zbyt duża odległość od miasta i konieczność korzystania z promu przy Gęskiej Karczmie zniechęcały potencjalnych nabywców (*Die Stadt Danzig*, s. 112; Gibsone, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 63). Początkowo ulice nie posiadały nazw własnych i funkcjonowały pod określeniami „Strasse I”, „Strasse II” (por. APG, Akta Sądu Obwodowego w Gdańsku, sygn. akt 98/9299, k. 286, 304).

<sup>32</sup> Przy Stiftswinkel zbudowano pomiędzy 1901 a 1904 r. budynek z rzutem w kształcie litery „U” z 88 jedno- lub dwupokojowymi mieszkaniami (por. *Die Stadt Danzig...*, s. 112), zachowany do dnia dzisiejszego tylko częściowo (po stronie południowej), por. APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/2286, Stiftswinkel 15.

<sup>33</sup> Udział w spółdzielni traktowano jako lokatę kapitału – przy corocznym podziale zysków członkowie spółdzielni otrzymywali kwotę o wartości 4% własnego wkładu, a odpowiedzialność za długi ponosili tylko do podwójnej wysokości wkładu (Gibsone, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 63).

<sup>34</sup> Stwierdzono, że mieszkania tej spółdzielni „są bardziej szanowane niż zwykłe mieszkania czynszowe”, a „harmonijna współpraca ludzi z różnych klas wywiera korzystny wpływ na relacje społeczne”, *ibidem*.

für Danzig und Umgegend)<sup>35</sup>. W przeciągu kilku lat spółdzielnia ta zrealizowała wiele inwestycji budowlanych: w Oruni, przy Stiftswinkel (w sąsiedztwie domów Danziger Spar- und Bauverein), przy Luisenstraße (obecnej Aldony) we Wrzeszczu, przy ulicy Schwarzes Meer (znajdującej się niegdyś w sąsiedztwie Targu Siennego, obecnie nieistniejącej), a także przy kościele św. Trójcy<sup>36</sup>. Mieszkania budowane przez tę spółdzielnię oferowały lokatorom najwyższy standard za cenę bardzo wysokiego czynszu, lecz nawet pomimo tego popyt na jej lokale był bardzo duży<sup>37</sup>.

Przed zainicjowaniem procesu budowlanego przez spółdzielnię mieszkaniową Nowe Szkoty powstało w Gdańsku jeszcze kilka spółdzielni, lecz przed rokiem 1907 ich dokonania były stosunkowo niewielkie. W 1901 r. powstała Gdańska Spółdzielnia Budowy Osiedli (Danziger Bau- und Siedlungsgenossenschaft)<sup>38</sup>, poza tym jeszcze przed 1904 rokiem utworzono Spółdzielnię Mieszkaniową Młyniska (Siedlungsgenossenschaft Schellmühl). Obie spółdzielnie budowały wówczas niewielkie, dwu- i trzypoziomowe domy<sup>39</sup>. Ponadto w roku 1900 założono spółdzielnię o nazwie Stowarzyszenie Budowlano-Oszczędnościowo-Zniżkowe (Rabatt-, Spar- und Bau-Verein „Volkswohl”)<sup>40</sup>, której celem była „budowa mieszkań oraz uzyskiwanie rabatów na każdego rodzaju towary, materiały oraz artykuły spożywcze”<sup>41</sup>, a w 1904 r. powstała spółdzielnia Danziger Heimatstätten Gesellschaft, która planowała „stawić niskim kosztem domy jednorodzinne ze zdrowymi i stosownie urządzonymi mieszkaniami oraz przenosić własność tych domów na spółdzielnię”<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> W literaturze stosowana jest również nazwa Wohnungsverein für Danzig und Umgegend (por. *Die Stadt Danzig...*, s. 112; *Historia Gdańska...*, s. 434–435).

<sup>36</sup> W Oruni powstało 5 domów czynszowych z mieszkaniami jedno- i dwupokojowymi, przy Stiftswinkel zbudowano 15 domów ustawionych w kształcie litery U, ze 102 jedno-, dwu- i trzypoziomymi mieszkaniami, przy Luisenstraße powstało 7 domów czynszowych z 52 dwu-, trzy- i czteropokojowymi mieszkaniami, przy ulicy Schwarzes Meer stanął budynek z 18 mieszkaniami (posiadającymi od jednego do czterech pokoi), a przy kościele św. Trójcy na zniwelowanym terenie pofortecznym postawiono narożną kamienicę z 20 trzypoziomymi mieszkaniami czynszowymi, *Die Stadt Danzig...*, s. 112–113.

<sup>37</sup> *Die Stadt Danzig...*, s. 113, *Historia Gdańska...*, s. 438.

<sup>38</sup> Nazwa ta tłumaczona jest również jako Towarzystwo Budowy Osiedli (*Historia Gdańska...*, s. 435).

<sup>39</sup> Domy pierwszej ze spółdzielni powstały przy Robert-Reinick-Weg (obecnej Saperów), drugiej zaś przy Eichendorffweg (obecnej Zawiszy Czarnego), *Die Stadt Danzig...*, s. 113.

<sup>40</sup> Por. *Statut der Rabatt-, Spar- und Bau-Vereins „Volkswohl”*, Danzig [b.r.], s. 25.

<sup>41</sup> Por. *ibidem*, § 1 statutu spółdzielni.

<sup>42</sup> *Statut der Danziger Heimatstätten Gesellschaft*, Danzig 1904, § 1. Autorce nie udało się ustalić, czy wymienione spółdzielnie jeszcze przed powstaniem spółdzielni Nowe Szkoty podjęły działalność budowlaną. Fakt, że nawet ich nie wymieniono w ramach wyliczenia spółdzielni budowlanych, zamieszczonego w *Historii Gdańska*, pozwala przypuszczać, że doniosłość tych spółdzielni na polu budowlanym była niewielka, a być może nie osiągnęły nawet zakładanych celów statutowych (por. *Historia Gdańska...*, s. 434–435).



Członkowie gdańskich spółdzielni pochodzili przeważnie z uboższych grup społecznych<sup>43</sup>. Gromadzony przez nich kapitał zapewne nie wystarczałby na podejmowanie szeroko zakrojonych inwestycji, lecz funkcjonujące w Gdańsku kooperatywy pozyskiwały środki dzięki pożyczkom hipotecznym udzielanym głównie przez Gdańskie Stowarzyszenie Hipoteczne (Danziger Hypothekenverein), Krajowy Zakład Ubezpieczeń Społecznych w Prusach Zachodnich (Landesversicherungsanstalt Westpreussen) oraz Kasę Emerytalną Pracowników Kolei Żelaznych (Eisenbahnarbeiter-Pensionskasse)<sup>44</sup>.

Obok działalności gdańskich spółdzielni mieszkaniowych, aktywnych już na przełomie XIX i XX w., wspomnieć należy również o wyjątkowych dokonaniach Ferdinanda Schichaua, właściciela gdańskiej Stoczni Schichaua (Schichau-Werft Danzig), utworzonej w latach 1889–1891. Ów przemysłowiec i filantrop zlecił tuż po założeniu stoczni budowę mieszkań pracowniczych dla około 200 rodzin w bezpośrednim sąsiedztwie swojego zakładu<sup>45</sup>. Przy ówczesnej Schichaugasse (dzisiejszej ulicy Jana z Kolna) powstało wówczas 20 dwupiętrowych domów robotniczych<sup>46</sup>. Drugi kompleks mieszkań zbudowano przy dzisiejszej ulicy Twardej około roku 1905 dla lepiej uposażonych pracowników stoczni.

Wszystkie przywołane przedsięwzięcia nie były w stanie w pełni zaspokoić wciąż rosnącego zapotrzebowania na tanie i higieniczne mieszkania. Dopiero na początku XX w, do akcji zwalczania kryzysu mieszkaniowego przyłączyły się władze miejskie. Wprawdzie pewna aktywność magistratu w zakresie poprawy sytuacji lokalowej miała miejsce już wcześniej, jednakże były to tylko rozwiązania doraźne i dość ograniczone w skutkach. Władze miasta prowadziły działalność socjalną<sup>47</sup>, sygnalizowały policji budowlanej nieprawidłowości w zakresie warunków higienicznych<sup>48</sup>, a także wytyczały nowe obszary

<sup>43</sup> Przede wszystkim byli to słabo opłacani pracownicy stoczni, zakładów kolei żelaznych i szeregu przedsiębiorstw komunalnych (*Die Stadt Danzig...*, s. 113).

<sup>44</sup> *Ibidem*.

<sup>45</sup> Por. *Historia Gdańska...*, s. 435.

<sup>46</sup> Była to tzw. Kolonia Schichaua (ostatnie budynki rozebrano w 2011 r.).

<sup>47</sup> Dział magistratu prowadzący tzw. *Allgemeine Armenverwaltung* aprowizował najuboższych, a od 1898 r. funkcjonowały specjalne komisje do spraw ubogich (*Armenkommissionen*) oraz Urząd do Spraw Ubogich (*Armenamt*), które dokonywały podziału funduszy na poszczególne cele społeczne (por. *Armen-Ordnung für die Stadt Danzig. Nähere Anleitung und Geschäfts-Anweisung für die Organe der Armenpflege in der Stadt Danzig*, Danzig 1898).

<sup>48</sup> Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku (*Staatliches Baupolizeiamt zu Danzig*) czuwał nad przestrzeganiem prawa budowlanego, wydawał rozporządzenia (*Baupolizeiverordnungen*) regulujące zasady wykorzystywania nieruchomości na cele budowlane, a także decyzje w sprawach indywidualnych, zatwierdzał projekty budowlane i wzywał do zaprzestania naruszeń prawa pod groźbą kary. Urząd policji budowlanej zwalczał samowolę budowlaną (na przykład przekształcanie pomieszczeń gospodarczych w lokale mieszkalne, bez dostępu do światła dziennego czy sanitariatu), a także doprowadzał do wyłączenia mieszkań z użytku i eksmisji jego mieszkańców (w latach 1898–1900 wykluczono z użytku łącznie 68 mieszkań w 35 domach),

pod zabudowę mieszkaniową<sup>49</sup> i starały się ograniczać spekulację gruntami przez wykup działek oraz ich dalszą odsprzedaż na preferencyjnych zasadach. Problemu przeludnienia lokali nie można było rozwiązać inaczej, jak poprzez zakrojone na szerszą skalę inwestycje budowlane realizowane przy pomocy poważnych udziałowców i środków.

Przełom w polityce mieszkaniowej gdańskich władz nastąpił około roku 1900. Kryzys mieszkaniowy stał się wówczas przedmiotem intensywnej debaty w Radzie Miejskiej. Powołano komisję, która dokonała oceny stanu gdańskich lokali i wskazała na rażące przeludnienie oraz poważny niedobór mieszkań dla rodzin najuboższych<sup>50</sup>. Władze zadeklarowały wówczas, że odtąd wysuwane przez prywatne organizacje wszelkie inicjatywy na rzecz budowy domów robotniczych, uzyskują wsparcie władz miasta w postaci korzystnie oprocentowanych pożyczek<sup>51</sup>. Magistrat zaangażował się również w budowę kilkudziesięciu mieszkań dla pracowników zakładów komunalnych oraz pracowników zakładów państwowych<sup>52</sup>.

*Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 63; por. *Historia Gdańska...*, s. 11. Zob. także hasło *Państwowy Urząd Policji Budowlanej*, [w:] *Encyklopedia Gdańska*, Gdańsk 2012, s. 762.

<sup>49</sup> Należy zauważyć, że w pierwszej połowie XIX w. kompetencję tworzenia planów zagospodarowania terenów miejskich posiadała wyłącznie Państwowa Policja Budowlana (z siedzibą w Berlinie), która zlecała ich wykonanie miejscowemu urzędowi policji budowlanej. Projekt wytyczenia linii zabudowy terenu (*Fluchtlinienfestsetzung*) składał się z planu zagospodarowania przestrzeni (*Bebauungsplan*), określającego przeznaczenie gruntów pod określony typ zabudowy (bądź pod uprawy rolne) oraz z planu linii zabudowy (*Fluchtlinienplan*). Planów nie konsultowano z lokalnymi władzami, lecz przedstawiano je do zatwierdzenia królowi Prus. Dekret pruski z 1855 r. wprowadził zmiany w zakresie sporządzania planu zagospodarowania przestrzeni. Odtąd *Bebauungsplan* był wykonywany przez miejscową policję budowlaną w porozumieniu z lokalnymi władzami i po wysłuchaniu opinii społecznej, po czym był zatwierdzany przez władze rejencji. Mechanizm ten umożliwił władzom komunalnym wywieranie przynajmniej pośredniego wpływu na ukształtowanie przestrzeni miejskiej. Radykalne zmiany nastąpiły wraz z wprowadzeniem ustawy o linii zabudowy z 18.04.1875 r. (*Gesetz, betreffend die Anlegung und Veränderung von Straßen und Plätzen in Städten und ländlichen Ortschaften*, określanej również jako *das Preußische Fluchtliniengesetz*), znacznie rozszerzającej zakres kompetencji władz lokalnych. Ustawa przekazała pełną inicjatywę w tworzeniu planów władzom gminnym, co w przypadku Gdańska oznaczało, że odtąd plany będą tworzyć wykwalifikowani pracownicy magistratu, a po zaakceptowaniu przez Radę Miasta będą one przedstawiane do zatwierdzenia miejscowemu urzędowi policji budowlanej, por. <http://b-10.info/Dokumentation/Bauleitplanung.pdf>. Ustawa ta otworzyła miastom drogę do nowoczesnego, planowego rozwoju urbanistycznego.

<sup>50</sup> Członkami komisji byli miejscy radni, pracownicy magistratu oraz robotnicy. Szczegółowe ustalenia komisji podsumował John Gibsone w artykule opublikowanym w czasopiśmie „Gesundheit” (Gibsone, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 57–63).

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 63.

<sup>52</sup> Przed rokiem 1904 zbudowano we współpracy z Zarządem Królewskich Kolei Żelaznych (*Königliche Eisenbahnverwaltung*) dwa kompleksy mieszkaniowe dla pracowników kolei – 3 domy w sąsiedztwie Bramy Oliwskiej (Oliwaertor) oraz 7 domów przy ulicy Am Stiftswinkel (obecnej Robotniczej), a pracownicy Królewskich Warsztatów Artylerii (*Königliche Artillerie-Werkstatt*) otrzymali wówczas mieszkania na nowo powstałym osiedlu, usytuowanym w sąsiedniej gminie Klein

Największym ówczesnym osiągnięciem władz miejskich w dziedzinie poprawy warunków mieszkaniowych była urbanizacja Nowych Szkotów, która, jak wspomniano na początku, stanowiła rezultat owocnej współpracy trzech stron: władz państwowych, włodarzy miasta oraz grupy lokalnych aktywistów. Zasadniczym motorem tego przedsięwzięcia było zapotrzebowanie na mieszkania dla pracowników stoczni cesarskiej, które odpowiadało pomysłowi magistratu na rozbudowę struktur miejskich oraz propagowanej przez lokalnych działaczy idei utworzenia nowej spółdzielni mieszkaniowej, która mogłaby zrealizować poważne przedsięwzięcie społeczne<sup>53</sup>.

W 1901 r. Gdańskie Stowarzyszenie Najemców Mieszkań (Danziger Wohnungsmieter-Verein) zorganizowało publiczną debatę nad kryzysem mieszkaniowym oraz możliwością jego zażegnania. Jej uczestnicy byli zgodni co do zasadności powołania nowej spółdzielni, która zbudowałaby w Gdańsku duże osiedle mieszkaniowe<sup>54</sup>. Obecny na zebraniu członek Rady Miasta zadeklarował, iż władze miejskie, jakkolwiek nie podejmą się realizacji tego przedsięwzięcia, to jednak postarają się je wesprzeć przy użyciu dostępnych im środków administracyjnych i finansowych<sup>55</sup>. Radny ów zauważył również, że lokowanie nowego osiedla z ogródkami w granicach miasta nie wydaje się możliwe, w związku z czym władze rozważały już ewentualność usytuowania go poza miastem<sup>56</sup>. W dyskusji wspomniano ponadto, iż ze względu na to, że inicjatywa pochodzi od pracowników stoczni, należałoby rozważyć budowę osiedla spółdzielczego w pobliżu zakładów stoczniowych<sup>57</sup>.

Po zakończeniu debaty utworzona została spółdzielnia mieszkaniowa Młyniska (Siedlungsgenossenschaft Schellmühl), której członkowie na wykupionej przez siebie parceli pomiędzy Wielką Aleją a Nowymi Szkotami (przy Eichendorffweg, obecnej ulicy Zawiszy Czarnego), zbudowali przed 1906 r. zaledwie kilka dwupiętrowych, ceglanych domów<sup>58</sup>. Zasięg przedsięwzięcia był

Walldorf (obecnie Olszynka Mała, osiedle w południowo-wschodniej części miasta), *Die Stadt Danzig...*, s. 113. Na temat mieszkań dla pracowników zakładów komunalnych, zob. przyp. 13.

<sup>53</sup> *Siedlungsgenossenschaft*, „Gesundheit” 1901, XXVI, nr 12, s. 155–157.

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 157.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 155–156.

<sup>56</sup> Użyte tu określenie granic miasta odnosi się do strefy ograniczonej do końca XIX w. przez nowożytnie fortyfikacje. Magistrat uwzględniał możliwość nabycia i przekazania spółdzielni na preferencyjnych zasadach jednej z nieruchomości, jakie oferowali mu do wykupu prywatni właściciele. Podczas debaty wymieniono: grunty firmy „Hodam und Ressler” przy Wielkiej Alei, działkę Steffensa przy Schellmühler Weg (w sąsiedztwie Młynisk), nieruchomości Hartmanna na Suchaninie (Zigankenbergr) oraz inny grunt w pobliżu Oliwy (an der Olivaer Chaussee). Władze miasta były też skłonne za niewielką opłatą odstąpić spółdzielni działkę komunalną w Bürgerwiesen (na obszarze położonym na południowy wschód od centrum Gdańska), *ibidem*, s. 155.

<sup>57</sup> Na zlecenie magistratu przeprowadzono ankietę wśród pracowników Stoczni Cesarskiej oraz Stoczni Schichau, która wykazała, że 155 osób było skłonnych przystąpić do nowej spółdzielni, *ibidem*, s. 156.

<sup>58</sup> „Danziger Allgemeine Zeitung” 27.06.1906, s. 7, zob. przyp. 39.

znacznie mniejszy, niż początkowo przewidywano, co tłumaczono niedoborem nadających się pod zabudowę gruntów<sup>59</sup>. W 1906 r. władze miasta oficjalnie ogłosiły, że już wkrótce Młyniska zostaną włączone do granic miasta, przyłączone do miejskiej sieci przesyłowej i poddane zabudowie. Na wieść o planach magistratu prezes spółdzielni Ewald Genzmer oświadczył, iż przyszłość jego spółdzielni zależy od dalszego rozwoju Młynisk<sup>60</sup>.

Władze miasta przez wiele lat planowały urbanizację gruntów rolnych znajdujących się w granicach obszaru miasta, jednakże nie pozwalała na to stan komunalnych finansów, obciążonych wysokimi pożyczkami inwestycyjnymi zaciąganyymi w Urzędzie Skarbu Rzeszy (*Reichsschatzamt*)<sup>61</sup>. Magistrat deklarował chęć włączenia obszaru Nowych Szkotów do strefy zurbanizowanej<sup>62</sup>. Powstał nawet miejski projekt kanalizacji gruntów komunalnych w Nowych Szkotach<sup>63</sup>. Brak środków na utworzenie infrastruktury technicznej, czyli utwardzenie dróg, poprowadzenie gazociągów, wodociągów oraz kanalizacji, stanowił jednak podstawową barierę dla rozwoju tego obszaru<sup>64</sup>. Ogromne zainteresowanie inwestycją w Nowych Szkotach, a nawet chęć jej finansowania, wyraziły dopiero na początku XX w. władze centralne.

W 1901 r. w Urzędzie Spraw Wewnętrznych Rzeszy utworzony został fundusz na cele mieszkaniowe dla pracowników stoczni cesarskich<sup>65</sup>. Na tej podstawie zarząd gdańskiej Stoczni Cesarskiej podjął negocjacje z władzami komunalnymi na rzecz budowy osiedla mieszkaniowego w Gdańsku<sup>66</sup>. Jak stwierdzono, polityka zarządu stoczniowego zmierzała do rozszerzenia specjalistycznej kadry, jednak nie sprzyjały temu panujące w Gdańsku warunki

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> *Ibidem*.

<sup>61</sup> W związku z zadłużeniem miasta plany jego rozwoju przez wiele lat pozostawały wyłącznie w sferze założeń.

<sup>62</sup> *Amtliche Drucksachen des Danziger Magistrats*, t. 3, 1906–1910, Danzig [b.r.], s. 39–48. Należy pamiętać, iż zlokalizowany pomiędzy willowym Wrzeszczem a przemysłowym Nowym Portem obszar stanowił w owym czasie szczególnie atrakcyjny teren pod budowę nowego osiedla. Nabycie przez władze miejskie gruntów w tej lokalizacji mogłoby zatem stanowić korzystną lokatę kapitału.

<sup>63</sup> Por. *Vorschlag zur gleichzeitigen Kanalisation des Geländes zwischen Schellmühl und dem Olivaer-Tor und des Siedlungsgeländes des Reichsfiskus bei Neuschottland* – miejski projekt kanalizacji Nowych Szkotów, rysunek w zbiorach Pracowni Kartografii Biblioteki Gdańskiej PAN, sygn. rys. C I 54/17 [b.d., 1906]; Sławomir Kościelak, *Droga do opackiego młyna*, „30 Dni” 2001, R. 29, nr 3, s. 56–61; *Amtliche Drucksachen...*, s. 40.

<sup>64</sup> Co więcej, koszt budowy kanalizacji znacząco podwyższyły niekorzystne stosunki wysokościowe. Mały spadek wysokości wykluczał standardową metodę odprowadzania ścieków, konieczna była zatem budowa specjalistycznej przepompowni albo podwyższenie poziomu gruntów o 2–4 m. Magistrat zdecydował o postawieniu w najniższej położonym miejscu przepompowni, do której docierałyby wszystkie ścieki, doprowadzane później wspólnym przewodem do głównego kanału przy Wielkiej Alei, *Amtliche Drucksachen*, s. 40.

<sup>65</sup> Rudolf Eberstadt, *Handbuch des Wohnungswesens und der Wohnungsfrage*, Jena 1917, s. 494.

<sup>66</sup> Gibsons, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 63.

mieszkańowe<sup>67</sup>, stąd też kierownictwo stoczni było zainteresowane budową kompleksu mieszkań w pobliżu zakładu<sup>68</sup>. Urząd Spraw Wewnętrznych dokonał uzgodnień z władzami tutejszej stoczni cesarskiej i wkrótce nabył stuhektarowy majątek Młyniska (Gut Schellmühl), gdzie planowano budowę „zdrowych, tanich i sielskich” mieszkań z własnymi ogródkami<sup>69</sup>. Wstępnie zakładano, iż nowe osiedle obejmie około 1200 mieszkań dla stoczniowych urzędników i robotników<sup>70</sup>. Urząd Spraw Wewnętrznych ustalił z władzami miejskimi koszty wytyczenia nowych ulic i podłączenia części obszaru Młynisk do miejskich sieci przesyłowych, a pracownicy magistratu w oparciu o swoją wcześniejszą koncepcję opracowali nowy projekt, obejmujący nieco bardziej rozwiniętą siatkę ulic oraz podporządkowany jej układ wodociągowo-kanalizacyjny. Rozszerzenie inwestycji wiązało się ze zmianą usytuowania przepompowni, co znacząco podwyższało koszty, lecz władze państwowe zadeklarowały udzielenie wysokiej dotacji<sup>71</sup>. W dniu 27 czerwca 1906 r. pracownicy magistratu przekazali Radzie Miasta dokumentację do projektu urbanizacji Nowych Szkotów i Młynisk: plany układu ulic i sieci wodociągowo-kanalizacyjnej, wytyczne Urzędu Spraw Wewnętrznych dotyczące procesu zabudowy oraz kosztorys inwestycji<sup>72</sup>. Poinformowano, że Skarb Państwa zobowiązał się do pokrycia kosztów w wysokości 600 tys. marek<sup>73</sup>, za które planowano objąć infrastrukturą tereny: skarbu państwa (56% objętych projektem nieruchomości), władz miasta (10%), fundacji Szpitala Bożego Ciała (17%) i osób prywatnych (17%)<sup>74</sup>.

Projekt urbanizacji Nowych Szkotów i Młynisk uzyskał w dniu 17 lipca 1906 r. zatwierdzenie Rady Miasta. Podjęto wówczas również decyzję o wcieleniu do granic miasta obszaru Młynisk<sup>75</sup>. Oświadczone, iż zgodnie z wolą Urzędu wkrótce ma powstać spółdzielnia mieszkaniowa, która korzystając z gruntów państwowych na zasadzie emfiteuzy<sup>76</sup>, zbuduje dla gdańskich

<sup>67</sup> *Amtliche Drucksachen*, s. 40.

<sup>68</sup> *Ibidem*. Początkowo brano pod uwagę jedynie tereny na wyspie Holm (obecnie Ostrów), w pobliżu stalowni, gdzie miało powstać 50 mieszkań (por. John Gibsone, *Die Wohnungsnot in Danzig...*, s. 63).

<sup>69</sup> „*Danziger Zeitung*” 19.08.1906, nr 386, s. 3. Por. „*Ostdeutsche Bau-Zeitung*” 1906, R. IV, nr 56, s. 375; *Danzig und seine Bauten...*, s. 279.

<sup>70</sup> Otto Münsterberg, *Die Bodenpolitik Danzigs*, Danzig 1911, s. 30.

<sup>71</sup> *Amtliche Drucksachen...*, s. 40.

<sup>72</sup> *Ibidem*, s. 39–48.

<sup>73</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>74</sup> „*Danziger Zeitung*” 18.07.1906, nr 331, s. 2; *Amtliche Drucksachen...*, s. 39, 41. Zachowały się wyłącznie tekst przekazanego Radzie Miasta wniosku oraz sumaryczny kosztorys inwestycji.

<sup>75</sup> „*Danziger Zeitung*”, nr 331, s. 2. Wcielenie Młynisk było konieczne ze względu na fakt, iż wykupiona przez władze państwowe działka niemal w połowie znajdowała się poza ówczesnymi granicami miasta. Formalne przyłączenie nastąpiło 19.11.1906 r. (Münsterberg, *Die Bodenpolitik Danzigs...*, s. 31).

<sup>76</sup> Emfiteuza – instytucja prawna, której konstrukcja zakłada wieloletnią dzierżawę gruntów z możliwością stawiania budynków, wykluczającą zarazem nabycie własności nieruchomości poprzez zasiedzenie.

robotników i urzędników osiedle domków jednorodzinnych, zajmujących (wraz z ogródkami) po 250 m<sup>2</sup> <sup>77</sup>. Zaznaczono, że władze państwowe przedstawiły wymóg, aby teren państwowy zabudowany został wyłącznie niewielkimi, jednopiętrowymi domami z przestronnym podwórzem i ogrodem, a budynki dwupiętrowe wznoszono wyłącznie wokół centralnego placu, jaki ma powstać na skrzyżowaniu nowo projektowanej drogi z przedłużonym traktem Bärenweg (obecnej Mickiewicza) <sup>78</sup>. Co ważne, pracownicy Urzędu Spraw Wewnętrznych w 1906 roku zaprezentowali na posiedzeniach władz miasta swoją wizję osiedla. Stwierdzili, iż chcą, aby na gruntach państwowych powstała „wzorcową część miasta, ciesząca oko ozdobnymi domami i kwitnącymi ogrodami” <sup>79</sup>, obejmująca aż 1000 „gustownych” domków <sup>80</sup>, a każdy z nich składał się z dwóch mieszkań z kuchnią, łazienką, dwoma pokojami oraz piwnicą i był otoczony ogródkiem o wielkości co najmniej 150 m<sup>2</sup> <sup>81</sup>.

Zgodnie ze stawianym wymogiem już w dniu 1 października 1906 r. powołano do życia spółdzielnię Nowe Szkoty, początkowo składającą się z ponad 30 osób <sup>82</sup>, w tym kilkunastu gdańskich działaczy i wysokiej rangi pracowników stoczni, a także zwykłych robotników i urzędników <sup>83</sup>. Pierwszym zadaniem spółdzielni było zwerbowanie odpowiedniej liczby członków <sup>84</sup>, którzy sfinansowałyby pierwszą inwestycję budowlaną <sup>85</sup>. Na pierwszym posiedzeniu spółdzielni jednogłośnie przyjęto nowy statut, według którego celem spółdzielni miało być „tworzenie zdrowych i korzystnych cenowo mieszkań dla ubogich

<sup>77</sup> „Danziger Zeitung”, nr 331, s. 2.

<sup>78</sup> *Amtliche Drucksachen...*, s. 40–41.

<sup>79</sup> „Danziger Zeitung” 02.10.1906, nr 461, s. 2.

<sup>80</sup> *Ibidem*. Tłumaczono wówczas, że 1000 domów to nieprzekraczalny limit wprowadzony dla ochrony interesów właścicieli mieszkań czynszowych w centrum Gdańska.

<sup>81</sup> Mieszkania urzędnicze jako lokale o wyższym standardzie miały być wyposażane w dodatkowy pokój. *Ibidem*.

<sup>82</sup> Por. „Danziger Zeitung” 02.10.1906, nr 461, s. 1. Aż do roku 1945 na listę członkowską wpisano łącznie 3071 osób, por. APG, Akta Sądu Obwodowego w Gdańsku, sygn. akt 98/9525, k. 60 (akta rejestrowe spółdzielni Nowe Szkoty).

<sup>83</sup> Wśród założycieli spółdzielni byli m.in.: kierownik Kriegsschule mjr Karl von Busse, kierownik stoczniewego urzędu pracy Walter Simon, prezydent rejencji Jaroslaw von Jarotzky, członek rządu rejencji Carl Otto Schrey, członek władz prowincji (*Landesrat*) Friedrich Kruse, dyrektor gdańskiego Urzędu Miar (*Vermessungsamt*) Maximilian Block, członkowie Rady Miasta John Gibsone i Franz Hardtmann, miejski radca budowlany Karl Fehlhaber, inspektor budowlany kolei żelaznych Johann Sieg, a także trzej ówczesni wykładowcy Wyższej Szkoły Technicznej – Ewald Genzmer, Albert Carsten oraz Friedrich Ostendorf. Por. APG, sygn. akt 98/9525.

<sup>84</sup> „Danziger Zeitung”, nr 461, s. 2.

<sup>85</sup> Spółdzielni Nowe Szkoty przyznano wówczas grunt o powierzchni 5 ha pomiędzy ówczesnymi ulicami Schellmühler Weg oraz Neuschottländer Chaussee, od strony wschodniej ograniczony linią kolejową w kierunku Nowego Portu („*Ost-Deutsche Bauzeitung*”, s. 375). Korzystanie z gruntu oparto na zasadzie emfiteuzy ustalonej na okres 85 lat, *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 279 (por. Ewald Genzmer, *Bebauungsplan für die Wohnungsgenossenschaft Neuschottland zu Danzig*, „*Der Städtebau*” 1908, R. V, z. 4, s. 49–50, tabl. 27).

rodzin robotników oraz nisko opłacanych urzędników, mieszkających na terenie Gdańska<sup>86</sup>. Wysokość udziału członkowskiego wynosiła 200 marek i można ją było spłacać w ratach<sup>87</sup>.

W tym czasie Urząd Spraw Wewnętrznych wypłacił miastu pierwszą z dwóch rat dotacji, za którą – od razu po przyłączeniu Młynisk do Gdańska – gmina zleciła budowę wodociągów i przepompowni oraz wytyczenie, utwardzenie i oświetlenie 1,5 kilometrowej drogi pomiędzy Schellmühler Weg a przepompownią<sup>88</sup>. Od razu zaznaczono, że przy dalszym wsparciu władz centralnych w przyszłości w sąsiedztwie tego traktu powstawać będą kolejne ulice<sup>89</sup>. Przed końcem 1908 r. ukończono budowę kanalizacji (il. 1)<sup>90</sup> i przepompowni<sup>91</sup>. W tym czasie poszerzono i przedłużono w kierunku wschodnim trakt Bärenweg<sup>92</sup>, a także rozpoczęto budowę nowej ulicy „F”, której już w 1907 roku nadano nazwę Posadowsky-Weg<sup>93</sup>. Powstał wówczas trakt o wyjątkowo zmiennej szerokości, na północ od skrzyżowania z Bärenweg bardzo wąski, bo zaledwie 6-metrowy, a w południowej części dwukrotnie szerszy<sup>94</sup>. W kolejnych latach w obrębie własności państwowej usytuowane zostały 4 krótsze ulice – równoległe do Posadowsky-Weg: Marineweg

<sup>86</sup> *Ibidem*; por. „Danziger Zeitung”, nr 461. Pierwotna wersja statutu nie zachowała się, przetrwał zaledwie jego fragment przekazany przez Genzmera w formie cytatu. Statut zmieniano co najmniej kilkakrotnie. Już w 1911 r. przekształcono cele spółdzielni („budowa, nabywanie i zarządzanie mieszkaniami czynszowymi w celu stworzenia – na rzecz gorzej usytuowanych rodzin i osób – zdrowych i właściwie urządzonych mieszkań za niską cenę w domach samodzielnie budowanych oraz nabywanych”, APG, Akta Sądu Obwodowego w Gdańsku, Akta rejestrowe spółdzielni Nowe Szkoty, sygn. akt 98/9523, k. 2, 4, 32).

<sup>87</sup> Miesięczna rata wynosiła wówczas zaledwie 1 markę, „Danziger Zeitung”, nr 461. Część udziałowców traktowała członkostwo w spółdzielni jako lokatę kapitału, nie dążąc do nabycia prawa do lokalu. Przed spekulacją lokalami chronił zapis dotyczący wymogu zatrudnienia użytkowników lokali w fabryce lub urzędzie.

<sup>88</sup> Mowa o Posadowsky-Weg (obecnej Kochanowskiego), por. *Amtliche Drucksachen...*, s. 40–41.

<sup>89</sup> Münsterberg, *Die Bodenpolitik Danzigs...*, s. 30–31.

<sup>90</sup> *Danzig und seine Bauten*, s. 279. Do miejskiej kanalizacji przyłączono wówczas tereny pomiędzy rzeką Strzyżą, Kolonią Schichaua, Broschkische Strasse (obecnie Wiślana) oraz linią kolejową w kierunku Nowego Portu aż do Składów (*Legan*); Münsterberg, *Die Bodenpolitik Danzigs...*, s. 31.

<sup>91</sup> Urządzenia zamontowano już w 1907 r., a w 1908 r. oddano do użytku budynki przepompowni, połączone z mieszkaniem służbowym, usytuowany przy obecnej ulicy Swojskiej, por. *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig über den Stand der Gemeindeangelegenheiten bei der Ablauf des Verwaltungsjahres 1907/8*, Danzig [1908], s. 40, 44; *Bericht des Magistrats...* 1908/9, Danzig [1909], s. 47; APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/2614, Wissmannstrasse 11.

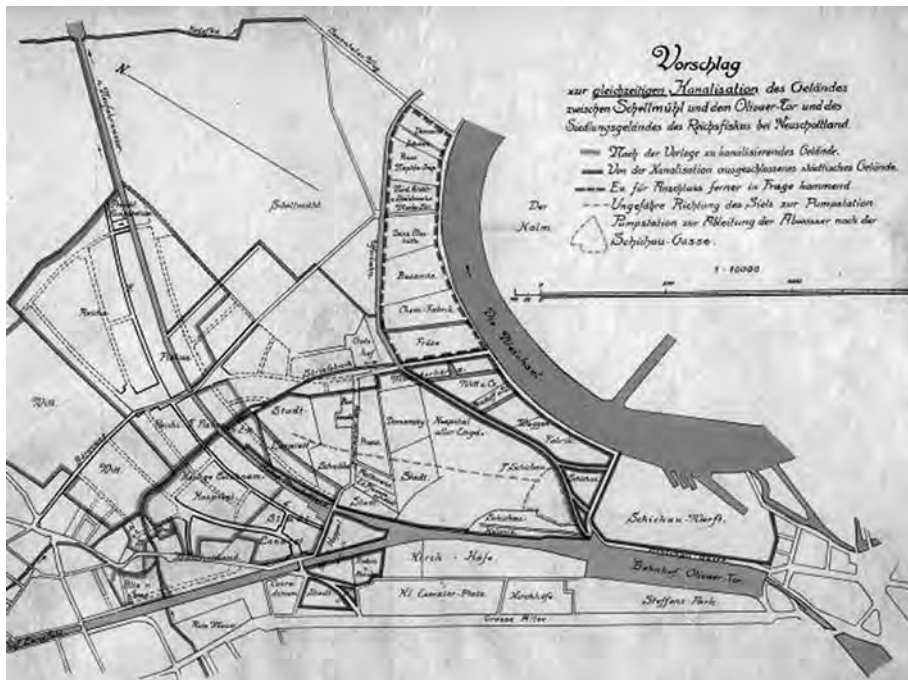
<sup>92</sup> Przed końcem 1908 r. wytyczono skrzyżowanie Bärenweg z Posadowsky-Weg i rozbudowano zachodni wylot Bärenweg przy Brösener Weg (obecnej Chrobrego), *Bericht des Magistrats...*, 1907/8, s. 42.

<sup>93</sup> Por. *Amtliche Drucksachen...*, s. 44; *Bericht des Magistrats...* 1907/8, s. 45. Por. przyp. 88.

<sup>94</sup> Według ówczesnych kryteriów była to typowa ulica łącząca trakt komunikacyjny z zabudową mieszkaniową (określana mianem *Wohnstrasse*), por. *Danzig und seine Bauten...*, s. 348.

Jagoda  
Zalęska-  
Kaczko

(obecnej Klonowicza) oraz Neptunweg (obecnie Sochaczewska), a także równoległe do Bärenweg: Justweg (obecnej Modrzewskiego) i Paul-Beneke-Weg (obecnie Żywiecka)<sup>95</sup>. Równoległe z wytyczaniem nowych ulic podejmowana była ich zabudowa.



Il. 1. Miejski projekt kanalizacji Nowych Szkotów z 1906 r. Zbiory Pracowni Kartografii Biblioteki Gdańskiej PAN, sygn. C I 54/17

W związku z odbywającym się w Gdańsku ogólnokrajowym zjazdem członków Związku Niemieckich Architektów i Inżynierów w roku 1908, wydana została obszerna, ilustrowana publikacja *Danzig und seine Bauten*. Obok szczegółowej prezentacji dokonań z zakresu gdańskiej architektury, inżynierii i przemysłu zamieszczono w niej informacje na temat aktualnych przedsięwzięć mieszkaniowych, w tym również na temat budowy osiedla Nowe Szkoty, obejmującego już wówczas 180 mieszkań<sup>96</sup>. Również w kwietniu 1908 r. w miesięczniku architektonicznym „Der Städtebau” ukazał się

Przyczyną różnicowania szerokości ulicy był dwojaki typ zabudowy, o czym mowa jest w dalszej części artykułu.

<sup>95</sup> Przed 1908 r. wytyczono Marineweg. Daty wytyczenia następnych ulic nie są znane, jednak wiadomo, że przed końcem 1913 r. zabudowano Justweg, a przed końcem 1917 r. również Neptunweg oraz Paul-Beneke-Weg (por. *Neues Adreßbuch für Danzig und Vororte*, Danzig 1911; *Neues Adreßbuch für Danzig und Vororte*, Danzig 1912; *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1917; *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1918).

<sup>96</sup> *Danzig und seine Bauten*, s. 279. Wynik ten osiągnięto w zaledwie półtora roku od podjęcia przez spółdzielnię działalności.



artykuł Ewalda Genzmera, który dotyczył założeń owego przedsięwzięcia oraz autorskiej koncepcji Genzmera na dalsze zagospodarowanie terenu Nowych Szkotów<sup>97</sup>.

Profesor Ewald Genzmer<sup>98</sup> wraz z dwoma innymi wykładowcami tutejszej uczelni technicznej, Albertem Carstenem<sup>99</sup> i Friedrichem Ostendorfem<sup>100</sup>, należeli do rady nadzorczej spółdzielni Nowe Szkoty<sup>101</sup>. Genzmer, który przez wiele lat praktykował tworzenie układów zabudowy miejskiej, wykonał dla Nowych Szkotów szczegółowy plan usytuowania zabudowy mieszkalnej, natomiast Albert Carsten i Friedrich Ostendorf, będący znawcami historii architektury i doświadczonymi projektantami domów, przygotowali dla spółdzielni szkicowe projekty budynków, a także wspólnie z Genzmerem ustalili ich rozmieszczenie<sup>102</sup>. W 1907 r. Genzmer przedstawił radzie nadzorczej spółdzielni swój kompleksowy projekt zagospodarowania fragmentu gruntów państwowych obejmującego 33 hektary gruntu<sup>103</sup> (il. 2). Zaprezentował w nim wiele rozwiązań, częściowo w Gdańsku niespotykanych.

<sup>97</sup> Ewald Genzmer, *Bebauungsplan...*, s. 49–50, tabl. 27.

<sup>98</sup> Ewald Genzmer (1856–1932) – po ukończeniu w 1885 r. Bauakademie w Berlinie współpracował z Josephem Stübbenem przy planach urbanistycznych dla Kolonii, w latach 1892–1904 był miejskim radcą budowlanym w Haale nad Soławą, w latach 1904–1911 wykładał urbanistykę w gdańskiej Königlich Technische Hochschule (a od 1908 r. prowadził seminarium z budownictwa miejskiego). Specjalizował się w tzw. budownictwie podziemnym (*Tiefbau*) oraz budownictwie dróg (*Straßenbau*). W 1910 r. został powołany do TH w Dreźnie, w której wykładał w latach 1911–1921. Był autorem licznych planów kanalizacji oraz zabudowy dla szeregu miast, w tym m.in. dla Petersburga, Kolonii, Gdańska, Wejherowa, Kwidzyna i Chełmna. Zaprojektował również sieć metra dla Drezna; [www.deutsche-biographie.de/sfz42381.html](http://www.deutsche-biographie.de/sfz42381.html); APG, Ankiety personalne pracowników naukowych Technische Hochschule w Gdańsku, sygn. akt 988/5444, k. 54–55.

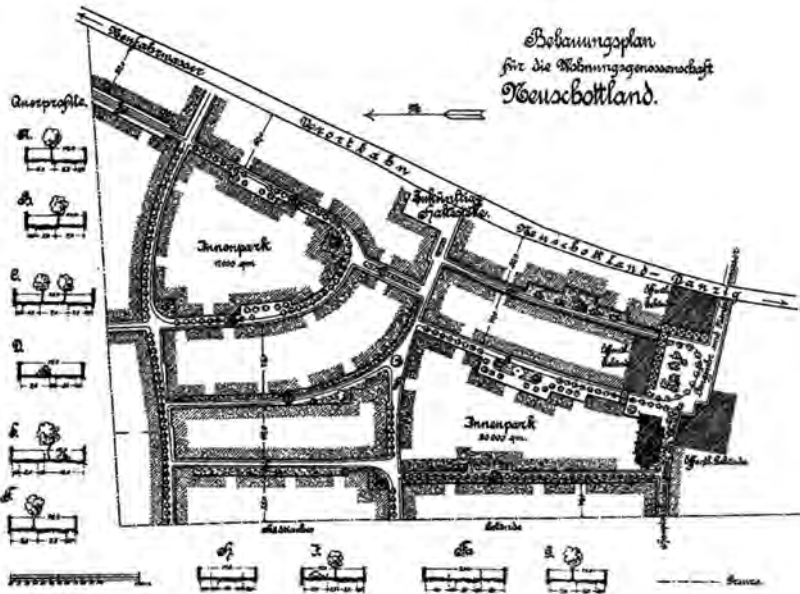
<sup>99</sup> Albert Carsten (1859–1943) – od 1887 r. pracował jako rządowy inspektor budowlany, a w latach 1904–1933 był zatrudniony w gdańskiej uczelni, gdzie wykładał teorię architektury, budownictwo w epoce antyku, renesansu i do końca XVIII w., a także prowadził ćwiczenia z ornamentyki; APG, Ankiety personalne, sygn. akt 988/5444, k. 22). Preferował style historyczne, a szczególnie formy barokowe. Zmuszony do opuszczenia Gdańska w 1933 r., zmarł w getcie w Terezynie w 1943 r.

<sup>100</sup> Friedrich Ostendorf (1871–1915) – studiował w wyższych szkołach technicznych w Stuttgarcie, Hanowerze i Berlinie, był uczniem Carla Schäfera. Od 1895 r. pracował w Karlsruhe jako rządowy inspektor budowlany, a w 1904 r. został powołany do Gdańska, gdzie pracował w latach 1904–1907 jako wykładowca historii budownictwa średniowiecznego, historii form architektonicznych, projektowania budownictwa wiejskiego oraz prowadził zajęcia z projektowania wnętrz. W czerwcu 1907 r. opuścił gdańską uczelnię, by podjąć pracę w TH w Karlsruhe w zastępstwie zmarłego Carla Schäfera; APG, Ankiety personalne, sygn. akt 988/359, k. 23. Zginął w 1915 r. w bitwie pod Loreto. Więcej o Ewaldzie Genzmerze, Albercie Carstenie oraz Friedrichu Ostendorfie, zob. Katja Bernardt, *Oddział architektury w dawnej Wyższej Szkole Technicznej w Gdańsku (1904–1945). Struktura, wykładowcy, koncepcje*, „Rocznik Historii Sztuki” 2010, t. 35, s. 115–137.

<sup>101</sup> Genzmer, *Bebauungsplan...*, s. 49.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.



Il. 2. Projekt zagospodarowania terenu Nowych Szkotów z 1907 r. autorstwa Ewalda Genzmera, wg Ewald Genzmer, *Bebauungsplan für die Wohnungsgenossenschaft Neuschottland zu Danzig*, „Der Städtebau” 1908, R. V, z. 4, tabl. 27

Genzmer założył, że centralną częścią osiedla będzie plac przy skrzyżowaniu Posadowsky-Weg i Bärenweg, otoczony dwupiętrową zabudową<sup>104</sup> oraz budynkami publicznymi, domem zebrani i szkołą<sup>105</sup>. W północnej części placu miały powstać altanowe ścieżki (*Laubengängen*) „na wzór malborskich i kwidzyńskich krążganków”<sup>106</sup>. Centralna część rynku miała zostać obsadzona półkolistym szpalerem ograniczającym ruch uliczny<sup>107</sup>. Przy zachodniej granicy rynku miał powstać kościół<sup>108</sup>. Genzmer zwrócił uwagę, że przy wytyczaniu kolejnych ulic istotną kwestią będzie ich dogodne połączenie z rynkiem oraz przystankiem kolejowym, mającym powstać w pobliżu<sup>109</sup>. Zaproponował złożony układ wąskich traktów (w zachodniej i południowej części liniowy, a w północnej

<sup>104</sup> Koncepcja ta odpowiadała wspomnianemu wcześniej wymogowi władz państwowych co do dopuszczalnej wysokości zabudowy.

<sup>105</sup> Genzmer, *Bebauungsplan...*, s. 49–50.

<sup>106</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>107</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

<sup>109</sup> *Ibidem*. W 1899 r. powstał przystanek osobowy Nowe Szkoty (Haltestelle Neuschottland), usytuowany przy skrzyżowaniu torów kolejowych w kierunku Nowego Portu z Schellmühler Weg, odległy od założonego później placu o około pół kilometra. Przed końcem 1914 r. przystanek został przeniesiony nieco dalej na północ i odtąd funkcjonował pod nazwą Kolonia Rzeszy (Haltestelle Reichskolonie). W założeniu miał on pełnić rolę stacji początkowej i końcowej dla pociągów kursujących pomiędzy osiedlem a zakładami pracy (*ibidem*). Idea utworzenia trasy

pierścieniowy)<sup>110</sup>, z jedno- albo obustronnymi nasadzeniami, ze ściśle przylegającymi do nich ciągami zabudowy tworzącymi w ten sposób „cichą i spokojną” okolicę<sup>111</sup>. Wewnątrz nowego osiedla miały również powstać dwa duże parki zewsząd otoczone zabudową mieszkaniową.

W ramach rozważań nad kształtem powstającego osiedla Ewald Genzmer przyrównał je do przedmieścia-ogrodu (*Gartenvorstadt*)<sup>112</sup>, a w innym miejscu zawarł kilka bardzo ogólnych uwag na temat stref zieleni<sup>113</sup>. Ulice miały pełnić nie tylko funkcję komunikacyjną, bowiem po obsadzeniu ich rzędami drzew, klombami z zielenią i ustawieniu ławek miały tam powstać miejsca do wypoczynku, a więc łączące funkcję praktyczną z estetyczną<sup>114</sup>. W ocenie Genzmera taki układ miał sprostać podstawowym wymogom, jakie stawiano projektowi – przy optymalnym wykorzystaniu gruntu mogłoby dzięki odpowiednio zaprojektowanej zabudowie wykreować „intymne i czarujące” pejzaże uliczne, wypełnione „kontemplacyjną ciszą” nowego przedmieścia-ogrodu<sup>115</sup>.

Genzmer uważał, że domy powinny posiadać różnorodne kształty i rozmiary<sup>116</sup>. Zaproponował zastosowanie dwóch układów zabudowy – szeregowej (*Reihenbau*) i grupowej (*Gruppenbau*)<sup>117</sup>, z uwzględnieniem wytycznych Urzędu Spraw Wewnętrznych odnośnie do liczby pięter. Według Genzmera, docelowo na osiedlu mogłoby powstać 800 domów (z tysiącem mieszkań)<sup>118</sup>. Proponował on budowę głównie jednopiętrowych bliźniaków z przestronnymi podwórzami oraz prywatnymi ogródkami<sup>119</sup>. Genzmer nie przedstawił przy tym szczegółowych projektów domów, tłumacząc się, że jego koncepcja

tramwajowej łączącej osiedle z historycznym centrum Gdańska nie została wówczas zrealizowana (por. „Danziger Zeitung” 18.07.1906, nr 331, s. 2).

<sup>110</sup> Wyjątkami od reguły miały być ulica „F”, wiodąca do przystanku kolejowego, oraz równoległa do niej trasa w kierunku Nowego Portu. Pozostałe ulice w Nowych Szkotach miały osiągać szerokość nie większą niż 10 m.

<sup>111</sup> Genzmer, *Bebauungsplan...*, s. 49.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> Należy zauważyć, że ani w artykule, ani na ilustracji nie zostały usytuowane przydomowe ogrody, o których mowa była w deklaracjach Urzędu Spraw Wewnętrznych. Genzmer stwierdził tylko, że planowanie większych ogródków przed domami robotniczymi uważa za mijające się z celem („praktyka uczy, że są one przez nich zaniedbywane”), *idem*, *Bebauungsplan...*, s. 50.

<sup>114</sup> *Ibidem*.

<sup>115</sup> *Ibidem*.

<sup>116</sup> Uznawał różnorodność za konieczną ze względu na odmienne potrzeby mieszkańców oraz potrzebę „racjonalnego i ekonomicznego wykorzystania terenu” (*ibidem*). Należy jednak zauważyć, że dołączona do artykułu ilustracja projektu przedstawia zarys wyjątkowo jednolitej zabudowy.

<sup>117</sup> Zabudowa grupowa miała powstać z połączenia 2, 3 lub 4 domów.

<sup>118</sup> Genzmer, *Bebauungsplan...*, s. 49.

<sup>119</sup> Pomiędzy budynkami miały istnieć szerokie przejścia, zapewniające „odpowiednią wentylację ulic oraz dostęp do podwórz” (*ibidem*). Ogródki zajmowałyby po 150 m<sup>2</sup>. Zakładając zatem, że każda nieruchomość mieściłaby się na około 250 m<sup>2</sup>, jak wówczas deklarowano, (por. „Danziger Zeitung” 18.07.1906, nr 331, s. 2), na dom mieszkalny należałoby przeznaczyć około 100 metrów powierzchni gruntu, a piętro pojedynczego mieszkania zajmowałoby 50 m<sup>2</sup>.

wymaga konsultacji z architektami, którzy będą projektować budynki<sup>120</sup>. Już wkrótce powstały pierwsze szkice, których autorami byli Carsten i Ostendorf, jednak, pomimo iż w ocenie Genzmera odpowiadały wspomnianym wymogom, nie doczekały się realizacji<sup>121</sup>. Jak wkrótce stwierdzono, z realizacji tych projektów należało „tymczasowo zrezygnować” z uwagi na konieczność zastosowania bardziej oszczędnych rozwiązań<sup>122</sup>.

Miejsce profesorskich planów zajęła koncepcja stawiająca na tańszą zabudowę, co w praktyce oznaczało budynki szeregowe z 4 mieszkaniami i więcej (nagromadzenie wielu lokali na niewielkiej powierzchni gruntu umożliwiało redukcję kosztów inwestycji). Należy zaznaczyć, że również sam układ zabudowy, zrealizowany przez spółdzielnię w pierwszych dwóch latach jej działalności, odbiegał od przedstawionej przez Genzmera, „malowniczej” koncepcji. Nie można jednak odmówić Genzmerowi pewnego wpływu na kształt nowoszkockiego osiedla. W sposób bliski jego projektowi usytuowano rynek i zabudowano północną część Posadowsky-Weg (przypominającą w układzie brył i zieleni ulicę „H” na jego planie), a także wcielono w życie głoszone przez niego poglądy na temat relacji pomiędzy budynkami, strefą zieleni a traktami komunikacyjnymi.

Pierwszy etap prac obejmował zabudowę nowo utworzonego Posadowsky-Weg. Do wiosny 1908 r. wytyczono prostokątny plac o wielkości około 40 a przy skrzyżowaniu Posadowsky-Weg i Bärenweg, a także po obu stronach Posadowsky-Weg zbudowano 24 domy ze 180 lokalami<sup>123</sup> (il. 3). Zabudowa była dwojakiego rodzaju. W północnej, węższej części ulicy zbudowano 17 niewielkich domów przeznaczonych dla robotników, a w południowej części (na południe od skrzyżowania z obecną Mickiewicza) powstało 7 nieco większych domów dla słabo uposażonych urzędników.

<sup>120</sup> Genzmer, *Bebauungsplan...*, s. 49.

<sup>121</sup> *Danzig und seine Bauten...*, s. 280. Wiadomo, że profesorowie zaprojektowali dwurodzinne domy z oddzielnymi wejściami do mieszkań. Nie udało się jednak ustalić, czy wspomniane szkice dotrwały do chwili obecnej.

<sup>122</sup> Genzmer, *Bebauungsplan...*, s. 49. Ewald Genzmer z żalem wspominał o odrzuceniu projektów Carstena i Ostendorfa, stwierdzając przy tym, że piękne budownictwo nie musi iść w parze z wysokimi kosztami, a realizatorów przedsięwzięcia ogarnął zapewne „strach przed pracochłonnością” (*ibidem*). Można się zatem domyślać, że wspomniane projekty stawiły na dekoracyjność wnętrza bądź fasad, czy też proponowały zwiększenie metrażu dla wygody mieszkańców.

<sup>123</sup> *Danzig und seine Bauten...*, s. 279. Domy powstałe przed kwietniem 1908 r. mieszczą się przy obecnych Kochanowskiego 65–78 i 81–113, Mickiewicza 45 i 47, a przed końcem 1909 r. powstały 4 kolejne domy przy obecnej Kochanowskiego 61–65. Tereny przylegające do tylnych elewacji rozparcelowano na ogródki, natomiast z przodu budynków nie przewidziano miejsca dla szpalerów drzew czy choćby szerszych trawników. Prawdopodobnie autorem wszystkich ostatecznie zaakceptowanych projektów zabudowy ulicy Kochanowskiego był Paul Kadereit (1877–zm. po 1929 r.), który był pracownikiem biura technicznego Ministerstwa Robót Publicznych w Berlinie, a od 1907 r. pracował w Gdańsku, gdzie w roku 1909 założył własne biuro architektoniczne (zob. „Moderne Bauformen” 1910, R. IX, z. 9, s. 448). Był współzałożycielem Związku Gdańskich Architektów (Verband Danziger Architekten) i jego wieloletnim przewodniczącym, a także kierował gdańskim oddziałem Związku Architektów Niemieckich (Bund Deutscher Architekten).

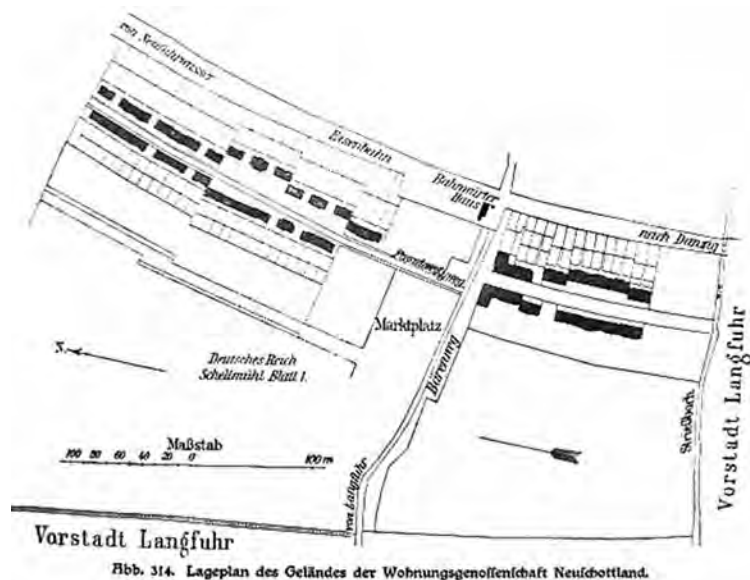


Abb. 314. Lageplan des Geländes der Wohnungsgenossenschaft Neufbottland.

Il. 3. Plan sytuacyjny osiedla spółdzielni Nowe Szkoty, stan zabudowy na 04.1908 r. (obecnej Kochanowskiego), wg *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 279

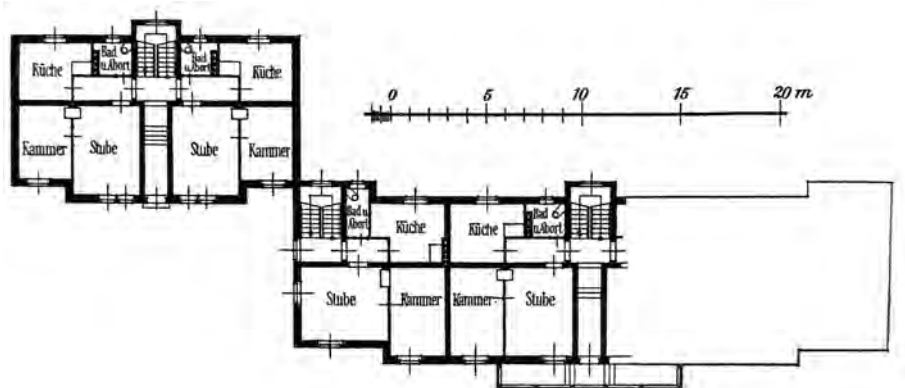
Jednopiętrowe, łączone w kilkuczęłonowe ciągi domy robotnicze z wejściem na osi<sup>124</sup> (il. 4), były skromnie dekorowane (il. 5). Układy fasad podporządkowano prostym funkcjom wnętrz oraz wynikającej stąd symetrii osiowej. W większości domów zastosowano pseudoryzaloty, niejednokrotnie ujmowane w narożnikach przez boniowane lizeny (il. 6) bądź dekoracyjny mur pruski umiejscowiony powyżej kondygnacji parteru (il. 7, 8, 9). Gdziekolwiek powstawały również ozdobne, drewniane ganki (il. 7). Różnorodność form oraz usytuowanie poszczególnych domów w różnych odległościach od drogi pozwoliły uniknąć monotonii. Dwupiętrowe, łączone szeregowo domy urzędnicze wyróżniały się nieco bardziej urozmaiconą dekoracją fasad – boniowanymi portalami, pilastrami i ozdobnymi szczytami, które w uproszczający sposób odwoływały się do lokalnej odmiany renesansu, baroku bądź klasycyzmu (il. 10, 11). Szczególnie dekoracyjne rozwiązania zastosowano w przypadku dwóch kamienic narożnych, usytuowanych w sąsiedztwie rynku (il. 12, 13).

Jeszcze przed końcem 1908 r. podjęte zostały prace nad zabudową kolejnej, nowo wytyczonej ulicy, równoległej do Posadowsky-Weg, nazwanej później Marineweg. Do końca 1909 r. po obu stronach ulicy powstało w sumie 7 domów szeregowych, mieszczących 68 mieszkań<sup>125</sup>. Powstały wówczas dość monotonne ciągi jednopiętrowej zabudowy niemal pozbawionej dekoracji

<sup>124</sup> W każdym domu robotniczym mieściły się 4 mieszkania, strych i piwnica.

<sup>125</sup> Są to domy przy obecnej Klonowicza 3–19 i 21.

(jeśli nie liczyć mansardowych dachów i dekoracyjnego muru pruskiego stosowanego gdzieś ponad kondygnacją parteru, il. 14, 15). Wielkość oraz stopień dekoracyjności domów – analogiczne do realizacji w północnej części Posadowsky-Weg – wskazują, iż cała ówczesna zabudowa Marineweg powstała na potrzeby robotników.



Il. 4. Zarys układu pomieszczeń w mieszkaniach robotniczych spółdzielni Nowe Szkoty, wg *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 280



Il. 5. Szkic elewacji frontowych domów robotniczych spółdzielni Nowe Szkoty (obecnej Kochanowskiego 81/83/85 i 87), wg *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 280

Nieustające zapotrzebowanie na mieszkania było przyczyną podjęcia szerszej debaty nad przyszłym kształtem zabudowy obszaru Młynisk i Nowych Szkotów. Lokalne władze (magistrat w porozumieniu z zarządem stoczni oraz kierownictwem spółdzielni) postanowiły urządzić ogólnoniemiecki konkurs na plan zagospodarowania 170 ha komunalnych i państwowych gruntów mieszczących się w Gdańsku (il. 16). 27 stycznia 1909 r. w oficjalnym biuletynie Ministerstwa Robót Publicznych obwieszono o konkursie na „utworzenie planu zagospodarowania przestrzeni dla obszaru Młynisk”<sup>126</sup>.

<sup>126</sup> „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1909, R. XXIX, nr 8, s. 60; „Deutsche Bauzeitung” 1909, R. XLIII, nr 11, s. 72. Konkurs ogłosiło Zachodniopruskie Stowarzyszenie Architektów i Inżynierów (Westpreußischer Architekten- und Ingenieurverein). Obszar konkursowy obejmował: a) w części wschodniej – tereny odłączone od gminy Młyniska i wąski pas położony od nich na wschód (zapewne władze komunalne planowały tam nowy nabytek gruntów),



Il. 6. Zdjęcie domów robotniczych przy obecnej Kochanowskiego 93, 95 i 97, wg „Moderne Bauformen” 1910, R. IX, z. 9, s. 448

Il. 7. Zdjęcie domu robotniczego przy obecnej Kochanowskiego 80/82/84, wykonane przed 1911 r., wg „Moderne Bauformen” 1910, R. IX, z. 9, s. 448





Il. 8. Dom przy obecnej Kochanowskiego 98, widok wschodniej elewacji,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko

Il. 9. Dom przy obecnej Kochanowskiego 101/103/105, widok zachodniej elewacji,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko







Il. 10. Dom przy obecnej Kochanowskiego 73, widok zachodniej elewacji,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko

Il. 11. Dom przy obecnej Kochanowskiego 68, widok wschodniej elewacji,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko





Il. 12. Dom przy skrzyżowaniu obecnie Mickiewicza 45 i Kochanowskiego 77, widok elewacji północnej i zachodniej, fot. Jagoda Załęska-Kaczko



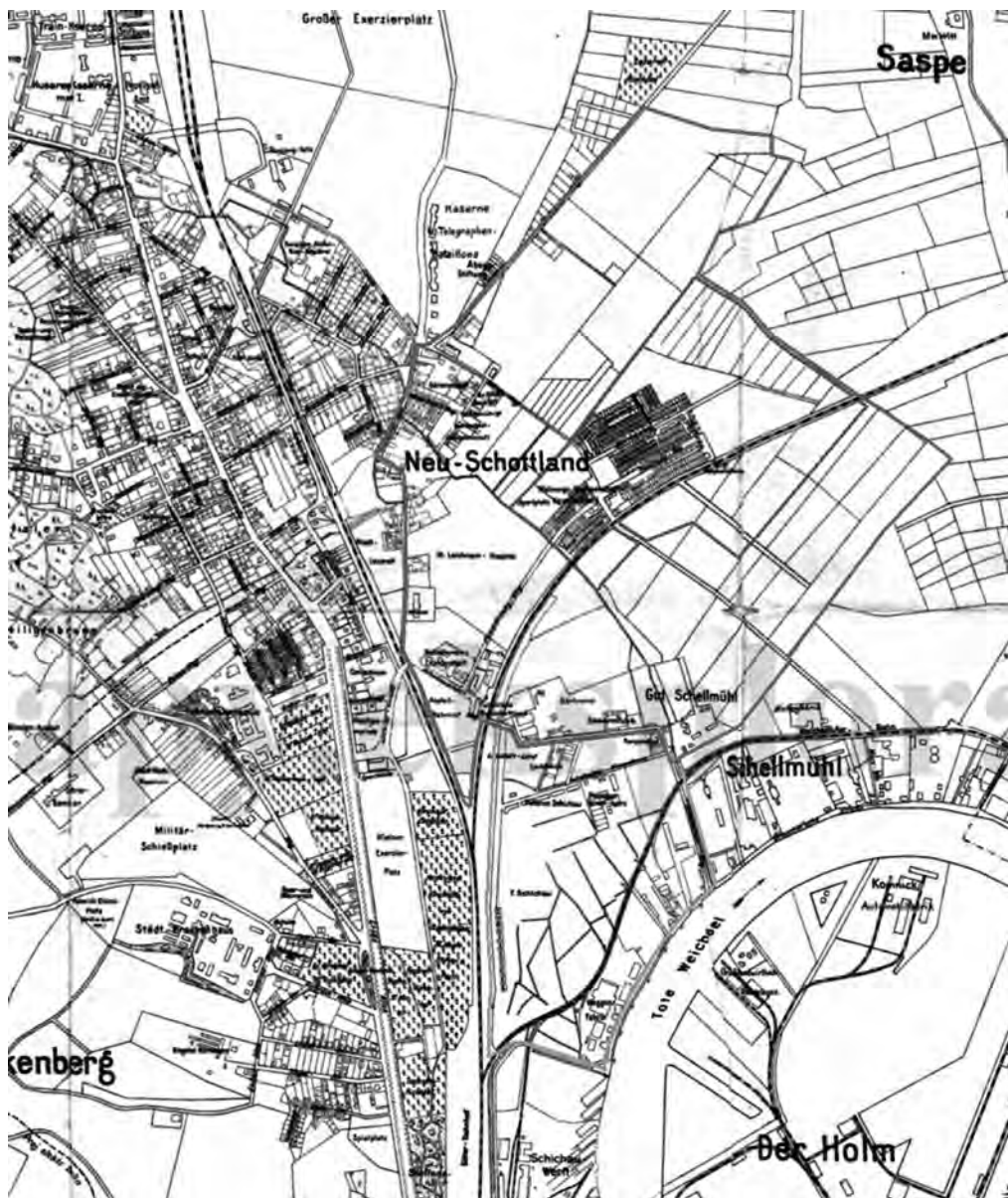
Il. 13. Dom przy obecnej Kochanowskiego 76, widok elewacji wschodniej i południowej, fot. Jagoda Załęska-Kaczko



Il. 14. Dom przy obecnej Klonowicza 9/11, widok elewacji południowej i zachodniej,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko

Il. 15. Dom przy obecnej Klonowicza 4/6/8, widok elewacji wschodniej,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko





Il. 16. Fragment planu miasta z 1920 r.

Zgodnie z wytycznymi projekty konkursowe miały wskazywać możliwe umiejscowienie nowych domów jednopiętrowych na terenach należących do skarbu państwa (z tanimi mieszkaniami dla robotników i rzemieślników)<sup>127</sup>, a także większych lokali na gruntach komunalnych (dla zamożniejszych mieszkańców) oraz nowych budynków przemysłowych<sup>128</sup>. Należało również zaproponować dalszy rozwój i urozmaicenie istniejących wcześniej ulic z wykorzystaniem modelu „cofniętej linii zabudowy”<sup>129</sup>. Na planie należało zaznaczyć sieć i granice ulic, kształt parcel budowlanych, linię zabudowy z zarysami budynków, a także grupy drzew i kłomby<sup>130</sup>. Projekt należało nanieść na plan sytuacyjny terenu w skali 1:2500, który na życzenie wysyłało uczestnikom drogą pocztową<sup>131</sup>.

W składzie komisji konkursowej znaleźli się między innymi: nadburmistrz Heinrich Ehlers, profesor Ewald Genzmer, dyrektor gdańskiego Urzędu Miar Maximilian Block, miejski radca budowlany Karl Fehlhaber, architekt Ernst Schade oraz radca budowlany przy rządzie rejencji Heinrich Lehmbek<sup>132</sup>. Dla zwycięzców przeznaczono 3 nagrody w wysokości: 2500, 1500 oraz 800 marek, a za projekt zakupiony jego autor miał otrzymać 700 marek<sup>133</sup>. Zastrzegano zarazem, że zwycięstwo w konkursie nie gwarantuje realizacji projektu<sup>134</sup>. Do maja 1909 r. zgłoszono aż 76 prac<sup>135</sup>, z których 3 nagrodzono, a 2 inne zakupiono. Pierwszą nagrodę zdobył C. Würckert z Cuxhaven<sup>136</sup>, drugą Peter

przepompownię oraz grunty położone na zachód od Schellmühler Weg aż do ujścia Martwej Wisły; b) po stronie południowej – obszar przy nabrzeżu Martwej Wisły na odcinku od Schellmühler Weg aż do odgałęzienia linii kolejowej w kierunku Młynisk (włącznie z fabryką wagonów i Kolonią Schichaua); c) od zachodu – tereny położone na wschód od linii kolejowej w kierunku Oliwy, od Kolonii Schichaua do Kruse-Straße (obecnej Piramowicza) oraz obszar położony na wschód od ulicy Neuschottland, aż do skrzyżowania z Bärenweg i Brösener Weg; d) od strony północnej – grunty położone na południe od Brösener Weg do granicy z cmentarzem określanego mianem Lazarett-Kirchhof. Objęcie konkursem obszaru ujętego w projekcie Genzmera można uznać za równoznaczne z odrzuceniem jego koncepcji.

<sup>127</sup> „Deutsche Bauzeitung”, nr 11. Zamieszczono szczegółowe wytyczne dotyczące zabudowy robotniczej: każdy dom miał posiadać minimum 4 mieszkania, przy każdym mieszkaniu robotniczym miał powstać ogród o powierzchni 150 m<sup>2</sup>, a przy mieszkaniu urzędniczym – 100 m<sup>2</sup>, na cele budowlane można było wykorzystać do  $\frac{3}{4}$  parceli, zakazywano dostawiania oficyn, w sąsiedztwie rynku miały stać dwupiętrowe budynki oraz kościół, żłobek i łaźnia (czy innego rodzaju budynki publiczne, bez określenia ich funkcji), a w innych miejscach miały powstać szkoła i kilka placów zabaw.

<sup>128</sup> „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1909, R. XXIX, nr 10, s. 71.

<sup>129</sup> „Deutsche Bauzeitung”, nr 11.

<sup>130</sup> W konkursie nie określono docelowej liczby domów czy mieszkań, tłumacząc to ewentualną koniecznością dostosowania procesu zabudowy do bieżących potrzeb, *ibidem*.

<sup>131</sup> *Ibidem*.

<sup>132</sup> „Zentralblatt der Bauverwaltung”, nr 8.

<sup>133</sup> „Deutsche Bauzeitung”, nr 11.

<sup>134</sup> „Zentralblatt der Bauverwaltung”, nr 8, s. 71–72.

<sup>135</sup> „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1909, R. XXIX, nr 45, s. 312.

<sup>136</sup> Kopia projektu C. Würckerta znalazła się przed 1930 r. w zbiorach Harvard Art Museum, por. <http://ocp.hul.harvard.edu/dl/immigration/HUAM18600soc>.

Andreas Hansen z Monachium, a trzecią Theodor Heyd z Darmstadtu<sup>137</sup>. Zakupiono rysunek miejskiego geometry w Bonn, Karla Strinza, oraz projekt wykonany przez Georga Schalka i Ludwiga Trimpera z Miluzy<sup>138</sup>. W 1909 r. wszystkie zgłoszone prace zaprezentowano na wystawie w muzeum miejskim, w dawnej siedzibie klasztoru franciszkańskiego w Gdańsku<sup>139</sup>, a dwa zwycięskie projekty (nadesłane przez Würckerta i Hansena) zaprezentowano w czasopiśmie „Der Städtebau”<sup>140</sup>.

Zdobywca pierwszej nagrody zaproponował utworzenie nieregularnego układu ulic z gęstą zabudową, liczącą około 1700 budynków o różnej wielkości, a także z równoległym do Posadowsky-Weg bulwarem mieszczącym zabudowę reprezentacyjną<sup>141</sup> (il. 17). Pozostałe ulice miały przyjąć formę krótkich i wąskich traktów, urozmaiconych za pomocą łuków i zróżnicowania szerokości ulicy, wzbogaconych żwirowymi placami, szpalerami drzew i klombami. Na tyłach każdego z domów miały się mieścić ogródki, a w czterech kwartałach powstałyby place zabaw i strefy parkowe. Na zachód od rynku miał powstać kościół, a w południowej części terenu konkursowego budynki przemysłowe. Würckert proponował połączenie przestrzeni mieszkalnej z obszarami zieleni i oddalenie od nich strefy fabrycznej.

Zdobywca drugiego miejsca zaproponował również malowniczy układ (il. 18). Projekt Hansena zakładał dwie dominanty – wiodący z zachodu na wschód ciąg Bärenweg oraz nowy, prostopadły do niego trakt, najszerszą i najdłuższą ze wszystkich ulic osiedla, z obu stron obsadzoną szpalerem drzew. Istniejące trakty zostałyby poszerzone, a nowe miał wyróżniać łukowaty profil i ciągi drzew na całej ich długości. Hansen proponował wypełnienie osiedla budynkami szeregowymi, rozlokowanymi w prostokątnych układach z wewnętrznymi dziedzińcami, ustawionymi wzdłuż ulic bądź w głębi kwartałów. Rynek miał zostać wydłużony i otoczony budynkami publicznymi, a przy jego północnej granicy mieściłyby się rozległe założenie parkowe oraz kościół. Drugi park powstałby w sąsiedztwie majątku Młyniska. Strefa przemysłowa miałaby znajdować się w południowej części terenów konkursowych.

Niezależnie od przebiegu konkursu sukcesywnie prowadzono dalszą zabudowę wytyczonych dotychczas ulic. Do końca 1911 r. w północnej części Marineweg oddano do użytku 7 kolejnych domów z 44 mieszkaniami<sup>142</sup>.

<sup>137</sup> W „Zentralblatt der Bauverwaltung” przytoczono nazwisko zwycięzcy z pominięciem pierwszej litery „r” (por. „Zentralblatt der Bauverwaltung”, nr 45 oraz „Deutsche Bauzeitung” 1909, R. XLIII, nr 44, s. 300).

<sup>138</sup> „Zeitschrift für Vermessungswesen” 1910, R. XXXIX, s. 594.

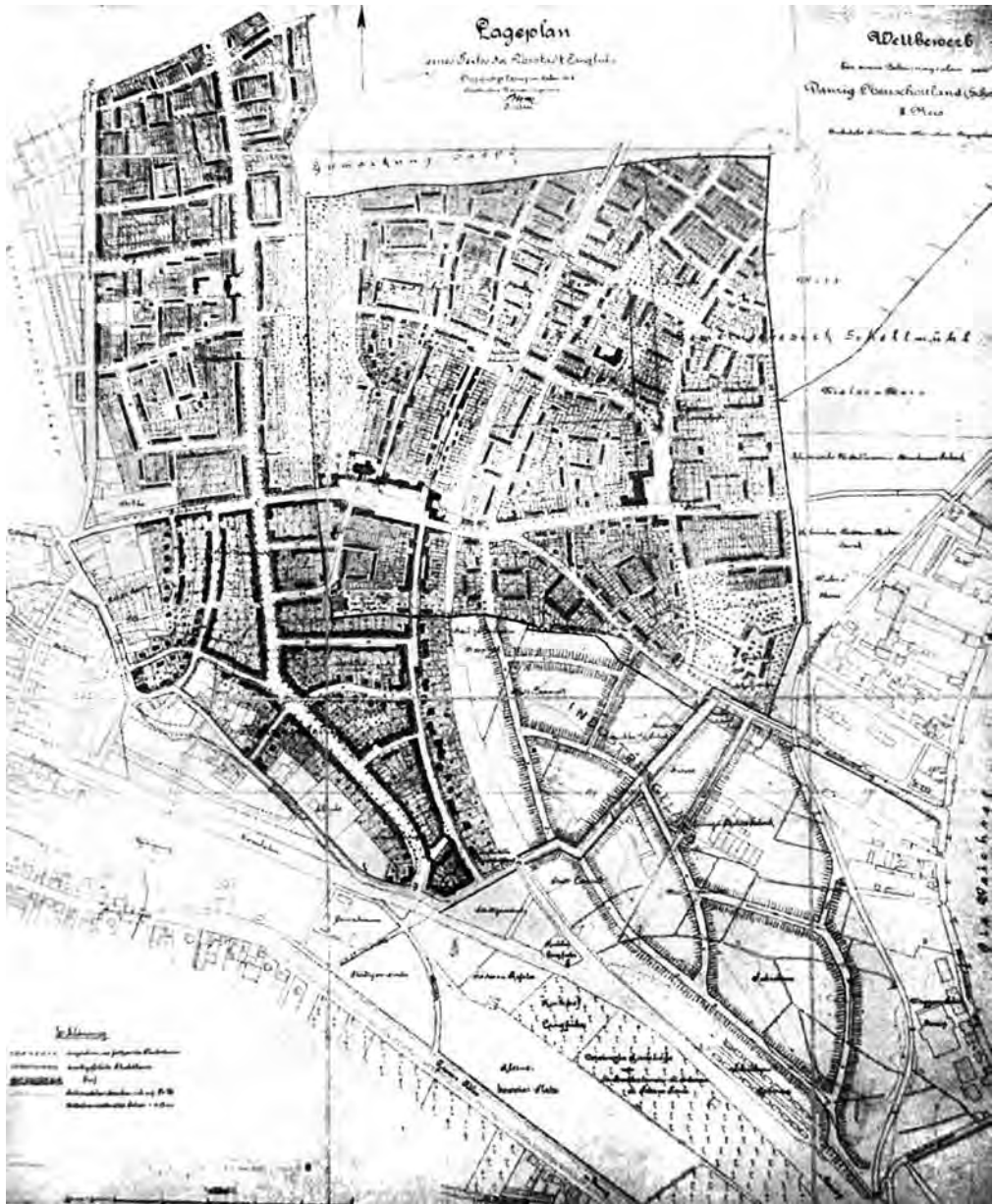
<sup>139</sup> Wystawa miała trwać do dnia 09.06.1909 r. („Zentralblatt der Bauverwaltung”, nr 45).

<sup>140</sup> „Der Städtebau” 1910, R. VII, tabl. 46 II. Nie powiodła się próba ustalenia losów pozostałych prezentowanych na wystawie projektów. Obecnie nie można zatem odpowiedzieć na pytanie, czy w procesie dalszej zabudowy którykolwiek z nich został wykorzystany.

<sup>141</sup> W tym miejscu powstała później Ostseestraße (obecnej Hallera).

<sup>142</sup> Powstały wówczas budynki przy obecnej Klonowicza 20, 22–30, 32 (por. *Neues Adreßbuch für Danzig und Vororte*, Danzig 1911).





Il. 18. Projekt konkursowy na zabudowę Nowych Szkotów z 1909 r. autorstwa P.A. Hansena, wg „Der Städtebau” 1910, Jahrgang VII, tabl. 46 II



Powstały wówczas jednopiętrowe, osiowo symetryczne budynki, charakteryzujące się skromną dekoracją (w zaledwie kilku przypadkach zastosowano zdobiony portal, mur pruski czy pseudoryzalit z trójkątnym szczytem), przywołujące na myśl wcześniejsze inwestycje budowlane spółdzielni Nowe Szkoty (il. 19, 20). W owym czasie wytyczono również nowy, wąski i krótki trakt łączący północną część Posadowsky-Weg z Marineweg. Był to Justweg<sup>143</sup>. Jego południową stronę zabudowano 4 domami z 14 mieszkaniami<sup>144</sup> (w jednym z domów zamiast mieszkania na parterze umieszczono przedszkole<sup>145</sup>, w innym sklep<sup>146</sup>, w kolejnym zaś prowizoryczny dworzec<sup>147</sup>). Zwraca uwagę urozmaiconą, nieregularną bryłą dwóch spośród wymienionych tu budynków<sup>148</sup>. Na wyróżnienie zasługują szczególnie dom z lokalem usługowym w narożniku oraz sąsiadujący z nim budynek dworca – obydwie osiowo niesymetryczne, z pseudoryzalitem, zwieńczonym trójkątnym szczytem, przykryte mansardowymi dachami<sup>149</sup> (il. 21, 22).

W latach 1912–1913 północną stronę Justweg zabudowano najdłuższym w całej spółdzielni budynkiem szeregowym, zajmującym ponad połowę długości ulicy<sup>150</sup> (il. 23). Ów jednopiętrowy ciąg, obejmujący aż 28 mieszkań, został rozczłonkowany przy pomocy 7 dekoracyjnych portali wejściowych, zwieńczonych wąskimi szczytami. W ten sposób proces zabudowy tej wąskiej ulicy został ukończony.

<sup>143</sup> Nazwę Justweg nadano ulicy pomiędzy 1911 a 1912 r. (por. *Neues Adreßbuch für Danzig und Vororte*, Danzig 1912).

<sup>144</sup> Mowa jest o domach przy obecnej Modrzewskiego 1–3, 5.

<sup>145</sup> Dom przy obecnej Modrzewskiego 1.

<sup>146</sup> Dom przy obecnej Modrzewskiego 3.

<sup>147</sup> Dom przy obecnej Modrzewskiego 5. Należy zwrócić uwagę na to, że powstały równoległy projekt konkursowy Würckerta przewidywał usytuowanie przy Justweg dużego budynku dworca z dwoma ryzalitami, lecz zarząd spółdzielni najwyraźniej nie posiadał odpowiednich funduszy, skoro jeszcze przed 1912 r. przystosował do funkcji dworca jeden z domów, mieszczący się najbliżej przystanku kolejowego. Układ pomieszczeń parteru budynku wskazuje, iż pierwotnie miał on służyć wyłącznie celom mieszkaniowym.

<sup>148</sup> Domy przy Modrzewskiego 1 i 2 powstały według wzorców stosowanych przy zabudowie północnej części obecnej Klonowicza, natomiast domy przy Modrzewskiego 3 i 5 zrealizowano według osobnych projektów.

<sup>149</sup> Należy zauważyć, że o formalnym wzbogaceniu wschodniego krańca Justweg decydowało zapewne bezpośrednie sąsiedztwo przystanku kolejowego. Budynki te zaprojektował Paul Otto, odnotowany jednokrotnie w księdze adresowej Gdańska, wydanej na rok 1910 (*Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1910).

<sup>150</sup> *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1914. Budynek mieści się przy obecnej Modrzewskiego 7–13 (APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/1233, Justweg 7–13) i miał zostać zaprojektowany przez bliżej nieznanego architekta o nazwisku Gebhard. Być może autorem sygnatury był zamieszkały w Gdańsku Friedrich Gebhard, pełniący do 1910 r. funkcję nadzorca budowlanego, a od 1911 r. odnotowywany w księgach adresowych jako architekt, por. *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1910; *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1911).



Il. 19. Dom przy obecnej Klonowicza 27, widok elewacji zachodniej,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko

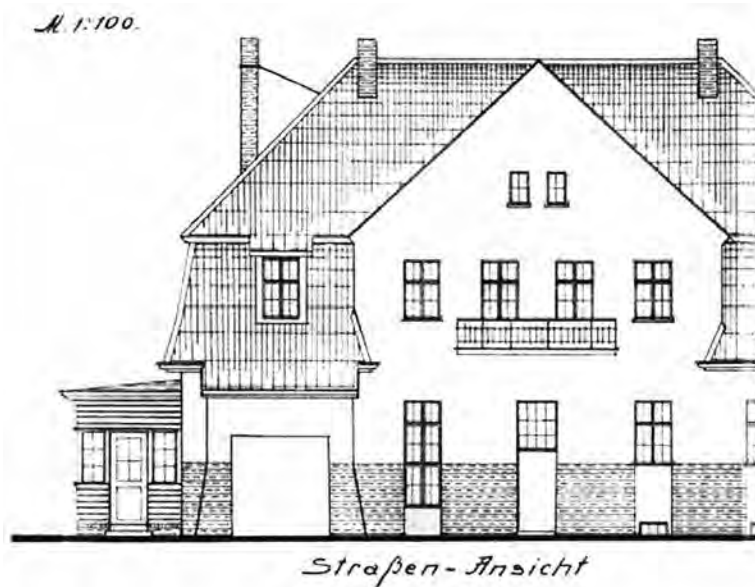
Il. 20. Dom przy obecnej Klonowicza 25, widok elewacji zachodniej,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko





Il. 21. Szkic elewacji frontowej domu przy obecnej Modrzewskiego 3. APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/1230, k. 2

Il. 22. Szkic elewacji frontowej domu przy obecnej Modrzewskiego 5. APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/1232, k. 12





Il. 23. Szkic elewacji frontowej domu przy obecnej Modrzewskiego 7–13. APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, sygn. akt 15/1233, k. nlb.

W roku 1917 spółdzielnia postawiła przy Marineweg 3 dwupiętrowe, osiowo symetryczne budynki – dwa budynki w południowej części ulicy (łącznie z 36 mieszkaniami)<sup>151</sup> oraz jeden budynek z 12 lokalami mieszkalnymi w północnym krańcu Marineweg<sup>152</sup>. Pierwszy z domów, dekorowany przy pomocy licznych lizen oraz skromnych obramień portali, usytuowany został w bezpośrednim sąsiedztwie rynku (il. 24). Obok niego stanął budynek czteroczęściowy, bardzo zbliżony w wystroju elewacji<sup>153</sup> (il. 25). Natomiast dom w północnej części Marineweg ozdobiony został 3 usytuowanymi na osi boniowanymi portalami oraz wąskimi pseudoryzalitami zwieńczonymi faliistymi szczytami (il. 26).

Również przed końcem 1917 roku wytyczono i zabudowano dwie nowe ulice, usytuowane na zachód od Marineweg oraz Posadowsky-Weg. Były to ówczesne Paul-Beneke-Weg oraz Neptunweg<sup>154</sup>. Wówczas oddano do użytku 3 dwupiętrowe domy szeregowe ze 120 mieszkaniami, jeden przy Paul-Beneke-Weg<sup>155</sup>, a dwa pozostałe po obu stronach Neptunweg<sup>156</sup>. Pierwszy z budynków wykazuje liczne podobieństwa formalne do zabudowy północnego krańca ówczesnego Marineweg<sup>157</sup> (il. 27, 26). Bliźniacze budynki przy Neptunweg stanowią multiplikację modelu zabudowy Paul-Beneke-Weg (tym razem pięcio-, a nie sześcioczęściową) z obu stron uzupełnionego szerokimi ryzalitami, zwieńczonymi trójkątnymi szczytami (il. 28).

<sup>151</sup> Są to domy przy obecnej Klonowicza 2a/2b oraz 2c/2d/2f (por. *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1918).

<sup>152</sup> Są to domy przy obecnej Klonowicza 34/36/38 (por. *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte*, Danzig 1918).

<sup>153</sup> Prawdopodobnie w tym miejscu miała powstać zabudowa o charakterze handlowym (ostatecznie niezrealizowana).

<sup>154</sup> W książce adresowej Gdańska, wydanej na rok 1917 (opracowanej na przełomie 1916 i 1917 r.) nie zamieszczono nawet ulic Neptunweg i Paul-Beneke-Weg w spisie (por. *Neues Adreßbuch*, Danzig 1917; *Neues Adreßbuch*, Danzig 1918).

<sup>155</sup> Budynek mieści się przy obecnej Żywieckiej 4/6/8/10/12/14.

<sup>156</sup> Mowa jest o domach przy obecnej Sochaczewskiej 1–14.

<sup>157</sup> Dom ten, podobnie jak budynek przy obecnej Klonowicza 34/36/38, początkowo składał się z 6 identycznych, trzyosiowych członów zwieńczonych niewielkimi, trójkątnymi szczytami.



Il. 24. Dom przy obecnej Klonowicza 2a/2b, widok elewacji wschodniej,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko

Il. 25. Dom przy obecnej Klonowicza 2c/2d/2e, widok elewacji wschodniej,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko





Il. 26. Dom przy obecnej Klonowicza 34/36/38, widok elewacji wschodniej, fot. Jagoda Załęska-Kaczko

Przebiegająca etapowo zabudowa osiedla Nowe Szkoty realizowana była na potrzeby tutejszych robotników i urzędników. Fakt ten zadecydował zarówno o powierzchni domów i liczbie mieszkań, jak i o sposobie ozdabiania elewacji. Wyraźne w dekoracji odwołania do lokalnej odmiany renesansu, baroku oraz klasycyzmu były jednak zaledwie powierzchownym i upraszczającym konstruktem, podobnie jak często stosowany mur pruski. Z czasem zarzucono budowę malowniczych domków z czterema mieszkaniami na rzecz bardziej schematycznej i mniej dekoracyjnej zabudowy szeregowej.

Przywołana przez Ewalda Genzmera koncepcja przedmieścia-ogrodu ściśle wiąże się z ideą Miasta-Ogrodu, sformułowaną przez Ebenezera Howarda. Howard, żywo zaangażowany w poprawę warunków bytowych ubogiej ludności miast przemysłowych, zaprezentował na przełomie XIX i XX w. własną wizję wyjścia z kryzysu poprzez budowę nowych siedlisk – wolnych od wyzysku, przeludnienia i niehigienicznych warunków. Pomijając tu szersze omówienie założeń Howarda, należałoby zweryfikować stwierdzenia Genzmera, porównując kasus gdański z koncepcją brytyjskiego reformatora.

Osiedle Nowe Szkoty jako nowa jednostka mieszkalna w pewnym zakresie wypełniało howardiański postulat połączenia zalet miasta i wsi. Kilkupokojowe, wygodne mieszkania położone w otoczonej zielenią i pozbawionej fabryk okolicy zapewniały mieszkańcom korzystne warunki higieniczne, a dogodna komunikacja z Wrzeszczem i centrum Gdańska ułatwiała mieszkańcom dojazd do pracy oraz instytucji publicznych. Koszty utrzymania, zważywszy na statutową ochronę cen wynajmu lokali przed spekulacją oraz przydzielenie ogrodu do każdego z mieszkań, były niższe niż w centrum miasta.



Il. 27. Dom przy obecnej Żywieckiej 4/6/8/10/12/14, widok elewacji południowej (fragment),  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko

Il. 28. Dom przy obecnej Sochaczewskiej 1/3/5/7/9/11, widok elewacji zachodniej,  
fot. Jagoda Załęska-Kaczko





Il. 29. Zdjęcie lotnicze Wrzeszcza z 1929 r. (skrzyżowanie obecnych Mickiewicza i Kochanowskiego), wg Ewa Barylewska-Szymańska, Elke Bauer, Wojciech Szymański, Thomas Urban, *Gdańsk na fotografii lotniczej z okresu międzywojennego ze zbiorów Instytutu Herdera w Marburgu*, Wrocław-Marburg 2010, s. 68

Il. 30. Zdjęcie lotnicze Wrzeszcza z 1929 r. (zabudowa obecnych Kochanowskiego, Modrzewskiego, Klonowicza, Żywieckiej i Sochaczewskiej), wg Ewa Barylewska-Szymańska, Elke Bauer, Wojciech Szymański, Thomas Urban, *Gdańsk na fotografii lotniczej...*, s. 69





Howard przewidywał wszakże budowę niezależnych, samowystarczalnych siedlisk z pełną infrastrukturą (bądź przedmieść o dużym stopniu autonomii), tymczasem osiedle Nowe Szkoty – ponieważ nie posiadało odpowiedniego zaplecza socjalno-kulturalno-gospodarczego, zapewniającego mu dalszy rozwój i samodzielne funkcjonowanie – nie może być za takie uznane. Tak więc osiedle nowoszkockie nie stanowiło eksperymentu w rozumieniu howardiańskim, jednak procedura jego powstawania była bliska temu, co zaproponował Ebenezer Howard. Po nabyciu i wydzierżawieniu odpowiedniego gruntu w szybkim tempie przystosowano obszerne tereny pod zabudowę, a kwestie budowlane oraz sprawy personalne przekazano pod zarząd spółdzielni. W podobny sposób przeprowadzano wówczas urbanizację wielu miast i osiedli, jednak w przypadku Gdańska zabrakło kompleksowego i szczegółowego planu zagospodarowania państwowych gruntów, co przy stopniowym zasiedlaniu kolejnych ulic i ograniczeniach w finansowaniu odbiło się na spójności architektonicznej całego założenia.

Władze Gdańska zakładały urbanizację Nowych Szkotów na długo przed wydaniem prac Howarda, nie określając jednak w szczegółach charakteru i kształtu zabudowy planowanego osiedla. Natomiast wytyczne finansującego całe przedsięwzięcie Urzędu Spraw Wewnętrznych Rzeszy zostały określone w roku 1906, a więc już po publikacji koncepcji Howarda, jednakże w niewielkim tylko stopniu pokrywały się ze szczegółowymi założeniami przedstawionymi w pracach Howarda. Urząd jako czynnik zewnętrzny wobec władz lokalnych wymógł budowę infrastruktury pod osiedle mieszkaniowe, zasiedlane w pierwszej kolejności przez robotników państwowej stoczni (a więc z uprzywilejowaniem jednej z grup zawodowych). Jak się wydaje, to właśnie urzędowe wytyczne dotyczące „domków otoczonych ogródkami” wzbudziły u prof. Ewalda Genzmera proste skojarzenie z popularną wówczas ideą. Genzmer wybrał z niej elementy odnoszące się do relacji architektury i krajobrazu, a starając się z jednej strony uwzględnić stawiany przez inwestora wymóg oszczędności, z drugiej zaś walory estetyczne, proponował połączenie kompleksu mieszkaniowego ze skromnymi założeniami parkowymi (jednak z pominięciem kluczowego dla Howarda pasa zieleni, zwanego *green belt*).

Należy mieć na uwadze, iż jakkolwiek utopijna koncepcja budowy nowych, regularnych w formie, higienicznych miast nie jest zasługą Howarda, to jednak historia urbanizacji zawdzięcza mu utrwalenie idei Miasta-Ogrodu pod postacią estetycznego, higienicznego miasteczka bądź osiedla wypełnionego malowniczą zabudową i zanurzonego w zieleni. Nie tracąc z oczu społecznego, ekonomicznego i prawnego kontekstu funkcjonowania Miasta-Ogrodu, traktowanego jako antidotum przeciwko niepohamowanemu rozrostowi miast przemysłowych oraz spekulacji gruntem i opartego na zasadzie spółdzielczości, można uznać urbanizację osiedla Nowe Szkoty za przykład malowniczego, zielonego osiedla, pokrewnego tym propagowanym przez Ebenezera Howarda. Nie należy również zapominać o tym, że zapoczątkowana w 1906 r.

*Jagoda  
Załęska-  
-Kaczko*

budowa osiedla Nowe Szkoty (wraz z przeprowadzonym w 1909 r. postępowaniem konkursowym), będąc pierwszą w Gdańsku tak szeroko planowaną inwestycją mieszkaniową zrealizowaną z udziałem władz miejskich, stanowiła widoczny symptom zmian, jakie zaszły na przełomie XIX i XX w. w gdańskiej polityce gruntowej.

**The Struggle with the Housing Crisis in Gdańsk around 1900.  
The Urbanisation of Nowe Szkoty (New Scotland) in Gdańsk in the Light  
of the Garden-City Idea**

In this article, the author describes a housing situation in Gdańsk in the period of industrialisation, analysing methods applied in the housing crises, caused by the rapid increase of new industrial plants and the resulting population growth that took place after 1870. In the first part, the author presents a brief description of the activities of the Abegg Foundation, the initiative of Ferdinand Schichau (the owner of the Schichau Shipyard in Gdańsk) as well as the accomplishments of several housing associations which built approximately 500 apartments for factory workers and office workers in Gdańsk between 1870 and 1914. The author describes the changes in building legislation of Prussia that facilitated the development of cooperative housing initiatives. The housing crisis at the turn of the 19<sup>th</sup> century brought about the debate between local politicians and social activists, which eventuated in the decision on the urbanisation of a historically agricultural settlement of Nowe Szkoty (New Scotland), located 2 kilometres north of the historical city centre of Gdańsk. The initial plan was to build a housing settlement with approx. 1000 apartments for the employees of the imperial shipyard and other workers from Gdańsk. Ewald Genzmer, one of the authors of this plan, who himself fancied a picturesque arrangement of streets and houses accompanied by small gardens, making comparison between his own vision of the Nowe Szkoty settlement and the then popular idea of the Garden City, propagated by the works of Ebenezer Howard. In 1906, thanks to the financial support of the Foreign Affairs Office of the Reich, 100 hectares of land in Nowe Szkoty was acquired, where the authorities of a housing association subsequently built over 50 houses (in the streets of Modrzewskiego, Klonowicza, Kochanowskiego, Sochaczewska, Żywiecka) between the years 1870 and 1914. In the course of urban development, a nationwide contest for a detailed development plan of said plot of land was conducted in 1909. The winning projects, however, remained theoretical concepts only and were never executed. This article tackles the history of urban development, the architectural analysis of constructed buildings, as well as the critique of the comparison made by Ewald Genzmer.

## Architekt gdański Ernst Schade<sup>1</sup>

Temat gdańskiej architektury XIX oraz pierwszej połowy XX w. jest wciąż zagadnieniem w znacznej mierze nieopracowanym. Niniejsza publikacja ma na celu wypełnić jedną z wielu luk w naszej wiedzy o gdańskiej architekturze przełomu wieków, dotyczy mianowicie twórczości działającego wówczas Ernsta Schadego<sup>2</sup>. W dotychczasowych publikacjach jego nazwisko pojawiło się parokrotnie w kontekście co znaczących dla Gdańska budowli<sup>3</sup>. Wymienione zostało także kilkakrotnie w publikacji *Danzig und seine Bauten* z 1908 r., pracy stanowiącej istotny punkt wyjścia do badań nad architekturą omawianego okresu<sup>4</sup>. Mimo znaczącej roli, jaką odegrał Schade w historii gdańskiej architektury, jego twórczość nie doczekała się do tej pory żadnego opracowania.

Obecność Ernsta Schadego w Gdańsku przypadła na szczególny okres w historii miasta. Wraz z wyodrębnieniem w 1878 r. samodzielnej prowincji zachodniopruskiej, której Gdańsk został stolicą, rozpoczął się okres wzrostu koniunktury gospodarczej i ożywienia budowlanego, który uległ gwałtownemu przyspieszeniu w związku z rozbiórką miejskich obwałowań w połowie lat 90. XIX w., a co za tym idzie, z pozyskaniem rozległych terenów pod przyszłą zabudowę<sup>5</sup>. Powstałe wówczas obiekty znacząco wpłynęły na kształt miejskiego krajobrazu, tworząc nowoczesne oblicze Gdańska.

<sup>1</sup> Artykuł jest skróconą wersją pracy magisterskiej *Architekt gdański Ernst Schade (1865–1929). Dorobek architektoniczny Ernsta Schadego w kontekście ówczesnego budownictwa niemieckiego*, napisanej pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej i obronionej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego w 2011 r.

<sup>2</sup> Dla pełniejszego zarysu dorobku Ernsta Schadego w pracy zawarłam także informacje o części realizacji powstałych poza terenem Gdańska.

<sup>3</sup> Zob. m.in.: *200 lat teatru na Targu Węglowym w Gdańsku*, red. Jan Ciechowicz, Gdańsk 2004, s. 52; Małgorzata Omilanowska, *Problematyka identyfikacji narodowej i regionalnej na przykładzie architektury Gdańska lat 1871–1914. Gdańska czy(li) niemiecka?*, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków 2008, s. 177; Wiesław Gruszkowski, *Rozwój przestrzenny Gdańska*, [w:] *Historia Gdańska*, t. 4, cz. 1, 1815–1920, red. Edmund Cieślak, Sopot 1998, s. 259–260. Krótkie hasło imienne zawierające spis kilku realizacji znalazło się w publikacji Stanisława Łoży *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 269.

<sup>4</sup> *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908. Jak dotąd publikacja ta stanowi najpełniejsze omówienie gdańskiej architektury końca XIX i początku XX w. Autorstwa Schadego są rozdziały dotyczące architektury prywatnych banków, domów handlowych i hoteli. Łącznie w całej publikacji można odnaleźć opisy siedmiu realizacji jego autorstwa.

<sup>5</sup> Zob. Małgorzata Omilanowska, *Defortyfikacja Gdańska na tle przekształceń miast niemieckich w XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, R. 72, nr 3, s. 293–334.

Ernst August Schade urodził się 1 lipca 1865 r. w Tylży w Prusach Wschodnich<sup>6</sup>. Po ukończeniu w 1885 r. w rodzinnym mieście królewskiego gimnazjum rozpoczął studia w Wyższej Szkole Technicznej w Berlinie. Rok po zakończeniu nauki, w czerwcu 1891 r. zdał egzaminy na kierownika budowlanego. Służbę oraz praktyki zawodowe odbył początkowo w Sztrasburgu w Alzacji, a następnie (ponad dwuipółletnią) w Saarbargu w Lotaryngii. Istotną datą w jego karierze jest 2 listopada 1895 r., kiedy to zdał drugi egzamin zawodowy na architekta<sup>7</sup>. Wkrótce potem rozpoczął służbę urzędniczą we wschodniopruskim Gumbinnen (obecnie Gusiewie, obwód kaliningradzki), współpracując przy projektowaniu okolicznych budowli. Po około rocznej karierze urzędniczej urlopował się ze służby państwowej. W 1897 r. przeniósł się na stałe do Gdańska, w którym pozostał do końca życia. W 1899 r. wystąpił z prośbą o zwolnienie z pruskiej służby państwowej, którą zakończył 5 stycznia<sup>8</sup>, tym samym rozpoczynając karierę prywatnego architekta. Głównym powodem, dla którego Schade przeniósł się do Gdańska, była najprawdopodobniej korzystna sytuacja na rynku budowlanym, związana z postępującą rozbiórką miejskich obwałowań. Pojawiła się szansa nie tylko na pozyskiwanie zleceń na projekty architektoniczne na nowo powstałych działkach, ale także możliwość intratnych inwestycji w grunty.

Swoją działalność architektoniczną w Gdańsku Schade rozpoczął jeszcze przed oficjalnym wystąpieniem ze służby państwowej. Już w 1896 r. zaczął projektowanie jednej z najważniejszych swoich realizacji, czyli zespołu kamienic przy Targu Drzewnym. Niedługo po tym na zakupionej przez siebie parceli zbudował hotel Deutsches Haus.

Wraz z poważnym zleceniem zaprojektowania nowego gmachu miejskiego teatru zyskał uznanie i stał się rozpoznawalny w środowisku gdańskim. Szybko zaangażował się czynnie w życie miasta. W 1905 r. został radnym miejskim. Pełnił tę funkcję aż do 1919 r., działając przez większość tego czasu u boku nadburmistrza z ramienia Niemieckiej Partii Socjalistycznej, Heinricha Scholtza<sup>9</sup>. Po 1920 r. Schade przeszedł na emeryturę i zrezygnował z prowadzenia pracowni architektonicznej. W latach 1920–1923 pełnił funkcję przysięgłego biegłego sądowego. Zmarł po długiej i ciężkiej chorobie 1 stycznia 1929 r. w wieku 64 lat. Został pochowany najprawdopodobniej

<sup>6</sup> Podstawowe dane na temat biografii Schadego udało się ustalić dzięki poszytowi zachowanemu w Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, zawierającemu jego dane personalne do momentu osiedlenia się w Gdańsku. Za dostęp do wypisu z poszytu serdecznie dziękuję prof. Małgorzacie Omilanowskiej, zob. Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, I Hauptabteilung, Rep. 93B Ministerium der öffentlichen Arbeiten, sygn. 994, Baumeister Ernst Schade.

<sup>7</sup> „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1895, nr 47 (z 23 XI), s. 1.

<sup>8</sup> „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1899, nr 5 (z 21 I), s. 1.

<sup>9</sup> „Danziger Allgemeine Zeitung” 1929, nr 1 (z 2 I), s. 3, „Danziger Neueste Nachrichten” 1929, nr 4 (z 5 I), s. 7.

na cmentarzu Gminy Wolnoreligijnej w Gdańsku<sup>10</sup>, pozostawiając po sobie wdowę Margharet z domu Keyser oraz dwóch synów.

Podczas ponad trzydziestoletniego pobytu w Gdańsku Schade wielokrotnie zmieniał miejsce zamieszkania i lokalizację pracowni. Zwykle mieściły się one w zaprojektowanych przez niego obiektach, zdarzało się również, że dokonywał zakupu istniejących już budynków bądź wynajmował mieszkania. Takiej działalności sprzyjało niewątpliwie członkostwo w Stowarzyszeniu Właścicieli Nieruchomości i Gruntów, którego był nawet przewodniczącym<sup>11</sup>. Zakup od władz miejskich działek powstałych po rozbiórce wałów, a następnie sprzedaż wybudowanych na nich nieruchomości były jednym z głównych źródeł utrzymania Schadego. Powstałe w ten sposób budynki były wynajmowane, a następnie sprzedawane prywatnym właścicielom. Po 1913 r. wycofał się on jednak z tego typu inwestycji, skupiając się na projektowaniu na zlecenie innych osób. Trzy lata później pozbył się ostatnich kamienic, pozostawiając sobie jedynie część budynku przy ulicy Dyrekcyjnej 1. Działalność inwestorska, towarzysząca architektonicznej praktyce zawodowej, nie była niczym niezwykłym. W tym samym czasie w Sopocie i w Gdańsku podobnie działali m.in. Carl Kupperschmitt, Wilhelm Werner i Adolf Bielefeldt<sup>12</sup>. Wybudowany dom, a zwłaszcza dochodowa kamienica mieszkalna na okazyjnie nabytej parceli w dobrej lokalizacji stanowiły gwarancję stałych zysków, a także pewną lokatę kapitału.

W przypadku Schadego działalność inwestorska miała wyraźny wpływ na liczbę jego realizacji budowlanych. Jako że projektowanie nie było jego najważniejszym źródłem dochodów, a dużą część życia z wielkim zaangażowaniem poświęcał na działalność polityczną i teologiczną, jego dorobek jako architekta nie jest ilościowo imponujący. Nie oznacza to jednak, że nie udzielał się także w swojej wyuczonyj dziedzinie – był wieloletnim członkiem gdańskiego Stowarzyszenia Inżynierów i Architektów, a w 1909 r. jako radny oraz uznany architekt zasiadł w komisji konkursu na plan zagospodarowania terenu Gdańsk-Młyniska<sup>13</sup>. Jako podsumowanie swoich osiągnięć na polu architektury

<sup>10</sup> W gdańskiej Gminie Wolnoreligijnej działał przez większość swojego pobytu w Gdańsku. Po śmierci Georga Mixy, w roku 1910 objął funkcję przewodniczącego, którą piastował do 1921 r. Owocem jego teologicznych przemyśleń były dwie publikacje wydane w latach 1924 i 1927, zob. Ernst Schade, *Deutsche Aufbauedanken über Weltordnung Mensch und All; Mensch und Mensch*, Danzig 1924 oraz *idem, Deutsche Religion. In Vergangenheit, in Gegenwart und Zukunft. Ein freies religiöses Zeugnis*, Leipzig 1927.

<sup>11</sup> „Danziger Neueste Nachrichten” 1929, nr 1 (z 2 I), s. 3, zob. także Archiwum Państwowe w Gdańsku (dalej APG), Naczelne Prezydium Prowincji Prus Zachodnich w Gdańsku (dalej NPPPPZG), Haus-und Grundbesitzer Verein zu Danzig und andere Vereinigungen dieser Art, sygn. 7/553.

<sup>12</sup> Janusz Dargacz, *Carl Kupperschmitt – sopocki budowniczy*, [w:] *Budowniczy Carl Kupperschmitt (1847–1915). Architektura sopocka przelomu wieków XIX i XX*, red. Małgorzata Danielewicz, Sopot 2004, s. 10.

<sup>13</sup> „Zentralblatt für Bauverwaltung” 1909, nr 10 (z 3 II), s. 71.

wydał w roku 1925 publikację zawierającą autorski wybór najbardziej reprezentatywnych dla jego twórczości realizacji<sup>14</sup>.

Do grona zleceniodawców Ernsta Schadego należały przedsiębiorstwa i osoby prywatne nie tylko z Gdańska i Sopotu, ale także spoza ich granic. Spośród szeregu pracodawców zdecydowanie wyróżnia się rodzina Mix<sup>15</sup>, dla której Schade wykonywał projekty architektoniczne w ciągu całego swojego pobytu w Gdańsku. Spośród ważnych osobistości warto wymienić chociażby Carla Ziese, spadkobiercę majątku Ferdinanda Schichaua, właściciela stoczni w Elblągu i Gdańsku, który w owych czasach był jednym z najzamożniejszych ludzi w Prusach; Otto Schreya, będącego w posiadaniu gdańskiej fabryki wagonów; a także dr med. Wolfa Wisselincka. Schade pracował także na zlecenie większych i mniejszych przedsiębiorstw, takich jak Norddeutsche Creditanstalt, Diskonto-Gesellschaft, Potrykus & Fuchs, a także prywatnych stowarzyszeń (nowy teatr miejski, hala sportowa). Tylko jeden projekt wykonany został na zlecenie miasta – był to kompleks zabudowań elektrowni wodnej w Straszynie-Przędziszynie.

Budownictwo mieszkalne było bez wątpienia tą dziedziną architektury, w której Schade najpełniej zaprezentował swoje umiejętności, zarówno w zakresie szaty zewnętrznej obiektów, jak i ich funkcjonalności. Najwięcej kamienic, głównie o przeznaczeniu mieszkalno-handlowym, architekt zaprojektował w Śródmieściu, nie tylko w nowym pasie powalowym, ale także w obrębie zabytkowej zabudowy. Drugą kategorię obiektów mieszkalnych tworzą dwory, wille i pałace, które stanowiły element podmiejskiej zabudowy.

Prawdopodobnie pierwszym obiektem, jaki Schade zbudował w Gdańsku, była nieistniejąca już narożna kamienica przy ulicy Kowalskiej 13/14 u zbiegu z Podwalem Staromiejskim, zbudowana dla Louise Stobbe po 1896 r.<sup>16</sup> Została zaprojektowana jako pięciokondygnacyjna, z czego dwie pierwsze kondygnacje przeznaczone były na sklepy i punkty usługowe, a wyższe na cele mieszkalne. Bryła budynku została rozczłonkowana wykuszami oraz narożną wieżyczką, nadającą budowli strzelistości. Ceglane elewacje o neorenesansowym wyrazie stylowym urozmaicone zostały detalami wykonanymi z jasnego kamienia (il. 1).

W podobnym czasie na nieodległej parceli u zbiegu Dominikswall (obecnie Wały Jęgiellońskie) oraz Targu Drzewnego wzniesiona została kamienica dla gdańskiego cukiernika, Georga Mixa. Koszt budowy okazałego budynku wyniósł około 500 tys. marek<sup>17</sup>. W latach 1896–1898 na parceli o powierzchni 1241 m<sup>2</sup>

<sup>14</sup> Ernst Schade, (*Bauten von*) *Reg.-baumeister Schade, Architekt Danzig*, Berlin 1925.

<sup>15</sup> Firma G. Mix Schokoladenfabrik Danzig została założona w 1871 r. przez Georga Heinricha Mixę. W 1924 r., już po śmierci założyciela, rodzinne przedsiębiorstwo zatrudniało 130 osób w filiach w Gdańsku, Wrzeszczu i Sopocie, zob. *Deutschlands Stadtebau. Danzig*, red. Friedrich Fischer, Berlin 1924, s. 247.

<sup>16</sup> Ze względu na brak zachowanej dokumentacji archiwalnej nie udało się ustalić szczegółów dotyczących jej powstania.

<sup>17</sup> Albert Carsten, *Wohnhausbau der Neuzeit*, [w:] *Danzig und seine Bauten...*, s. 265.

stała czterokondygnacyjna, czteroskrzydłowa kamienica o nieregularnym rzucie<sup>18</sup>. W przyziemiu budynku znajdowały się pomieszczenia usługowe<sup>19</sup>. Na każdym z trzech pięter rozplanowano po trzy wielkie mieszkania. Pomieszczenia mieszkalne znajdowały się także na poddaszu. Celem Schadego było takie zaprojektowanie układu pomieszczeń, aby maksymalnie doświetlić je z zewnątrz. Umożliwił to duży dziedziniec wewnętrzny oraz niewielki oszklony świetlik przy klatce schodowej. Budynek wyposażony był w dźwig osobowy. Elewacje były ceglane, bogato zdobione, z dekoracją wykonaną w sztucznym kamieniu. Malowniczości dodawały liczne wykusze oraz balkony, a także wysokie szczyty o urozmaiconym wykroju (il. 2).

Architekt  
gdański  
Ernst  
Schade



Il. Kamienica przy ulicy Kowalskiej 13/14, wg Ernst Schade, (Bauten von) Reg.- baumeister Schade, Architekt Danzig, Berlin 1925, ze zbiorów Biblioteki Gdańskiej PAN

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Przez wiele lat w kamienicy mieściło się słynne w Gdańsku atelier fotograficzne firmy Gottheil & Sohn, zob. *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1911*, Teil III, s. 121.



Il. 2. Kamienica przy Targu Drzewnym 15/16, widok od strony Targu Drzewnego, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.-baumeister Schade...

W bezpośrednim sąsiedztwie kamienicy Mixa powstał w latach 1898–1899 z inicjatywy Schadego tzw. Deutsches Haus<sup>20</sup>. Obie budowle tworzyły jednolitą formalnie oprawę ciągu komunikacyjnego łączącego Wały Jagiellońskie z Targiem Drzewnym. Deutsches Haus był hotelem z kawiarnią i restauracją, ale znajdowały się w nim także lokale użytkowe pod wynajem oraz mieszkania. W ciągu kilkudziesięciu lat istnienia mieścił gabinety lekarskie, sklepy, atelier fotograficzne itp. Obiekt zaprojektowano jako narożną trójskrzydłową kamienicę. Budowla

<sup>20</sup> Nazwa ta została przejęta po istniejącym w XIX w. na Targu Drzewnym hotelu Deutsches Haus, zob. A. Entsch, *Deutscher Bühnen-Almanach*, Berlin 1867, s. 107. Po odsprzedaniu obiektu w 1906 r. zmieniono nazwę na Carlton Hotel. Do 1910 r. Schade prowadził w budynku swoje atelier, zob. *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1907*, Teil III, s. 72, *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1910*, Teil III, s. 82.



miała cztery kondygnacje, nie licząc dwóch kondygnacji poddasza. Na parterze oraz pierwszym piętrze znajdowały się cztery lokale gastronomiczne wraz z niezbędnym zapleczem<sup>21</sup>. W budynku znajdowało się także 15 pokoi hotelowych z łazienkami, rozmieszczonych najprawdopodobniej na drugim piętrze. Kondygnacja czwarta oraz poddasze były przeznaczone na lokale usługowe oraz mieszkania. Komunikację wewnątrz budynku usprawniała winda. Ceglane elewacje były bogato zdobione detalami ze sztucznego kamienia, a na narożach umieszczono wykusze zwieńczone ozdobnymi hełmami. Na wysokości pierwszego piętra mieścił się balkon ciągnący się przez całą szerokość długiej na niemal 30 m fasady. Na poziomie trzeciej kondygnacji fasady umieszczono charakterystyczny rząd 8 figur rozlokowanych pomiędzy oknami, ustawionych na ozdobnych konsolach (il. 3). Budynek został zniszczony podczas działań wojennych w 1945 r.

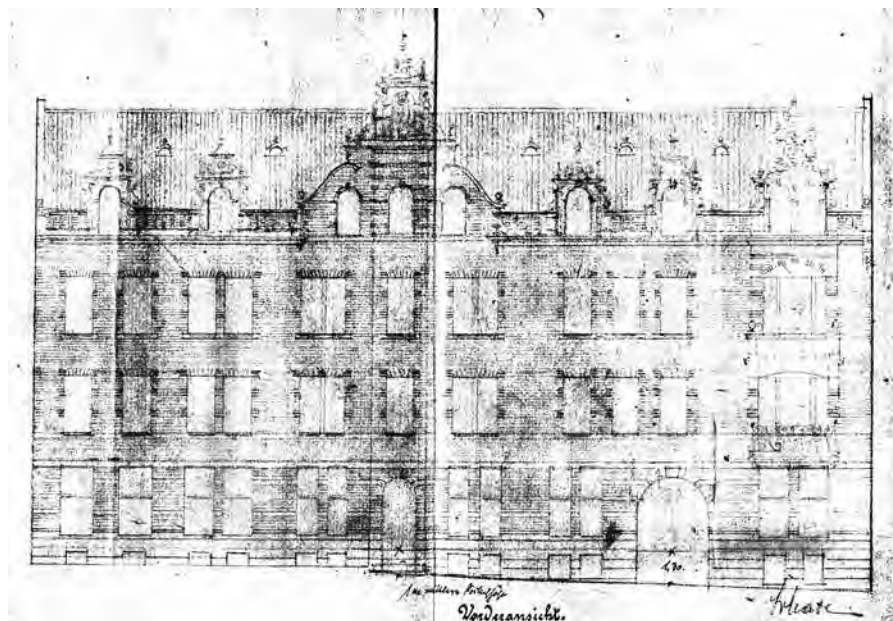
Architekt  
gdański  
Ernst  
Schade



Il. 3. Kamienica przy Targu Drzewnym 12/14, widok od strony Targu Drzewnego, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.- baumeister Schade...

<sup>21</sup> W jednej z publikacji zamieszczono zamienione podpisy pod planami parteru i pierwszego piętra, zob. Ernst Schade, *Gast-, Kaffee-, und Speisehäuser*, [w:] *Danzig und seine Bauten...*, s. 220.

Drugim obiektem, który Schade wybudował zarówno jako projektant, jak i inwestor była kamienica czynszowa na rogu Karrenwall (obecnie Okopowa) i Reitbahnstrasse (obecnej Bogusławskiego) na działce powstałej po rozbiorze wałów. Od południa budynek sąsiadował z siedzibą Prezydium Policji, od którego był oddzielony ulicą, od północy przylegał do zwartej zabudowy sięgającego do Targu Węglowego. Budynek ukończono na początku 1904 r.<sup>22</sup> Został zaprojektowany jako czteroskrzydłowa kamienica, podpiwniczona, trójkondygnacyjna z mieszkalnym poddaszem oraz niewielkim, otwartym dziedzińcem. Wejście główne znajdowało się od strony gmachu Prezydium Policji. W przyziemiu mieściły się biura na wynajem. Na każdej z trzech wyższych kondygnacji rozplanowano przestronne mieszkania. Dekoracja elewacji była stosunkowo skromna, ceglana z detalami szczytów oraz poziomymi podziałami wykonanymi w sztucznym kamieniu (il. 4). Wielkość mieszkań oraz rozplanowanie pomieszczeń stanowiły jednak o wysokim standardzie obiektu.



Il. 4. Projekt fasady kamienicy przy ulicy Okopowej 7. APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, Karrenwall 7, sygn. 15/1248

Projekt gdańskiej kamienicy narożnej u zbiegu ulic Św. Ducha oraz Kleine Scharmachergasse (obecnie nie istnieje) był drugim znaczącym zleceniem zrealizowanym dla Georga Mixa. Nowy, niewielki budynek miał mieścić filię cukierni Mixa. W listopadzie 1905 r. budynek był już gotowy, a koszty budowy wyniosły

<sup>22</sup>APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku (dalej PUPBG), Karrenwall 7, sygn. 15/1248, s. 40–45, 65–67.

25 tys. marek<sup>23</sup>. Powstała niewielkich rozmiarów kamienica na rzucie prostokąta, o wymiarach zaledwie 9,67 m długości i 4,72 m szerokości, trójkondygnacyjna, podpiwniczona, z użytkowym poddaszem. Schade starał się tę niewielką parcelę maksymalnie wykorzystać. Schody zostały ulokowane w południowej części budynku. Parter pełnił funkcję sklepu-cukierni, na wyższych piętrach mieściły się pomieszczenia mieszkalne – na każdym po dwa pokoje oraz toaleta i łazienka w południowo-zachodnim narożniku. W przypadku dwóch pierwszych pięter przestrzeń mieszkalną poszerzał wykusz narożny, który także dodatkowo doświetlał pokoje. Każda kondygnacja wyróżniała się innym zestawem elementów dekoracyjnych. Wśród nich pojawiły się także elementy secesyjne – obramienia okien pierwszego piętra przyjęły formę bujnych włosów spływających z kobiecych głów umieszczonych w kluczach. Szczególnie pieczołowicie opracowano zwieńczenie kamienicy z rzeźbionymi dekoracyjnymi fryzami podokapowymi oraz staranną stolarką obramień okien poddasza. Mimo niewielkiej skali nie zrezygnowano z bogactwa dekoracji (il. 5).

*Architekt  
gdański  
Ernst  
Schade*

Il. 5. Kamienica przy  
ulicy Św. Ducha 7,  
wg Ernst Schade, (*Bauten von*  
*Reg.- baumeister Schade...*



<sup>23</sup>APG, PUPBG, Heiligengeistgasse 7, sygn. 15/3546, s. 67–71.

W 1907 r. Schade zyskał możliwość zaprojektowania dużej kamienicy miejskiej. W tym roku zawały się dwa sąsiadujące ze sobą domy przy ulicy Chlebnickiej 47/48<sup>24</sup>. Wówczas parcele te zakupił właściciel firmy Bernhard Braune, Drogen, Colonial und Farbenhandlung, mający już wówczas kamienice pod numerami 45 i 46. Posiadając cztery sąsiadujące ze sobą parcele, zdecydował się na wybudowanie na nich okazałej budowli, której projekt zlecił właśnie Schademu. Prace zakończono w 1909 r.<sup>25</sup>, przy czym nie wiadomo, czy istniejące wcześniej kamienice pod numerem 45 i 46 zostały rozebrane, czy też umiejętnie wpisane w bryłę nowego budynku. W każdym razie powstała całość składająca się z dwóch członów: pięciokondygnacyjnego, sugerującego połączenie trzech dwuosioowych kamienic oraz – po stronie zachodniej – czterokondygnacyjnego i jednoosioowego, cofniętego względem reszty budynku. Dzięki znacznej skali budynek wyraźnie dominował w ciągu zabudowy (il. 6). Na skrajach części głównej wprowadzono dwuosioowe ryzality zwieńczone szczytami, rozpinając pomiędzy nimi na pierwszych trzech piętrach balkony. Możliwe, że na każdym piętrze znajdowały się po dwa lokale mieszkalne, z których każdy miał dostęp do połowy balkonu. W przyziemiu budynku mieściły się pomieszczenia sklepowe, wyższe kondygnacje zajęły mieszkanie właściciela oraz lokale pod wynajem<sup>26</sup>. Dekoracja kamienicy nie wyróżniała się spośród okolicznych budynków, zaprojektowane przez Schadego dwa szczyty nie odbiegały bowiem zasadniczo formą od istniejących tu niegdyś kamienic. Szczyt zachodni otrzymał jednak znacznie bogatszy, neobarokowy kostium.

Na tle dotychczas opisanych kamienic wielkomiejskich zdecydowanie wyróżnia się para budynków przy Hansaplatz 7 i 8 (obecnie plac ten nie istnieje). Dwa bliźniacze, wielorodzinne budynki mieszkalne zbudowano przed 1913 r. na działce należącej do Schadego<sup>27</sup>. Usytuowane zostały w południowej części narożnika wydzielonego kwartału zabudowy, na północ od tzw. „trójkąta naukowego”, z fasadami od strony placu. Dwa symetryczne, pięciokondygnacyjne budynki o masywnej bryle zbudowano na planie podkowy. Elewacje budowli były proste, pozbawione ozdób. Jedyne urozmaicenie brył stanowiły dwa czterokondygnacyjne ryzality z boniowanymi narożnikami oraz zaakcentowanie wejścia głównego (il. 7). Sądząc po liczbie lokatorów uwzględnionych w książkach adresowych, na każdym piętrze znajdowały się po dwa mieszkania. Obie kamienice, tak jak większość zabudowy Hansaplatz, zostały zniszczone podczas działań wojennych w 1945 r.

Obok wielkomiejskich kamienic Schade projektował również podmiejskie wille. Najwcześniejszą realizacją tego rodzaju w dorobku Schadego jest dom

<sup>24</sup> Omawiana katastrofa budowlana została uwieczniona na pocztówce z sierpnia 1907.

<sup>25</sup> Zob. *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1907*, Teil I, s. 49, Teil III, s. 38, *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1910*, Teil I, s. 53.

<sup>26</sup> *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1910*, Teil III, s. 39.

<sup>27</sup> *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1914*, Teil III, s. 95.



Il. 6. Kamienica przy ulicy Chlebnickiej 45/48,  
wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.- baumeister  
Schade...

Il. 7. Kamienice przy Hanzaplatz 7 i 8, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.- baumeister  
Schade...



jednorodzinny zbudowany w 1899 r. na zlecenie tajnego radcy budowlanego, przewodniczącego Związku Przemysłowców, a także dyrektora gdańskiej Waggonfabrik, dr. inż. Otto Schreya (1853–1932)<sup>28</sup>. Koszty budowy wyniosły około 68 tys. marek<sup>29</sup>.

Willa usytuowana została w północno-zachodniej części Jaśkowej Doliny, pośrodku długiej i wąskiej parceli numer 19 (dawniej nr 10). Budynek zaprojektował Schade jako dwukondygnacyjny, podpiwniczony z częściowo mieszkalnym poddaszem. Założony został na rzucie zbliżonym do prostokąta, o smukłej, malowniczo rozczłonkowanej bryle z ryzalitami i werandami (il. 8). Na uwagę zasługuje dekoracja ceglanych elewacji z wykończeniami wykonanymi z niezwyklej dokładnością w sztucznym kamieniu. Spośród wszystkich obiektów mieszkalnych zaprojektowanych przez Schadego ten przetrwał do dnia dzisiejszego w najlepszym stanie. Zachowała się większość stolarki, sztukaterii, częściowo także stare klamki i gałki. Istnieją także oryginalne dekoracyjne kute kraty w oknach przyziemia oraz ozdobne balustrady schodów prowadzących na werandę<sup>30</sup>.

Kolejnym chronologicznie budynkiem tego typu był dwór wiejski w Bissau (Bysewo), dawnej wsi podmiejskiej włączonej w granice administracyjne Gdańska dopiero w 1973 r. Zleceniodawcą powstałej na początku XX w.<sup>31</sup> budowli był najprawdopodobniej Walter Hensel, właściciel ziemski będący w posiadaniu jednej z trzech bysewskich cegielni<sup>32</sup>. Obecnie dwór nie istnieje, został spalony wraz z okolicznymi zabudowaniami w marcu 1945 r.<sup>33</sup>

Budynek najprawdopodobniej powstał w wyniku przebudowy istniejącego wcześniej dworu. Jednokondygnacyjny budynek utrzymany w stylu klasycystycznym został podwyższony o jedną kondygnację, zyskał okazałą wieżę mieszczącą hydrofor<sup>34</sup> oraz otrzymał nowy, historyzujący kostium (il. 9). Wszystkie dodane elementy dekoracji dworu nawiązywały do stylistyki gotyku: ceglane elewacje, schodkowe szczyty, ostrołukowe zamknięcia oraz rozglifienia okien i portalu w przedsiionku, a także artykulacja muru ślepyimi, okrągłymi otworami.

<sup>28</sup> Hartmut Kaerble, *Industrielle Interessenpolitik in der Wilhelminischer Gesellschaft. Centralverband Deutscher Industrieller 1895–1914*, Berlin 1967, s. 211, Gruszkowski, *op. cit.*, s. 290.

<sup>29</sup> Albert Carsten, *Wohnhäuser*, [w:] *Danzig und seine Bauten...*, s. 270.

<sup>30</sup> *Dokumentacja historyczno-urbanistyczna. Gdańsk-Wrzeszcz. Katalog obiektów mieszkalnych. Tekst*, t. 12, Gdańsk 1985, s. 443.

<sup>31</sup> Dokładna data powstania obiektu nie jest znana.

<sup>32</sup> *Księga Adresowa Polski (wraz z w. m. Gdańskiem) dla Handlu, Przemysłu, Rzemiosł i Rolnictwa. 1926/27*, Warszawa 1926, s. 439.

<sup>33</sup> Irena Bednarek, *Żyliśmy w Bissau*, „Teki Gdańskie” 2004–2005, t. VI–VII, s. 190.

<sup>34</sup> *Ibidem*, s. 167.



Il. 8. Willa przy ulicy Jaškowa Dolina 19 w Gdańsku-  
-Wrzeszczu, elewacja frontowa, stan obecny,  
fot. Magdalena Staręga

Il. 9. Dwór w Bysewie, elewacja frontowa, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.-  
baumeister...



Okolo 1902 r.<sup>35</sup> dla kupca i emerytowanego porucznika Friedricha Rovenhagena (1858–1904)<sup>36</sup> zaprojektował Schade kolejną w swojej karierze willę podmiejską. Została ona wzniesiona przy Baumbach Allee 7 (obecnie Konopnickiej) w centrum Wrzeszcza. Willa założona została na planie prostokąta z aneksami, z silnie rozczłonkowaną bryłą z licznymi szczytami, ryzalitami oraz przybudówkami, a także dominantą w postaci wieżyczki (il. 10). Budynek w korpusie głównym jest jednokondygnacyjny z użytkowym dwukondygnacyjnym poddaszem. Malowniczy efekt uzyskano, łącząc murowane z cegły, pokryte licówką przyziemie z poddaszem opracowanym w tynkowanym murze pruskim. Wnętrza budynku pierwotnie były bogato zdobione malowidłami ściennymi o motywach kwiatowych oraz wielobarwnymi witrażami wstawionymi w otwory okienne. Mimo przebudowy wnętrza do dziś zachowała się stolarka klatki schodowej, z boazerią oraz spiralnymi schodami o bogato dekorowanej, płycinowej balustradzie zdobionej motywami roślinnymi.

W latach 1903–1905<sup>37</sup> na zlecenie kupca Paula Springera zaprojektował Schade we Wrzeszczu przy Hermannshoferweg 14 (obecnie Wassowskiego) kolejny podmiejski budynek mieszkalny. Istniejący do dziś, wolnostojący, usytuowany jest w południowo-wschodniej pierzei ulicy, na rogu z Gustav-Radde Weg (obecnie Pileckiego), szczytowo do Hermannshoferweg. Wzniesiony został na planie prostokąta z aneksami jako dwukondygnacyjny, podpiwniczony, z elewacją frontową od strony ulicy Pileckiego. Zwartą bryłą urozmaicają niesymetryczne elewacje, o nieregularnym układzie okien. Oryginalnie potraktowano zwłaszcza fasadę (il. 11) z ciekawie rozwiązaniem wykuszem wspartym na uskokowo schodzących w dół konsolach, pomiędzy którymi rozplanowano niewielkie okienka. Na prawy dolny róg wykusza nachodzi kontrastujący z resztą budynku, historyzujący portal flankowany przez kanelowane pilastry, nakryty belkowaniem z ozdobnym zwieńczeniem.

Najważniejszym zespołem mieszkalnym projektu Schadego było niewątpliwie założenie rezydencjonalne otoczone rozległym parkiem Modrzewie, położone na północny zachód od centrum Elbląga. Obecnie stanowi on część dzielnicy Modrzewina. W 1903 r. Carl H. Ziese (1848–1917), zięć właściciela elbląskiej stoczni Ferdinanda Schichaua, zakupił tereny na północ od miasta, by stworzyć w ich miejscu założenie o ogromnej skali i rozmachu. W 1906 r.

<sup>35</sup> Pierwszy raz willa pojawiła się w książce adresowej z 1903 r., zob. *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1903*, Teil III, s. 91.

<sup>36</sup> *Genealogie und Familiengeschichte Lemmel/Lammel/Lemlein*, <http://geneal.lemmel.at/L-39r.html> (17.03.2010).

<sup>37</sup> Ze względu na błędną numerację poszytu archiwalnego nie udało się dotrzeć do oryginalnych akt Policji Budowlanej. W *Dokumentacji historyczno-urbanistycznej Wrzeszcza* zachował się wypis z poszytu dotyczący ulicy Wassowskiego 14 (sygn. 15/287). Obecnie pod tą sygnaturą znajdują się akta ulicy Grobla I, zob. *ibidem*, s. 131.





Il. 10. Willa przy ulicy Konopnickiej 7 w Gdańsku-Wrzeszczu, stan pierwotny, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.-baumeister Schade...

Il. 11. Willa przy ulicy Wassowskiego 14 w Gdańsku-Wrzeszczu, stan pierwotny, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.-baumeister Schade...



cały kompleks był już gotowy<sup>38</sup>. Realizacją robót budowlanych zajęła się być może – przynajmniej po części – firma Otto Depmeyera<sup>39</sup>.

W skład zabudowań parku wchodziły pierwotnie ogromna willa wraz z palmiarnią (w części centralnej), kompleks sportowy ze strzelnicą oraz kortem tenisowym (w części południowej), wieża widokowa o formie nawiązującej do latarni morskiej (część północna) oraz dom bramny (część południowo-zachodnia). Do dnia dzisiejszego przetrwały jedynie domek bramny oraz wieża. Autorstwo Schadego pewne jest tylko w odniesieniu do willi, można jednak z wielkim prawdopodobieństwem przyjąć, że jest on także twórcą projektów pozostałych budynków należących do kompleksu.

Najważniejszą część całego zespołu stanowiła reprezentacyjna, eklektyczna rezydencja przemysłowca ulokowana na naturalnym wzniesieniu. Dwukondygnacyjny budynek z piętrzącymi się malowniczo czterospadowymi dachami został założony na planie prostokąta z aneksami. W południowo-wschodni narożnik wpisano wieżę na rzucie sześciokąta, od zachodu dostawiono prawie w całości przeszkloną, parterową oranżerię. Całości nadano wygląd willi o cechach pałacowych, z bogato zdobionymi elewacjami (il. 12). Swoją formą budynek ten, jak i całe założenie, odzwierciedlał rangę inwestora, jednego z najbogatszych ludzi w Prusach.

Własny dom wybudował Schade około 1905 r.<sup>40</sup> w Gdańsku przy Grosse Allee 47 (obecnie al. Zwycięstwa) w formie wielorodzinnej willi podmiejskiej. Dwukondygnacyjny, okazały budynek o rozczłonkowanej bryle mieścił najprawdopodobniej cztery lokale o dużej powierzchni. Założony został na planie prostokąta z aneksami i wykuszami oraz narożną basztą. Ściany wykonano z muru pruskiego. Schade zdecydował się na redukcję detalu przy jednoczesnym dużym zróżnicowaniu bryły. Efekt dekoracyjności uzyskany został poprzez wyważone podziały oraz pomalowane na ciemny kolor drewniane elementy konstrukcyjne kontrastujące z tynkowanym wypełnieniem (il. 13).

Wśród projektów podmiejskich domów mieszkalnych nie mogło zabraknąć zlecenia od rodziny Mix. Reprezentacyjna willa przy Bülowallee 12 (obecnej Mickiewicza) w Górnym Sopocie została zbudowana w latach 1908–1909<sup>41</sup>

<sup>38</sup> Jerzy Domino, *Zmiany urbanistyczne w obrębie dawnych fortyfikacji*, [w:] *Historia Elbląga*, t. 3, cz. 2, red. Andrzej Groth, Gdańsk 2001, s. 254.

<sup>39</sup> Fakt ten nie został przez autorkę potwierdzony, jednak przywołuje się go w literaturze, gdzie mowa o tym, że Depmayer był wykonawcą willi Ziesego w parku Modrzewie, zob. Jerzy Domino, *Architektura Elbląga*, [w:] *Historia Elbląga*, t. 3, cz. 2, s. 289. Elbląska firma budowlana Otto Depmeyera była w owym czasie jedną z najprężniej działających na tym terenie.

<sup>40</sup> Jak wynika ze sporządzonej w 1985 r. dokumentacji dotyczącej budynku przy al. Zwycięstwa 47 na jednej z elewacji znajdowała się ozdobna tablica z datą 1896. Jednak załączony opis nie pokrywa się w znacznej części z omawianym budynkiem i dotyczy najprawdopodobniej innego obiektu, zob. *Dokumentacja historyczno-urbanistyczna. Gdańsk-Wrzeszcz. Katalog obiektów mieszkalnych. Tekst*, t. 19, Gdańsk 1985, s. 2520.

<sup>41</sup> APG, oddział w Gdyni, Akta miasta Sopotu, Büllowallee 10/12, sygn. 2/247, s. 1, 24.

na terenie nowo powstałej dzielnicy. Budynek założony został na planie prostokąta z aneksami. Jego zwarta, jednokondygnacyjna bryła z mieszkalnym poddaszem oraz suteroną, dzięki zastosowanym rozwiązaniom formalnym sprawia wrażenie bardzo nowoczesnej (il. 14). Silnym kontrastem dla niej jest aneks z klatką schodową z wejściem głównym w formie neorokokowego portalu, naśladującego formy gdańskiego Domu Uphagena. Malowniczości dodaje drewniana weranda oraz wyłożenie cegłą licówką cokołu budynku. Schade zaprojektował również wnętrza obiektu. Znany jest wygląd holu, salonu oraz specjalnego pokoju dla mężczyzn, w którym oddawano się rozmaitym rozrywkom (*Kneipzimmer*). Ich wystrój wydaje się być nieco bardziej zachowawczy. Wyłożenie boazerią, drewniane kasetony i inne elementy wystroju były typowe dla ówczesnego pruskiego budownictwa mieszkalnego.

Architekt  
gdański  
Ernst  
Schade

Najpewniej ze względu na brak miejsca na działce przy Bülowallee 12, kilkanaście lat po wybudowaniu willi parceli, która była oddalona o około 200 m przy Delbrückallee 5 (obecnej Paderewskiego) powstał na zlecenie Ernsta Mixa budynek gospodarczy o stosunkowo prostej formie. Służył on jako stajnia dla koni, garaż na powozy i zaprzęgi oraz mieszkania stajennego i dorożkarza.



Il. 12. Willa pałacowa w Parku Modrzewie w Elblągu. Elewacja zachodnia z palmiernią i południowa, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.- baumeister Schade...

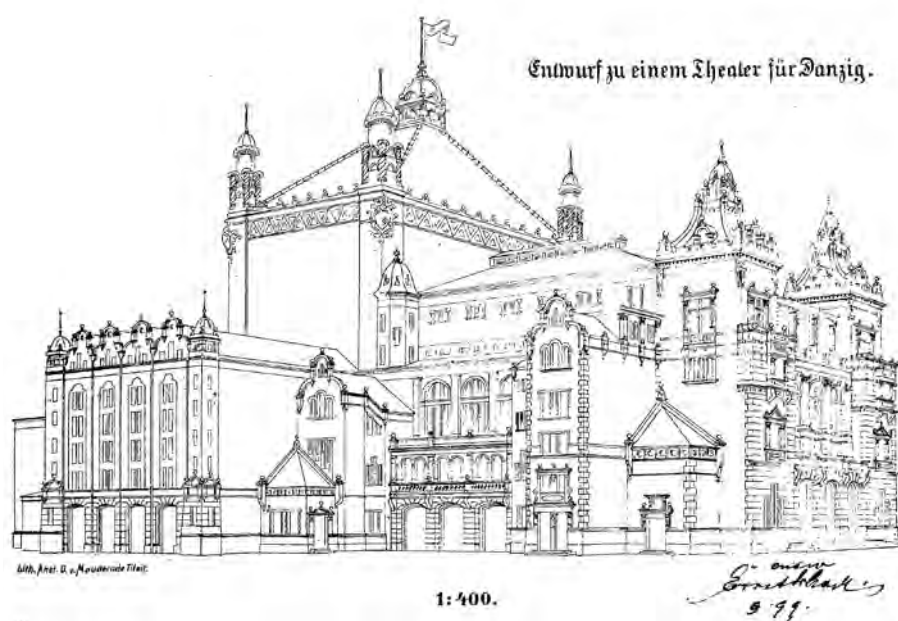


Il. 13. Willa wielorodzinna przy al. Zwycięstwa 47 w Gdańsku-Wrzeszczu, widok od południowego-wschodu, stan obecny, fot. Magdalena Starega

Il. 14. Willa przy ulicy Mickiewicza 12 w Sopocie, widok od północnego- wschodu, stan pierwotny, wg E. Schade, (*Bauten von*) Reg.- baumeister Schade...



Równie ważną rolę, co budynki o przeznaczeniu mieszkalnym, zajmują w dorobku Schadego obiekty użyteczności publicznej. Bodaj najbardziej znaczącym, choć nigdy niezrealizowanym projektem architekta, był plan budowy nowego teatru miejskiego. Miał on zastąpić stary gmach mieszczący się przy Targu Węglowym, który od lat nie spełniał należycie swojej funkcji i którego stan techniczny ulegał stałemu pogorszeniu. Gmach zaprojektowany przez Schadego w 1899 r. miał stanąć przy Targu Siennym. Swoją formą nawiązywał do gdańskiego północnego renesansu, operującego estetyką ceglanych elewacji oraz wykończeń i podziałów zaakcentowanych elementami kamiennymi (il. 15). Obfitość dekoracji oraz silne rozczłonkowanie bryły, typowe dla tego rodzaju budowli, miały według zamysłu projektanta odzwierciedlać rangę i potrzeby kulturalne Gdańska. Kluczowym elementem była oczywiście scena, której wielkość miała pozwalać na prezentację wszelkiego rodzaju sztuk, „od wielkiej opery do burleski”. Budynek miał jednorazowo pomieścić 3500 osób<sup>42</sup>. Koszt budowy został przez Schadego oszacowany na 1 250 000 marek. Mimo powołania specjalnego towarzystwa akcyjnego, nie udało się zbierać koniecznej sumy a sam projekt ostatecznie upadł.



Il. 15. Plan nowego teatru dla Gdańska. APG, Naczelne Prezydium Prowincji Prus Zachodnich w Gdańsku, Neues Theater in Danzig, sygn. 7/228

<sup>42</sup>APG, NPPZG, Neues Theater in Danzig, sygn. 7/228, s. 7.

Udało się natomiast zrealizować budynek biurowy przy Am Olivaer Tor (obecnie Dyrekcyjna), który powstał z inicjatywy Schadego przed 1903 r.<sup>43</sup> Obiekt usytuowany został w pasie zabudowy pomiędzy powstałymi w przeciągu następnych lat willą Prezydenta Senatu (1904–1906) oraz budynkiem Dyrekcji Kolei (wybudowanym w latach 1911–1914). Schade zaprojektował budynek wolnostojący, na planie podkowy, trójkondygnacyjny, podpiwniczony, z dwukondygnacyjnym poddaszem. Wejście poprzedzał niewielki ganek (il. 16). Dekoracja trójdzielnej fasady została utrzymana w podobnej stylistyce, co dekoracja kamienic przy Targu Drzewnym. Początkowo w budynku mieściły się gabinety lekarskie, prywatne kliniki oraz biura<sup>44</sup>. Od 1917 r. stał się on siedzibą gdańskiej filii koncernu elektrotechnicznego Siemens Schuckert-Werke<sup>45</sup>. Budynek został zburzony podczas ostatniej wojny.



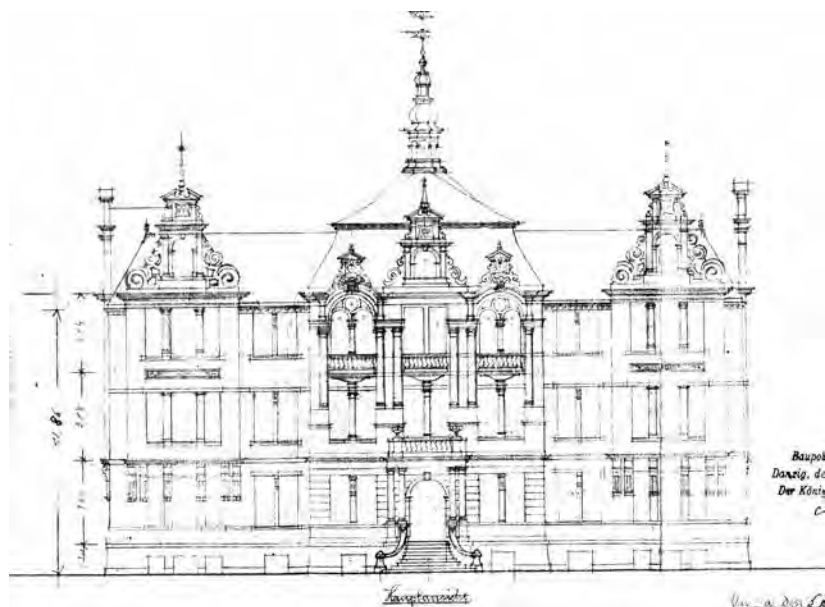
Il. 16. Budynek przy ulicy Dyrekcyjnej 1 w Gdańsku, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.-baumeister Schade...

<sup>43</sup> *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1918*, Teil III, s. 16.

<sup>44</sup> Na planie sytuacyjnym sąsiedniego budynku, pochodzącym z 1911 r., podpisany został jako „Klinik”, zob. APG, PUPBG, Am Olivaer Tor 2/4, sygn. 15/75, s. 10.

<sup>45</sup> *Neues Adreßbuch für Danzig und seine Vororte 1904*, Teil III, s. 10.

Obiektem wzniesionym celowo na potrzeby prywatnej kliniki<sup>46</sup> był budynek przy Hansaplatz 14 powstały w latach 1902–1903<sup>47</sup>. Był on wówczas jedną z sześciu tego typu placówek na terenie Gdańska. Budowę zlecił dr med. Wolf Wisselink, dotychczas posiadający swój gabinet w należącej do Schadego kamienicy przy Targu Drzewnym 12/14<sup>48</sup>. Budynek zbudowano jako wolnostojący, ciasno wpisany w nieregularną parcelę, trójskrzydłowy, z fasadą skierowaną na Hansaplatz. Reprezentacyjna elewacja frontowa została, podobnie jak w przypadku poprzedniego budynku, zaprojektowana jako trójczłonowa, ceglana z kamiennymi detalami (il. 17). Część centralna była szczególnie dekoracyjna, z podziałami w postaci arkad wspartych na parzystych kolumnach. Oś środkową akcentowało dodatkowo podwyższenie części dachu zwieńczone sygnaturką. Wewnątrz budynku obok pomieszczeń o przeznaczeniu szpitalnym znajdowały się także dwie kondygnacje mieszkalne. Klinika była przystosowana do jednoczesnego przyjęcia 30 pacjentów<sup>49</sup>.



Il. 17. Projekt fasady kliniki przy Hansaplatz 14. APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, Hansaplatz 14, sygn. 15/3719

<sup>46</sup> Budynek początkowo określany był jako Privatklinik für Frauenleiden u. Geburtshilfe, pojawiał się także jako Sanatorium Chirurgie und Orthopädie lub Chirurgische und Frauenklinik, zob. Karl Fehlhaber, *Gebäude für Krankenpflege und öffentliche Wohlfahrt*, [w:] *Danzig und seine Bauten...*, s. 190. W późniejszym czasie funkcjonował pod nazwami Hansa-Sanatorium i Hansa-Bad, a także Klinik.

<sup>47</sup> APG, PUPBG, Hansaplatz 14, sygn. 15/3719, s. 22. Przed zmianą numeracji budynek przypisany był pod adres Hansaplatz 8.

<sup>48</sup> *Ibidem*, s. 38. Przed wynajęciem gabinetu w Deutsches Haus dr Wisselink miał swój gabinet na ulicy Chlebnickiej 24.

<sup>49</sup> Karl Fehlhaber, *op. cit.*, s. 190.

Jednym z najważniejszych gmachów publicznych zaprojektowanych przez Schadego był dom towarowy usytuowany na rogu ulic Kołodziejskiej i Pivnej, z dłuższym bokiem od tej pierwszej. Budynek zbudowano w 1907 r.<sup>50</sup> w miejscu dawnego banku na zlecenie Christiana Petersena, właściciela firmy Potrykus & Fuchs<sup>51</sup>. Początkowo dom towarowy zaprojektowany przez Schadego zajmował połowę długości ulicy. W latach 1910–1911 dobudowano nową część zaprojektowaną przez architekta Eugena Büringa, która korespondowała formalnie z pierwotną partią budynku. Zajął ona dokupione sąsiednie parcele przy ulicy Kołodziejskiej 7, 8, 9 oraz Św. Ducha 14, 15, 16. Odtąd budynek zajmował całą długość Kołodziejskiej<sup>52</sup>. Dom towarowy zaprojektowany został na planie prostokąta ze ściętym narożnikiem od strony Zbrojowni. Miał cztery kondygnacje, nie licząc użytkowego poddasza, a całość została nakryta dachem mansardowym. W piwnicy oraz trzech najniższych kondygnacjach przewidziano pomieszczenia handlowe, magazyny oraz biura firmy. Na trzecim oraz czwartym piętrze znajdowały się lokale mieszkalne. Swoją dekoracją zewnętrzną budynek odwoływał się do repertuaru form barokowych (il. 18). Mimo dużej skali budynku Schade starał się go wpisać w otaczającą zabudowę oraz sprawić, aby fasada nie sprawiała wrażenia masywnej. Próbował to osiągnąć poprzez bogate zdobienia elewacji formowane w tynku, wzorowane na sąsiednich budynkach przy ulicy Pivnej. Architekt dołożył zwłaszcza starań, aby elewacje nie kłóciły się ze stojącą po drugiej stronie ulicy Zbrojownią<sup>53</sup>. Mimo ogromnych rozmiarów budynek o zwartej bryle przytłaczał okoliczne zabudowania. Został zburzony podczas działań wojennych 1945 r.

W latach 1907–1908 przy Długim Targu 19 zbudowano zaprojektowaną przez Schadego nową siedzibę gdańskiego oddziału Norddeutsche Kreditanstalt. Był to okazały, czterokondygnacyjny budynek z użytkowym, dwupoziomym poddaszem. Zbudowany został na planie nieregularnego prostokąta z wewnętrznym dziedzińcem przeszklonym na poziomie pierwszej kondygnacji, a także z oficyną. Głównym akcentem fasady były arkady zamykające otwory okienne pierwszej i trzeciej kondygnacji (il. 19). Jej bogaty repertuar dekoracyjny zawierał m.in. kartusze, liście akantu i inne ornamenty roślinne, herby gdańskie, a u dołu szczytu figury stworzeń morskich. W górnej partii zwieńczenia znalazł się herb Gdańska flankowany przez figury orłów. Swoją skalą gmach wyraźnie dominował nad resztą okolicznych zabudowań. Elewacja frontowa miała szerokość aż 18 m. Mimo ograniczeń dotyczących zabudowy Długiego Targu

<sup>50</sup> Erich Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln-Wien 1972, s. 472.

<sup>51</sup> *Danziger Bürgerbuch. Bilder aus Leben und Wirken Danziger Männer und Frauen in Politik, Wirtschaft, Presse, Kunst, Wissenschaft, Volksbildung*, hrsg. Rudolf Franke, Danzig 1927, s. 90.

<sup>52</sup> W 1913 r. planowano dalsze powiększenie budynku poprzez zabudowę parcel przy ulicy Św. Ducha 17, 18, 19 oraz Pivnej 66, 67 i 68, jednak ze względu na rychły wybuch wojny plany te zostały wstrzymane, zob. Baza kart obiektów, Biblioteka Gdańska PAN, [http://ziemia.bgpan.gda.pl/Kartoteka/wypisz.php?id\\_karta=186](http://ziemia.bgpan.gda.pl/Kartoteka/wypisz.php?id_karta=186), (28.03.2011).

<sup>53</sup> Ernst Schade, *Geschäftshäuser und Bankgebäude*, [w:] *Danzig und seine Bauten...*, s. 226.



budynek przekroczył maksymalną dopuszczalną wysokość fasady, czyli 20 m<sup>54</sup>. Obok pomieszczeń przystosowanych do potrzeb banku w budynku mieściły się także biura pod wynajem oraz mieszkania dla pracowników placówki zarządzających nieruchomością<sup>55</sup>.

Architekt  
gdański  
Ernst  
Schade



Il. 18. Dom handlowy Potrykus & Fuchs w Gdańsku, widok od południowego-zachodu, stan po rozbudowie, wg E. Schade, (*Bauten von*) Reg.-baumeister Schade...

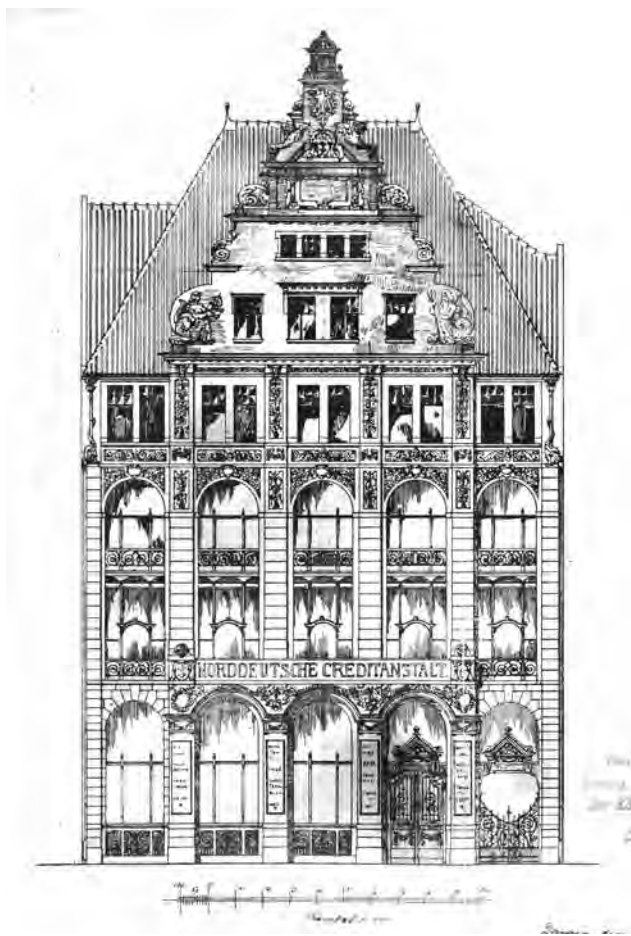
Elementem zasługującym na szczególną uwagę była umieszczona w budynku winda paciorkowa (*Paternosterwerk*)<sup>56</sup>. Nowoczesną windę wykonano z użyciem najnowocześniejszych technologii w firmie Burckhardt & Ziesler Maschinenfabrik z Chemnitz. Winda paciorkowa mieściła się obok eleganckiego dźwigu osobowego o napędzie elektrycznym, sterowanego za pomocą

<sup>54</sup> APG, PUPBG, Langenmarkt 19, sygn. 15/2806, s. 2.

<sup>55</sup> Ernst Schade, *Geschäftshäuser und Bankgebäude...*, s. 231.

<sup>56</sup> *Die Treppe der Zukunft*, „Ostdeutsche Bauzeitung” 1909, nr 41 (z 22 V), s. 246–247, *Danzigs erstes Paternosterwerk* „Die Treppe der Zukunft” (in der Norddeutschen Kreditanstalt), „Der Profanbau”, 5/1909, Beil. Nr. 4, s. 17–19.

przycisków<sup>57</sup>. Jednak to właśnie *Paternosterwerk* cieszył się największym powodzeniem. Przewaga nowego urządzenia polegała na znacznym obniżeniu czasu oczekiwania na kabinę, a także na mniejszym zużyciu energii. Dźwig obsługiwał 12 dębowych kabin poruszających się przez wszystkie piętra budynku. Podczas jego planowania położono silny nacisk na bezpieczeństwo przyszłych użytkowników. Specjalna konstrukcja zabezpieczała głównie przed wypadkami spowodowanymi niepożądanym wejściem do szybu – w takim przypadku dzięki specjalnie zamontowanym kłapom winda zatrzymywała się<sup>58</sup>.



Il. 19. Projekt fasady banku przy ul. Długi Targ 19. APG, Państwowy Urząd Policji Budowlanej w Gdańsku, Langenmarkt 19, sygn. 15/2806

<sup>57</sup> Zachowane plany budynku pochodzą z 1907 r. i nie uwzględniają innej windy niż paciorkowa. W trakcie budowy dokonano zapewne zmian, wprowadzając także windę osobową. Również projekt elewacji nie pokrywa się w szczegółach ze zrealizowanym budynkiem, por. Ernst Schade, (*Bauten von*) *Reg.-baumeister Schade...*, s. 4; APG, PUPBG, Langenmarkt 19, s. 24.

<sup>58</sup> *Danzigs erstes Paternosterwerk...*, s. 18.

W następnych latach Schade stworzył projekt zespołu zabudowań elektrowni w w Straszynie-Przędzieszynie. Uruchomiona w październiku 1910 r. była pierwszą elektrownią wodną na Raduni. Zachowany do dziś kompleks składa się z czterech budowli. Przy ich projektowaniu mimo przemysłowego charakteru nie zrezygnowano z aspiracji architektonicznych. Formy obiektów są przemyślane i dobrze korespondują z terenem oraz elementami hydrotechnicznymi. Najciekawszym obiektem jest budynek siłowni, który stanowi doskonały przykład integracji elementów technicznych oraz architektonicznych. We wszystkich budynkach wprowadzono podobne cechy formalne: obłożenie kamieniem dolnej kondygnacji, połączenie tynkowanych murów z wyeksponowaną konstrukcją ryglową, urozmaiconą bryłę, wieżyczki narożne a także elementy drewniane, takie jak wykusze, ganki i konsole. Widoczne są również nawiązania do architektury militarnej: blanki, wieżyczki oraz kamienne lica murów. W przypadku budynku siłowni (il. 20) zastosowane elementy uplastyczniają prostą bryłę budynku – przykładem są wieżyczki narożne z dachami wiciowymi, które nadają gmachowi strzelistości bądź też galeria wokół najwyższej kondygnacji, będąca dawnym miejscem rozdzielni. Militarne reminiscencje przywołują kamienne oblicowania, wąskie otwory okienne a także naroża uwydatnione poprzez pogrubienia muru.

Z pewnością jedną z najbardziej prestiżowych realizacji Schadego był projekt hali sportowej<sup>59</sup>. Inicjatywa jej budowy wyszła od Verkaufsvereinigung für edle Reit- und Wagenpferde, powstałego na przełomie 1911 i 1912 r. Obiekt miał służyć głównie jako ujeżdżalnia, punkt przeprowadzania aukcji koni, bezpośredniej sprzedaży od hodowców lub miejsce uprawiania sportów konnych, ale również jako miejsce organizacji koncertów, widowisk cyrkowych, zebrań masowych itp. Ostatecznie do realizacji przyjęto projekt po znacznym uproszczeniu, wymuszonym koniecznością obniżenia kosztów<sup>60</sup>. Budowę obiektu rozpoczęto wiosną 1914 r., ukończono zaś we wrześniu roku następnego<sup>61</sup>. Po wielu różnych szacunkach koszty budowy wyniosły ostatecznie około 210 tys. marek, 50 tys. marek kosztowała natomiast ziemia pod budowę. Większą część tej sumy pokryła hipoteka, reszta została sfinansowana z funduszu utworzonego przez towarzystwo akcyjne oraz z loterii<sup>62</sup>. Podstawą regularnego dochodu miały być wpływy z dzierżawy restauracji, które już w fazie planowania budowy zostały ustalone z przyszłym najemcą na 15 tys. marek<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> Za konsultacje oraz pomoc w dotarciu do wielu cennych materiałów dotyczących tego obiektu serdecznie dziękuję Panu Jerzemu Michalakowi.

<sup>60</sup> *Danziger Reitsall*, „Danziger Zeitung” 1914, nr 82 (z 18 II), Abend-Ausgabe, s. 6.

<sup>61</sup> *Die Danziger Sporthalle (Eigenbericht der „Danziger Zeitung”)*, „Danziger Zeitung” 1915, nr 437 (z 18 IX), Morgen-Ausgabe, s. 3.

<sup>62</sup> *Der Bau der Danziger Sporthalle wird eifrig gefordert*, „Danziger Zeitung” 1914, nr 278 (z 17 VI), Abend-Ausgabe, s. 2.

<sup>63</sup> *Der Danziger Tattersaal gesichert*, „Danziger Zeitung” 1914, nr 101 (z 1 III), Morgen-Ausgabe, s. 2.



Il. 20. Budynek siłowni elektrowni wodnej w Straszynie, wg E. Schade, (*Bauten von*) Reg.-baumeister Schade...

Jako najatrakcyjniejszą pod wieloma względami lokalizację wybrano ostatecznie teren przy Grosse Allee (obecnie al. Zwycięstwa), który był niegdyś wojskowym placem ćwiczeń<sup>64</sup>. Wybrana parcela, mająca około 12 tys. m<sup>2</sup> powierzchni<sup>65</sup>, z łatwością mogła pomieścić budynek główny oraz towarzyszące mu stajnie i inne obiekty. Ze względu na planowaną budowę wytyczono nową ulicę, biegnącą od budynku Conradinum, po budynek ujeżdżalni. Nadano jej nazwę Ostseestrasse (obecnej Hallera)<sup>66</sup>.

22 września 1915 r. Schade oficjalnie zaprezentował obiekt przedstawicielom prasy oraz członkom Gdańskiego Stowarzyszenia Architektów<sup>67</sup>. Pierwszym wydarzeniem, jakie gościł nowy gmach, była wystawa poświęcona tematyce wojennej, zorganizowana w części budynku przeznaczonym na kawiarnię<sup>68</sup>. Plakat informujący o wystawie zaprojektował najprawdopodobniej sam Peter

<sup>64</sup> *Der Kommende Tattersaal*, „Danziger Zeitung” 1913, nr 301 (z 1 VII), Morgen-Ausgabe, s. 3.

<sup>65</sup> *Der Danziger Tattersaal gesichert*, „Danziger Zeitung” 1914, nr 101 (z 1 III), Morgen-Ausgabe, s. 2.

<sup>66</sup> *Stadtverordnetensitzung am 12. Aug.*, „Danziger Zeitung” 1913, nr 375 (z 13 VIII), Morgen-Ausgabe, s. 2.

<sup>67</sup> *Die neue Danziger Sporthalle*, „Danziger Zeitung” 1915, nr 445 (z 23 IX), Morgen-Ausgabe, s. 3.

<sup>68</sup> *Ausstellung für Verwundeten- und Krankenfürsorge im Kriege Danzig 1915*, „Danziger Zeitung” 1915, nr 444 (z 22 IX), Abend-Ausgabe, s. 2, zob. też *Ausstellung für Verwundeten- und Krankenfürsorge im Kriege Danzig 1915, Eröffnungsfeier*, „Danziger Zeitung” 1915, nr 446 (z 23 IX), Abend-Ausgabe, s. 2–3.

Behrens<sup>69</sup>. W pierwszych miesiącach po otwarciu w hali sportowej odbyły się koncerty symfoniczne, przedstawienia, a także projekcje filmów<sup>70</sup>.

W 1924 r. planowano rozbiórkę hali ze względu na jej nierentowność. Specjalna drewniana podłoga, jaką wyłożono główną salę, nie spełniała swojej funkcji. W zamyśle miała być w razie potrzeby składana, w praktyce jednak raz położona już nigdy nie została zdemontowana, co przekreślało wiele możliwości wykorzystania budynku. Przez dekadę służył on jako miejsce koncertów, zebrań, występów<sup>71</sup>. Ostatecznie do rozbiórki nie doszło, a zniechęcony wynikami finansowymi dotychczasowy właściciel zdecydował o sprzedaży obiektu kupcowi o nazwisku Siebenfreund<sup>72</sup>. Pół roku po planowanej likwidacji Sporthalle odkupiło miasto za sumę 150 tys. guldenów<sup>73</sup>. II wojnę światową hala sportowa przetrwała bez uszkodzeń. Po 1945 r. budynek został poddany szeregowi gruntownych przebudów, przystosowujących go do potrzeb zajmujących budynek instytucji. W efekcie obecna forma budynku zajmowanego przez Operę Bałtycką bardzo dalece odbiega od stanu pierwotnego.

Budynek Sporthalle założony został na rzucie wydłużonego prostokąta, z dłuższym bokiem od ulicy Hallera. Bryła budynku składała się z trzech głównych części: jednokondygnacyjnej kawiarni od strony wschodniej (il. 21), trójkondygnacyjnej części środkowej z pomieszczeniami gospodarczymi i mieszkalnymi oraz dwoma większymi salami<sup>74</sup>, wreszcie z części głównej, mieszczącej ujeżdżalnię. Wejście główne do budynku znajdowało się od strony Alei. Najważniejszym i największym punktem obiektu była sala przeznaczona na ujeżdżalnię, otoczona częściowo kuluarami i emporami, mogąca pomieścić ponad 5 tys. osób.

Dekoracje wszystkich sal przedstawiały spójny program. W kawiarni głównym elementem ozdobnym były sztukaterie z gdańskim herbem ujętym w rozmaite obramienia. Sama ujeżdżalnia również nie była pozbawiona dekoracji (il. 22). Jej kasetonowy strop pomalowany został za pomocą szablonów w geometryczne wzory oraz herby miast Prus Zachodnich. Motyw ten powtarza się

<sup>69</sup> Imperial War Museum: Posters of Conflict – The Visual Culture of Public Information and Counter Information, <http://vads.ahds.ac.uk/flarge.php?uid=28026> (23.05.2011).

<sup>70</sup> W ciągu dwóch lat od decyzji o budowie budynek bywał różnie nazywany. Początkowo konsekwentnie pisało się o Tattersaal oraz Reitsaal, podkreślając główną opcję użytkowania budynku narzuconą przez inwestora. W wydaniu popołudniowym „Danziger Zeitung” z 17 VI 1914 r. budynek po raz pierwszy został określony jako Sporthalle. Późniejsze wydania operowały nazwą Reitsaal, ale pojawiła się także Reit- und Sportsaal. Po wybuchu wojny przyjęła się nazwa Sporthalle, ale pojawiała się też określenie Sportpalast. W prasie zawarto wówczas stwierdzenie, że „budynek powinien służyć nie tylko sportom związanym z jazdą konną, ale też wszystkim innym”, zob. *Danziger Sporthalle...*, s. 2–3.

<sup>71</sup> *Państwowa Opera i Filharmonia Bałtycka w Gdańsku. W 25-lecie istnienia*, red. Bogdan M. Jankowski, Gdańsk 1971, s. 20.

<sup>72</sup> *Die Sporthalle wird abgebrochen*, „Danziger Zeitung” 1924, nr 238 (z 27 VIII), s. 7.

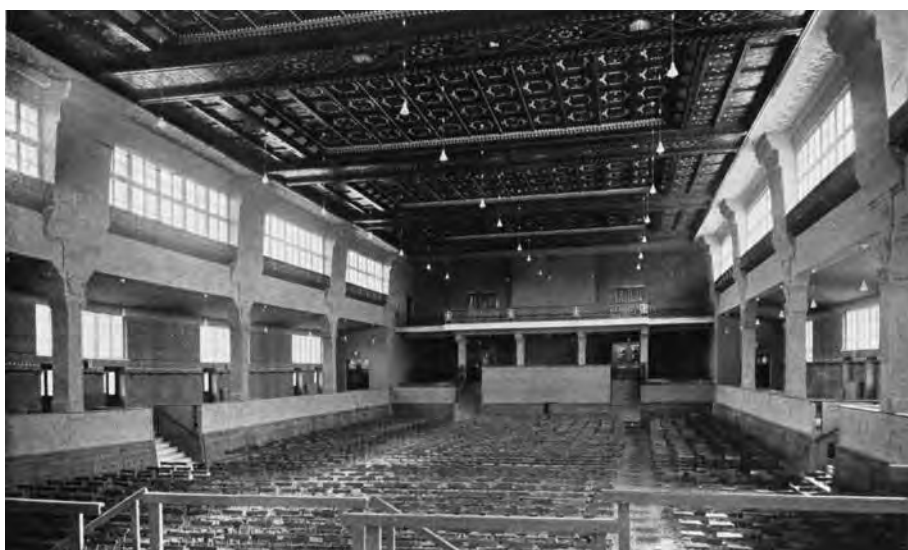
<sup>73</sup> *Die Sporthalle in Besitze der Stadt*, „Danziger Zeitung” 1925, nr 71 (z 12 III), s. 7.

<sup>74</sup> *Der Kommende Tattersaal*, „Danziger Zeitung” 1913, nr 301 (z 1 VII), Morgen-Ausgabe, s. 3.

także w sali znajdującej się w części środkowej budynku, określonej przez Schadego jako „sala zebrań”.



Il. 21. Budynek hali sportowej przy al. Zwycięstwa 15. Widok od zachodu, wg Ernst Schade, (Bauten von) Reg.- baumeister Schade...



Il. 22. Sala główna (ujeżdźalnia) w hali sportowej przy al. Zwycięstwa 15, wg Ernst Schade, (Bauten von) Reg.- baumeister Schade...

Sam budynek ze względu na swoje specyficzne ukształtowanie z czasem stał się przedmiotem nieprzychylnych ocen. Jeden z późniejszych komentarzy mówił o „dużej, szczególnie szpetnej hali sportowej” oraz „przedziwnym zlepku brył bez żadnej wartości architektonicznej”<sup>75</sup>. Forma ta wynikała jednak z pełnionej

<sup>75</sup> Jerzy Stankiewicz, Bohdan Szermer, *Gdańsk. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny oraz powstanie zespołu Gdańsk – Sopot – Gdynia*, Warszawa 1959, s. 232, 323.

przez budynek funkcji. Należy także wziąć pod uwagę uproszczenie projektu budowli, które z pewnością niekorzystnie wpłynęło na jej formę zewnętrzną.

W ciągu swojej kariery architektonicznej przeprowadził Schade także kilka przebudów istniejących wcześniej obiektów. Wśród nich warte odnotowania są: rozbudowa siedziby łoży Pod Czerwonym Krzyżem przy ulicy Wielkie Młyny (przed 1906 r.), projekt przebudowy siedziby firmy G. Mix przy Długim Targu 4/5 (1925 r., częściowo zrealizowany)<sup>76</sup> oraz adaptacja tak zwanego Domu Schumannów przy ulicy Długiej 44/45 (1917–1918 r.) na siedzibę banku<sup>77</sup>.

Najważniejsze realizacje budowlane Schadego można chronologicznie zamknąć w okresie 17 lat. Etap ten otwierają kamienice przy Targu Drzewnym, kończy zaś projekt hali sportowej. Po 1915 r. aktywność zawodowa architekta znacznie osłabła. Do końca życia nie wykonał on już żadnego poważnego zlecenia, poświęcając się głównie pracy teologicznej. Rychłe przejście na emeryturę wymusił zapewne również pogarszający się stan zdrowia.

Dorobek Schadego, mimo iż zamyka się w stosunkowo niewielkiej liczbie obiektów, jest bardzo różnorodny pod względem stylistycznym. W repertuarze środków, jakimi architekt się posługiwał, możemy odnaleźć cały szereg neostylów popularnych wówczas na terenie Cesarstwa. Wśród nich bardzo ważne miejsce zajmują budowle inspirowane architekturą renesansową, stanowiącą styl narodowy państwa niemieckiego od końca XIX w. Choć reprezentowane przez stosunkowo niewielką liczbę przykładów – można tu wymienić kamienice przy Targu Drzewnym (1896–1898), przy ulicy Kowalskiej (1896) i Okopowej (1904), klinikę przy Am Olivaer Tor (1905) oraz przy Hansaplatz (1903) – to jednak ze względu na skalę i rangę tych realizacji mogą one uchodzić za jego kluczowe projekty. Odwołano się w nich do form renesansu (względnie manieryzmu) północnego. Typowe dla tego stylu są elewacje pokryte cegłą licówką, wykończenia z kamienia oraz charakterystyczne wykroje szczytów. U Schadego charakterystycznym elementem wykorzystywanym w tego typu realizacjach są wpisane w fasadę figury, korespondujące kolorystycznie z jasnymi wykończeniami elewacji. Wyrazistym przykładem takiego rozwiązania jest hotel Deutsches Haus przy Targu Drzewnym.

Kilka z wczesnych realizacji Schadego wpisuje się z kolei w nurt tzw. historyzmu malowniczego, popularnego głównie w końcu XIX w. Czerpał on z motywów historycznych, jednakże rozplanowanie bryły było inne niż w przypadku dawnych pierwowzorów. Budowle te posiadały niesymetryczne elewacje, na ogół pozbawione wyraźnych podziałów. Bryłę urozmaicały narożne wieżyczki, loggie, wykusze i balkony składające się na ogólne wrażenie malowniczości. Typowe dla tej stylistyki było także łączenie elewacji tynkowanych z wyeksponowanym murem pruskim. Tę grupę w dorobku architekta najlepiej reprezentują

<sup>76</sup> Zob. APG, PUPBG, Langenmarkt 4/5, sygn. 15/2791, s. 169–229.

<sup>77</sup> Zob. APG, PUPBG, Langegasse 44/45, sygn. 15/2748, s. 78–149. Za wskazanie poszytu serdecznie dziękuję Państwu Ewie i Wojciechowi Szymańskim.

wille przy ulicy Konopnickiej (1902) i Jaśkowej Dolinie (1899), elbląski pałac Ziesego (1903–1906) oraz zabudowania elektrowni wodnej (1910).

Wśród projektów Schadego znalazły się także realizacje nawiązujące do form barokowych. Masywna bryła domu towarowego Potrykus & Fuchs (1907) została uplastyczniona przez wprowadzenie wyraźnych podziałów pionowych za sprawą wysokich wykuszy. Całość ubrano w barokowy kostium, z typowym dla tej epoki zestawem dekoracji, balkonami, portalami z nadświetlami, bonionowaniami itp. Formy barokowe pojawiły się także w fasadzie kamienicy przy ulicy Chlebnickiej (1908).

Neogotyki, stale popularny w końcu XIX w., także znalazł odzwierciedlenie w projektach Schadego. W jego wydaniu jest on masywny i zredukowany. W przebudowanym z klasycystycznego na neogotycki dworze bysewskim (początek XX w.) architekt próbował przydać prostej bryle plastyczności za pomocą wieży, przedsionka oraz schodkowych szczytów.

Wśród pozostałych budowli możemy odnaleźć także nawiązania do wiejskiego budownictwa niemieckiego, czego przykładem jest willa Schadego przy Grosse Allee wybudowana około 1905 r.<sup>78</sup> Pojawiają się także rozwiązania klasycyzujące, czego przykład stanowi łoża Pod Czerwonym Krzyżem, pamiętać jednak należy, że w tym przypadku była to jedynie kontynuacja form sprzed rozbudowy.

Niezależnie od przyjętej konwencji stylowej wszystkie obiekty realizowane przez Schadego charakteryzują się znaczną dbałością o szczegóły. Zauważalne jest to zwłaszcza w przypadku zleceń na domy podmiejskie, w których zaznaczyła się indywidualność projektanta. Wille te na ogół pozbawione są przesadnej dekoracji, jednakże jakość wykonania wyróżnia je na tle budynków seryjnie budowanych przez wyspecjalizowane firmy budowlane i pokrytych szablonową dekoracją wybieraną na ogół z katalogów. W przypadku Schadego niewielka liczba realizacji zdecydowanie przełożyła się na ich jakość.

Obecność Schadego w Gdańsku przypadła na szczególny okres w dziejach architektury europejskiej. Gdy kończył on edukację, nadal obowiązywały neostyle historyczne. Wkrótce, wraz z nadejściem XX w. zaczęły ze sobą konkurować dwie główne tendencje: z jednej strony dalsze trwanie przy formach historyzujących, z drugiej – prądy zapowiadające już nową architekturę. Gdańsk należał do miast, w których długo dominowały nurty konserwatywne, podczas gdy w większych ośrodkach niemieckich pojawiały się pierwsze oznaki nowych rozwiązań (zwłaszcza po powstaniu w 1907 r. Niemieckiego Werkbundu), w Gdańsku budowało się tak, jak wiele lat wcześniej. Jednak i tutaj, mimo całej zachowawczości i przywiązania do historyzującej estetyki, zaczęły pojawiać się symptomy zmian. Są one widoczne także w projektach Schadego, w którego twórczości w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej można zauwa-

<sup>78</sup> Wiązało się to z bardzo rozpowszechnionymi pracami Hermanna Muthesiusa dotyczącymi budownictwa mieszkaniowego.



żyć pewne tendencje redukcyjne. Z czasem historyzująca dekoracja została ograniczona bądź też powiązana z bardziej nowoczesną formą całego budynku, tak jak miało to miejsce w przypadku willi przy Hermannshoferweg 14 oraz sopockiej willi Mixa. W obu budynkach skontrastowano nowoczesny sposób potraktowania całości z portalem cytującym bogate formy historyczne, a dotychczas eksponowane ceglane mury zostały otynkowane, co wyraźnie akcentuje wprowadzone podziały.

Już około 1908 r., kiedy to Schade zaprojektował zespół elektrowni wodnych w Straszynie, pomimo przywiązania do form historyzujących dostrzegalna jest redukcja formy, uproszczenie dekoracji i nacisk położony na kształtowanie bryły za pomocą podziałów. Bardziej charakterystyczny jest przypadek kamienic mieszkalnych przy Hanzaplatz, których uproszczony kształt i masywna bryła nasuwają mimowolnie skojarzenie z później realizowanymi modernistycznymi blokami mieszkalnymi. Porównanie ich z powstałą 15 lat wcześniej kamienicą przy Targu Drzewnym 15/16 wykazuje istnienie pomiędzy nimi ewidentnej różnicy. W przypadku wspomnianej już sopockiej willi Mixa także widoczny jest inny sposób myślenia niż przy powstałych zaledwie niecałą dekadę wcześniej domach we Wrzeszczu. Bogato rozczłonkowane ceglane fasady, bogactwo dekoracji oraz niezliczone szczegóły dekoracyjne wcześniejszych realizacji możemy skonfrontować z masywną bryłą późniejszej realizacji, nazwaną przez Przemysława i Justynę Czyszaków, trochę na wyrost, „modernistyczną”<sup>79</sup>. Podobny charakter miała także hala sportowa przy obecnej al. Zwycięstwa, jednak przy ocenie tego projektu trzeba wziąć pod uwagę uproszczenie planów podyktowane ograniczonymi środkami finansowymi.

W zakresie rozwiązań przestrzennych stosowanych w obiektach zaprojektowanych przez Schadego także trudno jest wskazać jakieś ogólne zasady. Odnosnie do budynków willowych mała liczba zachowanych zabytków oraz szczupłość dokumentacji archiwalnej nie pozwalają na określenie typowych, powtarzalnych cech. Ze względu na brak informacji o pierwotnym przeznaczeniu poszczególnych pomieszczeń trudno także rozstrzygnąć, w jakim stopniu Schade stosował się do zaleceń ówczesnych teoretyków. Wiele elementów pokrywa się jednak ze stosowanymi powszechnie rozwiązaniami.

Jakkolwiek można doszukiwać się w twórczości Schadego elementów stricte gdańskich, to jednak nie ulega wątpliwości, że jego projekty wpisują się całkowicie w panujące wówczas tendencje. Większą część jego realizacji można by z powodzeniem umiejscowić w innym mieście niemieckim. Dotyczy to zwłaszcza wczesnych projektów, takich jak Deutsches Haus czy kamienica Mixa przy Holzmarkt, które w swoim ogólnym kształcie mogą przypominać gdańską, manierystyczną architekturę, jednak operują także obcymi dla niej formami, takimi jak wieżyczki, wykusze i balkony, których trudno się doszukać na miejscowych,

<sup>79</sup> Biała karta zabytku nr 6936, Przemysław Czyszek, Justyna Czyszek, Gdańsk 1987.

wąskich i płaskich elewacjach kamienic<sup>80</sup>. Zjawisko powoływania się na obce względem danego miasta wzorce (w przypadku Gdańska np. nadreńskie bądź saskie) było zjawiskiem powszechnie występującym<sup>81</sup>. Często architekci dokonali swoistej fuzji cech formalnych, w których przeplatały się formy charakterystyczne dla Gdańska niderlandzkiego manieryzmu, z powszechnie panującymi wówczas wzorami<sup>82</sup>.

Z czasem twórczość Schadego stała się bardziej gdańska, co wyrażało się przywoływaniem konkretnych gdańskich zabytków (nie tylko manierystycznych) w nowo powstających budynkach. Widoczne jest to już w projekcie gdańskiego teatru, którego idea miała na celu manifestowanie owej rodzimości. Sytuacja taka miała miejsce także w przypadku sopockiej willi Mixa, do której (zapewne nie bez udziału samego zleceniodawcy) włączono portal skopiowany z Domu Uphagena. Tu mielibyśmy jednak do czynienia z czysto ideologicznym zabiegiem – podkreśleniem „gdańskości” inwestora, pewnym wyrazem hołdu dla miasta, z którym związał swoje życie. W innych realizacjach możemy jednak odnieść wrażenie, że nawiązania do gdańskiej architektury stanowiły inicjatywę samego Schadego. W przypadku neobarokowego domu handlowego Potrykus & Fuchs szczyty wyraźnie nawiązują do tak zwanego Domu pod Murzynkiem o rokokowych formach, a portale do stosownych elementów gdańskich kamienic mieszczańskich.

W realizacjach Schadego możemy także zaobserwować inspirację nowszymi budynkami. Sytuacja taka zaszła w przypadku wspomnianej powyżej willi Mixa w Sopocie, której bryła ma układ bardzo podobny do sopockiego domu własnego architekta Puchmüllera przy Charlottenstrasse 15 (obecnie Lipowa). W przypadku willi Schreya przy Jaśkowej Dolinie niełatwo zanegować jej podobieństwa do powstałej kilka lat wcześniej na tejże ulicy willi Kirscha. Trudno jednak ocenić, czy podobieństwo to wynikało jedynie z wykorzystania wspólnych dla obu projektów wzorców<sup>83</sup>, czy też ze świadomego nawiązania.

<sup>80</sup> Ich forma pokrywa się z innymi budynkami typu *Wohn und Geschäftshaus*, powstającymi na terenie Niemiec w owym czasie, por. Ralf Mennekes, *Die Renaissance der deutschen Renaissance*, Petersberg 2005, s. 140–147. Por. także Jacek Friedrich, *Czy Gdańsk ma swój styl?*, „30 Dni” 1999, nr 3, s. 30.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> Należy przy tym zaznaczyć, że architekci wzorujący się na gdańskich budowlach z końca XVI i początku XVII w. nie zdawali sobie sprawy (lub ignorowali istnienie tego faktu), że budowle, którymi się inspirowali, są w dużej części przekształconymi projektami z popularnych wówczas wzorników Cornelisa Florisa czy Hansa Vredemana de Vriesa. Tworzona przez nich architektura była w istocie jedynie połowicznie „gdańska”, zob. Arnold Bartetzky, *Między naśladownictwem a oryginalnością. Architektura na północy Europy w drugiej połowie XVI i początkach XVII wieku i jej twórcy. Z metodologicznych problemów historii sztuki*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, red. Jacek Friedrich i Edmund Kizik, Gdańsk 2003, s. 205.

<sup>83</sup> Przełom XIX i XX w. to czas ogromnej popularności wzorników i katalogów architektonicznych oraz budowlanych rozpowszechniających konkretne rozwiązania i opisujących bieżące realizacje.

Jeśli chodzi o możliwość inspiracji budowlami spoza Gdańska, nie można zbagatelizować wpływów berlińskich, które są prawdopodobne również ze względu na to, że Schade tam właśnie odbył studia architektoniczne. Małgorzata Omilanowska zwróciła uwagę na podobieństwo jego projektu teatru do berlińskiego Theater des Westens Bernharda Scheringa<sup>84</sup>. Do gmachu teatru Schadego doklejone zostały jednak motywy zaczerpnięte z gdańskiej architektury, co w przypadku tej inwestycji jest rzeczą zrozumiałą.

Postać Ernsta Schadego, mimo iż obecnie słabo znana, odegrała ważną rolę w architekturze Gdańska przełomu wieków. Szereg budowli jego projektu powstałych w czasie intensywnego rozwoju urbanistycznego i budowlanego Gdańska na wiele lat ukształtowało wygląd miasta. Urodzony w Prusach Wschodnich a wykształcony w Berlinie, osiadłszy w Gdańsku, stworzył budowle ściśle odpowiadające panującym w owym czasie w Niemczech tendencjom, niepozabawione jednak pewnego indywidualnego rysu. Wśród jego realizacji można odnaleźć bardzo zróżnicowane projekty, których zleceniodawcami były zarówno osoby prywatne, jak i firmy, spółki a także władze miejskie.

Ernst Schade związał się z Gdańskiem nie tylko zawodowo. Miasto stało się dla niego zarówno polem dla realizacji architektonicznych koncepcji, jak również ośrodkiem, w którego funkcjonowanie zaangażował się osobiście, poprzez rozliczne działania na polu pozazawodowym. Głównym jego zamiarem było dbanie o dobro Gdańska i jego mieszkańców. Swoją pracę traktował jako misję, mając na celu pogodzenie życzeń zleceniodawców z oczekiwaniami ogółu. Jak sam napisał, sensem i istotą jego pracy było dla niego czynne kształtowanie kultury. Bycie architektem wiązało się dla Schadego z obowiązkiem wobec współobywateli, aby tworzone przez niego budowle były odpowiednie dla czasu i miejsca, w którym powstają<sup>85</sup>. Miasto z którym się związał, o bogatej kulturze i tradycji architektonicznej, postawiło przed nim dodatkowe wyzwania. Aby tworzyć projekty harmonizujące z tą lokalną specyfiką, należało opanować spektrum środków formalnych pozwalających na odpowiednie dopasowanie się do miejscowej zabudowy. Możemy tylko przypuszczać, że wypełniwszy powyższe warunki, Schade odchodził na emeryturę z poczuciem dobrze wypełnionego zadania.

<sup>84</sup> Omilanowska, *Problematyka identyfikacji narodowej...*, s. 177.

<sup>85</sup> Ernst Schade, (*Bauten von*)..., s. 1.

This article discusses the work of Gdańsk architect Ernst August Schade, whose output has not yet been reviewed. Having graduated from the Higher Technical School in Berlin, he began his clerical career in the Government District of Gusev in East Prussia. In 1899, he resigned from the civil service and settled in Gdańsk, where he set up his private practice. He resided there during the construction boom, triggered by the demolition of contemporary fortifications.

Schade designed numerous buildings, most of which were destroyed during World War II. His most important projects are residential buildings, including metropolitan tenement houses (Schmiedegasse 13/14 (after 1896), Holzmarkt 12/14 (1898–1899), Holzmarkt 15/16 (1896–1898), Karrenwall 7 (1904), Heiligengeistgasse 7 (1905), Brotbänkergasse 47/48 (after 1907), Hansaplatz 7 and 8 (before 1913), as well as villas and other suburban residences: in Jäschkentalerweg 10 in Gdańsk-Wrzeszcz (1899), in the town of Bissau (the beginning of the 20th century), in Baumbach Allee 7 (approx. 1902), Hermannshoferweg 14 (1903–1905) and Grosse Gasse 47 (approx. 1905) in Gdańsk-Wrzeszcz, an urban unit with a palace in Modrzewie Park in Elbląg (1906) and in Bülowallee 12 in Upper Sopot (1908–1909).

Designs of public utility buildings play an equally important role in the architect's output. The most monumental being the unrealised design of the new city theatre from 1899. Schade also designed an office building in Am Olivaer Tor 1 (before 1903), a private clinic in Hansaplatz 14 (1902–1903), a department store Potrykus & Fuchs in Jopengasse 69 (1907), a bank in Langenmarkt 19 (1907–1908), a water power plant complex in Straschin-Prangschin (1910), and the sports hall building in Grosse Allee in Gdańsk-Wrzeszcz (1913–1915).

Schade's output is diverse in terms of style. The most important and substantial part of it are buildings inspired by Renaissance architecture. He also designed constructions following the so called picturesque historicism, neo-baroque or neo-gothic style. In his late designs he used significantly reduced forms, simplified historic decorations, and the body of the building was shaped using clear divisions. Despite influences from local architecture visible in his works, his output followed trends prevailing within the area of the German empire at that time.

## Ulica Piwna w początkach XX w. Przyczynek do historii ochrony zabytków w Gdańsku

W pierwszych latach XX w. ulica Piwna (Jopengasse) stała się terenem eksperymentów i kompromisów konserwatorskich, postaramy się w tym artykule przybliżyć te zagadnienia.

Na początku spójrzmy na sytuację komunikacyjną panującą na historycznym obszarze Gdańska, miała ona bowiem również wpływ na decyzje podejmowane na ulicy Piwnej. Niemal do końca XIX w. fortyfikacje frontu zachodniego przebiegające wokół historycznego centrum miasta dotkliwie hamowały rozwój Gdańska. Począwszy od 1895 r. zaczęto niwelację wałów, by na ich miejscu poprowadzić szeroką arterię komunikacyjną – zgodnie z planem przygotowanym przez miejskiego radcę budowlanego Juliusa Alberta Gottlieba Lichta (1821–1898), z pomocą miejskiego mierniczego Maximiliana Blocka, na podstawie wytycznych Hermana Josefa Stübgena<sup>1</sup>. W założeniu plan nie obejmował Głównego i Starego Miasta. Toteż nie zaplanowano na tym obszarze, śladem wielu innych miast, poprowadzenia nowych tras lub choćby poszerzenia wybranych, istniejących już ulic, co przyczyniłoby się do poprawy komunikacji. Najbardziej obciążone stale zwiększającym się ruchem ulicznym pozostały więc ulice Długa (tu przebiegała też linia tramwaju konnego a następnie elektrycznego) oraz Ogarna i Piwna. U progu XX w. sytuacja na tych ulicach stała się tak trudna, że dojrzewało do zdecydowanych rozwiązań. Mieszkańcy domagali się od dłuższego już czasu od władz miasta zapewnienia pieszym należytego bezpieczeństwa. Jedną z propozycji było otwarcie pasażu w Wielkiej Zbrojowni, który zapewniłby komunikację pomiędzy Targiem Węglowym (Kohlenmarkt) i ulicą Piwną z pominięciem Bramy Długoulicznej przeciążonej ponad miarę ruchem. Otwarcie pasażu było jednak szczególnie utrudnione, gdyż Zbrojownia znajdowała się w rękach władz wojskowych, a prowadzone przez dziesięciolecia negocjacje nie przynosiły pożądaných rezultatów<sup>2</sup>. Zrzeszenia mieszkańców, zwłaszcza zaś utworzone w 1870 r. Gdańskie Stowarzyszenie Mieszczan (Danziger Bürgerverein), wносиły o zakup lub przejęcie w drodze wymiany z Fiskusem Wojskowym całej Zbrojowni na cele miejskie, jednak i ten postulat nie został zrealizowany. Padały też bardziej radykalne

<sup>1</sup> Zagadnienia te obszernie omówiła Małgorzata Omilanowska, *Defortyfikacja Gdańska na tle przekształceń miast niemieckich w XIX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2010, R. 72, nr 3, s. 293–334 (zwłaszcza s. 306–328).

<sup>2</sup> Ostatecznie pasaż otwarty został dopiero w okresie Wolnego Miasta Gdańska, w 1923 r.

propozycje wyburzenia Bramy Długoulicznej lub Dworu bractwa św. Jerzego i tym sposobem usprawnienie ruchu na tym obszarze. Kolejnym postulatem wysuwany w celu poprawy ruchu ulicznego było przebicie ulicy Ogarnej do ulicy Ujeżdżalnia (Reitbahn, obecnie Bogusławskiego), aby uzyskała ona bezpośrednią komunikację z terenami pofortecznymi<sup>3</sup>. Kwestia takiego skomunikowania obu ulic była rozważana już w 1850 r., jednak nie została zrealizowana<sup>4</sup>. Postulat udało się władzom miasta spełnić dopiero w 1903 r., gdy otwarto ulicę Ogarną od strony Dworu Miejskiego (usuwając część zabudowań stajni<sup>5</sup>). W ten sposób choćby w części odciążono ulicę Długą i Długi Targ, zwłaszcza że wkrótce poprzez przebudowaną Bramę Krowią i most na Motławie można było dogodnie przejechać na Wyspę Spichrzów, dostać się na Długie Ogrody (Langgarten), a dalej udać się w kierunku Żuław.

Nadal jednak ulica Piwna, niegdyś należąca do mniej obciążonych ruchem kołowym, borykała się z nadmierną liczbą pojazdów konnych, szczególnie dużych, przewożących towary, które rezygnując z trasy ulicą Długą, gdzie poruszały się tramwaje, obierały właśnie tę drogę. W 1905 r. mieszkańcy Piwnej przystąpili więc do bardziej zdecydowanego działania. Właściciele 26 posesji wybrali swoje przedstawicielstwo i postanowili domagać się radykalnych zmian, wśród ich postulatów znalazło się przede wszystkim usunięcie przedproży a w tym miejscu ułożenie szerokiego chodnika oraz wprowadzenie nowej nawierzchni ulicy<sup>6</sup>.

Mieszkańcy argumentowali, że przedproża utrudniają pieszym poruszanie i odbierają ulicy „wielkowiejski” wygląd. Okna wystawowe sklepów były przesłaniane przedprożami, co miało – jak dowodzili właściciele kamienic – niekorzystnie wpływać na rozwój handlu w tym rejonie<sup>7</sup>. Za rozebraniem przedproży miał przemawiać i ten argument, że nocą stawały się one schronieniem podejrzanych osobników, którzy zakłócali mieszkańcom spokój. W nadziei na ożywienie ulicy Piwnej i podniesienie wartości nieruchomości proponowano więc całkowity demontaż wszystkich przedproży, niektórzy właściciele kamienic zaczęli nawet wcielać te postulaty w czyn.

Równocześnie modernizowano przyziemia kamienic, osadzając w miejsce stosunkowo wąskich, wysokich okien doświetlających sienie, duże witryny

<sup>3</sup> *Verbesserung der Verhältnisse am Langgasser Thor*, „Danziger Bürger-Zeitung” 1902, 1, nr 3 (z 19 X); *Durchgang durch das Zeughaus*, „Danziger Bürger-Zeitung” 1903, 2, nr 19 (z 17 V).

<sup>4</sup> Archiwum Państwowe Gdańsk (dalej APG) 300, MP/82 – Plan sytuacyjny dworu miejskiego, 1850 r. Za zwrócenie mi uwagi na ten plan dziękuję dr Zofii Maciakowskiej z Pracowni Gdańskiej Instytutu Historii PAN.

<sup>5</sup> *Bericht des Magistrats der Stadt Danzig*, 1903/1904, Danzig 1904, s. 38.

<sup>6</sup> *Joppengasse*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 611, Morgen-Ausgabe (z 31 XII). W 1913 r. powstał, niezachowany niestety do dziś, *Denkschrift über die Notwendigkeit besserer Verhältnisse in der Joppengasse*, wnosząc z tytułu problem zmiany warunków na Piwnej pozostał do tego czasu nadal nierozwiązany.

<sup>7</sup> *Verbesserung der Verkehrsverhältnisse in der Joppengasse*, „Danziger Bürger-Zeitung” 1903, 2, nr 3 (z 25 I).

wystawowe<sup>8</sup>. Przenoszono też portale z osi środkowej do bocznych, w ich miejscu umieszczając duże okna wystawowe<sup>9</sup>.

Bernhard Schmid<sup>10</sup>, zachodniopruski konserwator zabytków zdawał sobie sprawę, że zachowanie dawnego charakteru ulicy jest niezwykle ważnym zadaniem konserwatorskim. Przedproża stanowiły bowiem element architektoniczny będący wyróżnikiem gdańskich kamienic mieszczańskich<sup>11</sup>. Konserwator zabytków pamiętał również o tym, jak wiele przedproży poświęcono w niezbyt odległej przeszłości w imię modernizacji miasta. Dlatego pozostawienie przedproży przy ulicy Piwnej, zwłaszcza na odcinku pomiędzy ulicami Tkacką (Grosse Wollwebergasse) i Lektykarską (Portechaisengasse) oraz w pobliżu kościoła Najświętszej Panny Marii, gdzie było ich jeszcze sporo, uznał za priorytet. Schmid postulował zresztą ocalenie przedproży na szerszym obszarze wokół kościoła Najświętszej Panny Marii. Trafnie oceniał, że ten zachowany kompleks ma unikatową wartość artystyczną<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Jako przykład wskazać można przebudowę fasady przy ulicy Piwnej 7, w 1902 r. w przyziemiu umieszczono okno wystawowe, a już w 1905 r. przekształcono również i I. piętro; nowe okna wystawowe obejmowały obie kondygnacje – zob. APG, Urząd Policji Budowlanej, sygn. 15/3253 – Jopengasse 7, s. 21, 30.

<sup>9</sup> APG, Urząd Policji Budowlanej, sygn. 15/3258 – Jopengasse 12, s. 24. Niekiedy starano się zachować fragmenty zabytkowej kamieniarki, na przykład mistrz murarski i ciesielski A.G. Schneider, likwidując portal znajdujący się w osi bocznej domu przy Piwnej 20, użył jego fragmentów w aranżacji nowego obramowania witryny sklepowej. Najwyraźniej ten kontrowersyjny pomysł nie zyskał przychylności Policji Budowlanej, bo uzgodnienia toczyły się w latach 1909–1910 – zob. APG, Urząd Policji Budowlanej, sygn. 15/3266 – Jopengasse 20, s. 38, 54.

<sup>10</sup> B. Schmid (1872–1947) otrzymał 22.12.1902 r. oficjalne potwierdzenie mianowania go na okres sześciu lat na stanowisko konserwatora zabytków, urząd ten sprawował honorowo – zob. „Die Denkmalpflege” 1904, 6, nr 3, s. 25. Na temat objęcia przez Schmidą funkcji konserwatora w dniu 24.05.1903 r., zob. *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen in den Jahren 1901 bis 1903*, Danzig 1904, s. 5. Dane biograficzne na temat Bernharda Schmidy zob. m.in.: Carl Hauke, *Schmid Bernhard*, [w:] *Altpreußische Biographie*, Bd. 2, Hg. Christian Krollmann, Kurt Forstreuter, Fritz Gause, Marburg/Lahn 1967, s. 619–620; Antoni Romuald Chodyński, *Schmid Bernhard*, [w:] *Słownik biograficzny Pomorza Nadwiślańskiego*, Suplement I, Gdańsk 1998, s. 266–267; Marian Arszyński, *Schmid Bernhard*, [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z. 2, Poznań 2006, s. 229–231.

<sup>11</sup> Na temat gdańskich przedproży zob. m.in.: Paul Oberg, *Der Beischlag des deutschen Bürgerhauses*, Danzig 1935; Zofia Maciakowska, „...Bynnen dem Rynsteyne”. *Gospodarowanie skrajnym pasem ulicy w Gdańsku w późnym średniowieczu i czasach wczesnonowożytnych*, [w:] *Ulica, plac i cmentarz w publicznej przestrzeni średniowiecznego i wczesnonowożytnego miasta Europy Środkowej/Strasse, Platz und Friedhof in dem öffentlichen Raum der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadt Mitteleuropas*, (Wratislavia Antiqua 13), Wrocław 2011, s. 249–257; Edmund Kizik, *Przedproża i inne przybudówki gdańskich kamienic w świetle koncesji budowlanych z drugiej połowy XVIII wieku*, [w:] *Studia i materiały do dziejów domu gdańskiego*, cz. 2, red. Edmund Kizik, Gdańsk–Warszawa 2011, s. 147–170.

<sup>12</sup> „... mit seinen hochragenden Giebelhäusern, im Schmuck der Beischläge und alter Laubbäume bildet als Ganzes, so wie er ist, ein einzigartiges Kulturdenkmal von hohem künstlerischen Werte” – Bernhard Schmid, *Die Beischläge in der Jopengasse in Danzig*, „Die Denkmalpflege” 1906, 8, nr 4, s. 32.

Przypomnijmy, że akcja usuwania przedproży i przybudówek w Gdańsku rozpoczęła się, gdy w 1868 r. wydano nakaz ich wyburzenia<sup>13</sup>. Celem tych działań było zarówno poprawienie warunków komunikacyjnych, jak i poprowadzenie nowoczesnej instalacji wodno-kanalizacyjnej (przebiegała ona właśnie w pobliżu fasad domów), dlatego akcja zainicjowana przez działające od 1856 r. Stowarzyszenie na rzecz Zachowania Starodawnych Budowli i Zabytków Sztuki Gdańska (Verein zur Erhaltung der altertümlichen Bauwerke und Kunstdenkmäler Danzigs) i liczne protesty właścicieli kamienic z góry skazane były na niepowodzenie<sup>14</sup>. Przedproża i przybudówki zniknęły niemal ze wszystkich wąskich ulic bocznych, także na szerszych ulicach wiodących do Motławy prowadzono systematycznie akcję rozbiórkową. Dopiero w 1881 r. zezwolono na zachowanie przedproży, które nie utrudniały ruchu ulicznego<sup>15</sup>. W zaledwie kilka lat później nadburmistrz Leopold von Winter przyznał, że wiele cennych obiektów rozebrano bez potrzeby. Musiało upłynąć jednak jeszcze kilka kolejnych lat, by w 1897 r. wydane zostało zarządzenie, tym razem postulujące zachowanie przedproży zwłaszcza przy ulicach Piwnej, Chlebnickiej (Brodänkengasse), Mariackiej (Frauengasse), Św. Ducha (Heilige-Geistgasse) i Długim Targu<sup>16</sup>. Stworzyło to możliwość ocalenia przedproży, spora ich liczba zachowana była właśnie przy ulicy Piwnej. Jednak u progu XX w. sytuacja uległa odwróceniu – teraz to właściciele kamienic, wysuwając argument modernizacji, domagali się usunięcia przedproży.

Decyzje podejmowane przez gdański Urząd Budowlany w sprawie ulicy Piwnej Schmid przyjmował początkowo z rezerwą. Odnotowywał nawet z pewnym sarkazmem, że magistrat nie przywiązuje należytego znaczenia do ocalenia przedproży lub działa nie dość konsekwentnie. Słał pisma do Nadprezydenta Rejencji, informujące o rozbieraniu przedproży<sup>17</sup>. Niewątpliwie kontrowersje budził kompromis zaproponowany przez miejscowy Urząd Budowlany. Chcąc pogodzić interesy właścicieli kamienic i ochrony zabytków, magistrat zlecił opracowanie projektu regulacji ulicy Piwnej. Założono, że usunięte zostaną mury działowe pomiędzy przedprożami, w ten sposób bezpośrednio przed fasadami kamienic miał powstać dość szeroki chodnik. Zakładano, że balustrady pozostaną na miejscu. Pomiędzy nimi a jezdnią miano pozostawić około 2 m wolnej przestrzeni, tam planowano umieścić wejścia do piwnic oraz zasadzenie drzew<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Richard Dähne, *Die Beischläge in Danzig*, „Die Denkmalpflege” 1910, 12, nr 12–13, s. 93.

<sup>14</sup> Ewa Barylewska-Szymańska, *Johann Carl Schultz i ochrona zabytków w Gdańsku*, [w:] *Portret artysty na nowo odkryty. Johann Carl Schultz (1801–1873) znany i nieznan*. Katalog wystawy 7 sierpnia–11 października 2009, red. Justyna Lijka, Malbork 2009, s. 133–136.

<sup>15</sup> Erich Keyser, *Die Baugeschichte der Stadt Danzig*, Köln–Wien 1972, s. 461.

<sup>16</sup> Erich Volmar, *Danzigs Bauwerke und ihre Wiederherstellung. Ein Rechenschaftsbericht der Baudenkmalpflege*, Danzig 1940, s. XV.

<sup>17</sup> Pismo B. Schmidy z 06.03.1906 r. – Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (cytowane dalej GStA PK), XIV HA Westpreußen, Rep. 180: König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13872 – Die Erhaltung der Kunstdenkmäler 1906–1908, s. 71.

<sup>18</sup> *Die Umgestaltung der Jopengasse*, „Der Wanderer durch Ost- und Westpreußen” 1906, nr 1, s. 6–8. Za pomoc w dotarciu do artykułu dziękuję dr Elke Bauer z Instytutu Herdera w Marburgu.



Nie wszystkich projekt ten zadowolił, mieszkańcy poprzez swoich przedstawicieli w radzie miasta dążyli do odrzucenia projektu i usunięcia przedproży.

Natomiast w czasopiśmie „Die Denkmalpflege” w 1907 r. ukazał się anonimowy artykuł, w którym autor w zdecydowany sposób przeciwstawiał się usuwaniu ścian działowych przedproży i żądał ich zachowania w stanie niezmiennym<sup>19</sup>. Sam konserwator Schmid w rocznym sprawozdaniu za 1908 r. napisał, że usunięcie ścian działowych i utworzenie w miejscu dawnych przedproży chodnika było udanym rozwiązaniem, miał tu zapewne na względzie jedyną możliwość ocalenia zabytkowych kamiennych balustrad.

Modernizację przedproży administracja budowlana postanowiła zrealizować na odcinku ulicy Piwnej obejmującej numery kamienic od 1 do 13 oraz od 59 do 69 (il. 1, 2). Przed przystąpieniem do prac wykonana została inwentaryzacja oraz projekt realizacyjny. Ich autorem był miejski inspektor budowlany Richard Dähne (1875–1927). W 1909 r. wydane zostało pozwolenie na przebudowę. Jako jedne z pierwszych przebudowano przedproża przed kamienicami nr 62, 63 i 64 oraz 67–68 (il. 3)<sup>20</sup>. W następnej kolejności prace zaplanowano przy przedprożach przed domami nr 12 i 13, w 1911 r. zmiany wprowadzono też w przedprożu nr 14<sup>21</sup>. Obejmowały one nie tylko usunięcie ścian pomiędzy przedprożami, ale i przesunięcie w kierunku jezdni szyi z wejściem do piwnicy pod przedprożem, niekiedy umieszczano też bezpośrednio w nawierzchni ulicy włązy zapewniające komunikację z piwnicami. Wszystko po to, by chodnik utworzony bezpośrednio przed fasadą kamienic był jak najszerszy i zapewniał swobodny ruch pieszym.

Usuwanie ścian działowych przedproży nie było rozwiązaniem nowym, zastosowano je w Gdańsku już w 1867 r. na ulicach Tkackiej i Kołodziejkiej (Grosse Scharmachergasse), jednak bez większego powodzenia, bowiem wszystkie znajdujące się tam przedproża zostały rozebrane<sup>22</sup>.

Gdy ostatecznie przeważył pogląd o zachowaniu przedproży przy ulicy Piwnej, rozpoczął się proces ich ponownego ustawiania, często nie trafiały one powtórnie w to samo miejsce – na przykład przed kamienicą nr 8 znalazła się balustrada sprzed domu przy Długim Targu 11, zaś przed nr 60 ustawiono płyty przedproża z Długiego Targu 42<sup>23</sup>. Na temat miejsca pochodzenia wielu przedproży, które znalazły się na Piwnej w ogóle brak danych.

<sup>19</sup> „... die geplante Veränderung kann keinesfalls anerkannt werden” – *Die Gefährdung der Beischläge in Danzig*, „Die Denkmalpflege” 1907, 9, nr 13, s. 106.

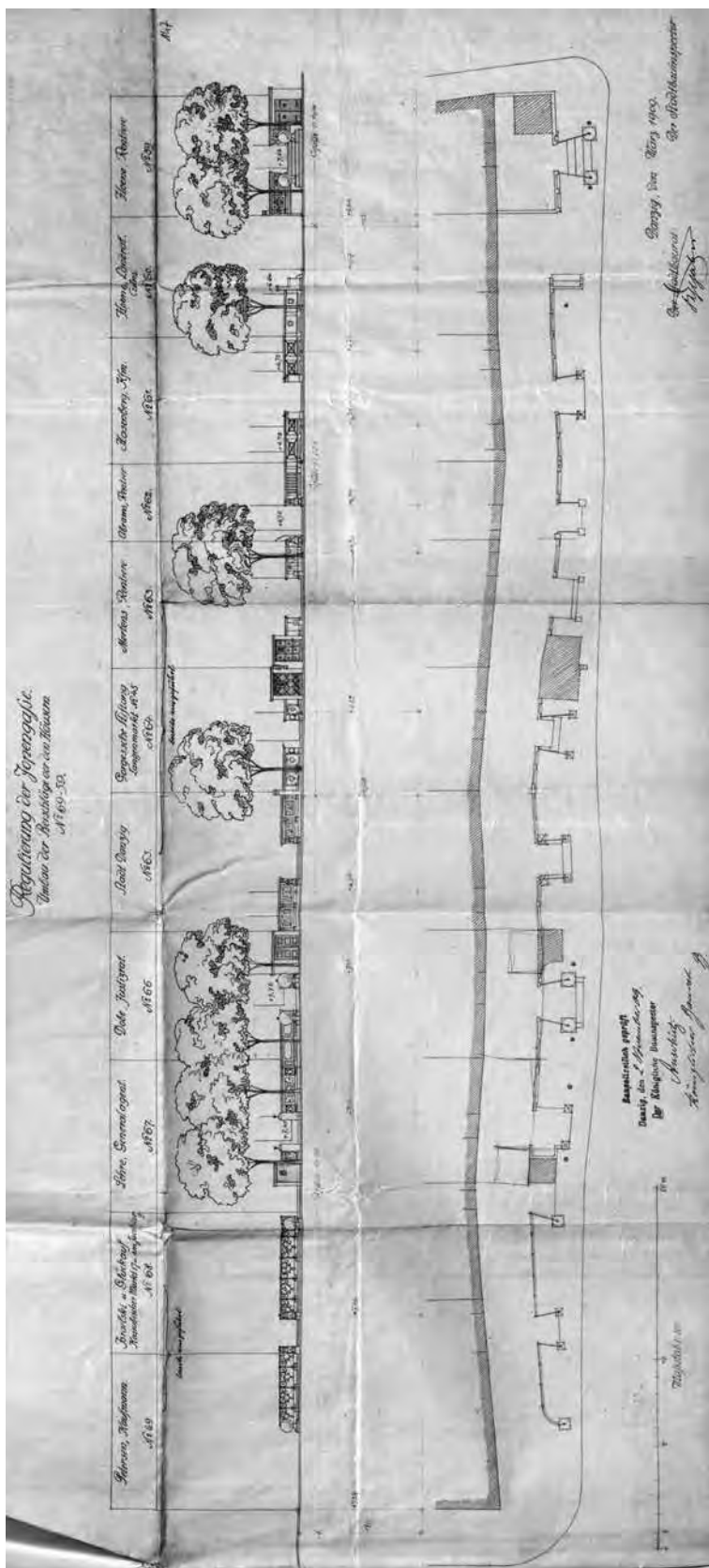
<sup>20</sup> APG, Urząd Policji Budowlanej, sygn. 15/3260 – Jopengasse 14, s. 147–148; sygn. 15/3285 – Jopengasse 67–69, s. 6.

<sup>21</sup> *Neue Beischläge in der Jopengasse*, „Danziger Zeitung” 1909, 52, nr 515, Morgen-Ausgabe (z 3 XI); APG, Urząd Policji Budowlanej, sygn. 15/3260 – Jopengasse 14, s. 150, 166.

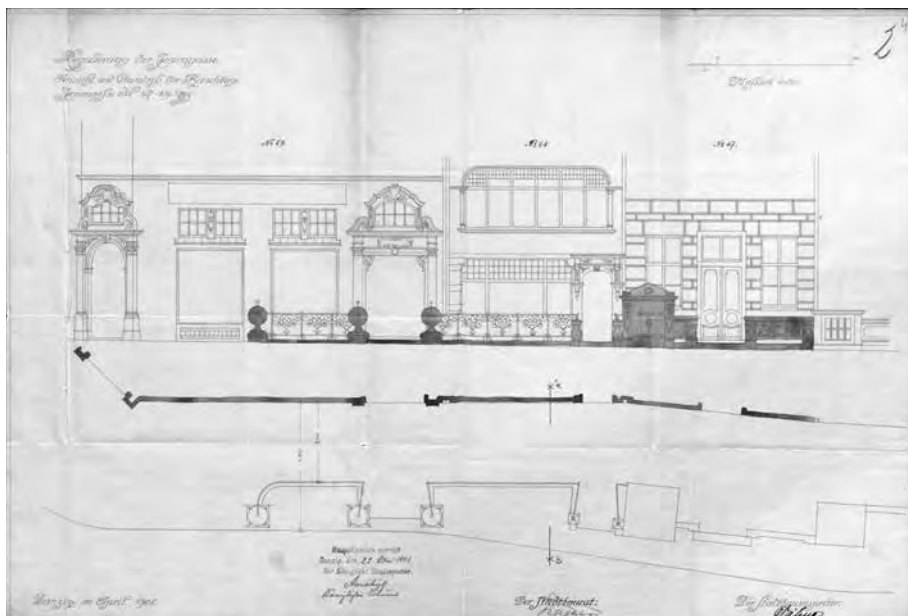
<sup>22</sup> Oberg, *Der Beischlag*..., s. 84.

<sup>23</sup> Paul Oberg – badacz gdańskich przedproży i autor dysertacji na ich temat – próbował prześledzić losy poszczególnych płyt przedprożowych, nie zawsze było to jednak możliwe. Na podstawie sporządzonego przez niego wykazu stwierdzić można, że w 1935 r. większość balustrad przy Piwnej nie pochodziła z pierwotnego miejsca, a przedproża zostały przebudowane. Wiele przedproży już nie istniało, zob. Paul Oberg, *Verzeichnis Danziger Beischläge*, Danzig 1935, mps, s. 42–47.





Il. 2. Inwentaryzacja przedpróży przy ulicy Piwniej 59-69, 1909 r., zbiory APG



Il. 3. Inwentaryzacja przedproży przy ulicy Piwnej 67–69, 1908 r., zbiory APG

Kolejnym zagadnieniem konserwatorskim, które podjęto na ulicy Piwnej, były eksperymenty kolorystyczne. Dwaj spośród ówczesnych wykładowców architektury Wyższej Szkoły Technicznej w Gdańsku, Karl Weber i Hermann Phleps<sup>24</sup>, byli tymi zagadnieniami szczególnie zainteresowani, im zapewne zawdzięczać należy prowadzoną w tym właśnie okresie szerszą dyskusję nad kolorystyką obiektów zabytkowych w Gdańsku<sup>25</sup>.

Przypomnijmy jedynie na marginesie, że Weber po przeprowadzeniu wspólnie ze studentami badań architektonicznych przygotował projekt rekonstrukcji kolorystyki elewacji Domu Angielskiego przy ulicy Chlebnickiej 16 – projekt obejmował rekonstrukcję dekoracji sgraffitowej i polichromii

<sup>24</sup> Na temat K. Webera (1870–1915) i H. Phlepsa (1877–1964) zob. Ewa Barylewska-Szymańska, Wojciech Szymański, *Wydział Architektury Wyższej Szkoły Technicznej w Gdańsku (w latach 1904–1918) i dysertacja Ottona Rollenhagena*, [w:] O. Rollenhagen, *Untersuchung und Beschreibung der Danziger Bürgerhäuser mit besonderer Darstellung der Bauten aus der Zeit der Gotik bis zur Spätrenaissance. Edition der nicht veröffentlichten Dissertation (1910–1915)/Analiza i opis gdańskich kamienic mieszczańskich ze szczególnym uwzględnieniem budowli z czasów od gotyku do późnego renesansu. Edycja niepublikowanej dysertacji (1910–1915)*, wyd. Ewa Barylewska-Szymańska, Elke Bauer, Dietmar Popp, Wojciech Szymański, Marburg–Gdańsk 2008, s. 59–60 i 61–62; Katja Bernhardt, *Oddział Architektury w dawnej Wyższej Szkole Technicznej w Gdańsku (1904–1945). Struktura, wykładowcy, koncepcje*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 35, 2010, s. 123.

<sup>25</sup> C[arl] W[eber], *Farbige Fassaden in Danzig*, „Die Denkmalpflege” 1910, 12, nr 12–13, s. 103–104.

wystroju rzeźbiarskiego<sup>26</sup>. Projekt wprowadzie z racji trudności finansowych nie doczekał się realizacji, jednak stanowi cenny dokument czasu. Kolejny projekt tego autora – rekonstrukcja kolorystyki domu galeriowego usytuowanego przy kościele św. Trójcy na terenie Starego Przedmieścia – został zrealizowany w 1908 r.<sup>27</sup> Natomiast Phleps rezultaty swoich badań nad kolorystyką gdańskich obiektów opublikował w formie artykułów na łamach czasopism „Zentralblatt der Bauverwaltung”, „Deutsche Bauzeitung” oraz „Die Denkmalpflege”<sup>28</sup>. Phleps przyznał, że podczas badania dawnej kolorystyki elewacji kamienic napotykał na duże trudności, gdyż pierwotną kolorystykę pokrywały kolejne warstwy przemalowań.

Wiadomo również, że zagadnienia kolorystyki podejmowało Stowarzyszenie na rzecz Zachowania Zabytków Budownictwa i Sztuki Gdańska (Verein zur Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler Danzigs) założone w 1900 r. W omawianym tu okresie istotną rolę odgrywali w nim wspomniani już profesorowie Wyższej Szkoły Technicznej, przewodniczącym był zaś inny z wykładowców architektury – Albert Carsten<sup>29</sup>. Za sprawą działania edukacyjnego prowadzonego przez stowarzyszenie wielu właścicieli kamienic wyraziło zgodę na barwne pomalowanie fasad swych domów<sup>30</sup>, nie wiemy jednak, jak dalece zastosowana kolorystyka odpowiadała odnalezionym oryginalnym warstwom malarskim.

Również ulica Piwna była miejscem realizacji tego typu projektów konserwatorskich, na przykład Carsten zaprojektował rozwiązanie kolorystyczne cennej kamienicy przy ulicy Piwnej 1. Zostało ono wprowadzie wykonane<sup>31</sup>, wzbudziło jednak pewne zastrzeżenia. Schmid ocenił nawet, że nie odpowiada ono

<sup>26</sup> Karl Weber, *Das Englische Haus in Danzig*, „Die Denkmalpflege” 1912, 14, nr 15, s. 113–116. Projekt jest dość dobrze znany, został opublikowany m.in. w artykule Alberta Carstena (*Danziger Profanbauten*, [w:] *Danzig*, Hg. Senat der Freien Stadt Danzig, Berlin-Halensee 1924, s. 72) oraz Hanny Domańskiej (*Dom Dircka Lylge w Gdańsku zw. „Domem Anielskim” lub „Angielskim”*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1972, 17, z. 1, s. 62).

<sup>27</sup> Bernhard Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1908. Bericht an die Provinzialkommission zur Verwaltung der westpreußischen Provinzialmuseen zu Danzig*, Danzig 1909, s. 20; Felix Gentzen, *Die Kanzelhäuser und ähnliche Miethäuser Alt-Danzigs* (Diss. THD), Danzig 1909, s. 9 oraz il. tab. IIIa.

<sup>28</sup> Herman Phleps, *Die farbige Ausstattung der Rokokobauten in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1908, 28, nr 72, s. 485–486; *idem*, *Danziger Rokokobauten*, „Deutsche Bauzeitung” 1908, 42, s. 526–529, 535–538 (zwłaszcza s. 536–538); *idem*, *Die Aussenbemalung der Danziger Marienkirche im 17. Jahrhundert*, „Die Denkmalpflege” 1910, 12, s. 37–39.

<sup>29</sup> Na temat A. Carstena (1859–1943) zob. Barylewska-Szymańska, Szymański, *Wydział Architektury...*, s. 56–57 oraz Bernhardt, *Oddział Architektury...*, s. 121. Na temat działalności stowarzyszenia zob. Ewa Barylewska-Szymańska, *Stowarzyszenia działające w Gdańsku i Lubece na rzecz ochrony zabytków w XIX i początkach XX wieku*, [w:] *Studia z historii sztuki i kultury Gdańska i Europy Północnej. Prace poświęcone pamięci Doktor Katarzyny Cieślak*, red. Jacek Friedrich, Edmund Kizik, Gdańsk 2003, s. 395–416.

<sup>30</sup> Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1908...*, s. 20.

<sup>31</sup> *Der Verein zur Unterhaltung [sic!] der Bau- und Kunstdenkmäler in Danzig*, „Danziger Zeitung” 1909, 52, nr 23, Morgen-Ausgabe (z 15 I).

oryginałowi<sup>32</sup>. Natomiast Weber opracował projekt rekonstrukcji barwnej portalu przy ulicy Pivnej 21 utrzymany w kolorach czerwonym i czarnym, który zrealizowano w 1909 r.<sup>33</sup> W tym samym roku również sąsiedni portal kamienicy przy Pivnej 22 poddano pracom konserwatorskim, nadzór nad tym zadaniem sprawował miejski inspektor budowlany Richard Dähne, następnie portal uzyskał barwne opracowanie<sup>34</sup>, brak jest jednak danych o zastosowanej kolorystyce.

Podjęto też próbę polichromowania kamiennych balustrad przedproży – pomalowane zostały na przykład płyty przy ulicy Pivnej 63 i 64<sup>35</sup>. Zapewne na tym nie poprzestano, gdyż Paul Oberg w 1935 r. odnalazł jeszcze pozostałości barwnego opracowania przedproża przy Pivnej 12 utrzymane w kolorze niebieskim i zielonym, zachowały się również ślady złocień. Badacz stwierdził też, że malatura portali zrealizowana przy Pivnej w 1907 r. utrzymała się stosunkowo krótko<sup>36</sup>, być może podobnie przedstawiała się sytuacja w przypadku kolorystyki nadanej przedprożom.

Niemal w tym samym czasie Schmid stoczył batalię o kolejny obiekt przy ulicy Pivnej. W 1906 r. rozpoczął bowiem starania o zachowanie dawnej siedziby Banku Rzeszy. Planowano sprzedaż budynku usytuowanego na rogu Pivnej i Tkackiej. Decyzja taka związana była z budową nowej siedziby banku. Okazały gmach wzniesiony według projektu berlińskiego architekta Maxa Hasaka (1856–1934) stanął na terenach pofortecznych, przy ulicy Okopowej, nieopodal Bramy Wyżynnej<sup>37</sup>. Gdy Schmid poinformował konserwatora generalnego o zamiarze sprzedaży starego budynku, zarząd banku prowadził właśnie negocjacje z potencjalnymi nabywcami, gdyż nowa siedziba przy Okopowej była już na ukończeniu. Schmid w piśmie z marca 1906 r. podkreślał znaczenie dawnej siedziby dla historii gdańskiej architektury – co ciekawe – zabiegał on o zachowanie obiektu powstałego w stosunkowo nieodległej przeszłości, budynek przy Pivnej przebudowano bowiem zapewne dopiero na przełomie XVIII i XIX w., łącząc funkcjonalnie dwie kamienice. W tym czasie posesja była własnością Joachima Wilhelma

<sup>32</sup> „gibt [...] von der Wirkung des Urbildes leider nur eine schwache Vorstellung” – Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1908...*, s. 20.

<sup>33</sup> Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1909. 7. Bericht an die Provinzialkommission zur Verwaltung der westpreußischen Provinzialmuseen zu Danzig*, Danzig 1910, s. 23.

<sup>34</sup> Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1909...*, s. 23; *Verständnisvolle Renovierung*, „Danziger Zeitung” 1909, 52, nr 539, Morgen-Ausgabe (z 17 XI).

<sup>35</sup> Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1908...*, s. 19.

<sup>36</sup> „Reste des 1907 angebrachten Anstrichs” – Oberg, *Verzeichnis...*, s. 43; *idem*, *Der Beischlag...*, s. 51.

<sup>37</sup> Małgorzata Omilanowska, *Problematyka identyfikacji narodowej i regionalnej na przykładzie architektury Gdańska lat 1871–1914. Gdańska czy(li) niemiecka? [w:] Mecenat artystyczny a oblicza miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Kraków 2008, s. 179–180.

Weickhmanna<sup>38</sup>, zapewne to właśnie wówczas zlecone zostały prace budowlane. Fasada otrzymała klasycystyczny wystrój, w ocenie Schmidta „im feinabgewogenen, gut gezeichneten Formen”. Przed budynkiem znajdowało się obszerne przedproże z balustradą dekorowaną girlandami i ze słupkami podtrzymującymi poręcze zwieńczonymi pełnoplastycznymi wazami (il. 4). Autor pisma podkreślał, że w Gdańsku obiektów z tego okresu jest wyjątkowo mało, dlatego tak ważne byłoby zachowanie budynku w niezmienionej formie. Schmid proponował, by umieścić tu jeden z urzędów prowincji. Sądził, że administracja sądowa mogłaby dobrze wykorzystać obie kamienice dla swoich celów<sup>39</sup>.

*Ulica Piwna  
w początkach  
XX w...*

Il. 4. Dawna siedziba Banku Rzeszy, wg Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk in letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, München 1908, Bd. 1, il., s. 93



Zupełnie innego zdania na temat tego budynku był jednak rządowy radca budowlany Heinrich Lembeck<sup>40</sup>, fachowiec o ugruntowanym autorytecie,

<sup>38</sup> APG, Akta miasta Gdańska, sygn. 18, 132 – Anlage von der Rechtstadt und Vorstadt [1807–1808], s. 36. Na temat właściciela posesji J. W. Weickhmanna (1737–1819) zob. Dorothea Weichbrodt, *Patrizier, Bürger, Einwohner der Freien und Hansestadt Danzig, im Stamm und Namentafeln vom 14.–18. Jahrhundert*, Bd. 5, 1998, s. 145.

<sup>39</sup> Pismo B. Schmidta z 23.03.1906 r. – GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180: König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13872 – Die Erhaltung der Kunstdenkmäler 1906–1908, s. 62–64.

<sup>40</sup> H. Lembeck (ur. 1851 r.) od 1873 r. był pracownikiem administracji budowlanej, osiągając poszczególne szczeble kariery. Od 1890 r. w jego kompetencjach znajdowały się m.in.

pracujący od ponad 30 lat w administracji budowlanej, którego władze poprosiły o odrębną opinię. Zdystansował się on od oceny Schmida. Jego zdaniem budynek przy Pivnej nie wyróżniał się niczym szczególnym, również tynkowana, prosta fasada nie zachwycała go. Uznał też, że bez większej straty dla miejscowej architektury można będzie budynek rozebrać<sup>41</sup>. Także stan techniczny obiektu wzbudził jego zdecydowane zastrzeżenia. Lembeck podkreślał, że zaledwie przed 20 laty szczyt musiano wyremontować, ale i to nie zapobiegło dalszej destrukcji fasady, która wymaga obecnie ponownie prac naprawczych. Sądził on, że mający w tym miejscu powstać dom towarowy (co nie było jeszcze wówczas ostatecznie przesądzone) może dobrze wpisać się w obraz ulicy i stanowić godne pendant dla Zbrojowni. Podobnie jak stało się w przypadku Dworu bractwa św. Jerzego i domu towarowego Freymanna, gdy oba obiekty koegzystowały – w jego opinii – bez dysonansu („zusammen keine üble Bau-gruppe bilden”). Lembeck uznał sprawę za przesądzoną – dawna siedziba banku została właśnie zakupiona przez gdańską spółkę handlową a Ernst Schade, działający od szeregu lat w Gdańsku, otrzymał zlecenie zaprojektowania w tym miejscu nowego obiektu handlowego<sup>42</sup>. Wkrótce na rogu Pivnej i Tkackiej stanął potężny gmach firmy Potrykus & Fuchs (il. 5).

Koncepcja Schmida, by zachować dawną siedzibę banku nie powiodła się. Pocięchą mogło być dla niego to, że architektoniczne walory budynku docenił berliński architekt Paul Mebes (1872–1938), w swojej słynnej publikacji *Um 1800* zamieszczając zdjęcie fasady i przedproża<sup>43</sup>. Również w artykule profesora gdańskiej Wyższej Szkoły Technicznej Adelberta Matthaieiego poświęconego historii gdańskiej architektury, opublikowanego w pracy zbiorowej *Danzig und seine Bauten*, znalazło się zdjęcie tego obiektu<sup>44</sup>. Konserwatorowi udało się

sprawy związane z obiektami podlegającymi ochronie konserwatorskiej, na swoim koncie miał kilka gdańskich realizacji. W 1901 r. został rządowym radcą budowlanym, pełnił w tym czasie również funkcję przewodniczącego Zachodniopruskiego Stowarzyszenia Architektów i Inżynierów (Westpreussischer Architekten- und Ingenieur-Verein zu Danzig).

<sup>41</sup> Lembeck napisał w swojej opinii m.in.: „... das in einfachen Putzformen gegen Ende des 18. Jahrh[underts] erbaute Gebäude [...] der Verlust dieses Gebäudes wird in Danzig nicht besonders beklagt werden” – GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180: König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13872 – Die Erhaltung der Kunstdenkmäler 1906–1908, s. 68–69.

<sup>42</sup> Ernst Schade (1865–1929) – pracownik administracji budowlanej (Baumeister), od 1899 r. zrezygnował ze służby państwowej, już wcześniej, urlopowany w 1896 r., rozpoczął działalność jako prywatny architekt w Gdańsku: GStA PK, I HA Rep. 93 B Ministerium der öffentlichen Arbeiten, 944 – Akten betreffend den Baumeister Ernst Schade. Na temat działalności Schadego w Gdańsku zob. artykuł Magdaleny Staręgi, *Architekt gdański Ernst Schade (1865–1929)*, w tym tomie.

<sup>43</sup> Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk in letzten Jahrhundert ihrer traditionellen Entwicklung*, München 1908, Bd. 1, il. s. 93.

<sup>44</sup> Adelbert Matthaiei, *Die baugeschichtliche Entwicklung*, [w:] *Danzig und seine Bauten*, Berlin 1908, s. 97. Autor odnotował: „Eines der besten Wohnhäuser im Empirestil, das ehemalige Reichsbankgebäude an der Ecke der Jopen- und Wollwebergasse hat in diesem Jahre einem Geschäftsneubau weichen müssen”. Na temat A. Matthaieiego zob. Barylewska-Szymańska, Szymański, *Wydział Architektury...*, s. 57–58.



jedynie ocalić przedproże, nie pozostało ono wprawdzie na dawnym miejscu, ale translokowano je przed fasadę kamienicy przy Długim Targu 13<sup>45</sup>.

*Ulica Piwna  
w początkach  
XX w...*



Il. 5. Gmach firmy Potrykus & Fuchs przy ulicy Piwnej róg Tkackiej, wg Ernst Schade, (*Bauten von*) Reg.-baumeister Schade, Architekt Danzig, Berlin 1925, s. 11

Ledwie zakończyła się sprawa siedziby banku, a konserwator musiał zmierzyć się z nowym problemem – zagrożona przebudową została jedna z najcenniejszych kamienic przy ulicy Piwnej pod nr 1<sup>46</sup>, której bezwzględne zachowanie Schmid postulował, sporządzając spis obiektów zabytkowych<sup>47</sup>. Zapewne

<sup>45</sup> Oberg, *Verzeichnis...*, s. 47.

<sup>46</sup> *Das Haus Jopengasse 1*, „Danziger Zeitung” 1909, 52, nr 450, Morgen-Ausgabe (z 25 IX); *Stadtverordnetensitzung am 28 September*, „Danziger Zeitung” 1909, 52, nr 455, Morgen-Ausgabe (z 29 IX).

<sup>47</sup> We wrześniu 1905 r. Schmid sporządził „Verzeichnis der unbeweglichen Gegenstände welche besonderen wissenschaftlichen, geschichtlichen oder künstlerischen Wert haben”, wśród obiektów należących do prywatnych właścicieli wymieniona została też kamienica przy

wyciągnięto wnioski z niekorzystnego obrotu spraw z budynkiem dawnego Banku Rzeszy, gdy bowiem firma A.F. Sohr przystępowała do przebudowy kompleksu budynków usytuowanych na przeciwległym rogu ulicy (przy Pivnej 1, 2 oraz Tkackiej 28–30) ogłoszony został konkurs architektoniczny. Obejmował on wprawdzie jedynie projekt elewacji, gdyż wewnętrzna dyspozycja budynków była już określona przez gdańskiego architekta Maxa Fliera, jednak jak podkreślano, stanowiło to ważny krok w kierunku uwzględniania wymogów konserwatorskich, zwłaszcza wobec szczególnej wartości kamienicy przy Pivnej 1. Konkurs ogłoszono podczas odbywającego się w Gdańsku Dnia Zabytków w 1910 r., co dawało dodatkową wymowę całemu przedsięwzięciu<sup>48</sup>. Członków sądu konkursowego wyłoniła powołana przez magistrat komisja, której celem było przeciwdziałanie niekorzystnemu przekształceniu miasta. W składzie sądu konkursowego znaleźli się obok urzędników administracji budowlanej – miejskiego radcy budowlanego Karla Fehlhabera i miejskiego inspektora budowlanego Richarda Dähne oraz rządowego radcy budowlanego Bode – również profesorowie Wyższej Szkoły Technicznej, Albert Carsten i Karl Weber. Do sądu konkursowego powołano też architekta Ernsta Schadego<sup>49</sup>. Zastanawia natomiast to, że w tak ważnym gremium nie znalazł się konserwator zabytków.

Zadanie, jakie postawiono przed architektami biorącymi udział w konkursie, polegało na harmonijnym wkomponowaniu kamienicy przy Pivnej nr 1 w cały kompleks handlowy. Wiadomo, że na konkurs wpłynęły 32 projekty, z których po pierwszej selekcji wybrano 23 a następnie pięć. Spośród nich wyłoniono zwycięzcę – został nim architekt Carl Anton Meckel z Fryburga Bryzgowijskiego<sup>50</sup>, którego projekt po niewielkich modyfikacjach miał zostać zrealizowany (il. 6, 7). Nadzór nad pracami na miejscu powierzono architektowi Flierowi<sup>51</sup>. W 1913 r. zakończono realizację całego zadania. Dwa budynki flankujące kamienicę pod nr 1 otrzymały elewacje o formach nawiązujących do architektury gdańskich kamienic mieszczańskich doby nowożytnej, wprowadzono rozbudowaną dekorację malarską oraz dekorację rzeźbiarską szczytów. Narożny budynek uległ znacznemu przekształ-

ulicy Pivnej 1 – GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180: König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13872 – Die Erhaltung der Kunstdenkmäler 1906–1908, s. 361.

<sup>48</sup> *In dem Wettbewerb für Fassadenentwürfe zu einem Geschäftshause der Firma A.F. Sohr in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1910, 30, nr 86, s. 563.

<sup>49</sup> *Ein Preisausschreiben für Entwürfe der Straßenseiten eines Geschäftshauses auf den Grundstücken Jopengasse 1 und 2 und Große Wollwebergasse 28 bis 30 in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1910, 30, nr 80, s. 522.

<sup>50</sup> C.A. Meckel (1875–1938) działał we Fryburgu i okolicach, początkowo projektując wspólnie z ojcem Maxem a następnie samodzielnie. Brał też udział w licznych ogólnoniemieckich konkursach architektonicznych, zob. Bernhard Vedral, *Carl Anton Meckel*, [w:] *Freiburger Biographien*, hrsg. Peter Kalchthaler, Walter Perker, Freiburg im Breisgau 2002, s. 178–179.

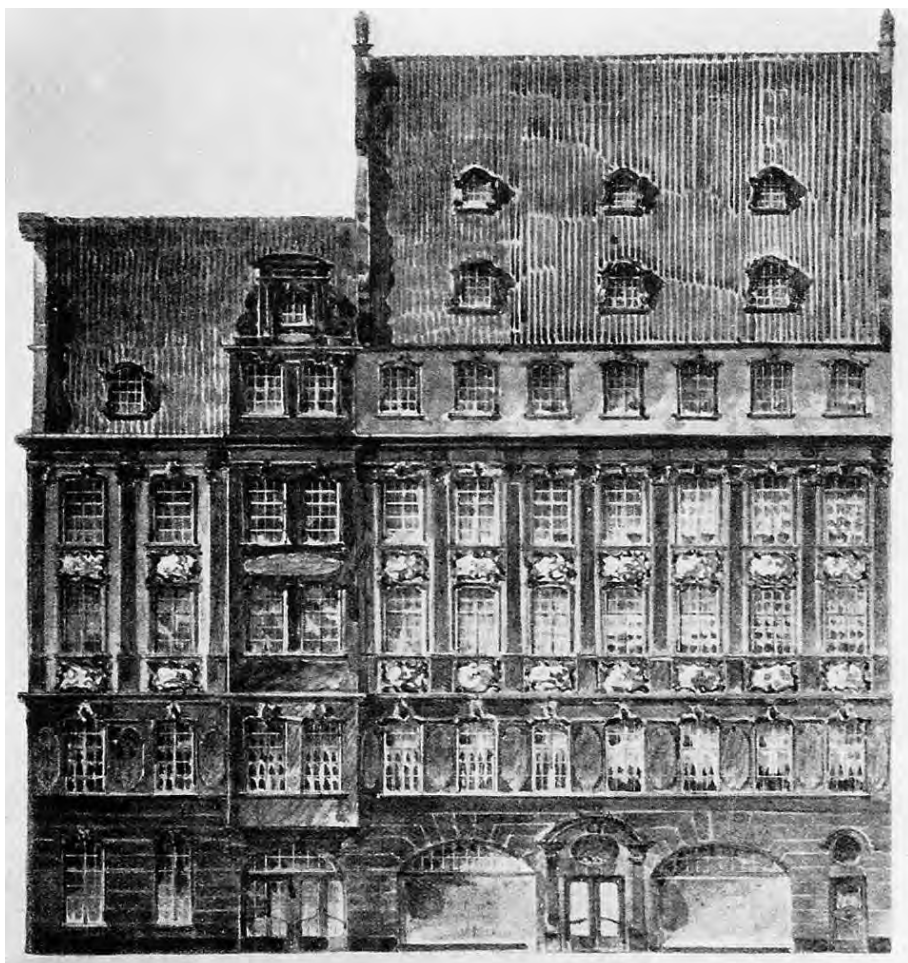
<sup>51</sup> *Wettbewerb zur Erhaltung des Hauses Jopengasse 1 in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1910, 30, nr 101, s. 658.

ceniu, uprzednio jego elewacja od Piwnej była jednoosiowa i nosiła ślady wcześniejszych, w tym dziewiętnastowiecznych przebudów. Podczas najnowszej przebudowy elewacja otrzymała trzy osie a czterokondygnacyjny budynek wieńczył szczyt kryjący kolejne dwie kondygnacje poddasza.

*Ulica Piwna  
w początkach  
XX w...*



Il. 6. Carla Antona Meckela projekt przebudowy zespołu kamienic przy ulicy Piwnej i Tkackiej – fasady od ulicy Piwnej, wg *Das Schlüterhaus in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1913, 33, s. 247



Il. 7. Carla Antona Meckela projekt przebudowy zespołu kamienic przy ulicy Piwnej i Tkackiej – elewacja od ulicy Tkackiej, wg *Das Schlüterhaus in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1913, 33, s. 250

Elewacja od strony Tkackiej została ujednoliconą. Potężne rozmiary – jedenaście osi, cztery kondygnacje z handlowym przyziemem przepartym dużymi oknami wystawowymi, wykusz i potężny dach z trójkondygnacyjnym poddaszem przekrywający część budynku – sprawiają przytłaczające wrażenie. Jednak w prasie fachowej uznano, że nowy zespół dobrze wpisał się w obraz ulicy Piwnej i harmonijnie koegzystował z Wielką Zbrojownią<sup>52</sup>. Przy okazji tej realizacji podkreślano zastosowanie śmiałego rozwiązania kolorystycznego oraz wprowadzenie na elewacjach płycin z dekoracją figuralną. Zaznacza-

<sup>52</sup> „... der gesamte Neubau bildet zusammen mit dem alten Zeughaus ein Architekturbild von eigenem Reiz” – *Das Schlüterhaus in Danzig*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1913, 33, nr 35, s. 235–236, il., s. 237; nr 37, s. 247–248, il., s. 249–250.

no, że przyjęte rozwiązania powinny stanowić przykład dla innych właścicieli nieruchomości i przyczynić się do ożywienia zainteresowania kolorystyką obiektów architektonicznych, nadal jeszcze w Gdańsku dość zaniedbaną.

W całym kompleksie od ulicy Piwnej urządzono piwiarnię, restaurację i kawiarnię, jednak w zabytkowej kamienicy nr 1 starano się przywrócić dawny wygląd sieni, nie do końca można jednak ustalić, jak wiele elementów z historycznego wystroju było wówczas jeszcze zachowanych. Natomiast kolorystyka i przedstawienia malarskie zainspirowane zostały zachowanym wystrojem drewnianym z Domu Uphagena przy Długiej 12, gdzie w końcu 1911 r. otwarto Muzeum Wnętrz Mieszczańskich, nie jest to zresztą jedyny przykład oddziaływania tego obiektu w omawianym czasie.

Nieco wcześniej, bo w 1909 r., podjęta została próba przywrócenia do dawnej świetności innego wnętrza przy ulicy Piwnej – sieni kamienicy pod numerem 22. W budynku swe biura miała Kasa Oszczędnościowa Powiatu Gdańskiej Niziny (Sparkasse des Kreises Danziger Niederung). Na jej potrzeby usunięto dawne pomieszczenie bocznego kantoru (miało ono w opinii Schmidta pochodzić z późniejszego okresu, zapewne z XIX w.), natomiast niektóre elementy klatki schodowej zrekonstruowano. Podjęto także decyzję o odtworzeniu wystroju barwnego wnętrza, zadanie to potraktowane zostało jednak zupełnie swobodnie. Nie odsłonięto oryginalnej polichromii, a prace powierzono malarzowi Turkowskiemu, który znajdujące się w tym wnętrzu osiemnastowieczne elementy wystroju – klatkę schodową i stolarkę drzwiową – pomalował na wzór elementów z Domu Uphagena i pobliskiej resursy (Ressurce zum Freundschaflichen Verein) mającej swą siedzibę przy Piwnej 16. Całość utrzymana była w srebrzysto-szarym tonie, z dekoracją w kolorze ciemnoszarym i białym. Prasa codzienna oceniła wprawdzie rezultat jako bardzo dobry („ganz ausgezeichnet”), jednak to działanie – mające nader wątle naukowe podstawy – zostało skwitowane w dorocznym sprawozdaniu Schmidta jedynie krótką wzmianką. Natomiast inne prace prowadzone w tym wnętrzu zyskały pełną akceptację konserwatora. Przy okazji adaptacji sieni postanowiono bowiem umieścić tu dawny drewniany wykusz pochodzący z 1589 r., stanowiący element wystroju fasady – obiekt był szczególnie cenny, gdyż wykusze należały w Gdańsku nowożytnym do rzadkości. W późniejszym okresie, zapewne w czasie kolejnej modernizacji fasady, przeniesiono go na elewację od strony podwórza, gdzie niszczał narażony na niekorzystne warunki klimatyczne. Wykusz poddano konserwacji, a nawet odtworzono dawne opracowanie kolorystyczne, odtąd można go było podziwiać w sieni Kasy Oszczędnościowej<sup>53</sup>.

<sup>53</sup> Schmid, *Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreußen im Jahre 1909...*, s. 23; *Verständnisvolle Renovierung*, „Danziger Zeitung” 1909, 52, nr 539, Morgen-Ausgabe (z 17 XI). Georg Cuny w czasie swego wykładu w Gdańsku w lutym 1909 r. wyraził opinię, że wykusz nigdy nie został umieszczony na fasadzie kamienicy, mimo że został w tym celu wykonany (zob. *Verständnisvolle Renovierung...*).

Na marginesie zaznaczyć można, że przy ulicy Piwnej zachowanych było w tym czasie jeszcze sporo pomieszczeń z oryginalnymi elementami wystroju. Przypomnijmy tylko, że do szczególnie interesujących należała sień w kamienicy nr 64 czy też wystrój pokoju w domu przy Piwnej 11<sup>54</sup>. Również w kamienicy pod nr 16, należącej do wspomnianej Ressource zum Freundschaftlichen Verein, znajdowały się zabytkowe wnętrza. W 1919 r. pomieszczenia kamienicy przebudowano według projektu Adolfa Bielefeldta, jednak część wcześniejszego wystroju została zachowana<sup>55</sup>.

Jedno jeszcze istotne zagadnienie dotyczy fragmentu ulicy Piwnej położonego w bezpośredniej bliskości kościoła Najświętszej Marii Panny. W 1905 r. powstał projekt wyburzenia obszaru wokół kościoła w celu lepszego wyeksponowania potężnej bryły świątyni, projektowane usunięcie zabudowy miało objąć znaczny obszar, w ten sposób powstałby duży reprezentacyjny plac pośrodku Głównego Miasta. Od północy miał on sięgać aż po ulicę Św. Ducha (Heilige Geistgasse), na wschodzie rozciągałby się do ulicy Krowiej (Kuhgasse) i Kleszej (Pfaffegasse), a od południa objąłby ulicę Pivną (posesje nr 40–45). Na zachodzie, bezpośrednio przed wieżą świątyni, planowano również wyburzyć kilka kamienic północnej pierzei ulicy Piwnej. Nie tylko kościół, ale i Kaplica Królewska znalazłyby się wówczas w niezabudowanej przestrzeni.

Naturalnie miało to przydać zarówno kościołowi Najświętszej Marii Panny, jak i samej Kaplicy Królewskiej reprezentacyjności i należnego znaczenia.

W drugiej połowie XIX w. zapanowała tendencja do wyburzania obszarów wokół znaczących budowli, zwłaszcza o średniowiecznym rodowodzie, takich jak świątynie i ratusze<sup>56</sup>. Gdański pomysł „odsłonięcia” kościoła Najświętszej Marii Panny wpisuje się więc w szereg innych koncepcji tego typu<sup>57</sup>.

Naturalnie odwoływano się do przykładu katedry kolońskiej. Przypomnijmy, że porównanie gdańskiego kościoła Najświętszej Marii Panny i nadreńskiej świątyni do szerszej dyskusji w Gdańsku wprowadził Johann Carl Schultz w swym wykładzie *Ueber alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst*

<sup>54</sup> Jeszcze w drugiej połowie lat 30. XX w. architekt Georg Münter zarejestrował wiele relikwów wystroju oraz zachowane pomieszczenia przy Piwnej, dane te zawarł w zeszycie z rękopiśmiennymi zapiskami inwentaryzacyjnymi – na temat prowadzonych przez niego prac zob. Ewa Barylewska-Szymańska, *Kamienice gdańskie w zapiskach inwentaryzacyjnych Georga Müntera z lat 1935–1938*, [w:] *Studia i materiały do dziejów domu gdańskiego*, cz. 2, s. 219–248 oraz Wojciech Szymański, *Opis wystroju wnętrz gdańskich kamienic w zapiskach Georga Müntera*, [w:] *ibidem*, s. 279–319.

<sup>55</sup> Wojciech Szymański, *Architekt Adolf Bielefeldt. Działalność na terenie Gdańska i Sopotu*, [w:] *Architekt Adolf Bielefeldt 1876–1934*, red. Ewa Barylewska-Szymańska, Małgorzata Danilewicz, Gdańsk 2003, s. 80–81.

<sup>56</sup> Wspomina o tym również Małgorzata Omilanowska, pisząc o niwelowaniu zabudowy i otwieraniu widoków na zabytkowe budowle, choćby w Paryżu, Mediolanie czy Kolonii, Omilanowska, *Defortyfikacja Gdańska...*, s. 331–332.

<sup>57</sup> Na temat tego zamysłu pisałam przed laty w formie popularnonaukowej, zob. Ewa Barylewska-Szymańska, *Dyskusyjne kamieniczki*, „30 Dni” 2000, t. 16, nr 2, s. 68–75.

in Danzig z 1841 r.<sup>58</sup> Odtąd oba kościoły chętnie zestawiano ze sobą, dlatego warto bliżej spojrzeć na katedrę w Kolonii w XIX i początkach XX w.

Ten sztandarowy obiekt – wywołujący różnorakie konotacje od religijnych, narodowych, patriotycznych, historycznych i kulturowych po państwowotwórcze (symbol zjednoczenie Niemiec pod pruskim berłem) – był przez znaczną część XIX w. w centrum uwagi niemieckiej opinii publicznej, a ukończenie budowy katedry stało się ważnym celem politycznym<sup>59</sup>. Dla naszych rozważań najbardziej interesujące jest jednak nie samo prowadzenie prac budowlanych<sup>60</sup> a właśnie to, jak zagospodarowywano obszar wokół kolońskiej świątyni. Wcześniej zaczęto zastanawiać się, jak powinno wyglądać otoczenie tak ważnego obiektu. W początkach XIX w., jeszcze przed przystąpieniem do ukończenia korpusu i dwuwieżowej fasady zachodniej, wokół świątyni rozpościerał się malowniczy co prawda, ale zupełnie nieuporządkowany obszar. Obok chóru i niezakończonej nawy poprzecznej oraz nieukończonych wież (wieża północna była ledwie zaczęta) powoli, począwszy od połowy XVI w., gdy przerwano budowę gigantycznej katedry, powstawały rozmaite budynki – kamienice mieszczańskie, budynki gospodarcze a nawet niewielkie świątynie. Wytworzyła się też siatka ulic, uliczek i zaułków. Ten właśnie widok ze stającym tuż obok wielkim dźwigiem na kilka stuleci stał się nawet symbolem Kolonii.

Okolo 1816 r. Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) postulował umieszczenie katedry na swoistego rodzaju podeście i stworzenie założenia zielonego wokół katedry, które nadałoby dodatkowego znaczenia zabytkowi i odpowiednio podkreśliło jego skalę. Początkowo plany te nie powiodły się, teren obsadzono wprawdzie drzewami, jednak częściowo uległy zniszczeniu i w końcu je usunięto<sup>61</sup>. Mimo to koncepcji założenia placu z zielenią nie porzucono, rozpoczęto nawet metodyczne usuwanie zabudowy bezpośrednio przylegającej do katedry, czego niezamierzonym rezultatem było zbliżanie się nasilonego ruchu kołowego bezpośrednio do otoczenia świątyni. Kolejnym impulsem do wyizolowania budowli z otoczenia była lokalizacja mostu kolejowego w pobliżu świątyni podjęta krótko po połowie XIX w., ponoć osobiście przez Fryderyka Wilhelma IV. Zapewne ekspozycja niezwykle widoku na katedrę legła u podstaw tego zamysłu.

Kolejnym etapem zmian w tym obszarze była budowa dworca kolejowego, który usytuowano w pobliżu katedry. Sytuacja nie uległa też poprawie po zakończeniu odbudowy świątyni (1880 r.). Gdy w początku lat 80. XIX w. podjęto

<sup>58</sup> Johann Carl Schultz, *Ueber alterthümliche Gegenstände der bildenden Kunst in Danzig*, Danzig 1841, s. 9.

<sup>59</sup> Na ten temat zob. na przykład Thomas Nipperdey, *Katedra w Kolonii jako pomnik narodu*, [w:] *idem, Rozważania o niemieckiej historii. Eseje*, tłum. Andrzej Kopacki, Warszawa 1999, s. 250–273.

<sup>60</sup> Georg Dehio, *Handbuch der deutsche Kunstdenkmäler. Nordrhein-Westfalen*, Ruth Schmitz-Ehmke, *Rheinland*, Berlin–München 1977, s. 305–306.

<sup>61</sup> J. Brener, *Die Grünanlagen am Dom im 19. Jahrhundert*, „Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins” 1978, t. 43, s. 119–142.

dyskusję nad lokalizacją nowego dworca głównego, uprzywilejowaną pozycję utrzymał teren w pobliżu katedry, a przed dworcem zaplanowano obszerny plac<sup>62</sup>. Te działania miały zasadniczy wpływ na teren wokół świątyni. Nie próżnowało też Stowarzyszenie Odbudowy Katedry (Dombau-Verein). Gdy tylko zniknęły rusztowania wokół budowli, wystąpiło ono o zorganizowanie loterii na rzecz wykupienia położonych najbliżej katedry parcel wraz z zabudową. Dyskutowano wówczas w prasie fachowej, czy nie rozszerzyć prac na nieco dalszy obszar, żeby możliwe było stworzenie rozległego założenia zielonego<sup>63</sup>. Pozwoliłoby ono – zdaniem Hermanna Josefa Stübgena – uzyskać nieskrępowany widok na całą południową elewację, a dodatkowo dawałoby możliwość ustawienia trzech pomników królewskich (swoiste pendant do przechowywanych w katedrze relikwii Trzech Króli) tych władców pruskich, którzy przyczynili się do jej odbudowy<sup>64</sup>. Rzeczywiście zabudowa, która powstała w końcu XIX i początkach XX w. wkoło katedry, została od niej odsunięta, a miejsce przy niej zajęło założenie zielone i tarasy<sup>65</sup>.

W ślad za przykładem kolońskim podjęto podobne próby<sup>66</sup>. Konrad Steinbrecht wskazał na to, że okresie, w którym w Gdańsku dyskutowano o wyburzeniach wokół kościoła Mariackiego, bardzo liczne miasta niemieckie ubiegały się o możliwość zorganizowania loterii, z których dochody miały w zamyśle organizatorów pokryć planowane zniwelowanie całych kwartałów zabudowy, by odsłonić ważne obiekty zabytkowe<sup>67</sup>.

<sup>62</sup> *Der Kölner Zentral-Bahnhof und der Dom*, „Deutsche Bauzeitung” 1880, 14, nr 76, s. 407; W. Krings, *Der Kölner Hauptbahnhof*, Köln 1977 (Landeskonservator Rheinland, Arbeitsheft 22); *Der Dom und seine Umgebung. Dokumentation zu einem städtebaulichen Problem der Stadt Köln*, hrsg. Rheinischer Verein für Denkmalpflege und Landschaftsschutz, [b.m.w.] 1971, s. 13–14.

<sup>63</sup> Philipp, *Zur Freilegung des Kölner Domes*, „Deutsche Bauzeitung” 1885, 19, nr 35, s. 211–212; *Zur Freilegung des Kölner Domes*, „Deutsche Bauzeitung” 1885, 19, nr 40, s. 243.

<sup>64</sup> „... die architektonisch bedeutsamste südliche Langseite des Domes von den Türmen bis zum Chorabschluss mit einem Blick zu übersehen” – Joseph Stübgen, *Zur Freilegung des Domes zu Köln*, „Deutsche Bauzeitung” 1885, 19, nr 25, s. 152.

<sup>65</sup> H. Kier, *Die Kölner Domumgebung im späten 19. Jahrhundert*, „Kölner Domblatt. Jahrbuch des Zentral-Dombau-Vereins” 1977, 42, s. 189–208.

<sup>66</sup> Na łamach prasy fachowej stale pojawiały się artykuły, w których podejmowana była ta tematyka – w tym miejscu musimy ograniczyć się do kilku przykładów: częściowe wyburzenie zabudowy wokół ratusza w Augsburgu (E. Lange, *Freilegung des Augsburger Rathauses auf der Ostseite*, referat wygłoszony podczas VI Zgromadzenia generalnego Stowarzyszeń Niemieckich Architektów i Inżynierów w Stuttgarcie – „Deutsche Bauzeitung” 1884, 18, nr 74, s. 437), wyburzenie zabudowy wokół katedry w Ratyzbonie (*Die Freilegung des Domes in Regensburg*, „Deutsche Bauzeitung” 1892, 26, nr 82, s. 503), wyburzenia wokół świątyni we Fryburgu Bryzgowijskim (J. Durm, *Die Freilegung und Wiederherstellung des Freiburger Münsters*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1890, 10, nr 26, s. 269–271) czy w Ulm (*Zur Freilegung des Ulmer Münsters*, „Deutsche Bauzeitung” 1901, 35, nr 45, s. 282, 284).

<sup>67</sup> Opinia K. Steinbrechta z 24.04.1903 r. – GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180, König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13773 – Erhaltung der Kunstdenkmäler 1902–1906, s. 235.



Nawet w pobliskim Malborku rozważano podobne działania. Zdecydowanie przeciwny był temu sam Steinbrecht, co wyraził dobitnie w opinii z 1903 r. (zastrzegł jednak, że nie jest ona przeznaczona do bezpośredniego przekazania władzom miasta). Zdecydowanie potępił izolowanie znaczących budowli ze struktury miasta, piętnował działania mające na celu pozbawienie cennych zabytków ich historycznego kontekstu, zdawał sobie również doskonale sprawę, że wpłynie to negatywnie na sam zamek<sup>68</sup>.

Zanim powrócimy do Gdańska i roku 1905, przypomnijmy, że paradoksalnie dokładnie w tym samym roku w Kolonii zaczęto dyskutować nad tym, co zrobić, by przywrócić katedrze właściwą skalę poprzez wprowadzenie zabudowy w jej bezpośredniej bliskości, tak jak to było historycznie utrwalone przez wieki<sup>69</sup>. Temat ten w szerszym kontekście wyburzeń wokół obiektów zabytkowych podjęty został też w czasie Dnia Zabytków (*Denkmaltag*) w Lubece w 1908 r.<sup>70</sup>

O autorze gdańskiego pomysłu wyburzenia zabudowy wokół kościoła Najświętszej Marii Panny wiemy niewiele. Nazywał się Max Pieper i był właścicielem kamienicy przy Chlebnickiej 44, żyjącym zapewne z wynajmu mieszkań usytuowanych na swojej posesji i z kapitału. Jego zamiarem było, jak sam wspominał, przekształcenie Gdańska w nadbałtycką metropolię, na uwadze miał też zaskarżenie miastu poważania w „całej niemieckiej ojczyźnie”.

W 1905 r. przedstawił on opinii publicznej dwa projekty przygotowane z dużym rozmachem, pierwszym z nich była propozycja przebudowy Wielkiej Zbrojowni na salę koncertową. Pieper nie poprzestawał na opisach, sfinansował też opracowanie projektów ideowych. Projekt przebudowy Zbrojowni na salę koncertową, tyleż kuriozalny, co jak się miało okazać, także niewykonalny, trafił do berlińskiego Ministerstwa Spraw Duchowych, Nauki i Medycyny<sup>71</sup>. Został też opublikowany na łamach miejscowej gazety codziennej<sup>72</sup> (il. 8). Jakkolwiek wywołał dyskusję, to jednak nie poruszył opinii publicznej i grona ekspertów<sup>73</sup> w takim stopniu, jak następna propozycja Piepera.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 233–236.

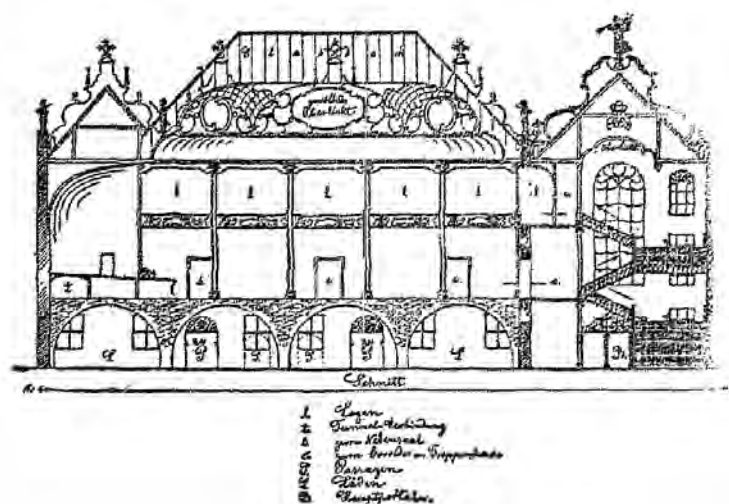
<sup>69</sup> *Der Dom und seine Umgebung...*, s. 14.

<sup>70</sup> Referaty i dyskusja na ten temat zamieszczona została w tomie *Die Denkmalpflege. Auszug aus den stenographischen Berichten des Tages für Denkmalpflege*, hrsg. A. von Oechelhaeuser, Bd. 1, Leipzig 1910 (rozdz. *Freilegung und Umbauung alter Kirchen*), s. 446–467.

<sup>71</sup> Projekt ideowy przebudowy Wielkiej Zbrojowni na salę koncertową – GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180, König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13773 – Erhaltung der Kunstdenkmäler 1902–1906, s. 740–741.

<sup>72</sup> *Das Zeughaus als Stadthalle und Konzerthaus*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 121, Morgen-Ausgabe (z 12 III).

<sup>73</sup> Schmid zaopiniował projekt wbudowania na piętrze Zbrojowni hali koncertowej negatywnie, stwierdzając, że „jede Änderung an der baulichen Gestalt würde daher dem Kunstwerke (...) eine nicht zu verantwortliche Schädigung der architektonischen Schöpfung... [bringen]”. Uważał również, że organy władz państwowych nigdy nie zaakceptują tego rodzaju ingerencji – opinia z 05.05.1905 r. – GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180, König-[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13773 – Erhaltung der Kunstdenkmäler 1902–1906, s. 671–673. W lipcu 1905 r.



Il. 8. Projekt sali koncertowej w Zbrojowni, przekrój, wg *Das Zeughaus als Stadthalle und Konzerthaus*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 121, Morgen-Ausgabe (z 12 III)

W początku sierpnia 1905 r. na łamach miejscowych gazet ukazał się list skierowany do redakcji podpisany „stary gdańszczanin” („ein alter Danziger”<sup>74</sup>) – tym tekstem zapoczątkowana została dyskusja nad projektem wyburzeń wokół kościoła Najświętszej Marii Panny, która miała ze zmiennym natężeniem zaprzętać uwagę gdańszczan przez kilka kolejnych lat.

W zbliżonym czasie do opublikowania artykułów swoim zwyczajem Pieper skierował sporządzone plany sytuacyjne i projekty do ministerstwa w Berlinie. Wśród przesłanych materiałów znalazł się również rysunek ideowy z propozycją nadbudowy wieży kościoła Najświętszej Marii z nadaniem jej nowego zwieńczenia. Do tej koncepcji nie nawiązywano jednak w toczonej w Gdańsku dyskusji. Być może uda się jeszcze kiedyś natrafić na ten zapewne bardzo interesujący szkic. Dziś możemy jedynie spekulować, jak miałyby owo zwieńczenie wyglądać – może Pieper zaproponował, by osadzić strzelisty hełm typowy dla kościołów kolebki Hanzy – Lubeki. A może postanowił szukać inspiracji gdzie indziej... Kwestia ta musi pozostać w sferze domysłów.

Wróćmy jednak do koncepcji utworzenia placu wokół kościoła Panny Marii. Sam pomysł nie był nowy, dyskutowano nad nim w Gdańsku – jak

do Gdańska przybył z Berlina konserwator zabytków, który również odniósł się do propozycji Piepera negatywnie, z tej wizytacji sporządzone zostało sprawozdanie (*Reisebericht betreffend Veränderungen am alten Zeughaus hiersebst*, 17 Juni 1905) – *ibidem*, s. 729–732.

<sup>74</sup> *Zuschriften an die Redaktion*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 363 Morgen-Ausgabe, s. 3 (z 5 VIII).

to podkreślano w artykułach prasowych – już od dłuższego czasu, jednak nigdy nie brano pod uwagę tak dużego obszaru miasta.

Pomysł wyburzenia zaskarbił sobie sporo zwolenników, w prasie zapanował nawet pewien rodzaj ekscytacji – pisano o świeżym powiewie i przebudzonym dawnym duchu Hanzeatów, o powrocie do dni minionej świetności<sup>75</sup>. Sugerowano, że nadszedł wreszcie czas, w którym gdańszczanie gotowi są urzeczywistnić śmiały plan, a pod adresem pomysłodawcy kierowano podziękowania<sup>76</sup>. Warto przyjrzeć się argumentom, jakimi posłużyli się zwolennicy stworzenia okazałego placu wokół świątyni. Można je podzielić na kilka zagadnień.

Ważne było podkreślenie wyjątkowej skali kościoła Mariackiego. Wśród zwolenników wyburzeń powracała opinia o tym, że bryła świątyni pozostaje niewidoczna, przez co traci na monumentalizmie. Powstanie rozległego placu miało sprawić, że kościół zostanie odpowiednio wyeksponowany. Jako argument przemawiający za takim rozwiązaniem przywoływano plany urbanistyczne mniejszych miast zachodniopruskich, w których kościoły sytuowane były na sporych, pustych placach<sup>77</sup>. Zakładano, że także w Gdańsku uda się stworzyć plac o znacznych rozmiarach i wyjątkowych walorach estetycznych. Miał on, zdaniem zwolenników wyburzeń, korzystnie oddziaływać na cały organizm miejski, stać się punktem życia społecznego i miejscem odwiedzanym przez turystów<sup>78</sup>.

Sugerowano też, że wprowadzenie odpowiednio zakomponowanej zieleni, drzew i krzewów w bezpośrednie otoczenie kościoła wspaniale ożywi architekturę<sup>79</sup>, pozwoli również na przysłonięcie dolnych powierzchni ścian pozbawionych dekoracji<sup>80</sup>. Naturalnie na nowym placu pojawić się miała fontanna z pomnikiem<sup>81</sup>.

Przy okazji dyskusji na temat otoczenia kościoła próbowano uczynić świątynię kolejnym niemieckim pomnikiem narodowym, podobnie jak uprzednio stało się to w przypadku katedry w Kolonii czy też zamku w Malborku<sup>82</sup>. Kościół Panny Marii miał też pełnić rolę ważnego symbolu chrześcijaństwa na wschodnich rubieżach cesarstwa<sup>83</sup>.

Bardzo ważnym argumentem przemawiającym za radykalnymi wyburzeniami była poprawa warunków komunikacyjnych. Zdaniem zwolenników wyburzeń nastąpiłoby lepsze skomunikowanie Starego i Głównego Miasta

<sup>75</sup> *Die St. Marienkirche*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 381, Morgen-Ausgabe (z 16 VIII).

<sup>76</sup> *Freilegung der St. Marienkirche*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1905, 12, nr 197 (z 23 VIII).

<sup>77</sup> *Freilegung der Marienkirche*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1905, 12, nr 181 (z 4 VIII).

<sup>78</sup> *Die St. Marienkirche*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 377, Morgen-Ausgabe (z 13 VIII).

<sup>79</sup> *Zur Freilegung der Marienkirche*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 368, Abend-Ausgabe (z 8 VIII).

<sup>80</sup> *Die St. Marienkirche*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 377, Morgen-Ausgabe (z 13 VIII).

<sup>81</sup> *Die St. Marienkirche*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 381, Morgen-Ausgabe (z 16 VIII).

<sup>82</sup> *Zur Freilegung der Marienkirche*, „Danziger Neueste Nachrichten” 1905, 12, nr 186 (z 10 VIII).

<sup>83</sup> *Zur Freilegung der Marienkirche*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 368, Abend-Ausgabe (z 8 VIII).

poprzez Groblę, miały na tym zyskać również ulice leżące nieco na uboczu, gdyż znalazłyby się one po tych radykalnych zmianach w centrum miasta i włączone zostałyby w ciąg handlowy<sup>84</sup>. Podnoszono również argumenty natury zdrowotnej – przeludnione i zagęszczone ponad miarę historyczne centrum nie spełniało norm, mieszkania były zaciemnione, a dostęp świeżego powietrza był ograniczony przez wypełniającą niemal szczelnie zabudowę wewnątrzblokową<sup>85</sup>.

Wydawało się, że najtrudniejszym zadaniem będzie pozyskanie odpowiednich funduszy na wykupienie dziesiątek parcel z rąk prywatnych – jednak i tu zwolennicy wyburzeń byli pełni optymizmu. Postulowano rozpisanie loterii i to ogólnoniemieckiej, liczono również na zainteresowanie samego cesarza i jego sympatię dla Gdańska<sup>86</sup>. Wyliczono nawet, że tą drogą uda się uzyskać 5 000 000 marek. Zakładano rozłożenie zadania w czasie – miało ono potrwać 5, 10 a nawet 20 lat<sup>87</sup>. W kolejnych latach wydłużono czas realizacji koncepcji o kolejne dziesiątki lat – całe zamierzenie miało zająć 30 lat, a nawet dłużej. Żądano jednak, by zacząć realizację prac natychmiast<sup>88</sup>. Stroną organizacyjną całego przedsięwzięcia miało zająć się specjalnie w tym celu powołane Stowarzyszenie na rzecz Odświeżenia Kościoła Mariackiego (*Verein zur Freilegung der Marienkirche*)<sup>89</sup>.

Po otrzymaniu projektów Maxa Piepera władze ministerialne zasięgnęły porady specjalistów – o opinię poproszeni zostali Konrad Steinbrecht i Heinrich Lembeck. Obaj opowiedzieli się jednoznacznie przeciwko pomysłom wyburzenia obszaru wokół świątyni. Schmid wprawdzie nie został poproszony o zajęcie stanowiska (być może nie zachowała się jego ówczesna korespondencja z władzami ministerialnymi i Rejencji), ale był informowany o przebiegu spraw<sup>90</sup>. Konserwator nie pozostał jednak bierny, zareagował niemal natychmiast. Już w numerze 12 z 20 września 1905 r. na łamach fachowego czasopisma „*Die Denkmalpflege*” ukazał się jego artykuł<sup>91</sup>, we fragmentach przedrukowany następnie w prasie lokalnej. W ten sposób opinia publiczna mogła dowiedzieć się, że konserwator był zdecydowanie przeciwny pomysłowi forsowanemu przez Maxa Piepera, artykuł dał też Schmidowi możliwość sformułowania swoich racji.

<sup>84</sup> *Zur Freilegung der Marienkirche*, „*Danziger Neueste Nachrichten*” 1905, 12, nr 186 (z 10 VIII).

<sup>85</sup> *Die Hygiene und St. Marien in Danzig*, „*Danziger Neueste Nachrichten*” 1906, 13, nr 159 (z 10 VII).

<sup>86</sup> *Die Marienkirche*, „*Danziger Zeitung*” 1905, 48, nr 377, Morgen-Ausgabe (z 13 VIII).

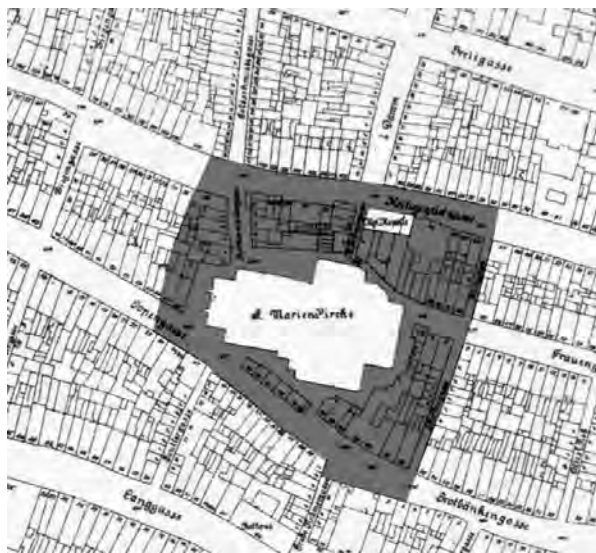
<sup>87</sup> *Der Plan der Freilegung der Marienkirche*, „*Danziger Zeitung*” 1905, 48, nr 387, Morgen-Ausgabe (z 19 VIII).

<sup>88</sup> *Zur Freilegung*, „*Danziger Zeitung*” 1907, 50, nr 587, Abend-Ausgabe (z 13 XII).

<sup>89</sup> *Freilegung der Marienkirche*, „*Danziger Neueste Nachrichten*” 1908, 16, nr 18 (z 22 I).

<sup>90</sup> GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180, König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13872 – Die Erhaltung der Kunstdenkmäler 1906–1908, s. 8.

<sup>91</sup> Bernhard Schmid, *Zur Freilegung von St. Marien in Danzig*, „*Die Denkmalpflege*” 1905, 7, nr 12, s. 99–100.



Il. 9. Planowane wyburzenia wokół kościoła Najświętszej Marii Panny (jako podkład wykorzystano Geländeplan, 1927 r. ze zbiorów Biblioteki Gdańskiej PAN)

Spójrzmy więc nieco dokładniej na argumenty przeciwników realizacji planu Piepera. We wszystkich niemal wypowiedziach podkreślano, że od zakończenia budowy kościół Najświętszej Marii Panny koegzystował z sąsiadującą, niższą zabudową. Konrad Steinbrecht w dłuższej opinii przygotowanej dla ministerstwa najpierw przytoczył historię świątyni, a następnie podkreślił znaczenie okolicznej zabudowy dla monumentalnej bryły kościoła, który był od początku obliczony na takie właśnie sąsiedztwo<sup>92</sup>. Pozbawienie świątyni tego powiązania z otoczeniem spowodowałoby efekt przeciwny od zamierzonego. Także Schmid zaznaczył, że to wzajemne sąsiedztwo było w pełni zamierzone, pozostawiono bowiem duże gładkie powierzchnie dolnych partii ścian kościoła bez dekoracji architektonicznej, a jedynie portale otrzymały dekorację rzeźbiarską. Dopiero partie dobrze widoczne potraktowano inaczej, a do ich opracowania przywiązywano należną uwagę<sup>93</sup>.

W trakcie dyskusji podkreślano też, że wiele cennych obiektów zostanie bezpowrotnie utraconych. Na łamach wspomnianego już czasopisma „Die Denkmalflege” krótki, emocjonalny tekst opublikował Ernst Habermann, obecnie znany przede wszystkim jako autor publikacji na temat gdańskich słupków przedprożowych. Habermann podsumował straty, jakie powstaną w wyniku wyburzenia wielu obiektów zabytkowych w sąsiedztwie kościoła Najświętszej

<sup>92</sup> GStA PK, XIV HA Westpreußen, Rep. 180, König[lich] Preuß[ische] Regierung zu Danzig, 13773 – Erhaltung der Kunstdenkmäler 1902–1906, s. 776–778.

<sup>93</sup> „...die Mauerflächen steigen glatt empor, nicht einmal durch Fenstermaßwerk belebt” – Schmid, *Zur Freilegung...*, s. 99.

Marii Panny – zagładzie uległyby liczne kamienice, część z nich Habermann uznał za szczególnie cenne. Przy samej tylko Piwnej utraconych zostałoby – jego zdaniem – 6 zabytkowych szczytów, 3 portale i 2 przedproża, cenna inskrypcja oraz brama oddzielająca dawny cmentarz położony przy świątyni<sup>94</sup>.

W dyskusji przeciwnicy wyburzeń wskazywali też, że trudno będzie nowemu placowi nadać interesujący kształt urbanistyczny i architektoniczny oraz stworzyć odpowiednie dominanty. Schmid żywił nawet obawy, że podobnie jak to było w przypadku wielu innych zabytkowych budowli, wokół których przeprowadzono wyburzenia, powstanie jedynie „śmiertelnie nudna” przestrzeń.

Wreszcie nie bez znaczenia były koszty – a te przecież miały być olbrzymie. Schmid uznał, że partykularne interesy właścicieli parcel w tym obszarze nie mogą wywierać wpływu na tak istotne decyzje, jak urbanistyczne ukształtowanie znacznego obszaru miasta. Konserwator podkreślał bardzo wysokie, zapewne milionowe koszty tego rodzaju przedsięwzięcia. Iluzoryczna byłaby również, zdaniem przeciwników wyburzeń, poprawa komunikacji w tym obszarze miasta.

W trakcie dyskusji obie strony chętnie sięgały po omówiony wcześniej przykład katedry kolońskiej.

Podczas gdy zwolennicy wyburzeń szermowali argumentem o w pełni udanej realizacji, która mogłaby stanowić cenny przykład dla Gdańska, przeciwnicy (na przykład Schmid) wskazywali na bardzo zróżnicowane opinie, które panowały na ten temat<sup>95</sup>.

W grudniu 1907 r. Stowarzyszenie na rzecz Zachowania Zabytków Budownictwa i Sztuki Gdańska zorganizowało publiczną debatę. Bezpośrednią przyczyną ponownego podjęcia zagadnień związanych z planem wyburzeń wokół kościoła Najświętszej Marii Panny, była katastrofa budowlana, do jakiej doszło na Chlebnickiej. Stan techniczny wielu innych domów w historycznym centrum miasta budził poważne zastrzeżenia i wymagał podjęcia odpowiednich kroków, stąd ponownie ożyła dyskusja nad radykalnym rozwiązaniem tego problemu. W trakcie debaty Max Pieper przedstawił referat ilustrowany szkicami i rysunkami szczegółowymi, w którym miał okazję ponownie zaprezentować swój plan zagospodarowania otoczenia kościoła. Wystąpili też profesorowie architektury Wyższej Szkoły Technicznej, Adelbert Matthaei zdecydowanie potępił pomysł, przypomniał również, jakie kontrowersje i dyskusje wzbudza obecnie wyizolowanie z otoczenia katedry kolońskiej. Przeciwny wyburzeniu był też Karl Weber.

Swoje zdanie mógł też publicznie zaprezentować konserwator zabytków, który przypomniał dziewiętnastowieczną, romantyczną historię traktowania otoczenia ważnych historycznych budowli. Podkreślił, że z tworzenia wokół historycznych obiektów rozległych placów wycofują się zarówno konserwatorzy zabytków, jak i lokalne władze miast.

<sup>94</sup> Ernst Habermann, *Zur Freilegung von St. Marien in Danzig*, II, „Die Denkmalpflege” 1905, 7, nr 12, s. 100.

<sup>95</sup> „...doch ist man über den Erfolg dieses »Experimentes« doch sehr geteilter Meinung” – Schmid, *Zur Freilegung...*, s. 99.

W trakcie dyskusji wiele osób wypowiedziało się za zredukowaniem pieperowskiego planu do usunięcia kamienic przy ulicy Piwnej 40–45, które znajdowały się w bardzo złym stanie technicznym. Takie zdanie zaprezentował na przykład Max Flier. W dalszej dyskusji Schmid ocenił, że wyburzenie kamienic na niewielkim odcinku Piwnej jest rozwiązaniem, które można będzie wziąć pod uwagę, miał też nadzieję, że pozwoli ono doprowadzić do społecznego kompromisu<sup>96</sup>.

Na koniec przytoczmy jeszcze wewnętrzną opinię Lembecka skierowaną na ręce Nadprezydenta Rejencji, która rzuca nieco światła na ocenę samego Maxa Piepera w miejscowym środowisku (jak możemy przypuścić, nie była ona odosobniona). Lembeck zwracał uwagę na trudną osobowość autora projektu wyburzeń. Znana była ona, jak podkreślał, aż nadto dobrze miejscowym władzom. Uskarżali się na niego również okoliczni mieszkańcy i sąsiedzi. Miało to – jak domniemywał Lembeck – wpływ na trudności ze znalezieniem przez Piepera lokatorów. Urzędnik sugerował nawet, że zamysł wyburzeń w tej okolicy można też potraktować jako chęć odniesienia przez Piepera osobistych korzyści materialnych. Wydaje się to jednak daleko idącą supozycją najwyraźniej zniecierpliwionego do reszty urzędnika administracji budowlanej.

Pozostaje jeszcze kwestia projektów wykonanych na zlecenie Piepera. Być może materiały skierowane do ministerstwa zaginęły. W każdym razie cały rok 1906 upłynął na ożywionej korespondencji prowadzonej pomiędzy Pieperem, domagającym się stanowczo zwrotu dostarczonych materiałów projektowych, a berlińskim ministerstwem, Rejencją, władzami miasta i zachodniopruskim konserwatorem zabytków. Wprawdzie w trakcie debaty w 1907 r. Pieper zaprezentował rysunki poglądowe, nie wiemy jednak, czy były to odnalezione projekty, przesłane niegdyś do ministerstwa. O ile bez większych trudności możemy odtworzyć terytorialny zakres planowanych wyburzeń, gdyż został on dokładnie opisany, to rysunek z propozycją nowego zwieńczenia wieży kościoła Najświętszej Panny Marii byłby dla nas bardzo interesującym dokumentem epoki. Pozostaje mieć nadzieję na odnalezienie tej dokumentacji.

Zamykając temat losów ulicy Piwnej u progu XX w., wspomnieć warto, że przywoływane tu już wielokrotnie stowarzyszenie działające na rzecz ochrony zabytków postanowiło w 1905 r. wyasygnować fundusze na doroczny upominek dla każdego z członków tej organizacji. W trakcie zebrania ustalono, że będą to prace graficzne ukazujące gdańskie zabytki. Pierwszą, którą planowano zakupić miał być widok ulicy Piwnej – jednej z niewielu, którą nadal udawało się zachować w dawnym kształcie<sup>97</sup>.

<sup>96</sup> *Die Frage der Freilegung der Marienkirche*, „Danziger Zeitung” 1907, 50, nr 584, Abend-Ausgabe (z 13 XII).

<sup>97</sup> *Verein zur Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmäler*, „Danziger Zeitung” 1905, 48, nr 586, Abend-Ausgabe (z 14 XII).

## **Piwna Street in the Early 20th Century A Voice about Monument Protection in Gdańsk**

In the early 20th century, Piwna Street became the field of experiments and compromises with regard to monument protection. Its inhabitants insisted on the removal of porches at that time. A building administration proposed to leave the balustrades of the porches in such a way that a passage along the facades of the buildings would be possible. This experiment was carried out in a fragment close to Tkacka Street, so precious objects were saved thanks to it, even if the solution caused much controversy.

Professors of Technische Hochschule worked out a colour pattern for portals and porches, corresponding to the historical polychromes of stone elements. Conservator Bernhard Schmid tried to salvage the old seat of the Bank of the Reich from the end of the 17th century – one of the most precious object from that time – however, he failed. The buildings surrounding a house at 1, Piwna were rebuilt, luckily the magnificent ornamented facade was excepted from any refashioning.

In 1905, a Gdańsk denizen had an initiative to create a vast square in the surroundings of St. Mary's' Church, spread all over the entire urban quarter, his concept alluding to the square around Cologne Cathedral. A hot discussion on the topic continued for several years, especially thanks to many enthusiasts of the project. Yet, a building administration, monument conservator and the academic milieu of the Technische Hochschule decisively vetoed it.

Although, there were refashioning in Piwna Street and several new objects were erected there, the street preserved much of its original character at the beginning of the 20th century.



## Polsko-łotewskie kontakty artystyczne w latach 30. XX w. Wystawy sztuki polskiej w Rydze (1934) i łotewskiej w Warszawie (1936)

Kontakty artystyczne między Polską a Łotwą w międzywojennym dwudziestoleciu to przede wszystkim wystawy. O urządzeniu ekspozycji sztuki polskiej w Rydze Biuro Propagandy Zagranicznej przy Prezydium Rady Ministrów myślało już w lutym 1921 r. Zapytane o możliwość realizacji takiego przedsięwzięcia Ministerstwo Sztuki i Kultury dało jednak odpowiedź negatywną, tłumacząc, że urządzenie oficjalnej wystawy w stolicy Łotwy jest niemożliwe, ponieważ „najcenniejszy materiał artystyczny” został już przeznaczony na otwieraną w kwietniu tegoż roku ekspozycję sztuki polskiej w paryskim Grand Palais, a w jej urządzenie zaangażowano wszystkie odpowiednie „siły organizacyjne”. Minister Jan Heurich informował jednocześnie, że wystawa w Rydze mogłaby być przygotowana tylko przez „tę lub inną grupę artystów, jednakże bez udziału Państwa”. Od razu też wyrażał obawy o właściwy poziom artystyczny takiego pokazu i zastrzegał, że „Państwo w żadnym razie nie może brać udziału w kosztach imprezy”<sup>1</sup>.

Pierwszym pokazem sztuki polskiej w Rydze stała się objazdowa wystawa grafiki, którą otwarto w Miejskim Muzeum Sztuki 16 lutego 1924 r. w obecności prezydenta Republiki Łotwy, Jānisa Čakste, premiera Voldemārsa Zāmuelsa oraz ministrów spraw zagranicznych Ludviga Sēji i oświaty Kārlisa Straubergsa<sup>2</sup>. Chociaż na ekspozycji znalazły się prace najwybitniejszych twórców polskiej grafiki artystycznej, m.in. Józefa Mehoffera, Leona Wyczółkowskiego, Władysława Skoczylasa i Zofii Stryjeńskiej, nie wzbudziła ona większego zainteresowania ryskiej publiczności<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Pismo Jana Heuricha do Biura Propagandy Zagranicznej przy Prezydium Rady Ministrów z 19 II 1921, Warszawa, Archiwum Akt Nowych (dalej AAN), Ministerstwo Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, akta 7059, 95. Za wskazanie dokumentów dotyczących polsko-łotewskich kontaktów artystycznych, znajdujących się w AAN, serdecznie dziękuję dr Iwonie Lubie.

<sup>2</sup> *Katalogs poļu grafiskās mākslas izstādei Rīgas pilsētas mākslas muzejā no 16. līdz 30. martam. 1924. g.*, Rīga 1924; *Polska wystawa graficzna w Rydze*, „Kurier Warszawski” 1924, nr 77 (z 17 III), s. 4.

<sup>3</sup> Zob. Dace Lamberga, *Współpraca wystaw artystycznych w latach 1920–1930 XX wieku (sic!)*, [w:] *Łotwa – Polska. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej nt. „Polsko-łotewskich związków politycznych, ekonomicznych i kulturalnych od XVI w. do 1940 roku” (organizowanej w 200-lecie Insurekcji Kościuszkowskiej 1794 r. w Kurlandii)*, red. Jarosław Sozański, Ryga 1995, s. 134.

W tym samym roku w Miejskim Muzeum Sztuki odbyła się wystawa przygotowana wspólnie przez członków grupy Blok oraz awangardowych plastyków łotewskich z Ryskiej Grupy Artystów (Rīgas mākslinieku grupa). Ekspozycję otwarto 16 listopada, trwała do 14 grudnia 1924 r.<sup>4</sup> Wystawa wzbudziła duże zainteresowanie publiczności, a prace artystów polskich były obszernie komentowane przez łotewskich recenzentów. Większość z nich oceniała dzieła Polaków dość krytycznie. Co ciekawe, krytycyzm wyrażali nie tylko nieprzejednani zwolennicy tradycji, lecz także ludzie rozumiejący problemy sztuki nowoczesnej, a nawet jej twórcy, np. malarz i teoretyk sztuki Ernests Braštinš czy związany z Ryską Grupą Artystów rzeźbiarz Emils Melderis<sup>5</sup>.

Dwa lata później, jesienią 1928 r., wystawę w Rydze próbowała urządzić warszawska malarka Helena Teodorowicz-Karpowska. Ekspozycja miała mieć miejsce w salonie artystycznym V. Romanovsky'ego przy Valdemāra iela 17. Artystka poprosiła o wsparcie Ministerstwo Spraw Zagranicznych, zaznaczając, że wystawę urządza nie w celach czysto komercyjnych, lecz także „propagandowych”. Jednakże MSZ, zasięgnąwszy opinii Mieczysława Tretera, uznało, że Teodorowicz-Karpowska nie należy do artystów najwybitniejszych, dlatego też nie powinna oficjalnie reprezentować sztuki polskiej za granicą. Jediną formą wsparcia, jaką zgodziło się okazać, było przyznanie ulgowego paszportu i zniżki komunikacyjnej<sup>6</sup>. Wystawa najprawdopodobniej nie odbyła się, w każdym razie nic o niej nie wiadomo.

Na początku roku 1935 wystawę w stolicy Łotwy chciał urządzić malarz Stanisław Żukowski. Wiosną 1934 r. artysta zwrócił się do posła polskiego Zygmunta Beczkowicza z prośbą o pomoc w uzyskaniu zgody Miejskiego Muzeum Sztuki w Rydze na umieszczenie ekspozycji w jego salach. MSZ, któremu poseł zreferował sprawę, uznało jednak, że malarz, który do 1923 r. znany był jako twórca sztuki rosyjskiej, nie powinien występować jako reprezentant sztuki polskiej za granicą<sup>7</sup>.

## Ryga 1934. Wystawa Współczesnej Sztuki Polskiej

W liście do posła Beczkowicza Żukowski, starając się przekonać adresata do swojego pomysłu, wspominał wystawę sztuki polskiej, która odbyła się w stolicy Łotwy na początku 1934 r. „W Rydze – pisał – pragnę pokazać sztukę

<sup>4</sup> *Poļu mākslinieku apvienības „Blok” un Rīgas mākslinieku grupas kopējās izstādes katalogs. 16 XI–14 XII Pilsētas mākslas muzejs, Rīga 1924.*

<sup>5</sup> Zob. Jerzy Malinowski, Janusz Zagrodzki, *Wystawka polskiej grupy „Blok” w Rizie w 1924 g.*, [w:] *Cztienija Matwieja I*, red. Irena Burzynskis, Rīga 1991, s. 38–53; Lamberga, *Współpraca wystaw...*, s. 131–133.

<sup>6</sup> Warszawa, AAN, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, Wydział Prasowy, akta 8724; podanie Teodorowicz-Karpowskiej, k. 8–9; opinia Tretera – k. 26; decyzja MSZ – k. 2, 11, 12.

<sup>7</sup> *Ibidem*, akta 8725; odpis listu Żukowskiego do Beczkowicza – k. 7; decyzja MSZ – k. 5.

prawdziwie Polską – Polskiego pejzażu. Bo to, co niedawno przywiózł p. Treter ze swoją paczką przyjaciół (imiona i nazwiska ich zupełnie nieznanne w Polsce i nic z wyjątkiem 4–5 malarzy nieznaczące). To zręczny pan, który potrafi przekonać na swoją korzyść ludzi, od których zależy subsydiowanie tego przedsiębiorstwa. Kompanijka ta, dobrze zgranych przyjaciół, nazywa siebie propagatorami sztuki polskiej!? A właściwie jest to propaganda niewolniczego naśladownictwa francuskiej sztuki nowatorskiej, która już od dawna stała się modernistycznym szablonem i już prawie nikogo nie zachwyca. Słyszałem właśnie, że taką wystawę pokazał pan Treter w Rydze i podobno ona nikogo nie zachęciła. Bo to pokazuje się już 25 lat (przynajmniej w Moskwie). A więc pan Treter polskiej sztuki nie pokazał, chowając ją starannie pod francuskim płaszczem”<sup>8</sup>.

Tak przez Żukowskiego skrytykowaną wystawę przygotowało kierowane przez Mieczysława Tretera Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych. Wcześniej pokazywano ją w Moskwie, a do Rygi przysłano dzięki staraniom Towarzystwa Zbliżenia Łotewsko-Polskiego. Powołany został komitet honorowy, w którym znaleźli się wysocy urzędnicy państwowi oraz najwybitniejsi przedstawiciele świata nauki, literatury i sztuki (m.in. rektorzy trzech Akademii Sztuk Pięknych, Tadeusz Pruszkowski, Wojciech Weiss i Vilhelms Purvītis, oraz reprezentanci łotewskiego środowiska artystycznego: Jānis Kuga, Gederts Eliass, Ludolf Liberts, Voldemārs Tone, Jūlijs Madernieks, Romāns Suta, Otis Skulme, Konstanty Ronczewski i Anna Romerowa). Utworzono również komitet wykonawczy złożony m.in. z dyrektora TOSSPO, Tretera, jego zastępcy Władysława Skoczylasa oraz rektora ryskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Ekspozycja została otwarta 21 stycznia 1934 r. w salach Miejskiego Muzeum Sztuki. Otwarcie zaszczylił swą obecnością prezydent Łotwy Alberts Kviešis, a także członkowie najwyższych władz państwowych, m.in. premier rządu Ādolfs Bļodnieks, przewodniczący parlamentu Pauls Kalniņš, minister oświaty Vilis Gulbis, naczelny dowódca sił zbrojnych, generał Mārtiņš Peniķis. Przybyli także przedstawiciele korpusu dyplomatycznego, nuncjusz papieski oraz bardzo liczni reprezentanci łotewskiej elity intelektualno-artystycznej. Stronę polską reprezentował Zygmunt Beczkowicz, poseł RP w Rydze, oraz artyści: Tadeusz Pruszkowski, Ludomir Sleńdziński, Wacław Borowski i Władysław Jarocki, będący komisarzem wystawy (il. 1–3). Przemówienia wygłosili prezes Towarzystwa Zbliżenia Łotewsko-Polskiego Margērs Skujenieks, poseł Beczkowicz i minister Gulbis. Beczkowicz podkreślał znaczenie sztuki jako języka najbardziej zrozumiałego w kontaktach międzynarodowych, łotewski minister oświaty eksponował zaś „duchowy” wymiar polsko-łotewskiego dialogu, którego przejawem była wystawa polskiej sztuki. Mówił: „Zebraлиśmy się dziś, ażeby naocznie przekonać się o siłach duchowych narodu polskiego, wyrażonych w sztuce współczesnej.

<sup>8</sup> *Ibidem*, k. 7. Żukowski ryskiej wystawy nie widział, a swój sąd o niej oparł zapewne na opinii mieszkającego w Rydze przyjaciela z czasów moskiewskich, malarza Siergieja Winogradowa.



Il. 1. Otwarcie Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej w Rydze. Zbiory Specjalne IS PAN, Warszawa, nr inw. 211–III. Od lewej stoją kolejno: Vilhelms Purvītis, osoba nieznana, Władysław Jarocki, Mārgers Skujenieks, Zygmunt Beczkowicz, Ludomir Słędziński, senator Józef Targowski, prezes TOSSPO, Kazimierz Okulicz, redaktor „Kurier Wileński”, Tadeusz Pruszkowski, Wacław Borowski

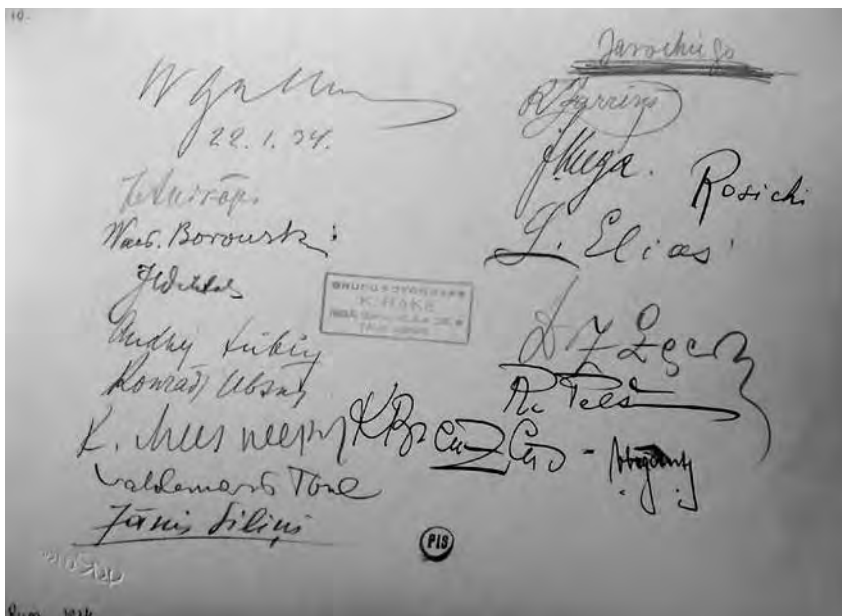
Il. 2. Otwarcie Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej w Rydze. Zbiory Specjalne IS PAN, Warszawa, nr inw. 211–III. Od lewej stoją m.in.: Zygmunt Beczkowicz (5), Mārgers Skujenieks (6), Pauls Kalniņš (7), Władysław Jarocki (9), Alberts Kviesis (10), Ludomir Słędziński (11), Józef Targowski (12)





Il. 3. Uczestnicy rautu w poselstwie polskim w Rydze po otwarciu Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej. Zbiory Specjalne IS PAN, Warszawa, nr inw. 211-III

Il. 3a. Autografy uczestników rautu w poselstwie polskim w Rydze po otwarciu Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej na odwrociu fotografii. Zbiory Specjalne IS PAN, Warszawa, nr inw. 211-III



W dobie materializmu w narodach zbudziła się duchowa opozycja przeciwko materializmowi i ta ideowa opozycja szuka dróg łączności, wiodących do miłości i uzbrojona w te uczucia walczy o prawa istnienia<sup>9</sup>.

Po przemówieniach chór Teodorsa Reitersa odśpiewał hymny obu państw, po czym goście rozpoczęli zwiedzanie ekspozycji. Prezydenta Kwiesisa oprowadzał Władysław Jarocki. Zakończenie uroczystości otwarcia wystawy stanowił raut wydany wieczorem w poselstwie Polski w Rydze, w którym uczestniczyło 300 osób, wśród nich prezydent, członkowie rządu, korpusu dyplomatycznego oraz łotewscy intelektualiści i twórcy<sup>10</sup>.

Oficjalny charakter wystawy skrytykował Uga Skulme, uczestnik wspólnej ekspozycji „Bloku” i Ryskiej Grupy Artystów w 1924 r. Konfrontując przedsięwzięcie sprzed 10 lat z obecną wystawą, na której „udekorowani orderami polscy profesorowie reprezentowali artystów polskich, a nasza akademia i wybrańcy ich przyjmowali”, postulował, by kontakty między artystami wynikały z rzeczywistych potrzeb wzajemnego poznania i skonfrontowania swoich dzieł, a nie były elementem działań propagandowych<sup>11</sup>. Z kolei publicysta pisma „Aizkulises” za cel swego ataku obrał komitet honorowy wystawy: „(...) żądni honorów w niezliczonej wprost liczbie weszli do komitetu honorowego w charakterze przedstawicieli sztuki i kultury. Tych zaszczytów dostąpili nawet tacy, którzy zamiast pędzli mieli w rękę jedynie klarnety i dotychczas interesowali się wszystkim poza malarstwem. Na tym jeszcze nie koniec. Oczekują oni obecnie na polskie ordery”. Wykpił też rozgłos, jaki za sprawą prasy nadało polskiej ekspozycji: „Malarze polscy byli wychwalani pod niebiosa. Jednak przesadna reklama może jedynie szkodzić. Już podczas uroczystego i świetnego otwarcia, w którym wzięła udział elita towarzyska, nawet wśród członków komitetu honorowego i zaproszonych na raut dało się słyszeć złośliwe uwagi. Ach, Łotyszom brak taktu i dobrego wychowania<sup>12</sup>”.

Sale ryskiego muzeum zapełniło 200 dzieł 44 artystów<sup>13</sup>, a także kilkadziesiąt kilimów, obrusów i wzorów tkanin zaprojektowanych przez członków

<sup>9</sup> *Polska wystawa sztuk pięknych w Rydze*, „Nasz Głos” (Dyneburg) 1934, nr 4, s. 2.

<sup>10</sup> *Otwarcie wystawy sztuki polskiej w Rydze*, „Polska Zbrojna” 1934, nr 20 (z 22 I), s. 2.

<sup>11</sup> Uga Skulme, *Poļu mākslas izstāde*, „Socialdemokrāts” 1934, nr 32 (z 10 II).

<sup>12</sup> *Ka poļu pani „eekaro” Latwijū*, „Aizkulises” 1934, nr 4 (z 26 I).

<sup>13</sup> Pokazano dzieła: Eugeniusza Arcta, Bronisława Bartla, Wacława Borowskiego, Stanisława Borysowskiego, Olgi Boznańskiej, Michała Byliny, Bolesława Cybisa, Stanisława Czajkowskiego, Pawła Dadleza, Leona Dołżyckiego, Xawerego Dunikowskiego, Stefana Filipkiewicza, Jana Gotarda, Jana Hrynkowskiego, Bronisława Jamontta, Władysława Jarockiego, Aleksandra Jędrzejewskiego, Stanisława Kamockiego, Alfonsa Karnego, Apoloniusza Kędzierskiego, Romana Kramsztyka, Michaliny Krzyżanowskiej, Henryka Kuny, Konstantego Laszczki, Konstantego Mackiewicza, Tadeusza Makowskiego, Rafała Malczewskiego, Mariana Jerzego Malickiego, Antoniego Michalaka, Tymona Niesiołowskiego, Józefa Pankiewicza, Fryderyka Pautscha, Tadeusza Pruszkowskiego, Michała Rouby, Efraima i Menasze Seidenbeutłów, Kazimierza Sichulskiego, Władysława Skoczylasa, Ludomira Sleńdzińskiego, Zofii Stryjeńskiej, Wojciecha Weissa, Romualda Kamila Witkowskiego, Edwarda Wittiga i Leona Wyczółkowskiego.

Spółdzielni Artystów Ład<sup>14</sup>. Najokazalej prezentował się dział malarstwa (108 obrazów olejnych i 8 malowanych temperą). Rzeźbę reprezentowało 5 twórców, którzy wystawili 48 dzieł wykonanych w drewnie, brązie i marmurze. Poza 18 autolitografiami Leona Wyczółkowskiego na wystawie nie było prac graficznych. Dopełnieniem ekspozycji były polskie czasopisma artystyczne i książki o sztuce (il. 5–6). Wystawie towarzyszył katalog, do którego wstęp (w języku łotewskim i polskim) napisał Mieczysław Treter. Okładkę katalogu oraz plakat zaprojektowali Ludwik Gardowski i Mieczysław Jurgielewicz (il. 7)<sup>15</sup>.

We wstępie do katalogu Treter zastrzegł, że celem wystawy nie jest pokazanie wszystkiego, co w powojennej sztuce polskiej jest tego warte, ale przedstawienie reprezentatywnego wyboru odzwierciedlającego najważniejsze nurty i najciekawszych twórców. Reprezentację współczesnej sztuki polskiej w Rydze tworzyły dzieła „klasyków” z Towarzystwa Sztuka oraz przedstawiciele umiarkowanej nowoczesności – poczynając od Rytmu, a na uczniach Pruszkowskiego ze Szkoły Warszawskiej kończąc. Na wystawie nie znalazły się ani dzieła artystycznych maruderów, ani twórców radykalnie awangardowych. O tych ostatnich Treter pisał we wstępie, że poza architekturą ich eksperymenty „nie wydały ciekawszych i trwalszych a oryginalnych owoców”<sup>16</sup>. Artystyczną „lewicą” na ryskiej wystawie byli Romuald Kamil Witkowski, Konstanty Mackiewicz i Marian Jerzy Malicki.

Ogólnie ekspozycja nie różniła się od innych przygotowywanych przez TOSSPO zgodnie z koncepcją tego rodzaju pokazów sformułowaną przez Mieczysława Tretera i odpowiadającą jego widzeniu polskiej sztuki współczesnej<sup>17</sup>. Dobór uczestników ekspozycji nie budził zastrzeżeń łotewskich krytyków. Nie mając dostatecznego rozeznania we współczesnej sztuce polskiej, bezkrytycznie przyjmowali punkt widzenia Tretera, przedstawiony we wstępie do katalogu. Tylko recenzent pisma „Bohema” zauważył przewagę przedstawicieli „szkoły krakowskiej”<sup>18</sup>, a Uga Skulme odniósł wrażenie, że o wyborze decydowała nie jakość prac, ale zasługi i pozycja artystów, ponieważ w polskiej reprezentacji doliczył się aż 12 profesorów<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> Ekspozowane były prace Heleny Bukowskiej, Zofii Czasznickiej, Krystyny Dydyńskiej, Julii Grodeckiej, Janiny Grzędzielskiej, Haliny Jastrzębowskiej, Haliny Karpińskiej, Lucjana Kintopfa, Heleny Kuczmaszewskiej, Eleonory Plutyńskiej i Krystyny Szczepanowskiej.

<sup>15</sup> *Polijas tagadnes tēlojošās mākslas izstāde. Rīgas pilsētas mākslas muzejā. Rīga – 1934*, Rīga 1934.

<sup>16</sup> Treter, *Sztuka polska*, [w:] *ibidem*, s. 26.

<sup>17</sup> O poglądach Tretera na polską sztukę współczesną i ich wpływie na wystawy TOSSPO zob. Katarzyna Nowakowska-Sito, *TOSSPO – propaganda sztuki polskiej za granicą w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Sztuka i władza*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 2001, s. 143–155.

<sup>18</sup> V. P-ts, *Polijas tagadnes mākslas izstāde*, „Bohema” 1934, nr 4 (z 10 II).

<sup>19</sup> Skulme, *Polu mākslas...*



Il. 4. Wystawa Współczesnej Sztuki Polskiej w Rydze (fragment ekspozycji) w centrum *Portret marszałka Piłsudskiego* Alfonsa Karnego. Zbiory Specjalne IS PAN, Warszawa, nr inw. 211-III

Il. 5. Wystawa Współczesnej Sztuki Polskiej w Rydze (fragment ekspozycji). Zbiory Specjalne IS PAN, Warszawa, nr inw. 211-III







Il. 6. Wystawa Współczesnej Sztuki Polskiej w Rydze (fragment ekspozycji). Zbiory specjalne IS PAN, Warszawa, nr inw. 211–III

Il. 7. Okładka katalogu Wystawy Współczesnej Sztuki Polskiej w Rydze, 1934, Ludwik Gardowski, Mieczysław Jurgielewicz



Wystawa spotkała się z bardzo dużym zainteresowaniem. Już pierwszego dnia zwiedziło ją około 1500 osób, a do zamknięcia, czyli do 11 lutego – 7 tys., co w warunkach ryskich uznano za frekwencyjny fenomen. W czasie trwania wystawy Tadeusz Pruszkowski wygłosił w sali ryskiego konserwatorium odczyt o współczesnej sztuce polskiej. O sztuce polskiej mówił także Treter, który trzykrotnie wygłosił prelekcję *Indywidualne cechy malarstwa polskiego*, w której właściwie powtarzał treści zawarte we wstępie do katalogu. Pierwsza prelekcja, zorganizowana staraniem Towarzystwa Łotewsko-Polskiego, odbyła się w auli Uniwersytetu Ryskiego i była wygłoszona po rosyjsku. Drugie wystąpienie Tretera, tym razem w języku niemieckim, miało miejsce także na uniwersytecie, w lokalu korporacji „Daugaviete”. Po raz trzeci prezes TOSSPO mówił do publiczności polskojęzycznej zebranej w polskiej szkole w Rydze.

Zakończenie wystawy poseł Beczkowicz uczcił śniadaniem, w czasie którego oprócz gospodarza przemawiali minister Gulbis, rektor Purvītis, prezes Skujenieks oraz komisarz wystawy Jarocki. Wszyscy oni wyrażali wielkie zadowolenie z powodzenia ekspozycji i podkreślali jej znaczenie dla umacniania stosunków polsko-łotewskich. Z wystawy zakupiono kilka dzieł: do Miejskiego Muzeum Sztuki *Powrót z wesela* Kazimierza Sichulskiego, a do Muzeum Państwowego *Portret malarza* Tadeusza Pruszkowskiego i *Praczk* Pawła Dadleza<sup>20</sup>.

Wystawę sztuki polskiej obficie komentowano na łamach łotewskiej prasy<sup>21</sup>. Autorzy większości wypowiedzi poprzestawali na streszczeniu wstępu do katalogu, pobieżnym przedstawieniu zawartości ekspozycji i stwierdzeniu, że jest ona wydarzeniem niezwykle ważnym w życiu artystycznym Łotwy, a wszystkie dzieła artystów polskich stoją na bardzo wysokim poziomie. Nieliczni tylko wskazywali obiekty szczególnie godne uwagi, zdobywali się na słowa krytyki i własne opinie o sztuce polskiej.

Szczególnym uznaniem łotewskich krytyków cieszył się Leon Wyczółkowski. Podziwiano „młodzieńczy talent” tego sędziwego artysty, lekkość i delikatność kolorystyki jego akwarel. Wyczółkowski – pisał recenzent gazety „Briva Zeme” – to „świeżość, śmiałość i genialność”<sup>22</sup>, a Uga Skulme nazywał go „najbardziej utalentowanym i nowoczesnym z malarzy”<sup>23</sup>. Ten sam pierwiastek młodzieńczej siły i wybitne walory malarskie odnajdywano w obrazach Boznańskiej i Pankiewicz. Szczególną uwagę przyciągali także Władysław Jarocki i Kazimierz Sichulski. Ich malarstwo uważano za przejaw „sztuki narodowej w ujęciu dekoracyjnym”<sup>24</sup>. O Jarockim pisano, że tak malować może

<sup>20</sup> *Kronika. Ryga*, „Sztuki Piękne” 1934, s. 72.

<sup>21</sup> M.T. [Mieczysław Treter], *Prasa łotewska o wystawie sztuki polskiej*, „Sztuki Piękne” 1934, s. 73–80. Oryginalne wycinki prasowe oraz ich tłumaczenia autorstwa Bohdana Kościółkowskiego zachowały się w archiwum Władysława Jarockiego w Zbiorach Specjalnych Instytutu Sztuki PAN w Warszawie (inw. 211–III).

<sup>22</sup> Arvids Brastinsch, *Polijas mahkslas isstahde Rigā*, „Briva Zeme” 1934, nr 22 (z 29 I).

<sup>23</sup> Skulme, *Poļu mahkslas...*

<sup>24</sup> Julijs Madernieks, *Poļu glesneezibas parode Rigā*, „Jaunākās Ziņas” 1934, nr 20 (z 25 I).

tylko artysta o ogromnym doświadczeniu i znajomości świata<sup>25</sup>. W Sichulskim widziano malarza „najbardziej oryginalnego i najbardziej polskiego”, w którego obrazach, charakteryzujących się etnograficzną wiernością i „pięknym kolorytem słowiańskim”<sup>26</sup>, ukazane są postaci, w których „musi płynąć krew narodu polskiego”<sup>27</sup>. Spośród malarzy najczęściej wyróżniani byli również stylizator Sleńdziński, malujący fantastyczne pejzaże Jamontt, inspirujący się dawnymi mistrzami Bolesław Cybis i Antoni Michalak czy też Stanisław Borysowski i Konstanty Mackiewicz, których obrazy pokazują, jak może być „wygładzony nawet najbardziej chropawy kubizm, nawet bezduszny na pozór konstruktywizm”<sup>28</sup>. Za najlepszą pracę na wystawie Uga Skulme uznał *Martwą naturę ze śledziami* Romulada Kamila Witkowskiego, zdradzającego najwięcej malarskiego temperamentu<sup>29</sup>. Jednak nie wszystkie wzmianki wiązały się z pochwałami. Malowane reliefy Sleńdzińskiego uznano za „kurioza”<sup>30</sup>, obrazy Romana Kramszytka za „dość wulgarne”<sup>31</sup>, a w pracach Witkowskiego, Mackiewicza i Malickiego dostrzegano „więcej pretensji niż zrozumienia” idei sztuki nowoczesnej<sup>32</sup>.

Z działy rzeźby wyróżniano Dunikowskiego, wyjątkowo bogato reprezentowanego. Jego dzieła cenione były za siłę i głębię ekspresji, pogłębione analizy psychologiczne, a także wyrafinowane poczucie formy. W rzeźbach tych – jak wyraził się jeden z krytyków – „ascetyczny duch średniowiecznego gotyku ściera się z nagim realizmem”<sup>33</sup>. Zauważono też przeniknięte duchem antyku rzeźby Henryka Kuny oraz tchnący monumentalizmem wizerunek Józefa Piłsudskiego Alfonsa Karnego<sup>34</sup>.

Niektórzy recenzenci charakteryzowali twórczość Polaków poprzez wskazanie najbliższych im artystów łotewskich. Pankiewiczza porównywano z Konrādem Ubānsem<sup>35</sup>, Ludomira Sleńdzińskiego z Ansisem Cīrulisem<sup>36</sup>. Z dziełami tego samego artysty recenzent pisma „Aizkulises” kojarzył „blondynki, półnagie piękności z przyklejonymi głowami”, przedstawiane na wielu obrazach Polaków<sup>37</sup>. Uga Skulme, wyjątkowo niechętny stylizatorskiej manierze Sleńdzińskiego, nazywał go takim samym „bezproduktywnym retrospektywistą” jak Sigismunds Vidbergs. Wśród dzieł rzeźbiarzy polskich ten sam krytyk dostrzegał pokrewieństwo między *Ewą* i *Nike* Edwarda Wittiga a dziełami

<sup>25</sup> P. P-skij, *Wystawka polskiego iskusstwa. Poslednija 15 let*, „Swoboda” 1934, nr 22 (z 22 I), s. 5.

<sup>26</sup> Brastinsch, *Polijas mahkslas...*

<sup>27</sup> Voldemārs Puķe, *Polijas tagadnes tehlojoschas mahkslas isstahde*, „Latvija” 1934, nr 4 (z 26 I).

<sup>28</sup> P. P-skij, *Wystawka...*, s. 5.

<sup>29</sup> Skulme, *Poļu mahkslas...*

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> V. P-ts, *Polijas tagātnes...*

<sup>32</sup> Gustav Schkilters, *Poļu mahkslas isstahde*, „Latvis” 1934, nr 3699 (z 31 I).

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> Voldemārs Puķe, *Poļu tagadnes techlojoschas mahkslas isstahde*, „Latvija” 1934, nr 6 (z 9 II).

<sup>35</sup> Skulme, *Poļu mahkslas...*

<sup>36</sup> Puķe, *Poļu tagadnes...*

<sup>37</sup> *Ka poļu pani „eekaro” Latwijū*, „Aizkulises” 1934, nr 4 (z 26 I).

Kārlisa Zāle<sup>38</sup>. Na wskazaniu tego rodzaju powierzchownych podobieństw kończyły się porównania sztuki polskiej i łotewskiej. Żaden z krytyków piszących o polskiej wystawie nie pokusił się o to, by rozwinąć myśl Jūlijsa Madernieksa, który swój przegląd kończył stwierdzeniem, że na wystawie polskiej można zobaczyć „wiele nowatorskich poczyniń, a pouczające spostrzeżenia mogą nam dopomóc w ocenie własnego dorobku”<sup>39</sup>.

Ogólna ocena sztuki polskiej wystawiona przez łotewską krytykę była pozytywna. Wyjątkiem była tylko wypowiedź krytyka pisma „Aizkulises”. Wystawione prace artystów polskich przekonywały go, że w Polsce nie udało się jeszcze stworzyć odrębnej sztuki nowoczesnej, takiej, jakiej podwaliny na Łotwie położyli Voldemārs Matvejs i Jēkabs Kazaks: „Naród polski nie jest w stanie od wojny stworzyć swojej sztuki, o własnym charakterze, mając tak wspaniałą tradycję i ośrodki jak Kraków i Lwów, znacznie bliższe stosunki z Paryżem (...)”<sup>40</sup>.

Pozostali recenzenci eksponowali właśnie odrębny, „narodowy” charakter współczesnej sztuki polskiej. Jūlijs Madernieks, krytyk i artysta, od początku XX w. skupiony na kreowaniu „łotewskiego stylu narodowego”, podkreślał, że przy całej różnorodności nurtów i tendencji współczesna sztuka polska jest „zabarwiona duchem narodowym”, co uważał za największą jej wartość i źródło atrakcyjności<sup>41</sup>. Podobnie Edvarts Virza, dla którego największą wartością polskiej wystawy była możliwość zobaczenia, jak w sztuce w pełni europejskiej może przejawiać się „dorobek geniuszu polskiego”<sup>42</sup>. W tym samym duchu utrzymana była opinia krytyka z pisma „Latvija”. Jego zdaniem sztuka polska zasługuje na uznanie przede wszystkim dlatego, że dąży do tworzenia dzieł, w których „przebija już czysty duch polski, nie tylko w samej treści obrazu, lecz także w kolorystyce i kompozycji obrazu. Tu uwidacznia się stałość wysiłku uniezależnienia się od wpływów obcych i tworzenia sztuki narodowej, która jest ściśle, jak nam się wydaje, związana z odrodzeniem niepodległości Polski<sup>43</sup>. Siłą „polskiego ducha” wyczuwalną w sztuce zachwycony był także recenzent rosyjskojęzycznego pisma „Swoboda”. Polska wystawa – pisał – to „przejaw ducha narodu, jego kultury, jego geniusza, poszukiwań, zdobyczy, twórczego życia, niezależności i talentu”<sup>44</sup>.

W wypowiedziach łotewskich krytyków jako walory sztuki polskiej wymienione są „odwaga ujęta w karby dyscypliny”<sup>45</sup>, wysoka kultura ugruntowana wielowiekową tradycją, wielka erudycja, wielość kierunków oraz bardzo

<sup>38</sup> Skulme, *Poļu mahkslas...*

<sup>39</sup> Jūlijs Madernieks, *Utjaunotās Polijas glezniecība un skulptūra 15 gadus*, „Jaunākās Ziņas” 1934, nr 17 (z 22 I).

<sup>40</sup> *Ka poļu pani „eekaro” Latwiju*, „Aizkulises” 1934, nr 4 (z 26 I).

<sup>41</sup> Madernieks, *Utjaunotās Polijas...*

<sup>42</sup> ed. V. [Edvarts Virza], *Dailo mahkslu musas – leelas tautu weenotojas. Polu mahkslas istahdes atklahschana Rīgā*, „Brīva Zeme” 1934, nr 17 (z 22 I), s. 6.

<sup>43</sup> Puķe, *Polijas tagadnes...*

<sup>44</sup> P. P-skij, *Wystawka...*

<sup>45</sup> *Ibidem*.

wysoki, europejski poziom<sup>46</sup>. Uga Skulme jako cechę charakterystyczną wskazywał to, że nawet starsi malarze czy też akademiccy profesorowie w Polsce „nie hołdują konserwatyzmowi i przebrzmiałym metodom malarstwu”, a w ich pracach nie ma artystycznych anachronizmów. Wyjątkiem był jedynie „tchnący prowincjonalizmem” wileński Wydział Sztuk Pięknych, któremu krytyk przeciwstawił „nowoczesne” akademie w Krakowie i Warszawie, prowadzone przez twórców bliskich swymi poglądami i sztuką Łotyżom z Ryskiej Grupy Artystów<sup>47</sup>. „Zwiedzając polską wystawę – konstatowałem – dochodzimy do pewnych pouczających wniosków, a mianowicie sądząc z prac profesorów polskich wyraźnie możemy stwierdzić, że z Akademii Sztuk Pięknych został usunięty posmak stęchlizny, a Polacy są w stanie zapoznać zagranicę z »żywym malarstwem«”<sup>48</sup>.

### Warszawa 1936. Wystawa Sztuki Łotewskiej

Przemawiając na otwarciu wystawy polskiej w Rydze, Zygmunt Beczkowicz wyraził nadzieję, że już niedługo polska publiczność będzie miała okazję poznać dzieła artystów łotewskich. W tym samym czasie o konieczności urządzenia wystawy łotewskiej w Warszawie przekonywał Olgerds Grosvalds, poseł Łotwy w Polsce<sup>49</sup>. Do realizacji ich postulatów doszło wiosną 1936 r., kiedy do stolicy Polski przybyła reprezentacyjna wystawa współczesnej sztuki łotewskiej.

Organizatorami ekspozycji było Towarzystwo Łotewsko-Polskie wspomagane przez poselstwo łotewskie w Warszawie. Protektorat nad wystawą objął prezydent RP Ignacy Mościcki. Powołano komitet honorowy, w którego skład ze strony polskiej wchodził m.in. minister spraw zagranicznych Józef Beck, minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Wojciech Świątosławski, prezydent Warszawy Stefan Starzyński, prezes Towarzystwa Zbliżenia Polsko-Łotewskiego Zygmunt Beczkowicz, rektorzy Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i Krakowie – Tadeusz Pruszkowski i Wojciech Weiss, dyrektor TOSSPO Mieczysław Treter. Ze strony łotewskiej w komitecie zasiadali: poseł łotewski w Warszawie Mikelis Valters, dyrektor departamentu sztuki w Ministerstwie Oświaty Edvarts Virza, prezes Towarzystwa Łotewsko-Polskiego Voldemars Salnajs, rektor ryskiej Akademii Sztuk Pięknych Janis Kuga oraz Vilhelms Purvītis. Nad przygotowaniem wystawy czuwał komitet wykonawczy, w którym obok dyplomatów i urzędników znaleźli się

<sup>46</sup> Maderniekš, *Utjaunotās Polijas...*

<sup>47</sup> Uga Skulme, *Poļu mākslas izstāde*, „Daugava” 1934, nr 2, s. 187–188.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> O wystawie w Warszawie myślano już na początku lat 30. Latem 1930 r. zorganizowanie takiej ekspozycji rozważał zarząd Towarzystwa Zbliżenia Łotewsko-Polskiego, ale pomysł nie zyskał aprobaty Ministerstwa Edukacji, mimo wsparcia udzielonego przez Vilhelmsa Purvītisa, zob. Lamberga, *Współpraca wystaw...*, s. 134–135.

także artyści: Tadeusz Cieślewski syn, Maciej Nehrig i Erasts Šveics, będący jednocześnie komisarzem.

Uroczystego otwarcia ekspozycji w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych dokonał 28 marca 1936 r. prezydent Mościcki w obecności licznie przybyłych gości: członków komitetu honorowego, wysokich rangą urzędników państwowych, dyplomatów oraz przedstawicieli świata kultury i sztuki. Z Rygi przybyli prezes Towarzystwa Zbliżenia Łotewsko-Polskiego Voldemārs Salnais, wspomniany już dyrektor Virza (będący także znanym pisarzem i poetą) oraz profesor Uniwersytetu Ryskiego, filolog klasyczny, folklorysta i literat Kārlis Straubergs. Łotewski świat sztuki, poza komisarzem wystawy Šveicsem, na otwarciu reprezentowali rektor Janis Kuga i Vilhelms Purvītis. Na zakończenie chór Reitersa wykonał hymny Polski i Łotwy, a następnie, na życzenie prezydenta, kilka ludowych pieśni łotewskich (il. 8–9)<sup>50</sup>.

O wystawie informował plakat zaprojektowany przez Sigismunds Vidbergsa, przedstawiający dziewczynę w łotewskim stroju ludowym trzymającą paletę. W katalogu znalazł się tekst wprowadzający autorstwa Miķelisa Valtersa, przybliżający dzieje sztuki łotewskiej. W Zachęcie zaprezentowano 122 dzieła 40 łotewskich malarzy, grafików i rzeźbiarzy<sup>51</sup>. Wśród eksponatów zdecydowanie dominowały obrazy olejne (79 prac 26 artystów), o wiele skromniejsze były dzieła rzeźby (14 dzieł 7 twórców) oraz rysunku i grafiki (29 prac 7 artystów)<sup>52</sup>. W Warszawie wystawa trwała do 24 kwietnia 1936 r., po czym (w nieznacznie zmienionym kształcie) przeniesiono ją do Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie i 10 maja otwarto na trzy tygodnie<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> *Wiadomości bieżące. Z miasta. Wystawa sztuki łotewskiej*, „Kurier Warszawski” 1926, nr 85 (wyd. por.) (z 26 III), s. 5–6; nr 87 (wyd. por.) (z 28 III), s. 6; *Uroczyste otwarcie wystawy sztuki łotewskiej w Zachęcie*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 88 (z 29 III), s. 30.

<sup>51</sup> W wystawie uczestniczyli (według katalogu TZSP): Augusts Annus, Ansis Artums, Jēkabs Bīne, Jānis Cielavs, Ansis Cīrulis, Arvīds Egle, Gederts Eliass, Edvards Kalniņš, Valdis Kalnroze, Jēkabs Kazaks, Jānis Kuga, Ludolf Liberts, Kārlis Miesnieks, Kārlis Neilis, Vilhelms Purvītis, Arijs Skride, Otis Skulme, Uga Skulme, Leo Svemps, Aleksandrs Štrāls, Erasts Sveics, Valdemārs Tone, Edgars Vārdaunis, Francisks Varslavans, Konrads Ubans, Kārlis Padegs, Niklavs Strunke, Romans Suta, Sigismunds Vidbergs, Hilda Vīka, Vitols Eduards, Rihards Zariņš, Burkards Dzenis, Kārlis Jansons, Emils Melders, Marta Skulme-Liepiņš, Gustav Šķilters, Teodors Zaļkalns, Kārlis Zemdega. Uczestnikiem wystawy był też Jānis Liepiņš (jego obraz *Rybacy* był reprodukowany w katalogu), ale nazwisko, zapewne przez redakcyjne niedopatrzenie pominięto w wykazie wystawionych prac, a dzieła przypisano Libertsowi.

<sup>52</sup> *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie. Przewodnik Nr. 111. Wystawa sztuki łotewskiej, kwiecień 1936 roku*, Warszawa 1936.

<sup>53</sup> *Wystawa łotewska. Wystawa bieżąca. Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie, maj 1936*, Kraków 1936; *Dziś w niedzielę otwarcie wystawy sztuki łotewskiej*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1936, nr 130 (z 11 V), s. 18; *Otwarcie wystawy sztuki łotewskiej w Krakowie*, „Czas” 1936, nr 132 (z 14 V), s. 9; Tadeusz Pomian-Kruszyński, *Z wystaw krakowskich. Niezwykłe powołanie wystawy sztuki łotewskiej*, „Czas” 1936, nr 148 (z 30 V), s. 6; Stanisław M. Mazurkiewicz, *Rozwój sztuki łotewskiej*, „Głos Narodu” 1936, nr 141 (z 23 V), s. 4; *idem*, *Wystawa sztuki łotewskiej w krakowskim Pałacu Sztuki*, „Głos Narodu” 1936, nr 146 (z 28 V), s. 7.



Il. 8. Prezydent Ignacy Mościcki otwierający Wystawę Sztuki Łotewskiej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych wraz z szefem protokołu dyplomatycznego MZS Karolem Romerem (1 z lewej), prezesem TSZP Stanisławem Brzezińskim (w środku za prezydentem) oraz wiceprezesem TZSP Stanisławem Zawadzkiim (3 z lewej w głębi), fot. wg „Światowid” 1936, nr 15, s. 24

Il. 9. Prezydent Ignacy Mościcki (4 z lewej), poseł łotewski Mikelis Valters (5 z lewej), minister wyznań religijnych i oświecenia publicznego Wojciech Świętosławski (6 z lewej) oraz prezes TSZP Stanisław Brzeziński (3 z lewej) wśród uczestników otwarcia wystawy sztuki łotewskiej w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, Narodowe Archiwum Cyfrowe, 1-K-6280-2



Poza jednym obrazem zmarłego w 1920 r. Jēkabsa Kazaksa, na wystawie umieszczono tylko prace artystów żyjących. W katalogu znajdujemy nazwiska niemal wszystkich liczących się ówczesnych twórców łotewskich – od nestora malarzy Purvītisa po członków Ryskiej Grupy Artystów. Dobór eksponatów każe jednak przypuszczać, że intencją autorów ekspozycji było pokazanie przede wszystkim najnowszych dokonań artystów łotewskich, albowiem niemal zupełnie pominęli dorobek awangardy lat 20., koncentrując się na różnych odmianach realizmu, charakterystycznych dla sztuki lat 30.

Wystawę łotewską Warszawa i Kraków przyjęły entuzjastycznie. Krytycy i widzowie byli ekspozycją zaskoczeni. Zdumienie dodatkowo potęgowała świadomość, że korzenie sztuki łotewskiej sięgają zaledwie połowy XIX w., a właściwy rozwój datuje się dopiero od chwili powstania niepodległego państwa. Współczesna sztuka Łotwy – jak wyraził się Stanisław Ciechomski – to nie efekt długotrwałej, stopniowej ewolucji, ale „zdumiewający swą gwałtownością wybuch od dawna tłumionych wartości, które wreszcie zdołały się wyzwolić i wyzwoliły się własną mocą, z olśniewającą młodością i świeżością”<sup>54</sup>. Inni krytycy zauważali, że wystawa przekonuje, iż mimo „młodości” i braku tradycji, sztuki mógłby pozazdrościć Łotyszom „niejeden wielomilionowy naród zachodni”<sup>55</sup>. „Jest to sztuka europejska w całym tego słowa znaczeniu, sztuka oparta na najlepszych wzorach, świadcząca o dużym opanowaniu rzemiosła, ubiegająca się raczej o poprawność i dobry smak niż o nowatorstwo, nie rzucająca się na ryzykowne eksperymenty, ale i daleka od niewolniczego ulegania szablonom” – oceniała Stefania Podhorska-Okołów<sup>56</sup>. W przeciwieństwie do głosów krytyki łotewskiej o wystawie sztuki polskiej, które poza paroma wyjątkami nie wykraczały poza „dyplomatyczne komplementy”, krytyka polska przyglądała się ekspozycji łotewskiej z ogromną uwagą i wnikliwością.

Konrad Winkler zastanawiał się, w jaki sposób Łotysze, ten mały naród zamieszkujący skrawek wybrzeża Bałtyku, zdołali „posiąść tak niepowzedni poziom świadomości kulturalnej, że z taką intuicją opanował w niedługim czasie cały ów system malarskich wartości, zdobywany gdzie indziej wyczerpanym wysiłkiem szeregu pokoleń”<sup>57</sup>. Wedle Mieczysława Sterlinga poziom i dynamizm sztuki łotewskiej dowodził istnienia głębokiej i bezpośredniej zależności między polityczną swobodą narodu a jego twórczością artystyczną. „Wolność – pisał Sterling – jest dla narodu tym, czym pełnia uznania dla jednostki – w poczuciu wolności i uznania rozkwita utwierdzenie samego siebie w prawie całkowitego wypowiedania się w pracy. Naród w niewoli tak samo jak twórca bez uznania, ukrywa przed innymi własne wartości, cierpi na fobie,

<sup>54</sup> stc. [Stanisław Ciechomski], *Sztuka łotewska w Zachęcie*, „Mysł Polska” 1936, nr 6, s. 8.

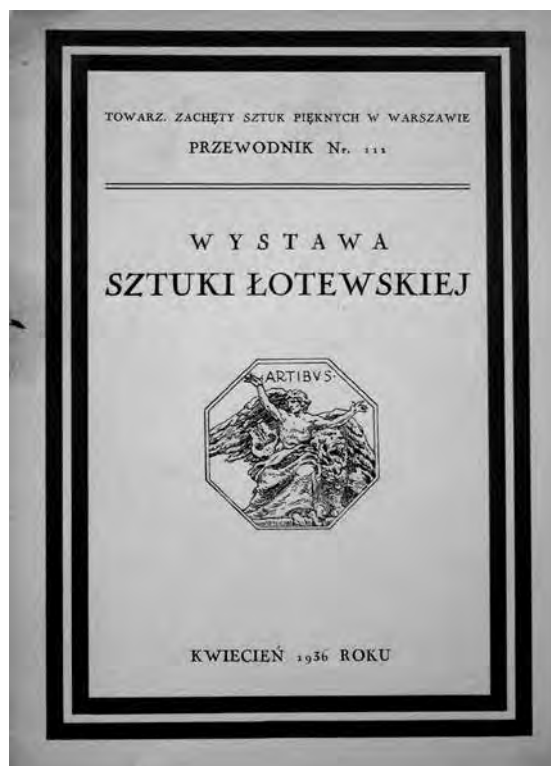
<sup>55</sup> R. [Roman Zrębowicz], *Wystawa łotewska w Zachęcie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1936, nr 15, s. 269.

<sup>56</sup> Stefania Podhorska-Okołów, *Sztuka łotewska w Zachęcie*, „Bluszczy” 1936, nr 15, s. 10–11.

<sup>57</sup> K.W. [Konrad Winkler], *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie. (Wrażenia ogólne)*, „Polska Zbrojna” 1936, nr 88 (z 29 III), s. 6.



nie ufa sobie samemu i innym. Trzeba wielkiej wiary w siebie samych i w bliską swobodę, aby, tak jak Polska, tworzyć w dniach niewoli”<sup>58</sup>. Jako wielki admirator sztuki łotewskiej wystąpił Tadeusz Pruszkowski – jedyny bodaj spośród recenzentów, który znał ją z autopsji. Już w 1934 r. uznał twórczość artystów łotewskich za „rewelację”, o czym mówił, referując w Instytucie Propagandy Sztuki swe wrażenia ze stolicy Łotwy, gdzie gościł w związku z wystawą sztuki polskiej. W recenzji zamieszczonej w „Gazecie Polskiej” Pruszkowski nie tylko chwalił efekty dotychczasowych wysiłków twórców łotewskich, lecz także przepowiadał im wielką przyszłość: „Naród łotewski nie rozporządzający milionami obywateli wierzy w siłę kultury i jej niezniszczalną wartość. Wyrazem tej wiary jest obecna wystawa. Łotwa dokonała wielkiego wysiłku, organizując w krótkim czasie swej niepodległości sztukę, nad którą nikt w świecie nie może przejść do porządku (...). Łotwa buduje granitowe, piękne fundamenty pod swoją przyszłość”<sup>59</sup>.



Il. 10. Katalog Wystawy Sztuki Łotewskiej  
w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, 1936

<sup>58</sup> Mieczysław Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie. Rozmach w twórczości młodego narodu*, „Kurier Poranny” 1936, nr 99 (z 8 IV), s. 6.

<sup>59</sup> Tadeusz Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*, „Gazeta Polska” 1936, nr 96 (z 5 IV), s. 7.

W omówieniach wystawy polscy krytycy najwięcej uwagi poświęcali malarstwu, uważając je za najbardziej interesującą manifestację plastycznego potencjału Łotyszy. Zdaniem Wacława Husarskiego malarstwo łotewskie „zajmuje we współczesnej sztuce europejskiej jedno z miejsc najpocześniejszych”. „Ma się wrażenie – pisał – że instynkt i temperament malarski tego narodu, przez tak długi czas pozbawiony warunków wyładowania się, zdobywszy wreszcie te warunki, wybuchnął ze wzmożoną siłą”<sup>60</sup>.

Efekt tej malarskiej erupcji zadziwił polskich krytyków. „To jest niewątpliwie »malarstwo dla malarstwa«, dla elity kulturalnej, malarstwo o znaczeniu wychowawczym, w głębokim tego słowa znaczeniu, tak jak dobra muzyka, jak literatura wyższego rzędu i inne szczyty ludzkiego ducha”<sup>61</sup>. „Większość tych malarzy – to ludzie bardzo młodzi i dlatego ich nieprzeciętna kultura malarska, ich poczucie rytmu kolorystycznego oraz niezwykła emocjonalność i prostota w budowie obrazu dają tak wiele do myślenia znawcom i miłośnikom sztuki”<sup>62</sup> – pisał Konrad Winkler zachwycony logiką, harmonią i prostotą kompozycji, konstrukcją plastycznych elementów obrazu, wrażliwością i intuicyjnym wyczuciem barwy, a także brakiem „męczącej filozofii” i „tematowego plotkarstwa”. I on, i inni krytycy nie poprzestawali jednak na tak ogólnikowych stwierdzeniach, ale podejmowali próby dokładniejszej analizy zarówno dzieł Łotyszy, jak i ich „malarskiego temperamentu”. W obrazach zwracali uwagę przede wszystkim na redukcję elementów pozamalarskich, czyli tzw. literatury, i skupienie się na wartościach czysto malarskich – kolorze i fakturze.

„Subtelne poczucie koloru” Podhorska-Okołów uważała za wrodzoną cechę malarzy łotewskich, a jako argument opinię tę potwierdzający przywoływała *Port rybacki* Libertsa (il. 11), dowodzący intuicyjnej umiejętności zestrzajania barw w „harmonijny zespół na mocy wewnętrznej ich logiki i doskonałego umiaru”<sup>63</sup>. W pracach malarzy łotewskich Mieczysław Wallis dostrzegał predylekcję do przygaszonych tonów szarych, popielatych, srebrzystych i perłowych<sup>64</sup>, którą Wacław Husarski tłumaczył oddziaływaniem kolorytu łotewskiego krajobrazu<sup>65</sup>. Najbardziej wnikliwą analizę traktowania koloru w malarstwie łotewskim znajdujemy w recenzji Winklera. Krytyk podkreślał, że malarze łotewscy uznają prymat koloru, ale – w przeciwieństwie do „naszych postimpresjonistów”, czyli kapistów – nie dzieje się to kosztem „formy malarskiej i waloru”. Łotysze – wyjaśniał – szanując zasady Cézanne’a, kładą nacisk na „formę wyrażoną kolorem”, dlatego też swe malarskie wizje wywodzą „z przedmiotu nasyczonego barwą, z jego materii,

<sup>60</sup> Wacław Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Czas” 1936, nr 95 (z 5 IV), s. 9.

<sup>61</sup> K.W. [Konrad Winkler], *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*

<sup>62</sup> Konrad Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych*, „Droga” 1936, nr 4, s. 331.

<sup>63</sup> Podhorska-Okołów, *Sztuka łotewska w Zachęcie...*

<sup>64</sup> Mieczysław Wallis, *Sztuka łotewska*, „Wiadomości Literackie” 1936, nr 17, s. 5.

<sup>65</sup> Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej...*

a kolorystyczne kontrasty ujmują w jedność nasyconą przeważnie jakimś ogólnym tonem. Do głosu przychodzi więc tutaj nie tylko kształt przedmiotu, ale także jego cielesność, jego pełnia, jego wartość przestrzenna”. Winkler wysoko oceniał także zdolność kreowania „harmonii kolorystycznych”, najczęściej przez kontrastowanie tonów „szarych i złamanych” żywymi akcentami barwnymi, które „jako puenty kolorystyczne grają wśród tych szarości jak drogie kamienie na tle starych, zaśniedziałych brązów”. W swych dążeniach do jak największego „nasylenia formy wartościami plastycznymi i kompozycyjnymi” malarze łotewscy nie cofają się nawet przed deformacją, co – zdaniem Winklera – zbliża ich do fowistów, a zwłaszcza Maurice’a de Vlamincka. Spośród reprezentowanych na wystawie twórców malarstwa łotewskiego krytyk wyróżniał za wybitne walory kolorystyczne m.in. Vārdaunisa, Artumsa, Kalnrozege, Liepiņa i Svempsa. O pracach dwóch ostatnich pisał: „Każda położona plama barwna ma tu powagę szczerego wysiłku, a szeroko, po mistrzowsku stosowane pociągnięcia pędzla wzbogacają powierzchnię obrazu, która mieni się, wibruje, przywodząc na pamięć wirtuozostwo techniczne Vlamincka, zwłaszcza z pierwszego okresu twórczości tego głośnego już dzisiaj malarza”<sup>66</sup>.



Il. 11. Ludolf Liberts, *Port rybacki*, fot. wg *Wystawa Sztuki Łotewskiej*, kwiecień 1936 roku, Warszawa 1936

<sup>66</sup> Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie...*, s. 331–332.

Uwagę polskich krytyków w obrazach Łotyszy zwracała też szeroka, śmiała, czasami wręcz brutalna technika malowania, upodobanie do efektów fakturalnych oraz wyzyskiwanie plastycznych walorów samej materii malarzkiej<sup>67</sup>. Ten aspekt malarstwa łotewskiego najtrafniej scharakteryzował Stanisław Ciechomski. Zauważył, że dla malarzy z Łotwy farba olejna to materiał modelujący powierzchnię obrazu, „łamiący tak i inaczej w swoich grudach i węzłach światło, mający swoją wymowę namacalną, rzeźbiarską”, wzbogacający lub intensyfikujący plastyczne wartości płótna. Kalniņš, modelując fakturę, rozszerza kolorystykę, rozświecła szarości i nadaje im głębię o symbolicznym niemal wymiarze; Neilis, kładąc farbę szorstkim pędzlem, wydobywa z niej efekt pulsującego światła słonecznego; Skulme, szukając najcichszych i najspokojniejszych harmonii barwnych, wiąże je z poważnym rytmem faktury, dając całość o „symfonicznym brzmieniu”; obrazy Annusa „mają w sobie wysoką barokową nutę przełamaną melodyjnie płynną, nastrojową fakturą”. Malarze łotewscy – podsumowywał Ciechomski – prowadzą swe poszukiwania „nie w temacie, nie w kompozycji, nie w rysunku, nie w kolorze, ale w doskonałej harmonii tych wszystkich momentów z całym warsztatem twórczym”<sup>68</sup>.

Obrazy Łotyszy doceniano nie tylko za ich walory formalne, lecz także za nielekceważenie treści, chociaż niewyrażanej w rozbudowanej, literackiej anegdocie (il. 12). O tematowości jako wartości malarstwa łotewskiego wspominał Tadeusz Pruszkowski, a w jego słowach pobrzmiewało wyraźne echo teorii neohumanizmu. Powrót do rzeczywistości, do człowieka i jego świata, zauważalny w twórczości Łotyszy, był dla niego wyznacznikiem nowoczesności w sztuce. Pisał: „Nowoczesnością nazywam taki stosunek artysty do sztuki, jaki kształtuje się coraz wyraźniej, ostatnio wśród młodego pokolenia artystów, polegający na zwrocie do realizmu i do większego zainteresowania się życiem człowieka, a co za tym idzie czerpaniem motywów dla sztuki z jego spraw i działań”<sup>69</sup>.

Najdobitniej w tej kwestii wypowiedziała się Jadwiga Puciata-Pawłowska. Za jedną z cech dystynktywnych malarskiej twórczości Łotyszy uznała wyjście „z ciasnego koła eksperymentatorstwa” i wkroczenie „w przestronną domenę sztuki tematowej”. Po okresie zainteresowania postimpresjonizmem, kubizmem i sztuką abstrakcyjną (czego dowodem na wystawie był *Autoportret z czerwoną chusteczką* Kazaksa), malarze łotewscy młodszego pokolenia zrozumieli, że nie można dłużej „obracać się w kręgu tylko samego wirtuozyzmu barw czy form, [że] trzeba coś wyrażać, zawrzeć w swoim dziele jakąś treść ludzką, zrozumiałą, przemawiającą jasno i mocno do widza, poruszającą w nim strunę uczuć. Eksperymenty polegające na czysto spekulatywnym układzie form nie mogą już dziś wystarczać (...)”. W rezultacie stworzyli formułę nową, którą Puciata-Pawłowska nazwała „nowym realizmem”.

<sup>67</sup> W.P. [Wiktor Podoski], *Sztuka łotewska*, „ABC-Nowiny Codzienne” 1936, nr 107 (z 11 IV), s. 5.

<sup>68</sup> stc. [Stanisław Ciechomski], *Sztuka łotewska w Zachęcie...*, s. 8.

<sup>69</sup> Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*



Il. 12. Edvards Kalniņš, *Flisacy*, fot. wg „Światowid” 1936, nr 15, s. 25

„Jest to realizm mocny, śmiało przemawiający do widza”, ale – co najważniejsze – nieodrzucający dotychczasowych zdobyczy i doświadczeń, a także nieneigujący czysto plastycznych walorów dzieła malarskiego. To właśnie uchroniło malarzy łotewskich przed pułapką, w jaką wpadli malarze radzieccy realizujący zasady realizmu socjalistycznego. Najwyraźniej różnicę tę recenzentka dostrzegała w obrazach przedstawiających temat pracy: w dziełach twórców łotewskich, wolnych od „fotograficznej dokładności” charakterystycznej dla malarstwa radzieckiego, stał się on „interesujący dzięki oparciu go o problemy czysto malarskie” (il. 13). Za zaletę łotewskiego „nowego realizmu” Puciata-Pawłowska uważała też umiejętność zestrojenia tematu ze środkami malarskiej ekspresji. W swej obszernej recenzji pisała: „Jakby refrenem przewijają się tematy z życia rybaków, połowy ryb, naciąganie sieci, spływ barek na morze, martwe natury z lśniącymi łuską rybami w koszach lub rzuconymi na cienką płaszczyznę stołu. Towarzyszy im brawura grubych krech farby ciemnej, rozświetlonej jasnymi błyskami, faktury nieco nieopanowanej, jak u Liepińska; śmiałe, szerokie pociągnięcia pędzla odtwarzającego charakterystyczne rysy *Palącego fajkę* u Swempsa”<sup>70</sup>.

<sup>70</sup> Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Pion” 1936, nr 15, s. 6–7.



Il. 13. Jānis Liepiņš, *Rybacy*, fot. wg *Wystawa Sztuki Łotewskiej...*

Ze zgodnego chóru wyłamały się głosy kilku krytyków niepodzielających ogólnego zachwytu malarstwem łotewskim. Jeden z nich należał do Henryka Webera z wydawanego w Krakowie żydowskiego „Nowego Dziennika”. W dziełach Łotyży dostrzegał on ścieranie się ambicji stworzenia sztuki w swym charakterze narodowej z silnym oddziaływaniem malarstwa francuskiego, nie popartym jednak rzetelnymi studiami, ale ograniczającym się do mechanicznego naśladowania pewnych efektów, ponadto będącym powierzchownym eksperymentatorstwem. Za szczególnie dla malarstwa łotewskiego niekorzystne uważał Weber naśladowanie artystów z kręgu École de Paris. „W tej tzw. »École de Paris« tkwi bardzo wiele cech międzynarodowego bazaru, w którym turysta znajdzie wszystko. W każdym razie znajdzie to, co służy do monumentalnego zaparcia oddechu i epatowania, i co zaspokaja doraźny i podniecany z daleka głód nowości”. Na poparcie swych słów przywoływał konkretne przykłady: „rozgęszczone (...) twarze cynobrem wysmarowane lub dzbany dwoma dużymi pasami zaznaczone” u Svempsa, „możliwość fakturowych kontrastów gładkiej twarzy na tle jakby kielnią gładzonych ugrów i bieli” (*Matka z dzieckiem* Otisa Skulmego, il. 14), wreszcie zrodzone pod wpływem Marcela Gromaire’a „przez żółto kauczukowe szybki widziane” *Grzyby*, *Rybak* i *Wieśniaczka* Sveicsa, u którego „patos ludowości wyraża się w grudziastych twarzach i twardych masywach rąk” (il. 15).



Il. 14. Otis Skulme, *Matka z dzieckiem*, fot. wg Wystawa Sztuki Łotewskiej...

Il. 15. Erasts Sveics, *Rybak*, fot. wg Wystawa Sztuki Łotewskiej...



Negatywne skutki zapatrzenia się w École de Paris Weber widział także w „twardym i kolorystycznie powierzchownym formizmie” *Autoportretu z czerwoną chusteczką* Kazaksa oraz w płótnach Vārdaunisa, na którym Maurice Vlaminck nawet „typem swojej nastrojowości tematowej (...) zaciążył”.

Poza tym Weber zupełnie nie zgadzał się z wyrażaną przez wielu krytyków opinią o szczególnej wrażliwości barwnej malarzy łotewskich. Kolorystykę obrazów Sveicsa nazywał „żółtym sosem”, a *Akt* Neilisa wydał mu się „wapnem wprost zalany” (il. 16). Ugę Skulmego skrytykował za *Akt*, w którym „w żalobnym kolorze skąpał całą, rzeźbowo wymodelowaną kobietę” (il. 17). „Tyranie czerni” dostrzegł też w *Zbiorze ziemniaków* Eliassa, który „ubiera każdy kartofel w czarną obwódkę, a różowe, świeże odcienie bluzki rzuca na przyczernione tło” (il. 18). Zdaniem Webera niemal wszyscy malarze łotewscy ulegli jednemu z największych wrogów malarstwa, jakim są kolorystyczne „sosy”, zabijające intensywność kontrastów barwnych i uniemożliwiające osiągnięcie czystych, głębokich harmonii barw. W oczach krakowskiego krytyka uznania nie znalazły też fakturalne zabiegi stosowane przez Łotyszy, np. przez Kalnrozego, usiłującego „przypadkowymi gruzłami” farby oddać chropawość błotnistych bruzd, a gładko opracowaną powierzchnią – gładkość wody. Pozytywną ocenę Weber wystawił jedynie najstarszemu reprezentantowi malarstwa łotewskiego – Purvītisowi<sup>71</sup>.

Podobne zarzuty pod adresem malarzy łotewskich formułował Tytus Czyżewski. I on wytykał powierzchowność recepcji nowoczesnej sztuki francuskiej, zarzucał efektywność malarstwa, która początkowo ujmuje, ale po głębszej analizie okazuje się, że jest to jedynie „efekciarstwo i ta naiwna chęć podobań się widzowi za pomocą efektów łatwych i dość płytkich”. Dla Czyżewskiego błędem artystów łotewskich było poddanie się wpływowi nie „czystej” sztuki francuskiej, ale artystów z École de Paris „o temperamentie niefrancuskim”, takich jak Maurice de Vlaminck czy Kees van Dongen – malarzy o naturze „silnej, zmysłowej, namacalnej, przemawiającej popularnie do wszystkich i rozumiałej dla wszystkich”. Ich oddziaływaniem Czyżewski tłumaczył zastąpienie metodycznej pracy powierzchownymi efektami oraz niepodejmowanie najmniejszych nawet wysiłków, by wykazać się indywidualnością czy też stworzyć własny styl<sup>72</sup>.

Krytycyzmu wobec malarzy z Łotwy nie krył także Jan Bajkowski z tygodnika „Prosto z mostu”. Świadom odrębności swego zdania, uznał za konieczne opatrzenie recenzji wyjaśnieniem, że „uczciwiej będzie pisać (...) prawdę, chociażby czasami i przykrą, aniżeli sypać garściami konwencjonalne komplementy, obowiązujące w stosunkach międzynarodowych”. Kierując się takim założeniem, Bajkowski wytykał kolejnym artystom łotewskim wady ich malarstwa. *Sonata* Annusa była – jego zdaniem – „niespokojna i brudna, pozbawiona umiaru” (il. 19).

<sup>71</sup> H.W. [Henryk Weber], *Wystawa łotewska. Wystawa bieżąca*, „Nowy Dziennik” 1936, nr 143 (z 25 V), s. 6.

<sup>72</sup> Tytus Czyżewski, *Sztuka łotewska w „Zachęcie”*, „Kurier Polski” 1936, nr 101 (z 11 IV), s. 5.





Il. 16. Kārlis Neilis, *Akt*, fot. wg Wystawa Sztuki Łotewskiej...

Il. 17. Uga Skulme, *Akt*, fot. wg Wystawa Sztuki Łotewskiej...





Il. 18. Gederts Eliass, *Zbiór ziemniaków*, fot. wg „Światowid” 1936, nr 15, s. 24

Il. 19. Augusts Annus, *Sonata*, fot. wg Wystawa Sztuki Łotewskiej...



Brak „umiaru”, „skrupułów” i „pogoń za efektem” wytykał także niewątpliwie utalentowanym malarzom: Libertsowi, Ubansowi, Vārdaunisowi i Liepiņšowi. *Akt* Neilisa określił jako doprowadzony „do granic najzupelniejszego banału”, a *Damę w piżamie* Miesnieksa skwitował słowami, że obecnością swą „wyrządza dotkliwą krzywdę wystawie”.

Tak jak Weber, Bajkowski najwyżej ocenił malarstwo Purvītisa. Za wartościowe uznał także prace Ugi Skulmego, Artumsa i Sveicsa oraz Cielavsā, którego sztukę ratuje „nerw rasowego malarza i duża umiejętność”. Godnym wyróżnienia przykładem opanowania i kultury malarskiej były dla Bajkowskiego dwa płótna Otisa Skulmego, *Matka z dzieckiem* i *Gemma*, w których malarzowi udało się uniknąć silnej pokusy „łatwego efektu”, jaki daje używanie szpachli. Na zakończenie przeglądu wystawy radził łotewskim malarzom, by starali się jak najczęściej konfrontować swą twórczość ze sztuką innych, dzięki czemu łatwiej dostrzegą słabe miejsca i pływizny. „Malarstwu łotewskiemu – pisał krytyk – przydałby się głęboki rewizjonizm. Nie ma co – przechadzając się po salach wystawowych widzi się talenty niemałe, szczerze i tę imponującą tężyznę. Wszystko to stanowi doskonale zadatki na przyszłość”<sup>73</sup>.

Tytus Czyżewski przedmiotem analizy uczynił „temperament” malarzy łotewskich, przejawiający się w ich dziełach, który wydał mu się bardzo zbliżony do „żywiolowego często temperamentu naszych artystów”. Przejawiał się on przede wszystkim w zamięlowaniu do soczystych i intensywnych kolorów, wyrazistych kontrastów barwnych oraz „w zmysłowym i przesadnym często pojmowaniu »natury«”, w „tłustej, bardzo zmysłowej orgii kolorów i bujnych form”. Takie widzenie natury kojarzyło się Czyżewskiemu z „pełnym i przy ciężkim” malarstwem mistrzów XVII w. Malarze łotewscy widzą naturę nieujęta w karby stylu i dyscypliny, ale „tę bujną, rozpasaną, którą tak kochali Rembrandt, Rubens lub Murillo”, dlatego też tylko nieliczni poszukują „stylu, ekonomii i dyskrecji”<sup>74</sup>. Skupienie na materialnej tylko stronie rzeczywistości dostrzegał w pracach Łotyszy Mieczysław Skrudlik. W ich malarstwie, promieniejącym „siłą i dynamiką barw”, krytyk nie wyczuwał żadnych „tęsknot transcendentalnych”, a łotewskiego malarza przyrównywał do poganina, który „cieszy się jedynie słońcem, barwnością i różnorodnością świata zewnętrznego”<sup>75</sup>. Tę samą cechę wskazywał także Wacław Husarski, zauważając, że w malarstwie Łotysze niezmiernie rzadko wykraczają poza proste i bezpośrednie odtwarzanie rzeczywistości, a jeśli już to robią, zdają się czuć „nieswojo, jakby na obcym gruncie”<sup>76</sup>.

Ogólne wrażenie, jakie wywarło malarstwo łotewskie, było tak silne, że nieliczni tylko recenzenci zauważali pozostałe dziedziny sztuki prezentowane na wystawie – rysunek i grafikę oraz rzeźbę. Jan Bajkowski uznał grafiki

<sup>73</sup> Jan Bajkowski, *Sztuka łotewska w Zachęcie*, „Prosto z mostu” 1936, nr 15–16, s. 11.

<sup>74</sup> Czyżewski, *Sztuka łotewska w „Zachęcie”*...

<sup>75</sup> Mieczysław Skrudlik, *Recenzje z wystaw stołecznych*, „Kultura” 1936, nr 3, s. 3.

<sup>76</sup> Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej*...

i rysunki za zupełnie zbyteczne i nie rozumiał, dlaczego znalazły się one na ekspozycji. Jednocześnie sugerował, by łotewscy graficy przyjrzeni się dokładnie pracom ich kolegów z Polski i Związku Radzieckiego, gdzie ta właśnie dziedzina sztuki stoi na wyjątkowo wysokim poziomie<sup>77</sup>. Właściwie tylko Wiktor Podoski pozytywnie ocenił prace graficzne, zwłaszcza dowodzące dużej wiedzy i umiejętności warsztatowych dzieła Rihardsa Zariņa<sup>78</sup>.

Dział rzeźby pozostawił u wszystkich krytyków poczucie niedosytu, co nie przeszkodziło jednak w jej ocenie. Tytusowi Czyżewskiemu wydała się ona „uboga i bez charakteru”<sup>79</sup>, ale był w swej opinii odosobniony. Inni recenzenci wystawy w dziełach rzeźbiarzy łotewskich dostrzegali i doceniali dążenie do upraszczania formy, niezatracającej przy tym subtelności<sup>80</sup>, używanie trwałych materiałów – brązu i granitu – doskonale współgrających z monumentalizmem i syntetycznością ujęcia<sup>81</sup>, a także wyrafinowane poczucie kształtu i „spokojny wykwint” (il. 20)<sup>82</sup>. W posługiwaniu się formami statycznymi i zamkniętymi, w operowaniu szerokimi płaszczyznami Michał Weinzieher dostrzegał skuteczne przewyciężenie tradycji Rodina<sup>83</sup>. Z wystawionych rzeźb największe wrażenie robiła *Siedząca staruszka* Teodora Zaļkalnsa (il. 21). Mieczysław Sterling w samym tylko traktowaniu materiału (brąz) odnajdywał „radość i wycucie jędrności i siły”, zdradzające „rasowego, dobrego rzeźbiarza”<sup>84</sup>, a Weinzieher uważał, że dzieło Łotysza jest „statyczną transpozycją dynamicznych form rzeźbiarskich Barlacha”<sup>85</sup>.

W recenzjach wystawy łotewskiej wiele miejsca poświęcono kwestii „narodowości” sztuki łotewskiej oraz związków i zależności między nią a sztuką europejską. W dziełach malarzy i rzeźbiarzy z Łotwy dostrzegano „dążenie do wyrażenia swej etnicznej jędrności i charakteru” oraz poszukiwanie „swe-go nordyckiego plastycznego wyrazu w sztuce”<sup>86</sup>, które może doprowadzą do tego, że „naród łotewski (...) znajdzie niebawem również formułę dla rozwiązania idei swego narodowego pierwiastka w sztuce wyrażanej w formie i barwie”<sup>87</sup>. W malarstwie słyszano dźwięczącą „wyraźną nutę odrębności”<sup>88</sup>,

<sup>77</sup> Bajkowski, *Sztuka łotewska w Zachęcie...*

<sup>78</sup> W.P. [Wiktor Podoski], *Sztuka łotewska*, „ABC-Nowiny Codzienne” 1936, nr 107 (z 11 IV), s. 5.

<sup>79</sup> Czyżewski, *Sztuka łotewska w „Zachęcie”...*

<sup>80</sup> Bajkowski, *Sztuka łotewska w Zachęcie...*

<sup>81</sup> Pruszkowski, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*

<sup>82</sup> Podhorska-Okołów, *Sztuka łotewska w Zachęcie...*

<sup>83</sup> Michał Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie*, „Nasz Przegląd” 1936, nr 122 (z 26 IV), s. 12.

<sup>84</sup> Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*

<sup>85</sup> Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*

<sup>86</sup> (mdd.) [Marian Dienstl-Dąbrowa], *Wystawa sztuki łotewskiej*, „IKC” 1936, nr 137 (z 18 V), s. 10.

<sup>87</sup> Marian Dienstl-Dąbrowa, *Wystawa sztuki łotewskiej w krak. Pałacu sztuki*, „IKC” 1936, nr 147 (z 28 V), s. 19.

<sup>88</sup> Husarski, *Wystawa sztuki łotewskiej...*

a „impet, śmiałość zestawień barwnych, zdecydowaną postawę artysty i afirmację życia” uznawano za plastyczne ekwiwalenty charakterystycznych cech narodu łotewskiego<sup>89</sup>.

*Polsko-  
-łotewskie  
kontakty  
artystyczne...*



Il. 20. Emils Melders, *Portret*,  
fot. wg *Wystawa Sztuki Łotewskiej...*



Il. 21. Teodors Zaļkalns, *Siedząca staruszka*,  
fot. wg *Wystawa Sztuki Łotewskiej...*

„Narodowy” charakter sztuki łotewskiej najobszerniej analizował Mieczysław Skrudlik, krytyk występujący z pozycji jawnie nacjonalistycznych. Czynnikiem determinującym kształt sztuki Łotyszy było – zdaniem Skrudlika – chłopskie pochodzenie większości twórców, którzy z roli przeszli bezpośrednio do szkół artystycznych, nie byli więc skażeni niszczącą narodową odrębność kulturą miejską. Krytyk stwierdzał wprost, że „tężyzna sztuki łotewskiej, jej realizm i nadzwyczajna siła plastyczna oraz zamiłowanie do silnej kolorystyki” to efekt zachowania „czystości rasowej” i supremacji „elementu na wskroś zdrowego”. Za najbliższą łotewskiej uważał sztukę niemiecką, a pokrewieństwo to, wynikające z podobieństwa „struktury psychicznej” i wrażliwości obu narodów, odnajdywał w „skali kolorystycznej, w jej napięciu, następnie w odczuwaniu i zrozumieniu dla plastycznego wyrazu przedmiotów i krajobrazów, niemal brutalnym realizmie”. Odbicie „narodowego” czy też „rasowego” charakteru Łotyszy Skrudlik odnajdywał m.in. w obrazach Eliassa *Zbiór ziemniaków*, *Studnia* i *Świnia*, pełnych „chłopskiej tężyzny, chłopskiej

<sup>89</sup> (p. g.) [Piotr Grzegorzcyk], *Plastyka duńska i łotewska. Wystawy sztuki w I.P.S. i Zachęcie*, „Warszawski Dziennik Narodowy” 1936, nr 105b (z 17 IV), s. 4.

rzeczowości i realizmu”, całkowicie wolnych od wszelkiego „sentymentalizmu”. „Narodowe” w charakterze były dla Skrudlika również martwe natury Otisa Skulmego i Liepiņa, które „w odróżnieniu od polsko-żydowskich śledzi, posiadają nie tylko swą malarską, ale i tematową logikę, zespala ją bowiem z życiem morza i wybrzeża”. „Czystość rasowa” miała pozwalać Łotyszom na zachowanie niezależności nawet wówczas, gdy tworząc, inspirowali się artystami obcymi, głównie francuskimi. Przekonywały o tym Skrudlika prace Jānisa Cielavsā i Francisksa Varšlavānsa (il. 22), których „francuszczyzna” jest „najwyższej klasy i w niczym nie przypomina nalewkowsko-paryskiego żargonu z naszych wystaw”. Wedle krytyka jedynym obrazem „kosmopolitycznym” na całej wystawie była *Dama w piżamie* Miesnieksa. Od reszty dzieł odróżniały się także „ropsowskie” rysunki Vidbergsa, bardzo dalekie „od realnej, trzeźwej, ale chłopską tężyzną dyszącej sztuki łotewskiej”<sup>90</sup>.



Il. 22. Jānis Cielavs, *Przyjaciółki*, fot. wg *Wystawa Sztuki Łotewskiej...*

<sup>90</sup> Artifex [Mieczysław Skrudlik], *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Goniec Warszawski” 1936, nr 101 (z 11 IV), s. 12.

W sztuce łotewskiej polscy krytycy doceniali to, że swej „narodowości” nie udało się wyrazić poprzez odpowiedni dobór tematów. Ze zdziwieniem konstatawali np. brak motywów folklorystycznych, tak popularnych w sztuce polskiej i często traktowanych jako najczytelniejszy wyraz narodowej odrębności. W sztuce Łotyszy odnajdowali co prawda charakterystyczne dla ich kraju motywy – przede wszystkim pejzaże i sceny rodzajowe – ale podporządkowane wartościom formalnym. „(...) więcej w tych dziełach impresjonizmu, konstruktywizmu, więcej malarskich symfonii i doskonałego rozwiązywania artystycznych eksperymentów niż łotewskości” – stwierdzał Witold Bunikiewicz<sup>91</sup>.

Za „wstrzemięźliwość w sztucznym poszukiwaniu natychmiastowych odrębności” cenili Łotyszy Mieczysław Sterling. Obrazy i rzeźby na wystawie sprawiały wrażenie, że ich twórcy postanowili najpierw „wżyć się w prawdziwą sztukę, wypowiedzieć się w niej całkowicie”, a dopiero potem poszukiwać odrębności. Dla krytyka był to dowód siły i wiary w siebie: „Tak postępuje właśnie każda twórczość, która wierzy w swoją odrębność i nie żyje w obawie o zatracenie się w internacjonalizmie. (...) W Łotyszach odczuwa się młodą energię narodu, który ma dużo do powiedzenia i zaczyna wypowiadać się bez uprzedzeń i z góry założonych tez – jest tam więcej chęci tworzenia wartości europejskich niż ściśle narodowych”<sup>92</sup>.

Kwestią, której polscy krytycy poświęcili wiele miejsca, były związki i zależności między sztuką łotewską i europejską, w szczególności francuską. W wypowiedziach nie zabrakło i tak radykalnych opinii, jak ta wyrażona przez Stanisława Ciechomskiego na łamach „Myśli Polskiej”. Z wyraźnym zadowoleniem pisał on, że malarze z Łotwy „z pełną świadomością zerwali z tym wszystkim, co niosła zdemoralizowana izmami Europa Zachodnia i zawrócili do własnych koncepcji i własnych możliwości. Nie jest to w rozwoju malarstwa żadna rewolucja, ale godna najwyższej pochwały ambicja uwolnienia się ze wszelkich węzłów snobistycznych (czego brak naszym malarzom wiecznie zapatrzonym w cudze palety) i odkrycia sztuki najbliższej swemu instynktowi i rasie”. W efekcie młodą sztukę łotewską cechuje „rozumna i wartościowa odrębność”, a przede wszystkim „entuzjazm i wiara we własne możliwości, które są naprawdę nieprzeciętne i chyba nie zdołają się prędko wyczerpać”<sup>93</sup>.

Pozostali krytycy nie podzielali tak skrajnej opinii. Przeciwnie, akcentowali fakt, że Łotysze, zachowując odrębność, tworząc własną wizję plastyczną, budują swoją sztukę na „ogólnoeuropejskich podstawach”<sup>94</sup>, z europejskimi inspiracjami łączą „swoją zdrowy (...), nawet jurny prymitywizm”<sup>95</sup>. Dla Jadwigi Puciaty-Pawłowskiej „przemyślana adaptacja form” zaczerpniętych

<sup>91</sup> Witold Bunikiewicz, *Wystawa sztuki łotewskiej*, „Kurier Warszawski” 1936, nr 95 (z 5 IV), s. 20.

<sup>92</sup> Sterling, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*

<sup>93</sup> stc. [Stanisław Ciechomski], *Sztuka łotewska w Zachęcie...*

<sup>94</sup> Weinzieher, *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*

<sup>95</sup> Bajkowski, *Sztuka łotewska w Zachęcie...*

ze sztuki Zachodu i łączenie ich ze świeżymi i śmiałymi poszukiwaniami własnego wyrazu artystycznego były dowodem dojrzałości sztuki łotewskiej<sup>96</sup>.

Omówienie wystawy łotewskiej Konrad Winkler potraktował jako okazję do zabrania głosu w toczonej od początku lat 30. dyskusji o „wpływach” obcych w sztuce polskiej<sup>97</sup>. Dzieła artystów łotewskich, zwłaszcza malarzy, potraktował jako argument przemawiający na korzyść poglądu wyrażonego trzy lata wcześniej przez Józefa Czapskiego<sup>98</sup>, że nie ma sztuki bez tzw. wpływów, że nie są one tożsame z „naśladownictwem”, nie stanowią zagrożenia dla twórczości „narodowej”, muszą jednak pochodzić z dobrego źródła. Dla Winklera, powtarzającego niemal dosłownie Czapskiego, źródłem takim była tylko sztuka francuska, bo – jak pytał – „gdzież mamy szukać nowych korzystnych podniet, jeśli nie we wspaniałej twórczości Delacroix, Cézanne’a, Renoira i tylu innych mistrzów, owych słupów granicznych na rubieżach dwóch epok?”<sup>99</sup>. Dzieła Łotyszy oraz słowa komisarza wystawy Valtersa, że sztuka współczesnej Łotwy wiele zawdzięcza „ożywym prądom nowoczesnej sztuki europejskiej”, umocniły Winklera w przekonaniu, że „trafiliśmy wreszcie na mądry i głęboko kulturalny naród, który otwarcie się przyznaje, że nie obawia się obcych wpływów”. Łotwa – pisał dalej – jest pod tym względem zupełnym przeciwieństwem Polski, która na zagranicznych wystawach wciąż „popisuje się rodzimym egzotykiem”, przez co obcy odbiorcy nie wiedzą nic o dorobku nowoczesnej sztuki polskiej. Zdaniem Winklera obawa przed „obcymi wpływami” urosła w pewnych kręgach polskiego świata artystycznego do rozmiarów „prawdziwej psychozy”, która powoduje, że propagowana jest bezwartościowa sztuka „trzeciordernego malarzyny z zapadłej wsi na Śląsku”<sup>100</sup> tylko dlatego, że uważa się ją za wolną od szkodliwych „obcych wpływów”. Sztuka łotewska, głównie malarstwo, miały być, wedle Winklera, wolne od tego rodzaju fobii, a impulsy płynące z Europy miały się w niej łączyć z mentalnością i psychiką łotewskich artystów, pogłębiając tym samym kulturę artystyczną całego narodu<sup>101</sup>.

Omawiając prezentację sztuki łotewskiej (a malarstwa przede wszystkim), polscy krytycy ze szczególną uwagą traktowali te problemy, które intrygowały ich także we współczesnej sztuce polskiej. Nie bez powodu tyle miejsca w swych wypowiedziach poświęcili kwestiom, takim jak odzwierciedlenie w sztuce pierwiastka narodowego czy wręcz „rasowego”, stosunek do sztuki europejskiej i jej wpływ na kształt sztuki „narodowej”, wreszcie poszukiwanie formuły „nowego realizmu”. Wystawa łotewska nie tylko skłaniała do zastanowienia

<sup>96</sup> Puciata-Pawłowska, *Wystawa sztuki łotewskiej...*

<sup>97</sup> Zob. Joanna Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki, 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 215–216.

<sup>98</sup> Józef Czapski, *Wpływy i sztuka narodowa*, „Droga” 1933, nr 3, s. 241–250.

<sup>99</sup> Winkler, *Sztuka łotewska w Towarzystwie...*, s. 331–332.

<sup>100</sup> Winkler miał na myśli Jana Wałacha, górala z Beskidu Śląskiego, promowanego przez Jerzego Warchałowskiego; w 1934 r. w Warszawie odbyła się indywidualna wystawa Wałacha

<sup>101</sup> K.W. [Konrad Winkler], *Wystawa sztuki łotewskiej w Zachęcie...*



się nad tymi problemami, lecz także pokazywała, w jaki sposób rozwiązywane są one gdzie indziej. Wniosek z tej konfrontacji był bardzo budujący. „Wystawa działa krzepiąco. Jest dokumentem biologicznej siły młodego narodu, rozrastającego się szybko w atmosferze wolności. Jest świadectwem bogatego zasobu indywidualności twórczych, które nie tylko z łatwością przyswajają sobie zdobycze innych – technikę i fakturę – ale w tych formach doskonale zastosowanych wypowiadają treść własną, rasowo pełnowartościową”<sup>102</sup> – stwierdziła Stefania Podhorska-Okołów. I nie ona jedna opuszczała sale Zachęty z takim właśnie przekonaniem.

### Ryga 1934–Warszawa 1936. Sztuka i dyplomacja

Wystawa polska w Rydze i łotewska w Warszawie były wydarzeniami ważnymi nie tylko w wymiarze artystycznym. Trudno bowiem nie zauważyć, że odgrywały one także rolę narzędzia dyplomacji obu państw. Stosunki między niepodległą Łotwą a odrodzoną Rzeczpospolitą<sup>103</sup>, początkowo napięte i obfitujące w różnego rodzaju konflikty (przede wszystkim związane z przebiegiem granic i polską mniejszością na Łotwie), w drugiej połowie lat 20. zaczęły wchodzić w fazę postępującej normalizacji. Dzięki działaniom Ministerstwa Spraw Zagranicznych oraz kolejnych posłów w Rydze dokonała się znaczna poprawa wzajemnych stosunków polsko-łotewskich. Jednym z przejawów poprawy atmosfery było zawiązanie w 1928 r. Towarzystwa Zbliżenia Łotewsko-Polskiego na Łotwie i rok później Polsko-Łotewskiego w Polsce, które było m.in. inicjatorem i współorganizatorem obu wystaw. Lata 30., po kilkumiesięcznym kryzysie dyplomatycznym na początku dekady, przyniosły dalsze ocieplenie w stosunkach polsko-łotewskich, widoczne zwłaszcza za rządów premiera Adolfsa Błodnieksa (1933–1934).

Wystawa sztuki polskiej w Rydze na początku 1934 r. miała być i była dowodem potwierdzającym dobre stosunki między Polską i Łotwą. Jej znaczenia dla wzajemnych relacji dowodziło już samo zainteresowanie okazane przez najwyższe władze Łotwy, a jednoznacznie potwierdzało wystąpienie ministra oświaty na otwarciu ekspozycji. W swym przemówieniu Vilis Gulbis przedstawił ją jako kontynuację tradycji przyjaźni polsko-łotewskiej, zapoczątkowanej wspólną walką w czasie operacji dyneburskiej z lat 1919–1920, a jednocześnie zapowiedź współpracy i dalszego zbliżenia w przyszłości: „Wówczas braterstwo broni, dziś jedność duchowa i ideowa niech prowadzi nasze państwa ku świetlanej przyszłości, która będzie tak wielka, na wiele starczy wielkości

<sup>102</sup> Podhorska-Okołów, *Sztuka łotewska w Zachęcie...*

<sup>103</sup> Zob. Piotr Łossowski, *Stosunki polsko-łotewskie w latach 1919–1939*, [w:] *Przyjaźnie i antagonizmy. Stosunki Polski z państwami sąsiednimi w latach 1918–1939*, red. Janusz Żarnowski, Wrocław 1977, s. 85–131; *idem*, *Łotwa – nasz sąsiad. Stosunki polsko-łotewskie w latach 1918–1939*, Warszawa 1990; Andrzej Skrzypek, *Stosunki polsko-łotewskie 1918–1939*, Gdańsk 1997.

naszego ducha i jedności nad Bałtykiem. Wspólne dążenia kulturalne narodów polskiego i łotewskiego niech prowadzą oba narody i państwa do wolnego bytowania i świetlanej przyszłości<sup>104</sup>. O wystawie sztuki polskiej jako skutecznym środkiem porozumienia między narodami mówił też Zygmunt Beczkowicz: „Uważam dzisiejszą uroczystość za bardzo ważny etap w rozwoju stosunków między państwem i narodem polskim a państwem i narodem łotewskim. Albowiem przemówi w dniu dzisiejszym naród jeden do drugiego językiem bardziej zrozumiałym od codziennego, językiem twórczości artystycznej, który nie potrzebuje tłumacza i łatwiej otwiera duszę i serce każdego narodu<sup>105</sup>.”

Jeszcze wyraźniejszy związek sztuki i dyplomacji zaistniał przy organizacji wystawy łotewskiej w Warszawie. Jej otwarcie nastąpiło kilka dni po wizycie ministra spraw zagranicznych Vilhelmsa Munstersa, która była odpowiedzią na wizytę ministra Becka złożoną w lipcu 1934 r. W ocenie Franciszka Charwata, ówczesnego posła Polski w Rydze, przyjazna atmosfera wytworzona w czasie rewizyty Muntersa pozwalała żywić poważne nadzieje na przyszłość. Było to bardzo ważne, albowiem relacje Polski z Łotwą w okresie autorytarnych rządów Kārļa Ulmanisa nie należały do łatwych; jak wcześniej głównie z powodu stosunku władz łotewskich do polskiej mniejszości. Polityczny interes obu stron wymagał jednak, by tam, gdzie to tylko możliwe eksponować dowody dobrych stosunków i współpracy. Wiosną 1936 r. przejawów zbliżenia polsko-łotewskiego było sporo. W tym samym niemal czasie w Warszawie występował owacyjnie przyjmowany chór Teodorsa Reitersa, gościli studenci ryskiej szkoły teatralnej i prezes Związku Zawodowego Aktorów Łotewskich, a redakcja tygodnika „Pion” przygotowała wydanie specjalne (nr 13), w całości poświęcone Łotwie, jej literaturze, muzyce, sztukom plastycznym, organizacji życia kulturalnego. Wydarzeniem w tym samym stopniu artystycznym, co dyplomatycznym był też pokaz opraw książkowych Eriki Valters, żony łotewskiego posła Mikelisa Valtersa, urządzony w listopadzie tegoż roku przez TZSP (il. 24). Najbardziej spektakularnym dowodem kulturalnego zbliżenia Polski i Łotwy była bez wątpienia wystawa w salach Zachęty. Nic więc dziwnego, że w czasie wizyty Muntersa wspominali o niej obaj ministrowie. Munters, dziękując za objawy „sympatii i pomocy okazywanej przez towarzystwa polskie wobec organizatorów wystawy łotewskiej”, stwierdzał: „Te wyrazy sympatii stworzyły już przed moim przyjazdem do Warszawy atmosferę przyjazni i serdeczności. Pamiętać przy tym należy, iż wymiana dóbr kulturalnych między narodami może stwarzać istotne przesłanki dla wzajemnego zrozumienia i współpracy<sup>106</sup>.” W takim samym tonie o wystawie wypowiadał się też Józef Beck: „Współpraca polityczna nie wyczerpuje jednak wszystkich możliwości zbliżenia łotewsko-polskiego. Z żywym zadowoleniem stwierdzam coraz częstsze przejawy zbliżenia między kołami umysłowymi i artystycznymi obu

<sup>104</sup> *Polska wystawa sztuk pięknych w Rydze*, „Nasz Głos” [Dyneburg] 1934, nr 4, s. 2.

<sup>105</sup> *Ibidem*, s. 1.

<sup>106</sup> *Min. Munters o zbliżeniu polsko-łotewskim*, „Polska Zbrojna” 1936, nr 91 (z 1 IV), s. 2.

naszych krajów. Otwarta niedawno w Warszawie wystawa sztuki łotewskiej jest tego jednym z najbardziej szczęśliwych dowodów”<sup>107</sup>.

*Polsko-  
-łotewskie  
kontakty  
artystyczne...*



Il. 24. Erika Valters (z kwiatami) na otwarciu wystawy swych prac w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w towarzystwie Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Józefa Ujejskiego (1 z lewej), Tadeusza Cieślewskiego (widoczny za kobietami), naczelnika Wydziału Sztuki MWRiOP Władysława Zawistowskiego (1 z prawej), Mikelisa Valtersa (2 z prawej) oraz Stanisława Brzezińskiego (3 z prawej).  
Narodowe Archiwum Cyfrowe, 1-K-6168

\*\*\*

Obie ekspozycje ukazywały odzwierciedlone w sztuce oblicza kultury krajów i narodów, które w nowym układzie geopolitycznym, powstałym po roku 1918, stały się najbliższymi sąsiadami. W skromnej historii polsko-łotewskich kontaktów artystycznych w okresie międzywojennym zajmują one miejsce szczególnie istotne ze względu na swój oficjalny i reprezentacyjny charakter, żywą reakcję, jaką wzbudziły w obu krajach, a także niepoślednią rolę w wytwarzaniu atmosfery sprzyjającej prowadzeniu polityki zagranicznej obu państw, mającej na celu wytworzenie „nadbałtyckiej jedności”.

<sup>107</sup> *Wspólne drogi Polski i Łotwy. Min. Beck i min. Munters o rozwoju wzajemnych stosunków, „Polska Zbrojna” 1936, nr 90 (z 31 III), s. 2.*

**Polish-Latvian Artistic Contacts in the 1930s: Exhibitions of Polish Art  
in Riga (1934) and of Latvian Art in Warsaw (1936)**

Artistic contacts between Poland and Latvia in the inter-war period consisted mainly of hosting each other's exhibitions. The first show of Polish art in Riga was a travelling display of graphic art (February 1924). In November of that year, an exhibition prepared by 'Blok' Group members together with Avant-garde members of the Riga Artists' Group (Rīgas mākslinieku grupa) was organised. It aroused great public interest, with the works by Polish artists being extensively commented on by Latvian reviewers.

The next exhibition took place just ten years later, i.e. in January 1934. Prepared by the Society for the Promotion of Polish Art among Foreigners, it was the largest exhibition of contemporary Polish art in Latvia in the inter-war period. Given its very official character, it attracted a lot of attention from the Latvian press. The majority of publications, however, were merely of an informative nature, with only a few journalists attempting to formulate their own opinions on the artistic output of the revived Poles. With an overall positive assessment of Polish contemporary art, reviewers mainly exposed its distinctive 'national' character, with only one voice claiming that Polish art, despite its great creative potential, had hardly gone beyond imitating 'Paris models'.

In return for the Polish 1934 exhibition, a display of Latvian art was launched in Warsaw in March 1936. Organised by the Latvian-Polish Association, it also enjoyed the support of the Warsaw-based Latvian diplomatic mission. Similarly to the Polish exhibition in Riga, the Latvian one was given an appropriate political setting. The display received an enthusiastic welcome both in Warsaw and in Cracow where it was later transferred. Both reviewers and the public were astounded by what they could see, additionally enhanced by the awareness that Latvian art was rooted merely in the mid-19th century, while its actual development could be dated back only to its establishment as an independent state. Contrary to the voices of Latvian reviewers on the exhibition of Polish art, which except for some did not exceed 'diplomatic complementing', Polish critics looked closely and attentively at the Latvian display, paying particular attention first of all to those issues which they observed also in Polish art, e.g. the position versus European art, search for the nation's own 'ethnic' artistic expression, or the question of 'new realism'.

The Polish exhibition in Riga and the Latvian one in Warsaw were events important not merely in their artistic dimension, but also in the diplomatic context, since the political interest of both parties required them to manifest their good relations and co-operation. The display of Polish art at the beginning of 1934 was to serve (and it did) as proof of good relations between Poland and Latvia. A stronger correlation of art and diplomacy was witnessed with the organisation of the Latvian exhibition in Warsaw. It took place several days after the return visit of the Minister of Foreign Affairs Vilhelms Munters following the visit Minister Beck had paid to Latvia in July 1934. Both displays reflected faces of the nations in art and culture, which became the closest neighbours in the new post-1918 geopolitical order.

## Twórczość Juliusza Studnickiego w okresie dwudziestolecia międzywojennego

Postać Juliusza Studnickiego (1906–1978), malarza oraz pedagoga, badaczom znana jest głównie z dojrzałego okresu jego twórczości, który przypadł na lata po 1945 r., kiedy artysta osiedlił się na Wybrzeżu i mieszkał do 1962 r. w Sopocie. Temu okresowi twórczości z uwagi na znaczenie dla rozwoju miejscowego środowiska poświęcono dużo miejsca w opracowaniach naukowych, wśród których wyróżnić należy opublikowaną dysertację doktorską Elżbiety Kal<sup>1</sup>.

Stosunkowo niewiele wiadomo natomiast o przedwojennej działalności Studnickiego. Mimo uznania ówczesnej krytyki i środowiska dzieła artysty z okresu międzywojennego są dziś najsłabiej poznaną częścią jego dorobku. Wczesna twórczość artysty nie znalazła niestety reprezentatywnego miejsca w zbiorach publicznych. Wiele prac z tego czasu utraconych w skutek działań wojennych jest całkowicie nieznanymi. Te, które nie podzieliły ich losu, znajdują się zapewne w kolekcjach prywatnych i są trudno dostępne dla badaczy. W większej liczbie prace wymieniane są w katalogach wystaw odbywających się w okresie międzywojennym, szczególnie tych organizowanych w warszawskim Instytucie Propagandy Sztuki. O malarstwie artysty przypadającym na lata 30. można dowiedzieć się nieco więcej dzięki zamieszczanym w prasie krytykom i omówieniom wystaw, które są często jednymi – niestety nie nazbyt obfitymi – źródłami informacji na temat jego twórczości z tamtych lat. Przedwojenny dorobek malarza, niedostatecznie dotychczas poznany i objaśniony, nie stał się nigdy przedmiotem odrębnego opracowania, co stanowi wystarczające uzasadnienie dla podjęcia tego tematu.

Juliusz Gizbert-Studnicki urodził się 14 lipca 1906 r. w rodzinie ziemiańskiej we wsi Kniażyce, oddalonej kilka kilometrów na południe od Przemyśla. Był piątym z sześciorga dzieci Juliana (1865–1946) i Zdzisławy Pauliny z Dębińskich (1870–1952)<sup>2</sup>. Przodkowie ze strony ojca wywodzili się z dawnej litewskiej szlachty Gizbertów, stąd też używany przez większość Studnickich pierwszy człon nazwiska, Gizbert lub Giźbert. Juliusz w przeciwieństwie do reszty rodziny podpisywał się dwuczłonowym nazwiskiem jedynie do momentu ukończenia studiów.

<sup>1</sup> Elżbieta Kal, *Malarstwo gdańskie 1945–1959. Ludzie, słowa i obrazy*, Słupsk 2009; tam też zob. obszerną bibliografię.

<sup>2</sup> Joanna Daranowska-Łukaszevska, Włodzimierz Łajming, *Studnicki-Gizbert Juliusz*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. 45, Kraków 2007, s. 135.

Po zdaniu matury w 1924 r. w II Państwowym Gimnazjum Klasycznym w Przemysłu, Juliusz kontynuował naukę na Wydziale Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Na podstawie złożonych dokumentów i pozytywnie ocenionego egzaminu wstępnego, który odbył się 2 października 1924 r., Studnickiego przyjęto na pierwsze półrocze roku akademickiego 1924/1925<sup>3</sup>. Kulturował tym samym tradycję rodzinną. Malarstwem z sukcesem zajmował się zarówno brat ojca, architekt Witold Gizbert-Studnicki (1890–1976), jak i ich siostra, malarka Maria Gizbert-Studnicka (1868–1955), wykształcona w paryskiej Académie Colarossi. W podjęciu decyzji o zostaniu malarzem pomogła mu również znajomość z przemyskim artystą Marianem Strońskim (1892–1977), u którego w pracowni przez pewien czas praktykował jako uczeń gimnazjum. Rady pierwszego nauczyciela pozostały w jego pamięci do końca życia jako wyjątkowo ważne i inspirujące<sup>4</sup>.

Młody student, uczęszczający początkowo na zajęcia prowadzone przez profesorów Władysława Jarockiego oraz Konstantego Laszczkę, bardzo szybko zadebiutował na poważnej wystawie *Kwiaty w naturze i sztuce* zorganizowanej w warszawskiej Pomarańczarni wiosną 1925 r.<sup>5</sup> Będący dopiero na drugim semestrze studiów wymieniony został w katalogu wystawy wśród uznanych malarzy o ugruntowanej pozycji artystycznej. W następnych latach zauważalny był stały postęp młodego adepta sztuki. Już podczas trzeciego semestru otrzymał pochwałę za konkursowe studium aktu<sup>6</sup>. Podobnie było w następnych semestrach, kiedy również okazywał się jednym z wyróżniających się studentów, na przykład otrzymując nagrodę za studium plenerowe w 1926 r., pochwałę za krajobraz i ponownie za studium aktu w 1928 r.<sup>7</sup> W muzeum ASP w Krakowie znajduje się praca Studnickiego pochodząca z jednego z konkursów. Obraz zatytułowany *Stojący mężczyzna*, namalowany podczas drugiego roku studiów na zajęciach prowadzonych przez Józefa Mehoffera, jest jedynym zachowanym studium akademickim malarza z okresu edukacji w Krakowie (il. 1). Znany jest również, choć jedynie z reprodukcji, rysunek ukazujący kobiecy akt, wykonany przez Studnickiego także podczas studiów w 1927 r. (il. 2)<sup>8</sup>.

Juliusz Studnicki należał do pokolenia studentów szukających inspiracji w źródłach francuskiego postimpresjonizmu. Nie było mu jednak dane spotkać na akademii wybitnego pedagoga, inicjatora polskiego koloryzmu, Józefa Pankiewicza. Gdy Studnicki zaczynał studia w 1924 r., jego starsi koledzy z pracowni Pankiewicza wyjeżdżali właśnie do Paryża na dalszą naukę, by tam

<sup>3</sup> Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie (dalej AASP w Krakowie), potwierdzenie przyjęcia o nr 74/24.

<sup>4</sup> Zbigniew Wawczak, *Z wizytą u Juliusza Studnickiego*, „Profile” 1973, nr 12, s. 26.

<sup>5</sup> *Polskie życie artystyczne w latach 1919–1939*, red. Aleksander Wojciechowski, Wrocław 1974, s. 137.

<sup>6</sup> AASP w Krakowie, *Malarstwo I, Karty wpisowe studentów*, nr ind. 35.

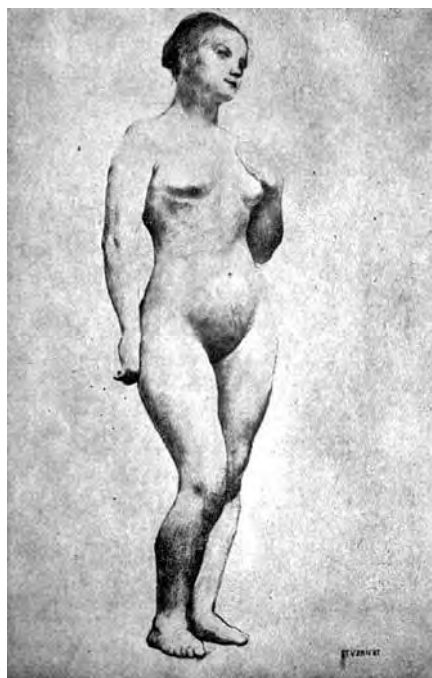
<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Materiały do dziejów ASP w Krakowie: 1895–1939*, oprac. Józef E. Dutkiewicz, Jadwiga Jeleniewska-Ślesińska, Władysław Ślesiński, Wrocław 1969, il. 76.

zetknąć się z europejską kulturą i odnaleźć „prawdziwą sztukę”. Juliusz Studnicki według materiałów zachowanych w archiwum krakowskiej uczelni podczas pięcioletniej edukacji nie wyjeżdżał na stypendia ani plenery zagraniczne. Błędne są zatem pojawiające się w niektórych publikacjach informacje sugerujące pobyt Studnickiego wraz z kapistami we Francji i pobieranie przez niego nauk w paryskiej pracowni Pankiewicza w latach 1927–1928. Wzmiankę taką można odnaleźć w książce Tadeusza Dobrowolskiego<sup>9</sup>. Mylna informacja powielana była także wielokrotnie w późniejszych biogramach artysty<sup>10</sup>.



Il. 1 *Stojący Mężczyzna*, 1926, olej, dykta, wym. 120,0 × 77,0 cm, Muzeum ASP w Krakowie, wg *Cztery Mistrzowie i ich pracownie. Malarstwo i rysunek ze zbiorów Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, red. Danuta Saul, Kraków 2007



Il. 2. *Akt kobiecej*, 1927, wg *Materiały do dziejów ASP w Krakowie 1895–1939...*

Na gruncie krakowskiej uczelni pedagogiem, który uwrażliwiał swoich uczniów na zagadnienie koloru był Wojciech Weiss. Juliusz Studnicki uczęszczał na jego zajęcia w latach 1926–1927, na trzecim i czwartym roku studiów. Weiss wywierał wówczas ogromny wpływ na młodsze pokolenia malarzy. To właśnie w jego pracowni pod nieobecność Pankiewicza skupiała się

<sup>9</sup> Tadeusz Dobrowolski, *Nowoczesne malarstwo polskie*, t. 3, Wrocław 1964, s. 329.

<sup>10</sup> Wanda Rudzińska, *Noty biograficzne*, [w:] Joanna Pollakówna, *Malarstwo polskie między wojnami 1918–1939*, Warszawa 1982, s. 374–375; błąd ten występuje również [w:] Jolanta Chrzanowska, Andrzej Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku*, Poznań 1996, s. 207.

generacja wybitnych kolorystów, takich jak Eugeniusz Eibisch, Jerzy Fedkowicz czy Czesław Rzepiński, którzy później zapoczątkowali nowy nurt związany z problemem koloru. Jednak nauczycielem, który stał się największym autorytetem dla Studnickiego podczas dalszych studiów był niewątpliwie Felicjan Szczęsny Kowarski, pod którego kierunkiem kształcił się w pracowni malarstwa monumentalnego w ciągu ostatnich dwóch lat. Kowarski, będąc absolwentem Akademii Petersburskiej, w nauczaniu dużą wagę przykładał do perfekcyjnego opanowania zagadnienia rysunku, co pozwoliło wielu jego studentom osiągnąć gruntowne wykształcenie artystyczne. Jako znakomity pedagog interesował się indywidualnościami swych uczniów, nie narzucał własnej wizji malarstwa, pozwalał im na dużą swobodę twórczą.



Il. 3. Fotografia legitymacyjna Juliusza Studnickiego z 1929 r., ze zbiorów Andrzeja Zagobelnego

Juliusz Studnicki ukończył Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie w 1929 r. z oceną bardzo dobrą<sup>11</sup>. Po uzyskaniu absolutorium zdecydował się razem z innymi absolwentami i uczniami Kowarskiego kontynuować naukę w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych. Postanowili oni przenieść się wraz z profesorem do stolicy, gdy ten objął na tamtejszej uczelni pracownię malarstwa sztalugowego. Po pierwszym roku warszawskich studiów Studnicki wynajął pracownię wraz z Janem Sewerynem Sokołowskim, Karolem Larischem oraz Adamem Kossowskim w jednej z kamienic przy ulicy Chmielnej. W tym właśnie okresie w kręgach młodych artystów pracowni Kowarskiego wspólne poglądy na sztukę zaowocowały powstaniem w maju 1931 r. Grupy Sześciu, w której skład początkowo wchodził Juliusz Studnicki, Marian

<sup>11</sup> AASP w Krakowie, Księga absolutorium od 7.V.1921–28.VI.1938, świadectwo nr 148.



Jaeschke, Adam Kossowski, Michał Siemiradzki, Waclaw Taranczewski i Jan Wodyński<sup>12</sup>. W niedługim czasie grupa malarzy zmieniła nazwę na Pryzmat, poszerzając również znacznie swój skład osobowy<sup>13</sup>. Przystąpili do niego także dwaj wykładowcy warszawskiej uczelni patronujący im od początku, Felicjan Szczęsny Kowarski oraz zaprzyjaźniony z nim Leonard Pękalski, prowadzący zajęcia z malarstwa monumentalnego. Nowa nazwa sugerowała zainteresowanie grupy widmem barw uzyskanym przy rozszczepieniu światła słonecznego. Chociaż ugrupowanie nigdy nie sformułowało wyraźnego programu artystycznego, można go określić, opierając się na wypowiedziach jej niektórych członków. Jan Wodyński na łamach „Głosu Plastyków” pisał: „Nie mogę się na to zgodzić, aby problemy czysto plastyczne były same w sobie celem, a nie środkiem do celu – do wyrażenia osobistego, głębokiego stosunku do natury”<sup>14</sup>. Wypowiedź ta była krytyczną polemiką pryzmatowca z doktrynalną, kapistowską metodą Jana Cybisa, wedle której dzieło sztuki powinno być rozstrzygnięte wyłącznie „po malarsku”<sup>15</sup>. Podejście Pryzmatu do zagadnień natury dobrze oddaje namalowany w momencie formowania się grupy obraz Studnickiego *Ząbkowice*<sup>16</sup>, łączący w sobie formułę malarstwa realistycznego ze środkami formalnymi typowymi dla kolorystów. Tym założeniom plastycznym Studnicki będzie wierny w latach 30.

Członkowie Pryzmatu i artyści Komitetu Paryskiego, jakkolwiek byli ze sobą zaprzyjaźnieni, a ich twórczość wywodziła się z tego samego nurtu, to jednak dążyli do uzyskania pierwszeństwa w środowisku kolorystów młodego pokolenia<sup>17</sup>. Józef Dutkiewicz, jeden z artystów grupy Kowarskiego, nazwał po latach aktywność podjętą w Warszawie przez Pryzmat „ukrytą walką z kapistami”<sup>18</sup>. Autor tych słów w innym tekście stwierdzał jednak, że walka ta była „beznadziejna” i z góry skazana na porażkę. Pryzmat, reprezentując solidne malarstwo, nie miał bowiem, jak to określił Dutkiewicz, „siły indywidualności kapistów”<sup>19</sup>. Twórczość kapistów wspierana była także publicystyką, szczególnie prasową ofensywą Józefa Czapskiego,

<sup>12</sup> Andrzej Turowski, *Nurt koloryzmu w dwudziestoleciu międzywojennym*, [w:] *Dzieje sztuki polskiej*, red. Bożena Kowalska, Warszawa 1987, s. 209.

<sup>13</sup> Barbara Wojciechowska, *Grupa artystów plastyków Pryzmat*, [w:] *Polskie życie artystyczne 1918–1939...*, s. 606; Skład grupy uzupełnili: Lucjan Adwentowicz, Józef Dutkiewicz, Zenon Kononowicz, Karol Larisch, Krystyna Łada, Hipolit Polański, Zdzisław Ruszkowski, Maria Rużycka, Jan Seweryn Sokołowski oraz Maria Szulewska de Regibus.

<sup>14</sup> *Plastyki o sobie – Jan Wodyński*, „Głos Plastyków” 1937, nr 1–7, s. 110.

<sup>15</sup> Magdalena Czapska-Michalik, *Kapiści*, Warszawa 2007, s. 33.

<sup>16</sup> Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. MPW 1770.

<sup>17</sup> Joanna Sosnowska, *Kapiści na tle dyskusji o sztuce narodowej*, [w:] *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, red. Dariusz Konstantynów, Robert Pasieczny, Piotr Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 218–219; *eadem*, *Sztuka w oczach polskiej prawicy do 1939 roku*, „Roczniki Humanistyczne” 1998, z. 4, s. 188–189.

<sup>18</sup> *Materiały do dziejów...*, s. 36.

<sup>19</sup> Józef E. Dutkiewicz, *Wstęp*, [w:] *Felicjan Szczęsny Kowarski* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe, Warszawa 1949, s. 65.

który w bardzo bojowy sposób pisywał dla „Wiadomości Literackich” czy „Głosu Plastyków”<sup>20</sup>.

Wielu uczniów Kowarskiego skupionych w ugrupowaniu Pryzmat przejęło zainteresowania swojego mistrza, podejmując liczne realizacje w dziedzinie malarstwa monumentalnego<sup>21</sup>. Studnickiemu w latach 30. nie udało się jednakże zrealizować żadnej tego rodzaju pracy. Bez powodzenia w 1931 r. startował w konkursie na projekt plafonów wawelskich<sup>22</sup>. Jego realizacje w zakresie malarstwa ściennego powstały dopiero po 1945 r. w Gdańsku, Sopocie, Gdyni oraz Warszawie.

W Warszawie Juliusz Studnicki studiował niepełne dwa lata, uczęszczając wyłącznie do pracowni Kowarskiego. W każdym z czterech semestrów otrzymywał wyróżnienia i nagrody za swoją twórczość, co łączyło się często z przyznaniem studentowi gratyfikacji pieniężnych<sup>23</sup>. Była to wówczas ogromna pomoc materialna dla malarza, którego skromne możliwości finansowe uniemożliwiały nawet opłacenie czesnego<sup>24</sup>. Swobodnemu studioowaniu w Warszawie nie sprzyjał na pewno panujący w tym czasie w Polsce kryzys gospodarczy. Borykając się z coraz większymi problemami, postanowił powrócić do rodzinnego Przemysła, by tam podjąć pracę nauczyciela w miejscowej szkole średniej. Jako wykształcony artysta plastyk od 1932 do 1939 r. prowadził zajęcia z rysunku i technik reklamy w miejscowym Gimnazjum Benedyktynek oraz Gimnazjum Kupieckim. Jak wspominał po latach, „nie było to zajęcie zbyt frapujące”<sup>25</sup>. Pozwoliło jednak na ustabilizowanie sytuacji materialnej.

W tym początkowym okresie samodzielnej pracy twórczej inspirował się głównie pejzażem malowniczych okolic Przemysła, ponadto zaś tworzył mniej liczne martwe natury oraz portrety swoich przyjaciół i rodziny. Udało mu się także otrzymać zamówienie na wykonanie obrazu dla kościoła archikatedralnego pod wezwaniem Wniebowzięcia Najświętszej Panny Maryi i św. Jana Chrzciciela w Przemysłu. Płótno sygnowane przez Studnickiego, znajdujące się do dziś w przemyskiej bazylice, przedstawia portret przemyskiego biskupa pomocniczego Jakuba Glazera, zmarłego w roku 1898<sup>26</sup>. Szczególnie cenne

<sup>20</sup> Agnieszka Chmielewska, *W służbie państwa, społeczeństwa i narodu. „Państwowotwórczy” artyści plastycy w II Rzeczypospolitej*, Warszawa 2006, s. 96.

<sup>21</sup> Wojciechowska, *Grupa artystów plastyków...*, s. 607.

<sup>22</sup> Tadeusz Cybulski, *Dane faktyczne w sprawie plafonów wawelskich*, „Głos Plastyków” 1934, R. 3, nr 9–12, s. 161.

<sup>23</sup> Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk (dalej IS PAN), *Zbiory Specjalne, Album Studentów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, nr inw. 81 II.

<sup>24</sup> Prośba o zwolnienie z opłat czesnego za rok 1929–1930, taka sama w roku akademickim 1930–1931; zob. Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, *Zespół Akt Studenckich z IX 1939*, nr 1426.

<sup>25</sup> Wawczak, *Z wizytą u Juliusza Studnickiego*, s. 26.

<sup>26</sup> Hasło: *Kościół Archikatedralny p.w. Wniebowzięcia N.P. Marii i św. Jana Chrzciciela*, [w:] *Katalog zabytków sztuki. Miasto Przemysł*, cz. 1, *Zespoły sakralne*, red. Jakub Sito, Warszawa 2004, s. 14.

są w dorobku malarza, pochodzące z wczesnego okresu twórczości, zachowane w zbiorach prywatnych dwa obrazy ukazujące rodziców artysty. Jako niezwykle osobiste realizacje nigdy nie były przez Studnickiego pokazywane na wystawach. Wcześniejszy, datowany na rok 1928 *Portret ojca*<sup>27</sup> został wykonany przez Juliusza Studnickiego, gdy ten był jeszcze studentem krakowskiej Akademii. Obraz ujawnia talent godny dojrzałego portrecisty, potrafiącego z wielką precyzją oddać fizjonomię, a także pewne indywidualne cechy osobowości portretowanej osoby. Realistyczny wizerunek przedstawiający Juliana Gizbert-Studnickiego namalowany został w pozycji *en trois quart*, w typie portretu reprezentacyjnego, co podkreślać miało zapewne wyższą pozycję społeczną ojca. Postać ubranego w ciemny garnitur, siedzącego w fotelu mężczyzny o skupionym wyrazie twarzy, zdradza zdecydowaną i pewną siebie osobowość ojca artysty. Obraz posiada bardzo stonowaną kolorystykę, opartą na gamie ciemnych brązów i fioletów. Natomiast *Portret matki*<sup>28</sup>, powstały w 1932 r., w przeciwieństwie do podobizny ojca przedstawia postać w swobodnej pozie. Matka artysty ukazana *en face*, namalowana została w półpostaci z rękoma złożonymi na kolanach. Gama kolorystyczna użyta w obrazie jest bardzo jasna, złożona z rozbielonych różów ubrania starszej kobiety, cielistości jej twarzy i rąk oraz z zieleni tła. Obraz ten układem postaci przywodzi na myśl dzieła portretowe Paula Cézanne'a, szczególnie obraz *Kobieta z maszynką do kawy*<sup>29</sup> (około 1895), oraz pracę *Portret pani Cézanne w czerwonym fotelu*<sup>30</sup> (1877).

Mimo długiego pobytu Studnickiego w Przemyślu artysta najprawdopodobniej nie prezentował tu własnych prac. Spowodowane było to zapewne konfliktem, w jaki młody artysta popadł z miejscowym środowiskiem artystycznym<sup>31</sup>. Nie mogąc nawiązać kontaktu z lokalnymi malarzami, Studnicki nie angażował się w życie wystawiennicze miasta. Brał za to aktywny udział w życiu artystycznym w stolicy. Od 1930 r. uczestniczył w wystawach odbywających się w Instytucie Propagandy Sztuki<sup>32</sup>. Pierwsze wystąpienia artysty nie wzbudzały jednak większego zainteresowania krytyków. W roku 1932 zaproszono go do wzięcia udziału w Salonie Wiosennym organizowanym przez grupę Rytm. Był to okolicznościowy pokaz zorganizowany z okazji dziesięciolecia istnienia grupy<sup>33</sup>. W katalogu wydanym z okazji wystawy figurują dwie prace artysty: *Don Kichot* oraz *Portret*<sup>34</sup>. Co znamienne, obrazy o charakterze figuratywnym pojawiają się w twórczości malarza w tym okresie stosunkowo rzadko.

<sup>27</sup> Własność prywatna.

<sup>28</sup> Własność prywatna.

<sup>29</sup> Musée d'Orsay, Paryż, nr inw. RF 1956 13.

<sup>30</sup> Museum of Fine Arts, Boston, nr inw. 44. 776.

<sup>31</sup> Wawczak, *Z wizytą u Juliusza Studnickiego*, s. 26.

<sup>32</sup> Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku (dalej AASP w Gdańsku), Teczka osobowa Juliusza Studnickiego Nr I/ C.3.8.37, życiorys, s. 1.

<sup>33</sup> *Stowarzyszenie Artystów Polskich Rytm. 1922–1932* (kat. wyst.), red. Katarzyna Nowakowska-Sito, Warszawa 2001, s. 46.

<sup>34</sup> *Salon Wiosenny „Rytmu”*, Instytut Propagandy Sztuki, Warszawa 1932.

Na następnych salonach Studnicki ograniczył się wyłącznie do pokazywania olei o tematyce pejzażowej.

Pobyt Juliusza Studnickiego w Przemyślu nie spowodował zerwania kontaktów z dawnymi przyjaciółmi z lat studenckich. Artysta szczególnie intensywnie angażował się w działania grupy Pryzmat, z którą na początku maja 1933 r. otwierał w gmachu IPS-u jej pierwszą zbiorową wystawę<sup>35</sup>. Wzięli w niej udział niemal wszyscy dotychczasowi przedstawiciele grupy, zabrakło jedynie prac Felicjana Szczęsnego Kowarskiego, na którego artystyczne oddziaływanie powoływali się młodzi malarze we wstępie do katalogu<sup>36</sup>. W wykazie dzieł z wystawy wymieniane są cztery pejzaże namalowane przez Studnickiego<sup>37</sup>. Nie znalazły one jednak szerszego komentarza w prasie. Głównie recenzowano wystąpienie Pryzmatu jako całości, podkreślając wpływ impresjonizmu, który stał u podstaw malarskich poszukiwań większości przedstawicieli grupy<sup>38</sup>. Krytyka poddała również uwadze niefortunne umieszczenie wystawy Pryzmatu w sąsiedztwie odbywającego się w tym samym czasie retrospektywnego pokazu dzieł Józefa Pankiewicza. Zdaniem Mieczysława Sterlinga obrazy młodych artystów były uderzająco podobne do zawieszonych w przyległej sali prac Pankiewicza<sup>39</sup>.

W następnym roku Studnicki zgłosił trzy pejzaże na odbywający się w IPS-ie IV Salon Zimowy<sup>40</sup>, dwa z nich po weryfikacji przez komisję zostały przyjęte na wystawę<sup>41</sup>. Józef Czapski na łamach „Głosu Plastyków” tak pisał o jednym z nich: „To płótno daje widzowi poczucie osobistej szczerzej poezji autora, ilustruje tę prostą prawdę, że dobrze namalowane płótno jest zawsze wyrazem własnego istotnego przeżycia samego artysty”<sup>42</sup>. W tym samym artykule stwierdził również, iż większość wyróżniających się na Salonie młodych artystów nigdy nie miała możliwości kształcenia się poza granicami kraju, a „wielu z nich (np. Studnicki) mieszka stale na prowincji”. Zauważył ponadto, że „nawet tak zdolni artyści mogą zmarnieć, jeżeli nie będą mieli możliwości zetknięcia się ze sztuką Zachodu, z której tradycji bezpośrednio wyrastają”<sup>43</sup>. IV Salon Zimowy IPS-u stał pod znakiem przewagi młodych malarzy wprowadzających do środowiska pewne ożywienie. Mieczysław Treter, historyk i krytyk sztuki będący w radzie programowej IPS-u, niezadowolony z tej

<sup>35</sup> Waclaw Husarski, *Grupa Pryzmat*, „Tygodnik Ilustrowany” 1933, nr 21, s. 408.

<sup>36</sup> *Wystawa grupy Pryzmat* (kat. wyst.), Warszawa 1933.

<sup>37</sup> *Ibidem*, poz. kat. 34–37.

<sup>38</sup> Wiktor Podolski, *Pryzmat w IPS-ie*, „ABC Warszawa” 1933 (z 18 V), IS PAN, Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, wycinki prasowe.

<sup>39</sup> Mieczysław Sterling, *Nowe wysiłki młodych malarzy*, „Kurier Poranny. Warszawa” 1933 (z 27 V), IS PAN, Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, wycinki prasowe.

<sup>40</sup> IS PAN, Zbiory Specjalne, Zgłoszenie na Salon Zimowy Instytutu Propagandy Sztuki, nr inw. 70.

<sup>41</sup> *IV Salon Zimowy*, Instytut Propagandy Sztuki (kat. wyst.), Warszawa 1934, s. 29.

<sup>42</sup> Józef Czapski, *Z warszawskiej partyzantki. Na marginesie zimowego salonu w I.P.S-ie*, „Głos Plastyków” 1934, nr 7–8, s. 81.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

dominacji, nazwał nawet młodych malarzy „dziećmi” o nieznanym dotąd nazwiskach, które nieudolnie kopiują dawne wzorce<sup>44</sup>. Jan Kleczyński wskazywał natomiast na kryzys indywidualności, widząc na wystawie jedynie „zespoły ubranych w ten sam mundur” artystów<sup>45</sup>. Dla Juliusza Studnickiego Salon okazał się mimo wszystko dużym sukcesem, oprócz ważnych dla niego pochlebnych opinii ze strony Józefa Czapskiego artysta otrzymał również jedną z głównych nagród Salonu. Posiedzenie jury, które odbyło się 26 stycznia 1934 r. pod przewodnictwem prof. Władysława Skoczylasa jednogłośnie przyznało mu nagrodę Funduszu Kultury Narodowej wynoszącą 250 zł<sup>46</sup>.

Dużym uznaniem cieszyły się płótna Studnickiego także podczas odbywającej się 1934 r. w gmachu krakowskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych wystawy Wojciecha Weissa i jego uczniów<sup>47</sup>. Do retrospektywy profesora, której pomysłodawcą i komisarzem był Jerzy Fedkowicz, zaproszono także cały poczet wychowanków Weissa, wykazujących się nieprzeciętnym talentem podczas nauki w pracowni artysty. Wśród nich oprócz Juliusza Studnickiego byli m.in.: Jerzy Fedkowicz, Jan Hryńkowski, Kazimierz Mitera, Zygmunt Radnicki oraz Czesław Rzepiński. Prezentowane przez Studnickiego trzy pejzaże na tle dzieł pozostałych uczestników wystawy wyróżniały się wrażliwością kolorystyczną i subtelnymi przejściami barwnymi, o czym świadczy recenzja napisana przez Władysława Terleckiego: „Studnicki posługuje się techniką drobnych kontrastowych plam barwnych mieszanych na palecie, które na odległość dają wrażenie jednolitego tonu. To operowanie kontrastowym nakładaniem farb służy tu jako pewien środek techniczny do wzbogacenia ilości tonów w obrębie pewnej barwy, przy tym układ obrazu w całości barwnego wyrażania jest często niekontrastowy”<sup>48</sup>. Pejzaże namalowane były z dominantą tonacji niebiesko-zielonej. W tle jednak pojawiały się różnorodne gamy odcieni różowo-liliowych domów, które wylaniały się z zieleni drzew. Terlecki, dostrzegając te interesujące rozwiązania kolorystyczne, uznał obrazy Studnickiego za dzieła „dojrzałego talentu, o subtelnej kulturze (...) i znacznej sprawności artystycznej”<sup>49</sup>.

Mimo pochlebnych recenzji prac Studnickiego z dotychczasowych wystaw zbiorowych, jak i równie dobrze ocenianych pokazów odbywających się w IPS-ie w roku 1935 – V Salonie Zimowym<sup>50</sup>, grupowym artystów plastyków

<sup>44</sup> Mieczysław Treter, *IV Salon Zimowy w IPS*, „Gazeta Polska” 1934, nr 16 (z 16 I), IS PAN, Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, wycinki prasowe.

<sup>45</sup> Jan Kleczyński, *Czwarty Salon Zimowy w I.P.S.*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 13 (z 14 I), IS PAN, Archiwum Instytutu Propagandy Sztuki, wycinki prasowe.

<sup>46</sup> IS PAN, Zbiory Specjalne, Protokół posiedzenia jury nagród na Salonie Zimowym 1934 r., nr inw. 70.

<sup>47</sup> *Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów* (kat. wyst.), Kraków 1934, s. 3.

<sup>48</sup> Władysław Terlecki, *Wystawa Wojciecha Weissa i jego uczniów*, „Sztuki Piękne” 1934, 10, s. 133.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>50</sup> *V-ty Salon zimowy* (kat. wyst.), Warszawa 1935, poz. kat. 185–186.

Pryzmat<sup>51</sup> lub podczas zagranicznej wystawy w Belgradzie<sup>52</sup> – artysta dosyć długo czekał na możliwość pokazania większej prezentacji, ukazującej jego dorobek malarski z ostatnich kilku lat. Nastąpiło to dopiero w czerwcu 1936 r., gdy warszawski Zarząd ZZPAP w swoim lokalu przy Alejach Ujazdowskich 37, zorganizował wspólną wystawę obrazów Studnickiego i jego żony Krystyny Łady-Studnickiej, z którą artysta ożenił się w tym samym roku, a z którą znał się i przyjaźnił jeszcze od czasów krakowskich studiów. Już pierwsze wspólne wystąpienie Studnickich było sukcesem. Wystawa w lokalu Związku nie trwała długo, na wniosek Józefa Czapskiego postanowiono bowiem przenieść ją w całości do gmachu Instytutu Propagandy Sztuki<sup>53</sup>. Dyrektor tej placówki, Juliusz Starzyński, uznając wysokie walory artystyczne prac, włączył wystawę w cykl wcześniej zaplanowanych na ten czas prezentacji<sup>54</sup>. Studnicki pokazał 23 obrazy malowane w technice olejnej, a także 8 gwaszów<sup>55</sup>. Twórczość żony artysty reprezentowana była skromniejszą liczbą prac, ograniczoną zaledwie do 6 obrazów olejnych i jednego studium akwarelowego.

Ekspozycja dzieł Studnickiego w większości zestawiona była z motywów pejzażowych ukazujących krajobrazy miast i wsi. Na wystawie prezentowane były również jego pojedyncze martwe natury kwiatowe, a także jeden portret. Kilka płócien wyróżniało się stonowaną, ograniczoną do jednej gamy barwnej kolorystyką. *Browar w Ostrowie nad Sanem* (il. 4) w analogiczny sposób do poprzednich realizacji artysty potraktowany został w sposób impresyjny. Wszystkie elementy pejzażu utrzymane były w kolorystyce ograniczonej do stłumionych zieleni, brązów, bladych różów, błękitów i szarości. Krajobraz z zabudowaniami namalowany został z harmonijnie scalonych, lekko rozbiełonych, rozjaśnionych plam barwnych, które nadawały przedstawieniu wrażenie widoku we mgle. Inne płótno pokazane na wystawie, zatytułowane *Zbieranie truskawek* (il. 5), w schemacie kompozycji przypomina namalowany przez Camille'a Pissarra *Ogród warzywny w l'Hermitage w Pontoise* (1879)<sup>56</sup>. Dokładnie tak, jak w przedstawieniu francuskiego malarza, Studnicki ukazał scenę pracujących wśród grządek kobiet, otoczonych kwitnącymi drzewami sadu, na tle zabudowań gospodarczych. Nie tylko poszczególne elementy składające się na główny motyw przedstawienia przypominają dzieło Pissarra.

<sup>51</sup> *Wystawa Pryzmat, Zwornik, Karol Larisch, Konrad Winkler* (kat. wyst.), Warszawa 1935; , poz. kat. 29. *Ogród*, 30. *Kompozycja*, 31. *Pejzaż miejski*.

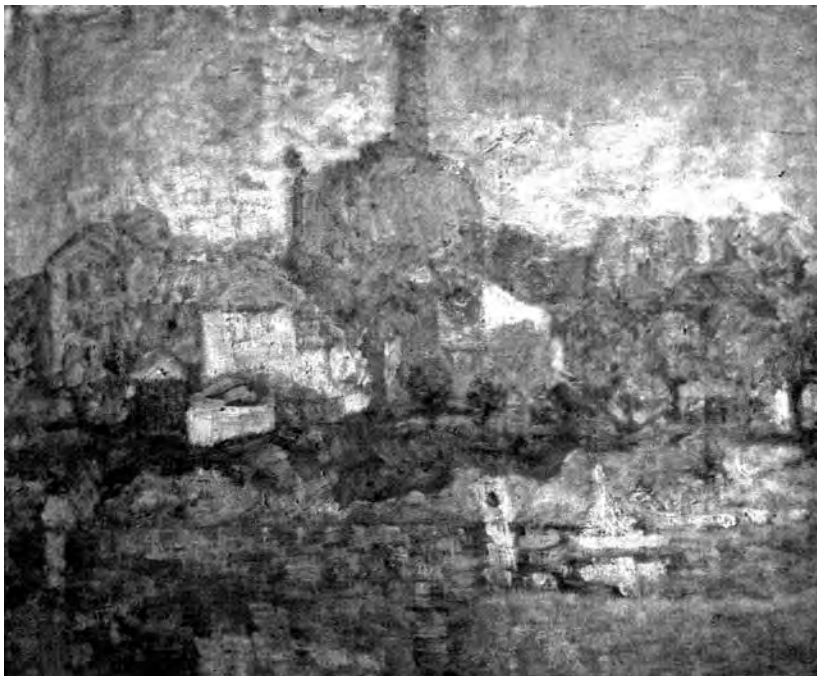
<sup>52</sup> *Z wystawy Zwornika w Belgradzie*, „Głos Plastyków” 1935, nr 1–6, s. 68. Prezentację w 1935 r. w pawilonie wystawowym „Cvijeta Zuzoric” zorganizowało Zrzeszenie Artystów Plastyków Zwornik. Do wspólnego pokazu zaproszono także kapistów oraz członków Jednoroga i Pryzmatu.

<sup>53</sup> IS PAN, Zbiory Specjalne, Pismo prezesa ZZPAP z dnia 7 VI 1936, nr inw. 174.

<sup>54</sup> IS PAN, Zbiory Specjalne, Pismo Juliusza Starzyńskiego z dnia 16 VI 1936, nr inw. 177.

<sup>55</sup> *Wystawy obrazów Krystyny Łada-Studnickiej i Juliusza Studnickiego* (kat. wyst.), Warszawa 1936.

<sup>56</sup> Musée d'Orsay, Paryż, nr inw. RF 1937 48.



Il. 4. *Browar*, ok. 1936, olej, płótno, wym. 60,0 × 73,0 cm. Muzeum Narodowe w Gdańsku, fot. Andrzej Zagrobelny

Il. 5. *Zbieranie truskawek*, ok. 1936, wg „Pion” 1936, nr 26



Także warstwa techniczna obrazu ujawnia niewątpliwe podobieństwa do francuskiego pierwowzoru, obraz opracowany został bowiem przez Studnickiego drobnymi pociągnięciami pędzla tworzącymi wibrującą plamę barwną. Warto jednak podkreślić, że polski artysta w tym okresie znał twórczość Pissarra jedynie z czarno-białych ilustracji zamieszczanych w prasie przy okazji omówień wystaw francuskiego malarstwa. W innych pracach eksponowanych na wystawie, takich jak *Krajobraz z żółtym domkiem czy Ulica Klasztorna* (il. 6), rozedrgane struktury barwne płaszczyzny płótna zostały harmonijnie scalone „w formy stalsze, podkreślone nawet konturem”<sup>57</sup>. Oprócz świadomego ulegania wpływom takich malarzy, jak Pankiewicz, Utrillo, czy Pissarro, w dorobku Studnickiego dostrzeżono także oznaki stabilizowania się jego indywidualnego oblicza<sup>58</sup>. Dowodem uznania dla twórczości Studnickiego było przyznanie mu stypendium na wyjazd do Paryża<sup>59</sup>. Przed podróżą do Francji zdał jeszcze Państwowy Egzamin Pedagogiczny na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie<sup>60</sup>. Wziął również udział w Salonie Malarskim w IPS-ie zorganizowanym w 1937 r.<sup>61</sup>

W Paryżu Studniccy znaleźli się od razu w gronie polskich malarzy stanowiących w stolicy Francji dosyć liczną grupę. Przebywał tam serdeczny przyjaciel Studnickiego, Jacek Żuławski, z którym znał się jeszcze od czasów akademickich z krakowskiej, a później warszawskiej pracowni Kowarskiego. Żuławski wynajmował wraz z Hanną Jasińską, późniejszą żoną, mieszkanie i atelier przy Impasse du Rouet, niedaleko placu Denfert-Rochereau. Krystyna i Juliusz Studniccy po przyjeździe do Paryża zamieszkali tuż obok nich<sup>62</sup>. W mieście mieszkało wówczas kilku innych malarzy, z którymi Juliusz Studnicki znał się jeszcze z lat studenckich: przyjaciel z ugrupowania Pryzmat, Zdzisław Ruszkowski, a także Eugeniusz Eibisch, Józef Natanson, Artur Nacht. Wszyscy oni w swoim malarstwie odwoływali się do tradycji post-impresjonistycznej, której głównymi przedstawicielami w tym okresie byli bardzo popularni w Paryżu Pierre Bonnard i Édouard Vuillard. Tym fascynacjom poddał się również Juliusz Studnicki. Zofia Watrak wskazała nawet, że Studnicki uczęszczał przez pewien czas do pracowni Vuillarda<sup>63</sup>. Informacja podana przez badaczkę nie ma jednak potwierdzenia w żadnych źródłach i wydaje się być bardzo mało prawdopodobna. Podobnym, wspomnianym już błędem podawanym w literaturze przedmiotu, jest fakt odbycia przez Studnickiego podczas pobytu w Paryżu półrocznych studiów u Józefa Pankiewicza.

<sup>57</sup> Jadwiga Puciata-Pawłowska, *Wystawa w I.P.S. „Pion” 1936*, nr 26, s. 7.

<sup>58</sup> Jan Bajkowski, *Recenzje z wystaw*, „Prosto z mostu” 1936, nr 28, s. 7.

<sup>59</sup> AASP w Gdańsku, Teczka osobowa Juliusza Studnickiego Nr I/ C.3.8.37, życiorys, s. 1.

<sup>60</sup> *Ibidem*, *Zaświadczenie o przebiegu pracy twórczej*, s. 1.

<sup>61</sup> *Salon Malarski 1937* (kat. wyst.), Warszawa 1937; poz. kat. 130: *Pejzaż jesienny*; poz. kat. 131, *Pejzaż z Sanem*.

<sup>62</sup> Hanna Żuławska, *Lata młodości*, [w:] *Jacek Żuławski*, Gdańsk 1987, s. 35.

<sup>63</sup> Zofia Watrak-Tomczyk, *Wstęp*, [w:] *Juliusz Studnicki, Krystyna Łada-Studnicka. Malarstwo i rysunek z kolekcji Sopockiego Domu Aukcyjnego* (kat. wyst.) Państwowa Galeria Sztuki w Sopocie, Sopot 2010, s. 5.





Il. 6. *Ulica Klasztorna*, Wg Wystawa obrazów Krystyny Łada-Studnickiej i Juliusza Studnickiego (kat. wyst.), Warszawa 1936

Il. 7. *Grabienie siana*, 1934, olej, płótno, wym. 70,0 × 114,0 cm, wł. prywatna, wg „Głos Plastyków” 1937, nr 1-7



Nie potwierdza tego przede wszystkim sporządzony przez Annę Mayer spis studentów paryskiej filii Akademii Sztuk Pięknych<sup>64</sup>. Prawdą jest, że młodsza generacja polskich twórców przybyłych nad Sekwanę w drugiej dekadzie dwudziestolecia międzywojennego skupiona była w większości wokół tej placówki, którą Pankiewicz prowadził od 1925 r.<sup>65</sup> Artyści, którzy nie odbywali regularnych studiów u Pankiewicza, a przebywali w mieście m.in. na stypendiach rządowych, także korzystali z jego korekt. Studnicki przybył jednak do Paryża w momencie reorganizacji paryskiej filii. Józef Pankiewicz od dwóch lat był już na oficjalnej emeryturze, pracując jeszcze tylko na godzinach zleconych<sup>66</sup>. Władanie nad placówką przejmował powoli jego uczeń Wacław Zawadowski, co ostatecznie nastąpiło z dniem 15 stycznia 1938 r.<sup>67</sup>

Kontakty Juliusza Studnickiego z nowym dyrektorem placówki zaowocowały projektem wystawy w bardzo prestiżowej Galerii Bernheim-Jeune. Zawadowski miał wówczas szerokie znajomości w kręgach artystycznych Paryża zawiązane podczas jego długiego pobytu w tym mieście. Koneksje te stały się nieocenione przy organizacji prezentacji *Exposition de six peintres polonais*, otwartej 21 maja 1938 r. w galerii mieszczącej się przy Avenue Matignon. W dwóch salach zawisły niewielkich rozmiarów płótna Juliusza Studnickiego, Krystyny Łady, Zdzisława Ruszkowskiego, Wacława Zawadowskiego, Jacka Żuławskiego i Hanny Jasińskiej. Studnicki pokazał 10 płócien. Z tego zbioru nie wszystkie prace namalowane były we Francji. Znajdowały się tam także starsze obrazy przywiezione z kraju, jak wystawiany w IPS-ie obraz *Zbieranie truskawek*, a także znane z wcześniejszych wystaw: *Browar w Ostrowie nad Sanem* z 1934 r. czy *Pejzaż z białą bramką* z 1932 r. (il. 8). Wszystkie malowane były pod wyraźnym wpływem francuskiego impresjonizmu. Odnosząc się zapewne do tych prac, Felicja Lilpop-Krance pisała: „Przydomek francuski zyskała sobie jeszcze na Salonie w warszawskim IPS prace Studnickiego i Łady, mimo że zetknięcie się tych malarzy z Francją nastąpiło dopiero teraz, a wystawione płótna powstały wyłącznie w kraju”<sup>68</sup>. Inny z recenzentów pisał natomiast o treściowym aspekcie dzieł artysty, znajdując w nich poza poszukiwaniami formalnymi, także wymiar humanistyczny. W artykule umieszczonym w „Tygodniku Ilustrowanym” odnotował: „Choć grupa malarzy polskich w swoich poszukiwaniach »à la Cézanne« zerwała z impresjonizmem, reminiscencje pokutują jeszcze w twórczości Studnickiego (...) w jego pejzażu malarsko łagodnym, pełnym wyszukanych zestawień, czuje się przede wszystkim obecność *homo sapiens*”<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Por. Anna Mayer, *Filia Paryska Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2003.

<sup>65</sup> Ewa Bobrowska-Jakubowska, *Paryskie dzieje Pankiewicza*, „Porta Aurea” 1995, t. 1, s. 58.

<sup>66</sup> Mayer, *Filia Paryska...*, s. 14.

<sup>67</sup> *Ibidem*.

<sup>68</sup> F.L.K [Felicja Lilpop-Krance], *Wystawy paryskie. E. Vuillard. Polscy artyści*, „Gazeta Polska” 1938, nr 168, s. 5.

<sup>69</sup> Stanisław Wasylewski, *Sześciu malarzy polskich w Paryżu*, „Tygodnik Ilustrowany” 1938, nr 24, s. 449.

Wystawę należy uznać za przełomową dla kariery artysty. Oceny w polskiej prasie były bardzo przychylnie dla Studnickiego. Został wspólnie z Jackiem Żuławskim najwyżej oceniony z całej szóstki przez przebywającego w Paryżu Bolesława Micińskiego, wybitnego polskiego eseistę, kierownika działu krytyki literackiej czasopisma „Prosto z mostu”. Miciński, który był zaprzyjaźniony z malarzami, w „pięknych” płótnach Studnickiego doszukał się wpływów Sisleya i Pissarra, krzyżujących się nawet z konstruktywizmem<sup>70</sup>. Recenzentowi chodziło widocznie o obrazy zbudowane ze zgeometryzowanych i uproszczonych form, zachowujących przy tym podstawy mimetyczne.



Il. 8. Pejzaż z białą bramką, 1932, olej, płótno, wym. 57,0 × 72,5 cm, wł. prywatna, wg „Sztuki Piękne” 1934, R. 10

Z grupy płócien, które Studnicki pokazał na wystawie, szczególnie interesująca jest *Martwa natura z butelką i wazą* (il. 9) namalowana przez artystę już podczas pobytu we Francji w 1937 r. Dzieło znajdujące się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Gdańsku ilustrowało wspomniany artykuł Bolesława Micińskiego *Polscy malarze w Paryżu*. W pracy tej poza charakterystycznym dla Juliusza Studnickiego we wcześniejszych obrazach rozbięciem plamy barwnej, dostrzegalne są również pierwsze wnioski z pobytu w Paryżu, w szczególności zainteresowanie sztuką Paula Cézanne’a, którego dzieła stały

<sup>70</sup> Bolesław Miciński, *Polscy malarze w Paryżu*, „Prosto z mostu” 1938, nr 29, s. 4.

się ważnym źródłem inspiracji dla Studnickiego w tym czasie. Są tu widoczne próby wyjścia z impasu, jakim stał się dla artysty impresjonizm w swojej czystej, doktrynalnej postaci. Struktura obrazu, a także pojedyncze detale o wyraźnie obrysowanych konturach są jakby zapożyczone z płócien Cézanne'a. Inspirację zdradza również charakterystyczna dla francuskiego malarza relacja kompozycyjna, jaka zachodzi między pojedynczymi przedmiotami.



Il. 9. *Martwa natura z butelką i wazą*, 1937, olej, płótno, wym. 54,0 × 65,0 cm.  
Muzeum Narodowe w Gdańsku,  
fot. Krystyna Augustyniak

Znaczenia pobytu we Francji dla całej późniejszej twórczości artysty nie sposób przecenić. Wpływy malarstwa Cézanne'a, Bonnard'a czy Vuillarda, z którymi zapoznał się bezpośrednio w Paryżu, będą bardzo widoczne w jego dalszych realizacjach i poszukiwaniach plastycznych. Po powrocie do kraju Studnicki, znając z autopsji dzieła tych artystów, coraz częściej rezygnował z pejzażu na rzecz kompozycji figuratywnych. Inspiracje te będzie widać wyraźnie w jego twórczości z lat 40., kiedy to w sposób bardzo dekoracyjny ukazywał wizerunki kobiet we wnętrzach.

Po rocznym pobycie we Francji Studnicki powrócił do kraju w 1938 r. Wziął wówczas udział w trzeciej wystawie grupy Pryzmat, w większości poświęconej pamięci przyjaciela Lucjana Adwentowicza, który po długiej i ciężkiej chorobie

zmarł w 1937 r.<sup>71</sup> Studnicki na wystawie pokazał dopiero co przywiezione z podróży „dwie bardzo ładne, nasycone w kolorze paryskie martwe natury”<sup>72</sup>. Ekspozycja ta, jak się później okazało, była zarazem ostatnią wspólną prezentacją członków ugrupowania. Zamykała ona w ten sposób działalność grupy formalnie istniejącej od 1931 r., w drugiej części dwudziestolecia międzywojennego będącej istotnym elementem kształtującym obraz życia artystycznego kraju. Dla Juliusza Studnickiego była to także ostatnia przed wybuchem wojny ekspozycja, na której pokazywano jego prace. Co prawda był on jeszcze zapraszany przez Okręg warszawski ZZPAP na początku 1939 r. do wzięcia udziału w wystawie pod hasłem „kompozycja figuralna”, jednak z braku odpowiedniego materiału z zaproszenia nie skorzystał<sup>73</sup>.

Od roku 1938 przez dwa lata z rządu Juliusz Studnicki wykładał na wakacyjnych kursach rysunkowych w Wiśniowcu, organizowanych przez Liceum Krzemienieckie dla nauczycieli szkół powszechnych w latach 1936–1939<sup>74</sup>. Po przedwczesnej śmierci pierwszego dyrektora wakacyjnych kursów, Kazimierza Mityry, jego funkcję przejął malarz i teoretyk sztuki, Władysław Lam. To właśnie na jego zaproszenie Studnicki przyjechał pierwszy raz latem 1938 r. do Krzemieńca. Obsada nauczycielska składała się wówczas z artystów orientacji kolorystycznej, takich jak m.in.: Jan Cybis, Eugeniusz Geppert, Adam Gerzabek, Emil Krcha, Jerzy Wolff. Ten ostatni, pisząc po latach tekst o twórczości Juliusza Studnickiego, wracał w nim także pamięcią do odbywających się przed wojną wakacyjnych kursów. Charakteryzując postać Studnickiego, wskazywał na poczucie humoru, a także towarzyskie usposobienie artysty. Wolff, wspominając artystę, pisał: „był to człowiek bardzo pogodny i żartowniś, dowcipny ktoś ogromnie – towarzysz dawnych moich pobytów kiedyś, kiedyś w Wiśniowcu. Gdzieśmy się naśmiali bardzo wiele, przeważnie z jego właśnie konceptów”<sup>75</sup>. Słowa Wolffa, który zapamiętał Studnickiego jako „duszę towarzystwa”, potwierdzają licznie zachowane fotografie ukazujące atmosferę panującą wówczas w Krzemieńcu i Wiśniowcu. Na wielu zdjęciach wykonanych w latach 1938–1939 Juliusz Studnicki w otoczeniu swoich przyjaciół spędza wolny czas na rozmowach w ogrodzie Dorożyńskich, piknikach przed pałacem w Wiśniowcu, a także na wycieczkach po okolicznych pałacach i dworach. Na zdjęciach widać też uczestników zajęć i ich nauczycieli podczas bali kostiumowych i przedstawień teatralnych, które odbywały się w czasie trwania kursów. O organizowanych wspólnie przez wykładowców i słuchaczy

<sup>71</sup> Karol Winkler, *Lucjan Adwentowicz i „Pryzmat”*, „Pion” 1938, nr 23, s. 5.

<sup>72</sup> Jerzy Wolff, *Pryzmat*, „Prosto z mostu” 1938, nr 28, s. 7.

<sup>73</sup> IS PAN, Zbiory Specjalne, *Archiwum ZZPAP*, nr inw. 82/VI–2.

<sup>74</sup> Szerzej na temat życia kulturalnego w Krzemieńcu w kresie międzywojennym pisze Dariusz Konstantynów, *Sztuka w międzywojennym Krzemieńcu*, [w:] *Kolonia artystyczna w Krzemieńcu nad Ikwą* (kat. wyst.), Muzeum Nadwiślańskie w Kazimierzu Dolnym, Kazimierz Dolny 2010, s. 12–27.

<sup>75</sup> Jerzy Wolff, *Wybrańcy sztuki*, Warszawa 1982, s. 309.

widowiskach plenerowych, wspominał na łamach „Głosu Plastyków” malarz Eustachy Wasilkowski<sup>76</sup>. Juliusz Studnicki razem z Karolem Tomorowiczem zajmował się reżyserią i scenografią tych przedstawień. W jednej z inscenizacji poświęconych Napoleonowi Bonaparte rolę cesarza grał Wasilkowski, Wanda Telakowska – panią Walewską, a Adam Gerżabek – Fouchégo<sup>77</sup>.

Twórczość Studnickiego przypadająca na okres międzywojenny była silnie związana z popularnym wówczas w malarstwie polskim nurtem koloryzmu, tkwiącym jeszcze głęboko w tradycji malarstwa zachodnioeuropejskiego, szczególnie francuskiego, końca XIX wieku. W przeciwieństwie jednak do wielu polskich kolorystów Studnickiego nie interesowała zbyt duża deformacja przedstawianego motywu, bardziej zaś dążenie do zespolenia pierwiastka realistycznego z estetycznymi wartościami kolorystycznymi. Widoczne jest to zwłaszcza w jego licznych pejzażach, budowanych drobnymi pociągnięciami pędzla, przypominających pod względem formalnym jak i tematycznym prace Camille’a Pissarra.

Wybuch wojny w 1939 r. ograniczył wiele artystycznych planów Studnickiego. Mimo trudności związanych z okupacją, artysta nie przestał malować, dzieła tego czasu zdają się obojętne na wydarzenia toczącej się wojny. Dominującym tematem prac staje się wówczas portret kobiecy. Bujna forma tych obrazów zdradza pewne źródła fascynacji malarstwem Vuillarda. W latach 40. na płótnach Studnickiego pojawiają się z kolei wesołe scenki plenerowe złożone z grupy śpiewaków, a także arlekinów i pierrotów. Te utrzymane w typie *fêtes galantes* prace bliskie są twórczości Karola Larischa oraz Zygmunta Waliszewskiego.

Działalność powojenna stanowiła naturalną kontynuację praktyk artystycznych rozpoczętych w latach 30., a związanych z szeroko pojętym koloryzmem. Nawet zwrot ku własnej, indywidualnej, bardziej złożonej wypowiedzi artystycznej, który rozpoczął się w twórczości Studnickiego około 1959 r. w jego cyklach infernalnych, był wynikiem wcześniejszych doświadczeń twórczych, przede wszystkim zamiłowania do koloru, groteski oraz świata fantazji.

<sup>76</sup> Eustachy Wasilkowski, *Pamięci Stanisława Majchrzaka* „Głos Plastyków” 1946, półrocze II, s. 45–51.

<sup>77</sup> Elżbieta Kal, *Początki gdańskiego środowiska plastycznego 1945–1946*, „Gdański Rocznik Kulturalny” 1999, t. 18, s. 79.

## Art of Juliusz Studnicki during Interwar period

*Twórczość  
Juliusza  
Studnickiego...*

Juliusz Gizbert-Studnicki (Kniażyce, 1906 – Warszawa, 1978) after graduating from high school in Przemyśl he began study at Cracow Academy of Fine Arts during years 1924–1929 under the guidance of Władysław Jarocki, Józef Mehoffer, Wojciech Weiss and Felicjan Szczyński Kowarski who taught him on the course of decorative painting. In 1930 artist moved to Warsaw where he perfected his skills as a painter between 1930 and 1932 at the School of Fine Arts. In 1931 he founded The Group of Six which later changed its name to Pryzmat (Prism), gathering painters inspired by nature and focusing their interests in Colourism, popular at time in Polish painting.

Studnicki painted still lifes and portraits of his family and friends but at that time his art was dominated by landscapes both rural and urban, especially his hometown – Przemyśl. His canvas in the 1930s characterized with tiny touches of brush stylized to Impressionism, Pissarro in particular. During that time the artist presented his works at the Salons of The Institute of Art Propaganda in Warsaw, where in 1936 he had his first solo exhibition and in the year following he travelled to Paris. In France he experienced the art of Cézanne, Bonnard and Vuillard who were great inspiration for him later on. While in Paris, Studnicki made exhibition in prestige art gallery Bernheim-Jeune named *Exposition de six peintres polonais* alongside his fellow artists Krystyna Łada, Zdzisław Ruskowski, Waław Zawadowski, Jacek Żuławski and Hanna Jasińska. In 1938 artist returned to Poland where he maintained his art movement until an outbreak of World War II.

## Herbert Böhm – architekt miejski Gotenhafen i jego działalność w Gdyni w latach 1941–1945

Nazwisko Herberta Böhma nie pojawiło się jak dotąd w literaturze naukowej poświęconej architekturze dwudziestowiecznej Gdyni. O ile dzieje budowy Gdyni w dwudziestoleciu międzywojennym doczekały się już ważnych opracowań, przede wszystkim pióra Marii Jolanty Sołtyśik, a powojenna architektura tego miasta też jest już nieźle rozpoznana, o tyle działalność budowlana okupacyjnych władz niemieckich w Gdyni w czasie ostatniej wojny nie doczekała się jeszcze badań. Tymczasem Gdynia w planach nazistowskich odegrać miała ważną rolę, z jednej strony jako ośrodek miejski przeznaczony dla przesiedleńców z krajów bałtyckich, z drugiej zaś jako baza marynarki wojennej oraz port ze stoczną, które miały pełnić rolę głównego zaplecza technicznego dla niemieckiej floty wojennej<sup>1</sup>. „Adaptacja” miasta do nowych potrzeb i jego rozbudowa stały się istotnym elementem polityki niemieckiej na okupowanych ziemiach, a do wykonania tego zadania zaangażowany został właśnie architekt i urbanista Herbert Böhm.

Böhm to zdecydowanie postać „drugoligowa” w dziejach architektury, jego nazwisko pojawia się przede wszystkim w kontekście współpracy z Ernstem Mayem, a jego pełna biografia nie została do tej pory opracowana<sup>2</sup>. Herbert Christian Woldemar Böhm urodził się 24 sierpnia 1894 r. w Dorpacie (obecnie Tartu, Estonia) w rodzinie tzw. Niemców bałtyckich, jako syn nauczyciela Maxa Böhma i Milly z domu Schulz<sup>3</sup>. W aktach personalnych określał swą rodzinę jako ewangelicką, szwabsko-bałtycką. Uczył się w Dorpacie, a następnie w lotaryńskim Saarburgu (fr. Sarrebourg, Francja) i alzackim Gebweiler (fr. Guebwiller, Francja), gdzie w 1912 r. zdał egzamin maturalny. Tego samego roku podjął studia w Technische Hochschule w Darmstademie, ale wybuch wojny zmusił go do przerwania nauki. Wstąpił do wojska na ochotnika i w 1915 r. trafił do niewoli angielskiej. Po wojnie w 1918 r. podjął

<sup>1</sup> Jadwiga Michałowska, *Terror i wyniszczenie*, [w:] *Dzieje Gdyni*, red. Roman Wapiński, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1980, s. 212–229.

<sup>2</sup> Na temat działalności Ernsta Maya por. m.in.: *Ernst May und das Neue Frankfurt 1925–1930. 13. Dec. 1986 bis 15. Febr. 1987*, Deutsche Architekturmuseum Frankfurt am Main, verantwortl. Heinrich Klotz, Berlin 1986; Ruth Diehl, *Die Tätigkeit Ernst Mays in Frankfurt am Main 1925–1930 unter besonderer Berücksichtigung des Siedlungsbau*, Frankfurt am Main 1976. Najpełniejszy biogram zawiera: *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, Bd. 3, Leipzig 2008, s. 141.

<sup>3</sup> Wszystkie dane personalne pochodzą z dokumentów zgromadzonych w dwóch teczkach archiwalnych przechowywanych we Frankfurcie nad Menem, w Institut für Stadtgeschichte: sygn. PA/73.459 oraz sygn. S1/350, Nr. 13.



studia architektoniczne na politechnice w Delft, ale szybko je przerwał, podejmując jako ochotnik służbę w uformowanych na terenie Łotwy oddziałach niemieckich (Baltische Landeswehr). Jesienią 1919 r. wstąpił na politechnikę berlińską (Technische Hochschule Charlottenburg), a rok później przeniósł się z powrotem na politechnikę darmstadzką, zdając tam w 1921 r. egzamin państwowy na inżyniera dyplomowanego. Tego samego roku przeniósł się do Wrocławia i z dniem 1 lutego 1921 r. podjął pracę w Towarzystwie Budowy Mieszkań (Schlesische Heimstätte), kierowanym przez Ernsta Maya. Böhm początkowo pracował jako kierownik robót budowlanych, z czasem podejmując się także prac projektowych, a w końcu pełniąc funkcję kierownika wydziału urbanistyki. Nazwisko Böhma pojawia się w 1921 r. w kontekście projektu dwóch wrocławskich osiedli – Wojszyc i Brochowa – oraz w 1923 r. przy projekcie rozbudowy Głubczyc<sup>4</sup>. Böhm wziął także udział, w tandemie z Mayem, w konkursie rozpisany w 1921 r. przez władze miasta na plan rozbudowy Wrocławia, uzyskując w 1922 r. jedną z pięciu równorzędnych nagród<sup>5</sup>. Innowacją tego planu był jego zdecentralizowany charakter zakładający powstanie pierścienia osiedli satelickich wokół starego rdzenia miasta. Ponadto Böhm kierował budową osiedli w Ołtaszynie (niem. Oltaschin) i w Gorcach (dziś Boguszyń-Gorce, niem. Rothenbach), zaprojektował rozkładaną halę wystawową w Dreźnie i wzorcowy drewniany dom mieszkalny z wbudowanymi meblami na wystawę wrocławską, a przede wszystkim bardzo dużo pisał i publikował, zarówno na łamach „Schlesische Heimstätten”, jak i innych periodyków fachowych<sup>6</sup>. W 1924 r. Böhm spędził pół roku w Darmstadzie, gdzie przystąpił do egzaminu państwowego na budowniczego rządowego i po jego zdaniu powrócił do Wrocławia. Rok 1924 przyniósł Böhmowi także sukces w konkursie architektonicznym – otrzymał pierwszą i trzecią nagrodę za projekty generalnego planu zabudowy Bielawy.

W 1925 r. Ernst May opuścił Wrocław, przenosząc się do Frankfurtu nad Menem, gdzie powołano go na stanowisko architekta miejskiego. Böhm na krótko przejął po nim stanowisko kierownika wydziału budowlanego Schlesische Heimstätte i redakcję naczelną czasopisma towarzystwa, ale już 1 listopada tegoż roku także przeprowadził się do Frankfurtu, gdzie objął stanowisko kierownika wydziału urbanistyki w urzędzie miejskim. Przez następne lata współtworzył Nowy Frankfurt jako projektant nowoczesnych osiedli, przede wszystkim jako urbanista opracowując plany zabudowy, parcelacyjne, układów komunikacyjnych itp. W 1928 r. zdobył trzecią nagrodę za projekt

<sup>4</sup> Wanda Kononowicz, *Wrocławskie dokonania urbanisty i architekta Ernsta Maya w latach 1919–1925 – etapem w drodze do funkcjonalnego Frankfurtu*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 2010, nr 1–2, s. 3–26.

<sup>5</sup> Beate Szymańska-Störtkuhl, *Konkurs na rozbudowę miasta Wrocławia i gmin podmiejskich z lat 1921–1922*, [w:] *Architektura Wrocławia*, t. 2, *Urbanistyka*, red. Jerzy Rozpędowski, Wrocław 1995, s. 339–357.

<sup>6</sup> Frankfurt nad Menem, IfS, sygn. PA/73.459, k. 20.

rozplanowania wystawy budowlanej w Berlinie. W 1929 r. podjął krótkotrwałą współpracę z Eugenem Kaufmannem (Kentem), w ramach której między innymi uzyskał drugą nagrodę za projekt osiedla Berlin-Haselhorst, współorganizował wystawę „Die Wohnung für das Existenzminimum” oraz przy udziale Eugena Blancka zaprojektował Unterstandspavillon w Huthpark we Frankfurcie. W 1931 r. zdobył trzecią nagrodę na międzynarodowym konkursie na plan generalny zabudowy Bratysławy.

W tym okresie Böhm prowadził intensywną działalność naukową i popularyzacyjną, zajmował się problematyką sporządzania kosztorysów, prawodawstwem budowlanym, brał udział w podróżach studyjnych i kongresach architektonicznych, m.in. w Paryżu, czy w poświęconym nowej architekturze kongresie w Brukseli w 1930 r.<sup>7</sup> Bardzo dużo publikował na łamach czasopism fachowych, m.in. „Deutsche Bauzeitung”, „Moderne Bauformen”, „Bauamt und Gemeindebau”, „Städtebau” i innych<sup>8</sup>.

Sytuacja we Frankfurcie zaczęła zmieniać się po dojściu narodowych socjalistów do władzy. Ernst May opuścił kraj, natomiast Herbert Böhm w 1933 r. wstąpił do NSDAP. 1 września 1936 r. objął stanowisko kierownika wydziału urbanistycznego we władzach miasta Wrocławia, które piastował do 31 sierpnia 1941 r. Zaprojektował wówczas wiele osiedli mieszkaniowych, m.in. na Psim Polu (Hundsfeld Nord, częściowo zrealizowany), w Pilczycach (Pilsnitz), Partynicach (Hartlieb) i Nowym Dworze (Maria Höfchen). W 1938 r. powstał jego projekt, a właściwie propozycja sanacji starego miasta, zakładająca wyburzenie większości wewnętrznej zabudowy bloków międzyulicznych, poszerzenia niektórych arterii itp. W bardziej śmiałym wariantcie projektu przewidziane były już duże zmiany w obszarze całego starego miasta, łącznie z nową zabudową placu Zamkowego (obecnego pl. Wolności). Omówiony przez Janusza Dobesza projekt Böhma przebudowy tego placu na pompatyczne Forum Kultury zakładał nadanie mu monumentalnych klasycyzujących form całkowicie w duchu nazistowskich projektów tego czasu<sup>9</sup>. Dziełem Böhma był też zespół szpitala wojskowego (przy ulicy Rudolfa Weigla) oraz niezrealizowany projekt kompleksu rekreacyjno-sportowego dla Hitlerjugend (przy ulicy Kurkowej)<sup>10</sup>.

Böhm miał liczną rodzinę, jeszcze podczas pierwszego pobytu we Wrocławiu poznał swoją przyszłą żonę Emmę z domu Fiebig, urodzoną 12 kwietnia 1895 r. We Wrocławiu też przyszedł na świat ich pierwszy syn Reimar (ur. 20 maja 1925). Córka Dagmara urodziła się 20 maja 1929 r., a Marie-Luise

<sup>7</sup> *Rationelle Bebauungsweise. Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für Neues Bauen (Brüssel, November 1930)*, hrsg. von d. Internat. Kongressen für Neues Bauen, Frankfurt am Main 1931.

<sup>8</sup> Pełna dokumentacja publikacji Böhma (wycinki i numery czasopism) zachowana jest w spuściznie po architekcie przechowywanej we Frankfurcie nad Menem, IFS, sygn. S1/350, Nr. 1–7.

<sup>9</sup> Janusz Dobesz, *Wrocławska architektura spod znaku swastyki na tle budownictwa III Rzeszy*, Wrocław 1999, s. 28–29.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 56–58 i 149.

9 marca 1939 r. Böhm miał także nieślubne dziecko urodzone, gdy pracował po raz drugi we Wrocławiu. 25 grudnia 1940 r. w Poznaniu przysłała na świat Monika Schulz, córka zapewne jego kuzynki Dagmar Schulz z Dorpatu. Monika została oficjalnie uznana przez Böhma dopiero w 1951 r.

Sytuacja we Wrocławiu musiała Böhmowi nie odpowiadać, gdyż brak środków na realizację wielkich inwestycji znacznie ograniczał jego ambicje, co zapewne skłoniło go do podjęcia poszukiwań atrakcyjniejszego miejsca pracy. 17 stycznia 1941 r. władze Gotenhafen, czyli okupowanej Gdyni, ogłosiły konkurs na stanowisko architekta miejskiego<sup>11</sup>. Herbert Böhm konkurs wygrał, obejmując urząd 1 września 1941 r. Akt powołania go na to stanowisko, na dwunastoletnią kadencję do 31 sierpnia 1953 r. (*sic!*) zachował się w jego spuściźnie<sup>12</sup>.

Gdynia – zarówno samo miasto, jak i port – pod okupacją niemiecką miała w istotny sposób zmienić swój charakter. Dla Polaków była najważniejszym portem i bramą na świat, dla Niemców miała stać się funkcjonalnym satelitą Gdańska. Port miał niemal wyłącznie realizować potrzeby wojskowe, podobnie jak i stocznia oddana na potrzeby marynarki wojennej. Z kolei miasto, poddane w pierwszych dniach okupacji brutalnym wysiedleniom i czystkom, przeznaczone zostało do zasiedlenia przez Niemców bałtyckich opuszczających na mocy traktatu Ribbentrop-Mołotow Łotwę, Estonię i Litwę. Zadaniem Böhma stało się przebudowanie miasta zgodnie z nowymi potrzebami.

Böhmowi Gdynia raczej się spodobała, choć w jego wypowiedziach trudno o jednoznaczne superlatywy. Zachwycał go sam port: „Zaprojektowany z wielkim rozmachem i według najnowszej europejskiej wiedzy stanowi jako założenie, ale i też ze względu na szybkość realizacji w istocie niezwykle osiągnięcie”<sup>13</sup>. Miastu natomiast zarzucał amerykański pośpiech, błędy urbanistyczne (brak dzielnicy reprezentacyjnej, złą lokalizację dworca kolejowego itp.) i bieda-dzielnice. Co ciekawe, uważał, że z racji jej „niepolskiego” charakteru łatwo będzie nadać Gdyni cechy, które pozwolą szybko nowym mieszkańcom poczuć się w niej jak u siebie w domu. Pisał: „Ponieważ miasto w swej obecnej formie nie stanowi w istocie etnicznego polskiego osiągnięcia, ale reprezentuje mieszkankę współczesnej uniwersalności i sprowadzonej z zagranicy, często niezrozumianej lub źle zinterpretowanej »nowoczesności«, o pewnych, przy tego rodzaju transferach nie do uniknięcia »chorobach dziecięcych« nie wspominając, wydaje się całkiem możliwe przeprowadzenie odpowiedniej modyfikacji miasta bez poważnych przekształceń i bez rezygnacji z nowych celów”<sup>14</sup>.

Za pierwszorzędną zadanie uznano przygotowanie jak największej liczby mieszkań pozyskanych w efekcie wysiedleń polskich mieszkańców. Böhm

<sup>11</sup> „Ostdeutsche Bauzeitung” 1942, H. 8, s. VIII.

<sup>12</sup> Frankfurt nad Menem, IfS, sygn. S1/350, Nr. 13, nlb.

<sup>13</sup> Herbert Boehm, *Gotenhafen – eine Aufgabe besonderer Art*, „Deutsche Bauzeitung” 1942, nr 19, s. 435–440, tu s. 435.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 438.

uznał odebrane Polakom mieszkania za zbyt małe jak na potrzeby i oczekiwania niemieckich osadników, podjęto więc akcję przebudowy domów polegającą na łączeniu dwóch mieszkań w jedno bądź przekształcanie trzech w dwa. Skala tego przedsięwzięcia nie była jednak szczególnie imponująca – przez pierwsze dwa lata przebudowano w ten sposób około 500 mieszkań. Drugim przedsięwzięciem budowlanym było kończenie rozpoczętych jeszcze przed wojną budynków i zabudowa pustych parceli w istniejących ciągach ulicznych. Do jesieni 1942 r. dokończono budowę kilku domów przy ulicy Świętojańskiej i w innych częściach miasta. Ukończono wówczas m.in. kamienicę Leona Mazalona przy ulicy Mściwoja 2 i Stanisława Zaleskiego przy ulicy Słowackiego 30<sup>15</sup>. Głód mieszkaniowy wymusił także budowę nowych domów mieszkalnych, które wznoszono przede wszystkim na jeszcze niezabudowanych parcelach wzdłuż najważniejszych ulic miasta (*Baulückenprogramm*) (il. 1).

Poniekąd takim „dokończonym” projektem była też budowa osiedla Baltenberg-Süd (obecnie Wzgórze św. Maksymiliana), położonego na południowym stoku wzgórza na terenie 9,5 ha, ograniczonym ulicami: od zachodu Adolf-Hitler-Strasse (al. Zwycięstwa), od wschodu Schillerstrasse (Legionów), od południa Schubertweg (gen. Józefa Hallera), a od północy Mozartweg (Harcerska), z trzema ulicami wewnętrznymi Richard-Wagner-Weg (wojewody Wachowiaka), Bachweg (gen. Jarosława Dąbrowskiego) i Lortzingweg (gen. Stanisława Maczka)<sup>16</sup> (il. 2). Zasadnicze rozplanowanie osiedla, przebieg ulic, parcelacja i uzbrojenie powstały jeszcze przed wybuchem wojny i były dziełem polskich architektów i urbanistów. Jednak zaprojektowany przez wojną układ domów wielorodzinnych, tworzących zwartą zabudowę przyuliczną wzdłuż obu ciągów bloku, został uznany przez Böhma za nieodpowiedni. Jego zdaniem mieszkania były zbyt małe a budynki ścieśnione. Wybrał więc wariant z luźniejszą zabudową w formie piętrowych domów jedno- i wielorodzinnych w układach szeregowych, ale tylko w pojedynczych ciągach w blokach, za to ze sporymi ogródkami (il. 3). Piętrowe budynki kryte dwuspadowymi dachami tworzyły długie, dość monotonne ciągi. Szeregi domków jednorodzinnych zróżnicowane były jedynie słabo wyróżnionymi uskokami powtarzającymi się co dwa moduły (il. 4). Mieszkania były w nich skromne, o typowym rozkładzie: w jednym paśmie na parterze i piętrze po dwa pokoje, a w drugim paśmie klatka schodowa i w tylnym trakcie kuchnia na parterze, a na piętrze łazienka (il. 5–6). Domy wielorodzinne, równie skromnie potraktowane, miały gładkie fasady urozmaicone jedynie niewielkimi, z rzadka rozłożonymi wykuszami i nieco ozdobniej potraktowanymi partiami wejść głównych.

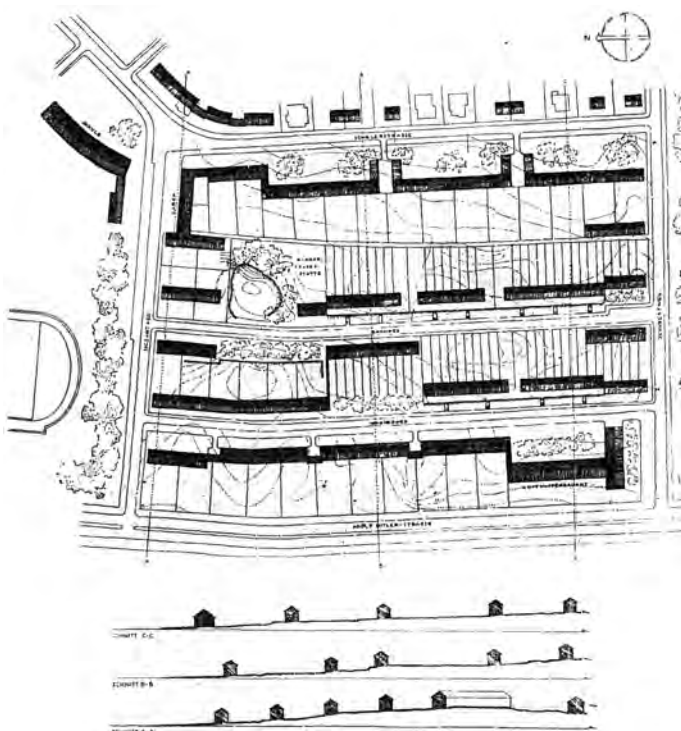
<sup>15</sup> Jolanta M. Sołtysik, *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu międzywojennego*, Gdynia 2003, s. 235, 237.

<sup>16</sup> Boehm, *Gotenhafen...*, s. 439–440.

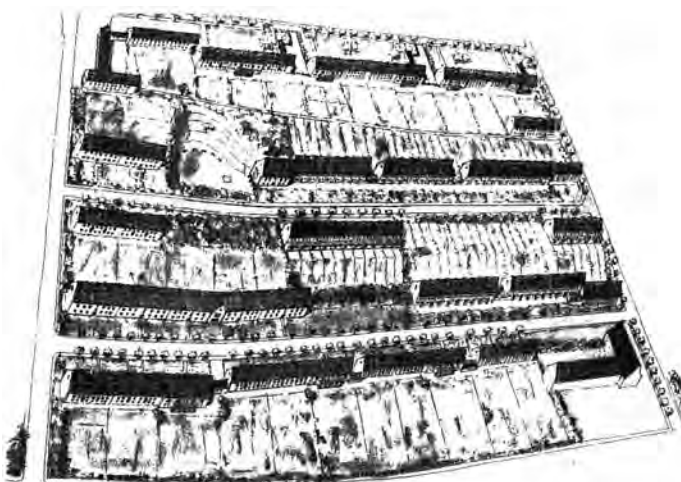


Il. 1. Herbert Boehm, projekt uzupełnienia zabudowy (*Baulueckenprogram*), 1941–1942, repr. wg Herbert Boehm, *Gotenhafen – eine Aufgabe besonderer Art*, „Deutsche Bauzeitung” 1942, nr 19, s. 439

Il. 2. Herbert Boehm,  
projekt osiedla Wzgórze  
św. Maksymiliana (Baltenberg  
Sued), 1942, rzut, repr.  
wg Boehm, *Gotenhafen...*, s. 438

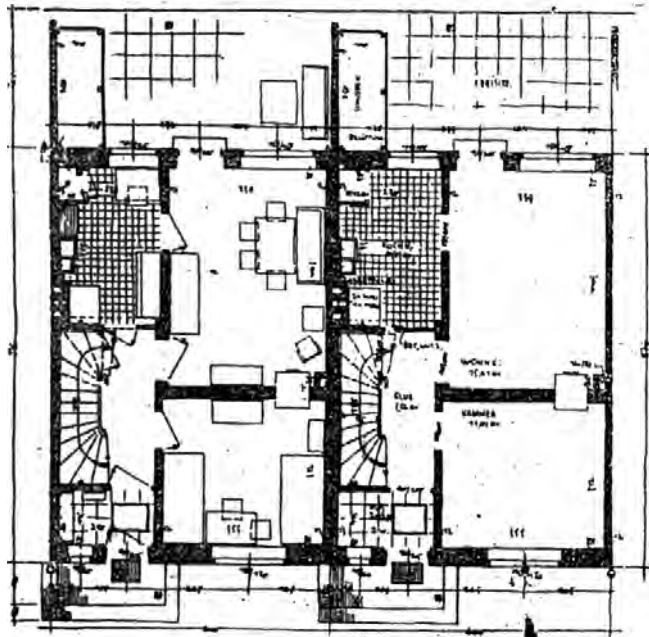


Il. 3. Herbert Boehm,  
projekt osiedla Wzgórze  
św. Maksymiliana (Baltenberg  
Sued), 1942, widok  
perspektywiczny, repr.  
wg Boehm, *Gotenhafen...*, s. 438

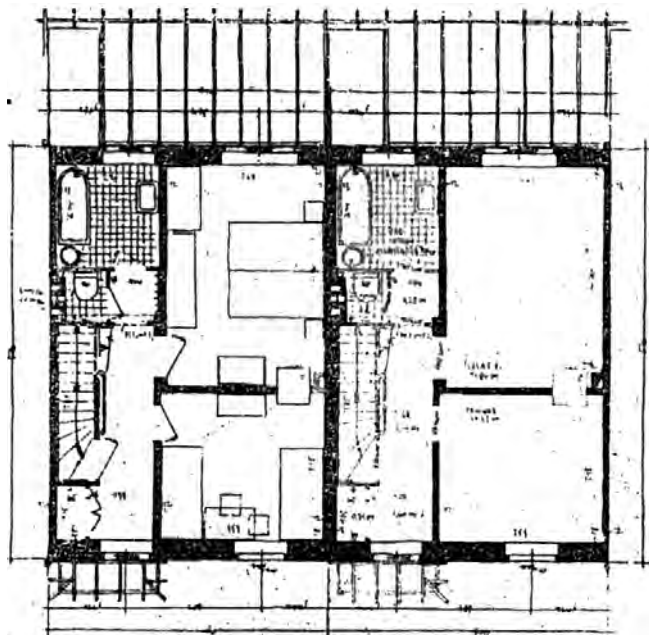




Il. 4. Herbert Boehm, projekt osiedla Wzgórze św. Maksymiliana (Baltenberg Sued), 1942, fasady domów jednorodzinnych, repr. wg Boehm, *Gotenhafen...*, s. 439



Il. 5. Herbert Boehm, projekt osiedla Wzgórze św. Maksymiliana (Baltenberg Sued), 1942, rzut parteru domu jednorodzinnego, repr. wg Boehm, *Gotenhafen...*, s. 439



Il. 6. Herbert Boehm, projekt osiedla Wzgórze św. Maksymiliana (Baltenberg Sued), 1942, rzut piętra domu jednorodzinnego, repr. wg Boehm, *Gotenhafen...*, s. 439

W gruncie rzeczy z innych ambitnych planów architekta miejskiego niewiele udało się zrealizować. Jedną z ważniejszych budowli zaprojektowanych przez Böhma w Gdyni była tzw. Stadthalle – gmach użyteczności publicznej z wielofunkcyjną salą widowiskową, którą oddano do użytku wiosną 1943 r.<sup>17</sup> (il. 7–8). Budynek utrzymany był w stylistyce *Heimatstil*, często stosowanej także w budowlach publicznych niższej rangi. Był w istocie rozłożystą prostą budowlą parterową przekrytą niebywale wysokim, stromym, dwuspadowym dachem. Wejście główne wiodło przez trójprzelotowy podcień z odcinkowo zamkniętymi przelotami, a wnętrza doświetlone były przez niewielkie prostokątne okna w swobodnym, choć symetrycznym układzie. Sala widowiskowa mogąca służyć jako kino, teatr bądź sala koncertowa mieściła 860 miejsc. Skromna forma budowli podkreślona surowością oprawy architektonicznej (brak dekoracji i nietynkowane, ceglane elewacje) miała wiele analogii w budowlach nazistowskich tego czasu, zadziwiająco przypominała zwłaszcza podcień wejścia głównego wiodącego do Aufnahmegebäude w obozie koncentracyjnym Auschwitz.

Dziełem Böhma była także przebudowa i adaptacja do nowych funkcji przedwojennego budynku kina Morskie Oko<sup>18</sup>. Po przebudowie Kleines Haus – bo pod taką nazwą funkcjonował – otwarty został 19 grudnia 1943 r.<sup>19</sup> Brak dokumentacji fotograficznej niezachowanego obiektu uniemożliwia analizę zmian przeprowadzonych względem pierwotnego wyglądu budowli.

Nową ambitną inwestycją mieszkaniową dla Gdyni miała być budowa Miasta-Ogrodu w Witominie<sup>20</sup> (il. 9). Projekty niemieckie zakładały wytyczenie tam nowej siatki ulic i placów z zachowaniem jedynie niewielkiej części przedwojennej zabudowy. Osiedle miało być przeznaczone na 1800 mieszkań dla 7200 mieszkańców. Zabudowa miała być stosunkowo niska, zasadniczo dwukondygnacyjna, jedynie w centrum osiedla trójkondygnacyjna. Böhm zaproponował zabudowę szeregową, którą uważał za najodpowiedniejszą dla przyszłych mieszkańców, którzy przybędą do Gdyni z różnych stron świata – tego rodzaju architektura miała im pomóc w integracji społecznej<sup>21</sup>. Projekt zakładał rozplanowanie osiedla w oparciu o dwie ulice główne krzyżujące się w centrum i ciągi ulic poprowadzonych wzdłuż osi północ-południe. Przy skrzyżowaniu głównych ulic zaplanowany został rynek z budynkami administracyjnymi i handlowymi, na wschód od rynku planowano dom partii, a u jego stóp stadion przeznaczony na cele sportowe i partyjne. Osiedle zaopatrzone miało być w trzy szkoły, dom dla Hitlerjugend i przedszkola, a także zbiorcze garaże. Docelowo osiedle miało być skomunikowane z centrum Gdyni szybkim tramwajem lub kolejką. Niewiele z tych planów wyszło, podobnie jak i z realizacji ambitnego projektu przebudowy centrum miasta.

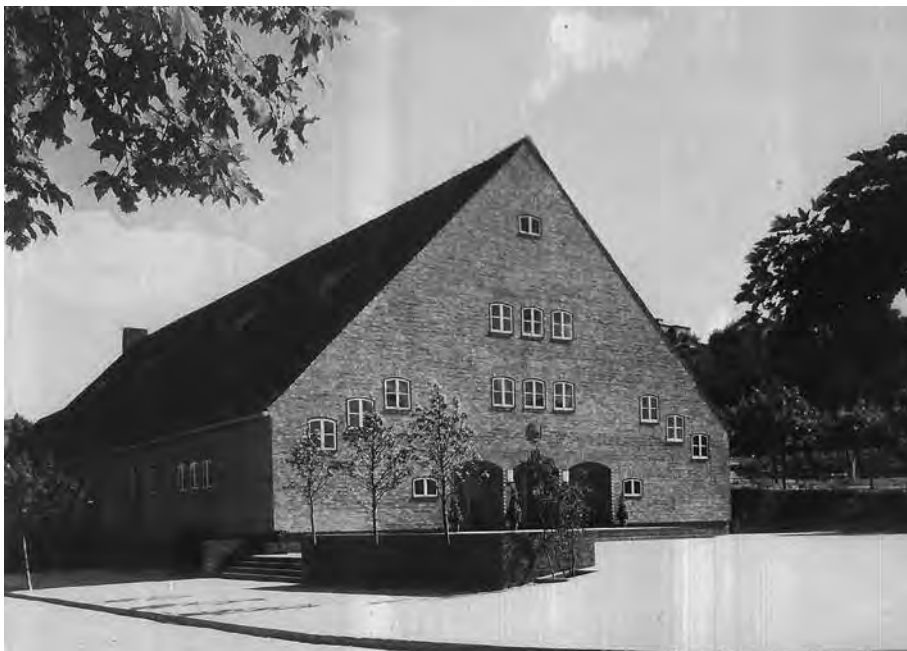
<sup>17</sup> Wycinek z „Danziger Vorposten”, 06.12.1942, Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.

<sup>18</sup> Wycinek prasowy, Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.

<sup>19</sup> Zaproszenie na otwarcie 19 grudnia 1943 r., Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.

<sup>20</sup> Boehm, *Gotenhafen...*, s. 440.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

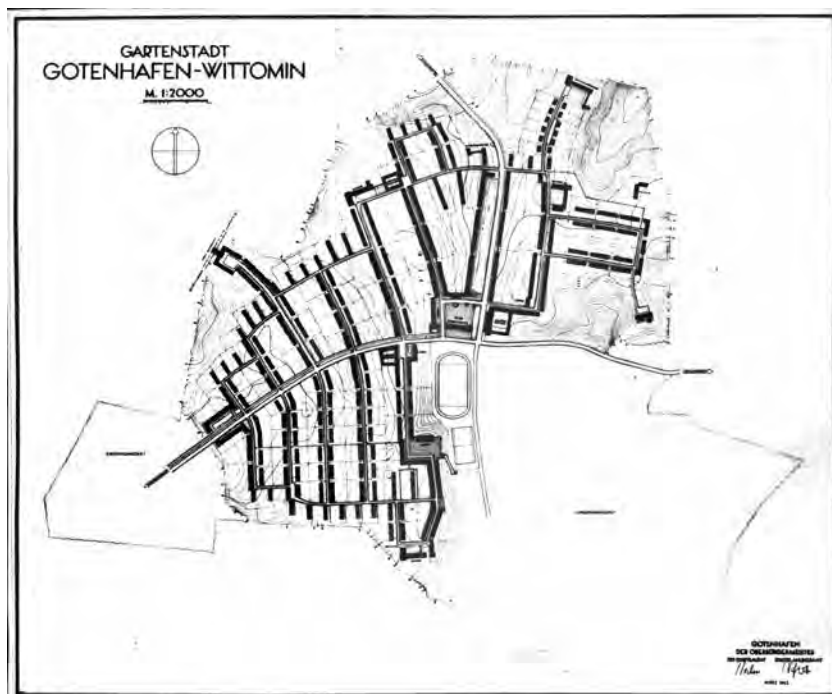


Il. 7. Herbert Boehm, Hala Miejska (Stadthalle), 1943, fot. w: Muzeum Miasta Gdyni

Il. 8. Herbert Boehm, Hala Miejska (Stadthalle), 1943, fot. w: Muzeum Miasta Gdyni







*Herbert Böhm  
– architekt  
miejski  
Gotenhafen...*

Il. 9. Herbert Boehm, projekt budowy Miasta, Ogrodu Wittomin, marzec 1942,  
fot. w: Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350, Nr. 8, k. 25 recto

Böhm projektował takie przekształcenie centrum, aby w całości przeznaczyć je na cele administracyjno-handlowe (il. 10). Urbanista założył nową lokalizację dworca głównego u wylotu obecnej ulicy Obrońców Wybrzeża, która wiedzie do głównego wejścia na Kamienną Górę, pomyślaną w jego projekcie jako zwieńczenie całego miasta. Na jej szczycie zaplanował „koronę miasta” – monumentalne założenie z prostokątną budowlą od północy obejmującą ramionami skrzydeł bądź galerii trapezoidalny dziedziniec, domknięty od południa budowlą wzbogaconą rzędem ryzalitów. W zespole znaleźć się miały siedziby władz miejskich i partyjnych, hala ludowa oraz zwrócona ku morzu restauracja z tarasami<sup>22</sup>. Od północy, pomiędzy Kamienną Górą a Skwerem Kościuszki rozciągać się miało monumentalne forum marynarki wojennej, domknięte od wschodu wielkim gmachem z czterema grzebienio-wo ułożonymi skrzydłami od strony morza i czworobokiem innej budowli od zachodu. Architekt planował rozlokowanie tu oprócz gmachów wojskowych także teatru, hali koncertowej i kongresowej, hoteli i restauracji. Monumentalna koncepcja nowego centrum była spokrewniona stylistycznie z podobnie pomyślanym założeniem placu Zamkowego we Wrocławiu projektu Böhma.

<sup>22</sup> Wycinek z „Danziger Vorposten”, 6.12.1942, Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.



Il. 10. Herbert Boehm, projekt przebudowy centrum Gdyni, 30 października 1941,  
fot. w: Frankfurt nad Menem, JfS, Sygn. S1/350, Nr. 8, k. 26

Jednocześnie jednak dobrze wykorzystywała uwarunkowania geologiczne centrum Gdyni, proponując odmienne od przedwojennych rozwiązanie urbanistyczne, odbierające osi Skweru Kościuszki dominującą rolę i przesuwające główne akcenty ku północy.

Zainteresowania Böhma nie ograniczały się do spraw urbanistyczno-architektonicznych. Za swoje zadanie uważał także dbałość o estetykę miasta i propagowanie współczesnej sztuki niemieckiej. Böhm wygłaszał wykłady o sztuce, między innymi o rzeźbie, zadbał też o zorganizowanie wystawy rzeźby, namawiając kilku twórców do wykonania prac rzeźbiarskich na potrzeby ozdobienia miasta<sup>23</sup>. Robert Bednorz zrealizował terakotowe płaskorzeźby do ozdobienia holu Kleines Haus i Stadthalle (il. 11), zamówiono u niego także rzeźbę, która udekorować miała promenadę nadbrzeżną (il. 12). Joachim Karsch wykonał dwie prace przeznaczone na cmentarz leśny (il. 13), a Waldemar Grzimek dwa dzieła, które ozdobić miały osiedle Baltenberg Sud. Frankfurcki rzeźbiarz Martin Werner dostał zlecenie na monumentalną rzeźbę *Dwie siostry*, która stanąć miała przy plaży (il. 14). Z Gdynią związali się też Paul Kratz, specjalizujący się w rzeźbach zwierząt (i jego żona Gretl Kratz-Hanow; il. 15) realizująca drobne

<sup>23</sup> Heinrich Böhm, [wykład o rzeźbie] mps, Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.

prace dekoracyjne w terakocie. Jego dziełem była między innymi kompozycja *Orzeł i ryba* (il. 16), która ozdobiła hol urzędu miejskiego, a jej – terakotowa studnia, która stanęła w holu miejskiej kasy oszczędnościowej.

*Herbert Böhm  
– architekt  
miejski  
Gotenhafen...*



Il. 11. Robert Bednorz, *Taniec*, 1943, fryz dekorujący Halę Miejską, fot. w: Frankfurt nad Menem, IJfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.



Il. 12. Robert Bednorz, *Kobieta i koń*, 1941, fot. w: Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.



Il. 13. Joachim Karsch, *Młoda kobieta*,  
rzeźba nagrobkowa, fot. w: Frankfurt  
nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.



Il. 14. Martin Werner, *Dwie siostry*,  
1942, fot. w: Frankfurt nad Menem, IfS,  
Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.

Il. 15. Paul Kratz, *Foka*, fot. w: Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.



Il. 16. Paul Kratz, *Orzeł i ryba*,  
fot. w: Frankfurt nad Menem, IfS,  
Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.



Ambitne plany przedzierzgnięcia Gdyni w nazistowskie miasto nie powiodły się. Nie zrealizowano ani przebudowy centrum (u stóp Kamiennej Góry powstał jedynie plac parady – *Scharnhorstplatz*), ani nowych osiedli podmiejskich. Większość inwestycji ograniczyła się do kończenia rozpoczętych jeszcze przed wojną realizacji i robót adaptacyjnych. Wraz z załamaniem na froncie wschodnim aktywność budowlana w mieście właściwie ustała. Ostatnie tygodnie architekta w Gdyni poznać można dzięki precyzyjnemu dziennikowi, który prowadził niemal codziennie<sup>24</sup>. Z goryczą pisał, że Gdynia miała być „Bollwerk des Ostens, Zitadelle des Brückenkopfes Pommern-Westpreussen (alias »Ordensland«) [...] also eine Marienburg des 20. Jhr werden”. Pisał o „bolesnym rozstaniu z tym uroczym miastem, które stało się [mu] tak bliskie”. Ubolewał także nad katastrofą, która dosięgła kochane przez niego miasta – Wrocław, Darmstadt, Frankfurt i Dorpat. Ewakuowany przez Hel Böhm zdołał uratować swoje prywatne archiwum.

Böhm po wojnie osiadł we Frankfurcie nad Menem. Początkowo pracował jako wolnopraktykujący architekt, ale w 1947 r. podjął starania o powrót na służbę państwową. Aby to się stało, musiał przejść przez proces denazyfikacyjny. Sąd zaliczył go do grupy czwartej (*Mitläufer*) i skazał na 1000 marek grzywny. Wyrok ten otworzył mu powrót do służby państwowej i tego samego roku został przyjęty do pracy w miejskim urzędzie budowlanym. Następne lata spędził na intensywnej pracy przy odbudowie Frankfurtu i projektowaniu nowych dzielnic, nadal sporo publikował i udzielał się w różnych gremiach, w 1947 r. został członkiem nadzwyczajnym Akademie für Landesbau und Städteplanung, a w 1950 r. jej członkiem zwyczajnym. W 1954 r. zapadł poważnie na zdrowiu, przeszedł poważną operację neurologiczną mózgu i w wyniku powikłań pooperacyjnych zmarł we frankfurckim szpitalu 6 listopada 1954 r.

Nazistowski epizod rozwoju Gdyni nie był do tej pory uwzględniany w badaniach nad architekturą miasta, ale też w niewielkim stopniu przyczynił się do zmiany jego krajobrazu. Gros prac wykonanych w czasie okupacji dotyczyło dokończenia budowli w oparciu o przedwojenne projekty, co najwyżej ze zmianami układów wnętrz. Za zrealizowane dzieła Böhma można uznać jedynie osiedle na południowo-zachodnim stoku Wzgórza Św. Maksymiliana, któremu architekt nadał formy charakterystyczne dla niemieckich osiedli wznoszonych w podobnych formach od połowy lat 20. Drugą znaczącą realizacją była nieistniejąca już Stadthalle, która po wojnie służyła Teatrowi Muzycznemu Wybrzeże, spłonęła w pożarze w latach 60. i bez żalu została rozebrana, jej formy były bowiem zupełnie obce modernistycznej architekturze Gdyni. Niezrealizowane projekty Witomina i centrum Gdyni stanowią jedynie przyczynek do dziejów miasta, a zarazem dziejów urbanistyki w czasach nazistowskich i jako takie warte są pewnej uwagi.

<sup>24</sup> Heinrich Böhm, [dziennik] mps, Frankfurt nad Menem, IfS, Sygn. S1/350 Nr. 3, nlb.

## **Herbert Böhm – Municipal Architect of Gotenhafen and his Activity in Gdynia in the Years 1941–1945**

*Herbert Böhm  
– architekt  
miejski  
Gotenhafen...*

During WWII Gdynia, in Nazi plans, was supposed to play an important role both as a municipal centre, devoted to the DPs from the Baltic countries, as well as a naval base and a port with a shipyard, providing the main technical back-up for the German Navy. The task of the “adaptation” of the city to these new demands and its expansion was delegated to Herbert Böhm.

Böhm (1894–1954) came from Dorpat; from 1912, he studied architecture in Darmstadt, graduating only after the 1st World War in 1921. He worked in Wrocław (then Breslau) as a partner of Ernst May, co-designing, inter alia, residential areas such as Wojszyce and Brochów, along with the expansion of Głubczyce. In 1925, he moved together with May to Frankfurt am Main, busying himself with urban planning and architecture and intense publications. In 1933, he enrolled NSDAP, and in 1936, he returned to Breslau already as the head of the urban-planning department. On 1 September 1941, he received the post of the municipal architect of Gdynia (renamed Gotenhafen). Several hundred flats were refashioned, thus becoming larger living areas, and the building of several tenement houses, started before the War, was finished, and the district Baltenberg Sud (now Wzgórze św. Maksymiliana) was built. Detached, semi-detached and family houses were developed along the pre-war arrangement. One of the main buildings designed for Gdynia was “The Stadthalle” – a public building with a multi-function auditorium, officially opened for the public in the spring of 1943. The refashioning and adaptation of the pre-war building of the Morskie Oko Cinema for new functions was also Böhm’s work. The building of a garden-city in the Gdynia-Witomino area was to become a new and ambitious housing investment in Gdynia; however, the project was not realised. Similarly, the ambitious project for the rebuilding of the city centre was not carried out.

Böhm delivered lectures on art, including sculpture, and took care to organise a sculpture exhibition, persuading several artists to make sculptures for the adornment of the city centre. The challenging Nazi plans to transform Gdynia into the Nazi city of Gotenhafen failed. The building activity in the city stopped as soon as the Eastern Front collapsed. Böhm managed to flee the city and settled in Frankfurt am Main after the war; subsequent to the denazification in Germany, he became a civil servant.

Translated by M.B. Guzowska

## Addenda do katalogu wystawy *Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI i XVII w.*

Wystawa alabastrowej rzeźby niderlandzkiej z XVI i XVII wieku, pokazywana od 15 listopada 2011 r. do 15 marca 2012 r. w Zielonej Bramie – oddziale Muzeum Narodowego w Gdańsku<sup>1</sup> – była przedsięwzięciem składającym się z kilku równorzędnych elementów: ekspozycji i towarzyszącego jej dwujęzycznego, polsko-angielskiego katalogu<sup>2</sup>, badań pochodzenia alabastru wykorzystanego do wykonania rzeźb<sup>3</sup>, prac konserwatorskich, które pozwoliły wiele dzieł upublicznić po raz pierwszy<sup>4</sup>, oraz programu edukacyjnego dla dzieci, młodzieży i dla osób niewidzących i niedowidzących<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Wystawa powstała na podstawie scenariusza dr Aleksandry Lipińskiej z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego przy współpracy dr. Jacka Kriegseisena z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego. Koordynacji wystawy podjęła się Anna Kriegseisen.

<sup>2</sup> *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* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. Jacek Kriegseisen, współpraca Aleksandra Lipińska, Gdańsk 2011.

<sup>3</sup> Badania miały na celu określenie pochodzenia obiektów wykonanych z alabastru na podstawie analizy składu pierwiastkowego materiału podłoża (alabastru) przy użyciu nieniszczących technik spektroskopowych. Jako podstawowa technika badawcza została zastosowana analiza fluorescencji wzbudzonej promieniowaniem rentgenowskim – XRF (X-Ray Fluorescence). Technika ta umożliwia określenie składu pierwiastkowego badanych obiektów bez pobierania próbek do analizy i jest całkowicie nieinwazyjna, co jest szczególnie istotne w przypadku badania cennych obiektów muzealnych. Opracowana metoda badawcza w znacznym stopniu zwiększyła możliwości określania pochodzenia obiektów poprzez porównanie z bazą danych zbudowaną w oparciu o uzyskane wyniki. W badaniach został wykorzystany przenośny spektrometr XRF skonstruowany w Zakładzie Fizyki i Techniki Laserowej Instytutu Maszyn Przepływowych im. Roberta Szwalskiego PAN w Gdańsku. Badania wykonali dr inż. Mirosław Sawczak i dr Rafał Jendrzejewski, zob. Anna Kriegseisen, Mirosław Sawczak, Rafał Jendrzejewski, „*Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie XVI–XVII wieku*”. *Badania składu pierwiastkowego materiału, [w:] Zastosowania metod fizykochemicznych w obszarze interdyscyplinarnych badań dziedzictwa kulturowego. Nauki ścisłe wobec pytań, jakie stawiają zabytkom ich kuratorzy. Abstrakty*, Wrocław 2012, s. 39–40.

<sup>4</sup> W pracowni konserwatorskiej Muzeum Narodowego w Gdańsku część obiektów wypożyczonych na wystawę została poddana kompleksowym pracom konserwatorskim. Problematyka konserwatorska objęła: rozłączanie źle zestawionych elementów, które uległy odkształceniu, scalanie spękanych części płytek alabastrowych reliefów naklejanych na dębowe deseczki, które pacząc się, rozrywały kamień, oczyszczanie zdegradowanych powierzchni, rekonstrukcję rzeźbiarską z zastosowaniem nowatorskich rozwiązań opracowanych i wykorzystanych specjalnie dla zabytków wykonanych z alabastru oraz konserwację i rekonstrukcję polichromii i złoceń. Konserwacja została przeprowadzona przez Annę Górną i Rafała Rzeczkowskiego pod kierunkiem Anny Kriegseisen.

<sup>5</sup> Dla dzieci i młodzieży szkolnej zostały opracowane lekcje muzealne o różnorodnej tematyce. Z kolei ścieżka edukacyjna powstała z myślą o osobach niewidomych i słabowidzących, które



Najważniejsza była oczywiście sama prezentacja niderlandzkiej plastyki alabastrowej i kilku zabytków spoza jej kręgu, lecz łączących się z nią sposobem myślenia o materii, z której zostały wykonane. Jej celem było oczywiście pokazanie rzeźby, ale również różnych aspektów wykorzystania alabastru, który jako materiał rzeźbiarski „przeżywał okresy popularności i zapomnienia, był stosowany w architekturze, rzeźbie, malarstwie oraz rzemiośle artystycznym, święcił triumfy jako surowiec szczególnie pożądanym lub musiał rywalizować z innymi tworzywami”<sup>6</sup>. Dlatego we wstępnej części ekspozycji można było zapoznać się z właściwościami alabastru i jego kulturowym kontekstem, dziełami średniowiecznych warsztatów angielskich, gdzie jako materiał rzeźbiarski przez dziesiątki lat z powodzeniem wykorzystywano alabaster z lokalnych złóż (warsztaty w Nottingham, Derbyshire, Norwich, Yorku, Lincoln i Londynie, czynne w latach około 1340–1500<sup>7</sup>), czy nowożytnych polskich (warsztaty wykorzystujące alabaster „ruski” w XVI i XVII w.<sup>8</sup>), a także z późniejszymi pracami rzeźbiarzy niderlandzkich czynnych w Polsce i artystów pochodzenia miejscowego, którzy wzorowali się na importach lub tworzyli dzieła samodzielne. Gdańsk jako miejsce, gdzie przede wszystkim w epitafiach z powodzeniem wykorzystywano alabaster sprowadzany z Niderlandów, wydaje się doskonale predestynowany do zaprezentowania wystawy tego rodzaju.

Zdecydowano się również na ekspozycję dzieł, które z tematem wystawy wydawałoby się niewiele mają wspólnego, między innymi portretu i snycerskiego fragmentu dekoracji kamienicy gdańskiej. Portret nieznaney niewiasty został wszakże namalowany na alabastrze<sup>9</sup>, natomiast fragment snycerski – świetny i ważny przykład gdańskiej plastyki z drugiej połowy XVII w. swoją skalą znacznie przekraczający inne ekspozowane dzieła – jakkolwiek nie

w „klasycznym” muzeum są najczęściej pozbawione możliwości poznawania zabytków, opierała się na etykietach wykonanych w alfabecie Braille’a, opisach w systemie audiodeskrypcji oraz tyflograficznych mapach wybranych obiektów, służących do poznania dzieł sztuki za pomocą dotyku. Program edukacyjny został opracowany przez Annę Zielińską i Barbarę Czarnek, jego część przeznaczoną dla osób niewidomych i niedowidzących oraz tyflografię przygotował Marek Jakubowski.

<sup>6</sup> Aleksandra Lipińska, *Materia światła i ciała. Alabaster w rzeźbie niderlandzkiej XVI i XVII wieku*, [w:] *Materia światła i ciała...*, s. 12.

<sup>7</sup> Kim W. Woods, *Imported images. Netherlandish late Gothic sculpture in England c. 1400–c. 1550*, Donington 2007; *eadem*, *The supply of alabaster in Northern and Mediterranean Europe in the Later Middle Ages*, [w:] *Trade in Artists’ Materials. Market and Commerce in Europe to 1700*, ed. Jo Kirby, Susie Nash, Joanna Cannon, London 2010, s. 86–93. Na temat angielskiej gotyckiej rzeźby z alabastru w zbiorach polskich zob. Andrzej M. Olszewski, *Gotyckie rzeźby alabastrowe pochodzenia angielskiego w Polsce*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1960, R. 22, 1, s. 35–65; Zbigniew Massowa, *Angielska rzeźba alabastrowa z XIV–XV wieku w zbiorach polskich* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe w Gdańsku, Gdańsk 1996.

<sup>8</sup> 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 i Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na ziemiach ruskich Korony od XVI do XVIII wieku*, red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheuerer, Piotr Oszczanowski, Wrocław 2010, s. 339–358.

<sup>9</sup> *Materia światła i ciała...*, s. 334–335, kat. II.13 (oprac. Jacek Kriegseisen).

został wykonany z alabastru, a z drewna, to jednak zyskał polichromię mającą go upodobnić do szlachetnego kamiennego materiału<sup>10</sup>. W podobnych kategoriach, jeśli chodzi o interpretację materiału przez twórcę, można traktować inne zjawisko artystyczne, jakim są niewielkie reliefy z kości słoniowej<sup>11</sup> oprawione w ramy z bursztynu. Kilka ich przykładów przechowuje Ostpreußisches Museum w Lüneburgu<sup>12</sup> (il. 1). Inspiracją dla najprawdopodobniej gdańskiego artysty mogły być szeroko rozpowszechnione niewielkie mecheleńskie reliefy alabastrowe oprawione w ciemne ramy dekorowane plastycznym złożonym ornamentem.



Il. 1. Plakietki ze *Zwiastowaniem* i *Hołdem Trzech Króli*, fot. wg Bernstein für Thron und Altar. *Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern*, hrsg. Wilfried Seipel (kat. wyst.). Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2005, s. 120–121, kat. 91a, b

Przy okazji prezentacji zabytków podczas wystawy udało się skorygować lub uzupełnić informacje zawarte w katalogu ekspozycji. Prezentacja tych nowych ustaleń jest celem niniejszego artykułu.

Nowe spostrzeżenia udało się poczynić między innymi w przypadku portretu przedstawiającego prawdopodobnie arcyksięcia Ferdynanda Habsburga, od 1526 r. króla Czech i Węgier, a od 1556 r. – jako Ferdynand I – cesarza. Dzieło zostało wykonane w 1533 r. zapewne przez nieznaną warsztat działający w Augsburgu<sup>13</sup>. Uznanie portretu za wizerunek arcyksięcia

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 336–339, kat. II.14 (oprac. Jacek Kriegseisen).

<sup>11</sup> Wym. wys. 12,5 cm, szer. 11 cm.

<sup>12</sup> *Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern*, hrsg. Wilfried Seipel (kat. wyst.), Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2005, s. 120–121, kat. 91a, b, il. (oprac. Sabine Haag).

<sup>13</sup> *Musees royaux d'Art et d'Histoire/Koninklijke Musea voor Kunst en Geschiedenis* w Brukseli, nr inw. V. 1953, zob. *Materia światła i ciała...*, s. 106–109, kat. I.2, il. (oprac. Emile van Binnebeke).

budziło w literaturze wątpliwości. Relief uchodził bowiem za konterfekt cesarza Karola V, następnie cesarza Maksymiliana I. W końcu wskazano w literaturze na związki z dwoma portretami Ferdynanda: drzeworytem Erharda Schöna z 1528 r.<sup>14</sup> i reliefem Veita Kelsa z 1532 r. ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu<sup>15</sup>, jednak wydają się one dalekie od naszego wizerunku alabastrowego. Nie widać również bliższych powiązań z alabastrowym polichromowanym reliefem z lat 1530–1540 ze zbiorów Bode Museum w Berlinie, przedstawiającym cesarza Karola V<sup>16</sup>. Profilowy portret na prezentowanym podczas wystawy zabytku można natomiast związać z medalem wykonanym przez Hansa Schwarza w 1521 r.<sup>17</sup>, a także z przypisywanym temu samemu artyście awersom medalu z około 1520 r.<sup>18</sup> (il. 2). Na obu jest przedstawiony, co potwierdzają inskrypcje, ten sam władca – Karol V. Podobieństwo między medalami a reliefem alabastrowym dotyczy zarówno fizjonomii sportretowanego o charakterystycznej dla tej rodziny deformacji, a co ważniejsze, również szczegółów stroju<sup>19</sup>. W przypadku pierwszego ze wspomnianych medali (1521 r.) odstępstwem jest noszony przez władcę inny beret, niż widzimy to na alabastrowym reliefie i drugim z wymienionych medali (1520 r.), oraz łańcuch orderu Złotego Runa, który w obu wizerunkach medalowych jest zawieszony na cienkim łańcuchu na koszuli, natomiast w wizerunku z omawianego reliefu na kollarze umieszczonej na okryciu wierzchnim. Jest jednak charakterystyczne, że twórca rzeźby alabastrowej, bardziej eksponując zaszczytne odznaczenie, na medalach trudne do dostrzeżenia, zachował załamania i zmarszczenia płaszcza, które są dobrze widoczne na obu medalach. Wskazują one na wtórność reliefu w stosunku do medali lub wykorzystanie wspólnego wzoru ikonograficznego.

Alabastrowy profilowy portret arcyksięcia Ferdynanda jest oprawiony we wtórną drewnianą ramę, do której przybito małymi gwoździkami złoczone detale, będące zapewne dodatkami z XIX w.<sup>20</sup> Są to dwie, nieco różniące się od siebie pary, wtórnie wykorzystanych elementów biżuteryjnych, powstałych prawdopodobnie w pierwszej ćwierci XVII w. (il. 3) Wykonano je z odlewane go, cyzelowane go i złoczone go białego metalu (srebra?).

<sup>14</sup> Wolfgang Hilger, *Ikongraphie Kaiser Ferdinands I. (1503–1564)*, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Veröffentlichungen der Kommission für Geschichte Österreichs, Bd. 3, Wien 1969, s. 46.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 63–64, 171 (kat. 138).

<sup>16</sup> *Materia światła i ciała...*, s. 108, kat. I.2, il. (oprac. Emile van Binnebeke).

<sup>17</sup> Richard Kastenholz, *Hans Schwarz. Ein Augsburger Bildhauer und Medailleur der Renaissance*, Berlin 2006, s. 237, kat. 107, il. Autor monografii nie wymienia medalu ze zbiorów Kunsthistorisches Museum w Wiedniu.

<sup>18</sup> Heinz Winter, *Glanz des Hauses Habsburg. Die habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums, Bd. 5, Kataloge der Medaillensammlung, Bd. 1, Wien 2009, s. 72 (kat. 15), tabl. 5 (nr 15).

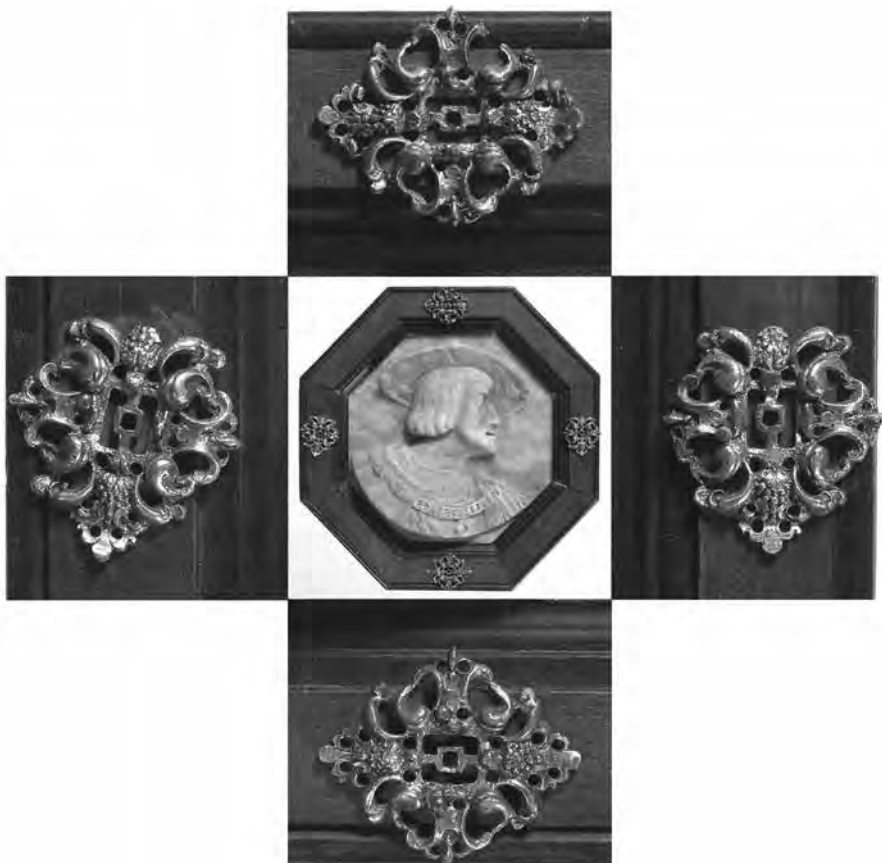
<sup>19</sup> Por. Hilger, *Ikongraphie Kaiser Ferdinands...*, s. 127–128.

<sup>20</sup> *Materia światła i ciała...*, s. 106, kat. I.2, il. (oprac. Emile van Binnebeke).



Il. 2. Awers medalu z portretem cesarza Karola V, Hans Schwarz (przypisywany), 1520 r., fot. wg Heinz Winter, *Glanz des Hauses Habsburg. Die habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*, Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums, Bd. 5, Kataloge der Medaillensammlung, Bd. 1, Wien 2009, s. 72, (kat. 15), tabl. 5, (nr 15)

Il. 3. Cztery elementy biżuteryjne wtórnie nałożone na ramę portretu arcyksięcia Ferdynanda Habsburga, 1533, fot. wg *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* (kat. wyst.), Muzeum Narodowe w Gdańsku, red. Jacek Kriegseisen, współpraca Aleksandra Lipińska, Gdańsk 2011, s. 106–109, kat. I.2



Pierwotnie były zapewne spodnimi, konstrukcyjnymi częściami klejnotów, które mogły służyć do naszywania na strój, a połączone stawały się segmentami łańcucha-naszyjnika lub dekoracji kapelusza. O biżuteryjnym i jednocześnie montażowym przeznaczeniu elementów świadczy ich środkowy, kwadratowy detal z otworem, dzięki któremu mocowano do nich główną, wypiętrzoną część klejnotu, na przykład kaszt z oprawionym w niego kamieniem jubilerskim. Natomiast liczne mniejsze i symetrycznie rozmieszczone dziurki mogły być przeznaczone do przytwierdzenia niewielkich detali dekoracyjnych, te zaś umieszczone skrajnie na osiach, mogły pozwalać na połączenie sztuczek w łańcuch. Analogie dla tych zabytków znajdziemy w projektach klejnotów, pochodzących z ostatnich lat XVI w., opublikowanych jako wzorniki przez Daniela Mignota, Francuza osiadłego w Augsburgu i Abrahama de Bruyna, Brabantczyka działającego w Kolonii (il. 4).

Jednym z najbardziej znaczących zabytków eksponowanych podczas wystawy była *Śpiąca nimfa*, wykonane w 1560 r. wirtuozerskie dzieło działającego w Antwerpii Willema van den Broeckego zwanego Guglielmus Paludanus (1530–1580)<sup>21</sup>.

Nieoczekiwany echem tego dzieła uzupełniającym informację o rzeźbie jest ceramiczna figura pokryta szkliwem ołowiowym, przedstawiająca Lukrecję, znajdująca się w zbiorach The Fitzwilliam Museum w Cambridge<sup>22</sup> (il. 5). Została ona wykonana w latach około 1800–1830 w jednej z licznych wytwórni działających w Staffordshire (w środkowo-zachodniej Anglii)<sup>23</sup>. Z kolei w zbiorach Victoria & Albert Museum w Londynie znajduje się inny egzemplarz tej figury (il. 6), o odmiennej malaturze, wykonany zapewne w tej samej wytwórni według tego samego modelu pochodzącego z lat 1780–1790<sup>24</sup>. Nie ulega wątpliwości, że z kolei wzorem dla modelu, według którego wykonano obie figury ceramiczne, była prezentowana na wystawie alabastrowa rzeźba, życzliwie udostępniona przez Rijksmuseum w Amsterdamie, która przez to muzeum została zakupiona na aukcji Sotheby's w Londynie w 1978 r.<sup>25</sup> Można założyć, że figura była na tyle znana i na tyle się podobała, że znalazła odzwierciedlenie w ulubionej przez Anglików popularnej ceramicznej galanterii domowej.

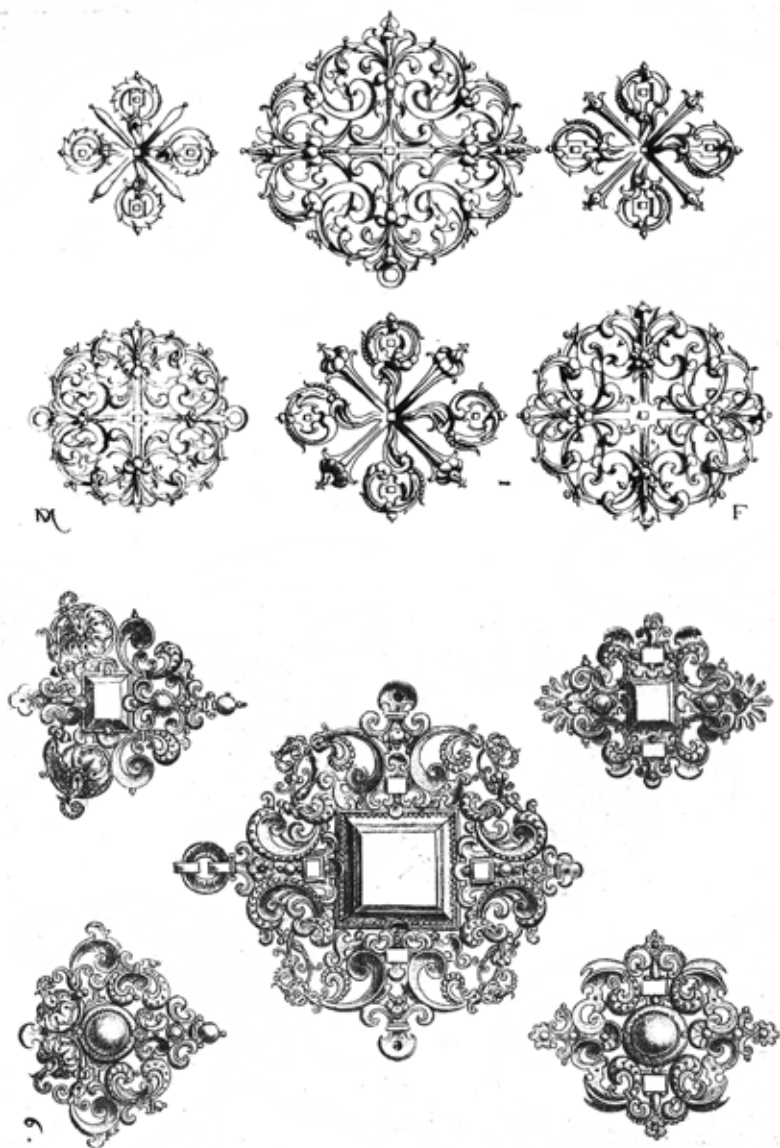
<sup>21</sup> Rijksmuseum, Amsterdam, nr inw. BK-1979-7, zob. *Materia światła i ciała...*, s. 176–179, kat. I.21, il. (oprac. Frits Scholten).

<sup>22</sup> The Fitzwilliam Museum, nr inw. C.925-1928. Na podstawie jest namalowany napis: LUCRETIA, zob. <http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/opacdirect/76392.html> (12.11.2012).

<sup>23</sup> Wytwórnie te, z których najbardziej znane należały do Josiaha Wedgwooda, produkowały niezwykle popularne przedmioty, często o naiwnej stylizacji, powstające jako odpowiedź na bieżące wydarzenia polityczne, towarzyskie czy literackie, będące dziś poszukiwanymi obiektami kolekcjonerskimi i osiągają wysokie ceny aukcyjne, por. Richard K. Henrywood, *Staffordshire potters 1781-1900. A comprehensive list assembled from contemporary directories with selected marks*, Woodbridge 2002.

<sup>24</sup> Victoria & Albert Museum, nr inw. C.184-1910. Wym. wys. 13,7 cm, dł. 29,8 cm, gł. 8,9 cm, zob. <http://collections.vam.ac.uk/item/O149945/figure>.

<sup>25</sup> *Materia światła i ciała...*, s. 176–179, kat. I.21, il. (oprac. Frits Scholten).



Il. 4. Karty z wzorników Daniela Mignota i Abrahama de Bruyna, fot. Museum für angewandte Kunst, Wiedeń



Il. 5–6. Lukrecja, dwie figury ceramiczne z nieokreślonego warsztatu w Staffordshire, lata 1800–1830, fot. The Fitzwilliam Museum, Cambridge i Victoria & Albert Museum, Londyn

Pokrewieństwo ceramicznych nimbów ze szlachetnym i pełnym wdziękiem alabastrowym wzorem jest uderzające.

Ciekawym przykładem uznania, a może podkreślenia dawności zabytku jest plakietka z *Ukrzyżowaniem*, wykonana przez nieznaną warsztat z Mechelen w 1586 r.<sup>26</sup> Na deseczce zabezpieczającej od tyłu oprawę reliefu znajduje się inskrypcja wykonana tuszem (?): *w Roku | 15 ✕ 86 | Wykonany |* (il. 7). Powtarza ona napis znajdujący się w kartuszu przy dolnej krawędzi reliefu, gdzie widoczna jest data 1586.

Kolejne uzupełnienia dotyczą dwóch zabytków. Na pierwszym z nich – plakietce ze *Zmartwychwstaniem*, wykonanej przez nieznaną warsztat z Mechelen w czwartej ćwiertni XVI w.<sup>27</sup>, na dębowej deseczce, do której przytwierdzony jest alabastrowy relief<sup>28</sup>, w centrum wyryto majuskułową literę K i równoramienny krzyżyk (il. 8). Podobnie jak w przypadku reliefu przedstawiającego *Upadek Chrystusa pod krzyżem*<sup>29</sup> można go uznać za znak handlowy, ale być może jest to znak warsztatu, w którym wykonano tylko deseczkę<sup>30</sup>. Oprócz własnościowych oznaczeń muzealnych dawnego (Stadtmuseum Danzig) i obecnego (Muzeum Narodowe w Gdańsku) właściciela oraz ewakuacyjnych (karteczka z odręcznym napisem atramentem: *Zeughaus | Juli 1945 |*)<sup>31</sup>, w górnej części deseczki znajduje się wykonany atramentem numer katalogu zapewne nieznanego kolekcjonera: *N 9*. Pod nim w czerwonym laku została odcisnięta pieczęć z ligaturowymi inicjałami *SIN* (il. 9), będąca dawniejszym znakiem własnościowym nieznanego kolekcjonera. Z kolei na drugim zabytku, plakietce z *Upadkiem Chrystusa pod krzyżem*, pochodzącej z około 1600 r. z warsztatu Rombouta Tissenakena<sup>32</sup>, na dębowej deseczce, do której przytwierdzony jest alabastrowy relief, w centrum wypalono (?) pięcioramienną gwiazdę. Jej górne, wydłużone ramię, jest przekreślone, tworząc krzyż równoramienny (il. 10). Jak słusznie stwierdziła autorka hasła, jest to zapewne znak handlowy<sup>33</sup>, ale nie można wykluczyć prawdopodobieństwa, że mamy do czynienia ze znakiem warsztatu, w którym wykonano tylko deseczkę.

<sup>26</sup> Klasztor Karmelitów bosych w Czernej, zob. *Materia światła i ciała...*, s. 214–217, kat. I.28, il. (oprac. Aleksandra Lipińska).

<sup>27</sup> Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/120/Rz, zob. *Materia światła i ciała...*, 222–225, kat. I.30, il. (oprac. Lech Łopuski).

<sup>28</sup> *Ibidem*, s. 222–225, kat. I.30, il. (oprac. Lech Łopuski).

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 242–243, kat. I.36, il. (oprac. Aleksandra Lipińska).

<sup>30</sup> Małgorzata Szuster-Gawłowska, *Znaki cechowe na odwrociach flamandzkich obrazów na drewnie. Propozycja systematyki i dokumentacji*, „Studia i Materiały Wydziału Konserwacji Dzieł Sztuki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie” 1992, t. 2.

<sup>31</sup> Część zabytków z gdańskiego Stadtmuseum podczas wojennej ewakuacji złożono w Wielkiej Zbrojowni.

<sup>32</sup> Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. XII–764; zob. *Materia światła i ciała...*, s. 242–243, kat. I.36, il. (oprac. Aleksandra Lipińska).

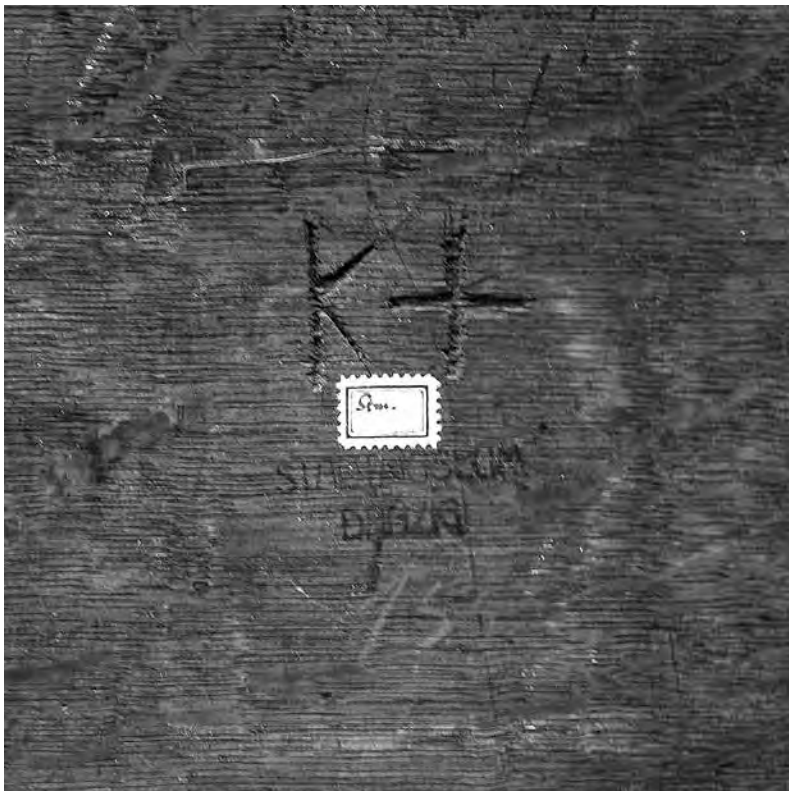
<sup>33</sup> *Ibidem*.





Il. 7. Nieznany warsztat z Mechelen, *Ukrzyżowanie*, 1586, napis na tylnej stronie oprawy,  
fot. Rafał Rzeczkowski

Il. 8. Nieznany warsztat z Mechelen, *Zmartwychwstanie*, czwarta ćwierć XVI w.,  
oznaczenia na tylnej stronie oprawy,  
fot. Rafał Rzeczkowski





Il. 9. Nieznany warsztat z Mechelen, *Zmartwychwstanie*, czwarta ćwierć XVI w., pieczęć z ligaturowymi inicjałami SIN odcisnięta na tylnej stronie oprawy, fot. Rafał Rzeczkowski

Il. 10. Rombout Tissenaken, *Upadek Chrystusa pod krzyżem*, ok. 1600, znak wypalony na tylnej stronie oprawy, fot. Rafał Rzeczkowski



Podobne sześcioramienne gwiazdy (jednak bez krzyża) zostały odnalezione na podobrazjach malarskich i zostały rozpoznane jako pochodzące z Mechelen, gdzie były używane w początkach XVII w.<sup>34</sup>

Ze zbiorów Muzeum Zamkowego w Niedzicy eksponowano dwa zabytki – *Ostatnią Wieczerzę*<sup>35</sup> i *Zesłanie Ducha Świętego*<sup>36</sup>, oba wykonane w drugiej ćwierci XVII w. w warsztacie Raphaela Tissenakena. W przypadku pierwszego z nich na dębowej deseczce, do której przytwierdzony jest alabastrowy relief, w centrum znajdują się wykonane atramentem majuskułowe litery I T, którymi zapewne w ten sposób zapisano słabo już widoczną sygnaturę znajdującą się w podłużnym kartuszu na samym reliefie. Na drugim reliefie niedzickim (*Zesłanie Ducha Świętego*) w kartuszu u dołu reliefu znajduje się z kolei dobrze czytelny znak warsztatu Raphaela Tissenakena (il. 11).

W stosunku do kolejnego zabytku – szkatułki wykonanej około 1650 r. przez nieznaną warsztat z Mechelen<sup>37</sup> – udało się stwierdzić, że w zbiorach gdańskich znalazła się ona bardzo wcześnie, w 1886 r., jest więc możliwe, że była elementem wyposażenia gdańskiego domu. W związku z przygotowaniem wystawy odnaleziono kilkanaście egzemplarzy podobnych zabytków (il. 12)<sup>38</sup>. Świadczy to o popularności tego typu przedmiotów, wytwarzanych zapewne z odpadów uzyskanych przy produkcji płytek służących do wykonania reliefów i przez to niezbyt drogich. Przedmioty tego rodzaju, będące przykładem dekoracyjnego łączenia niewielkich płytek alabastrowych z czernionym drewnem imitującym heban, więc w stylistyce popularnej w pierwszej połowie XVII w., mogły cieszyć się znaczną popularnością. Potwierdzenie zaproponowanego w katalogu czasu powstania szkatułki stanowi zabytek, który jest datowany inskrypcyjnie na 1657 r.<sup>39</sup> Z kolei inny egzemplarz jest wyklejony oryginalnym weneckim papierem marmurkowym, podobnie jak zabytek gdański<sup>40</sup>.

<sup>34</sup> Por. Georges van Doorslaer, *Marques de sculpteurs et de polichromeurs malinois*, „Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art/Belgisch tijdschrift voor oudheidkunde en kunstgeschiedenis” 1933, 3, s. 159–176; Małgorzata Szuster-Gawłowska, *Znaki cechowe na odwrociach...*, s. 15–16, s. 170 (kat. 70–71), s. 188 (il. 70–71).

<sup>35</sup> Muzeum Zamkowe w Niedzicy, nr inw. MZN-I/100 SHS 2597; zob. *Materia światła i ciała...*, s. 272–275, kat. I.46, il. (oprac. Jacek Kriegseisen).

<sup>36</sup> Muzeum Zamkowe w Niedzicy, nr inw. MZN-I/99 SHS 2596; zob. *Materia światła i ciała...*, s. 276–279, kat. I.47, il. (oprac. Jacek Kriegseisen).

<sup>37</sup> Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/3/Mb; zob. *Materia światła i ciała...*, s. 280–281, kat. I.48, il. (oprac. Lech Łopuski).

<sup>38</sup> Na zdjęciu w górnym rzędzie – Christie's London, 30 November 2010, lot 353 i oferta Wilkinson's Auctioneers, Doncaster, South Yorkshire; w środkowym rzędzie – Christie's Amsterdam, 30 June–1 July 2009, lot 5 i Christie's London, 20 May 2008, lot 85; w dolnym rzędzie – Christie's London, 4 July 1995, lot 29 i Christie's Amsterdam, 15–16 December 2008, lot 206. Ponadto: Koller Zürich, 19. März 2008, lot 5445.

<sup>39</sup> Christie's London, 4 July 1995, lot 29.

<sup>40</sup> Christie's London, 30 November 2010, lot 353.



Il. 11. Raphael Tissenaken, *Zesłanie Ducha Świętego*, druga ćwierć XVII w., znak warsztatu Raphaela Tissenakena, fot. Rafał Rzczkowski

Il. 12. Szkatułki z warsztatów z Mechelen



Z pewnością pewną ciekawostką jest, że szkatułka została wymieniona przez obecnego właściciela jako strata wojenna (*sic!*)<sup>41</sup>.

Relief przedstawiający *Ucieczkę do Egiptu* (wykonany w 1682 r.<sup>42</sup>) w katalogu został określony jako dzieło niezidentyfikowanego rzeźbiarza, który w prawym dolnym narożniku zabytku, na przedstawieniu kamienia leżącego wśród traw, wgłębnie sygnował dzieło inicjałami HB i datą 1682 (obecnie z częściowo tylko widoczną cyfrą 8 i niezachowaną cyfrą 2). Wydaje się jednak, że sygnatura mogła zostać błędnie odczytana już przez właścicieli kolekcji waplewskiej<sup>43</sup>. Można ją bowiem odczytać jako majuskułowy, ligaturowy monogram składający się z liter IHB (il. 13), gdzie litera I jest wpisana w literę H. Przed uszkodzeniem tego fragmentu rzeźby<sup>44</sup>, jak wynika z opublikowanego przez Andrzeja Bukowskiego fragmentu listu Adama Lwa Sierakowskiego do Ignacego Józefa Kraszewskiego, sygnatura była uzupełniona określeniem „junior”<sup>45</sup>. Rzeźba była eksponowana we wnętrzach pałacu waplewskiego, co potwierdza ikonografia. Lewa i prawa część obiektu jest częściowo widoczna na fotografiach z 1896 i sprzed 1939 r. przedstawiających wnętrze tzw. Sali Gdańskiej pałacu waplewskiego<sup>46</sup>.

W poszukiwaniach autora rzeźby jej italianizujący charakter i sygnatura IHB naprowadzają nas na Johanna Heinricha Böhme'go starszego (1636–1680)<sup>47</sup>

<sup>41</sup> Czesława Betlejewska, *Straty wojenne w zbiorach mebli Muzeum Miejskiego i Muzeum Rzemiosł Artystycznych [Stadt- und Kunstgewerbemuseum] w Gdańsku*, [w:] *Straty wojenne Muzeum Miejskiego i Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Gdańsku*, t. 2, *Straty w dziedzinie rzemiosła artystycznego: meble, bursztyny, metale*, Gdańsk 2005, s. 26, kat. 89.

<sup>42</sup> Muzeum w Kwidzynie, Oddział Muzeum Zamkowego w Malborku, nr inw. MK-S-069; zob. *Materia światła i ciała...*, s. 318–321, kat. II.9, il. (oprac. Łukasz Stawski).

<sup>43</sup> List z 30. 03. 1880 r.: „(...) kupiliśmy śliczną skulpturę z białego marmuru, ucieczkę do Egiptu; kazaliśmy oprawić w rodzaj ołtarzyka z czarnego marmuru; rzeźba śliczna z roku 1682 HB junior. Przyszlę Wam z tej rzeźby fotografię, jak przyszlę z Poznania. Rzeźba nadzwyczaj wypukła, sama Matka Boska cała występuje i Pan Jezus na kolanach w całości. Z dykcjonarzy nie można dojść rzeźbiarza. (...)” – zob. Andrzej Bukowski, *Waplewo. Zapomniana placówka kultury polskiej na Pomorzu Nadwiślańskim*, Wrocław 1989, s. 150.

<sup>44</sup> Fragmenty zabytków z sygnaturami są zawsze częściami niezwykle „wrażliwymi” i ważnymi dla określenia (potwierdzenia lub zanegowania) ich autorstwa i pochodzenia. Podczas ostatniej konserwacji zabytku w 2011 r. w Pracowni Konserwatorskiej Muzeum Zamku w Malborku uzupełniono uszkodzony fragment rzeźby z sygnaturą. W efekcie tego obecnie można odnieść wrażenie, że autor dzieła zaniechał odkucia jej dalszej części.

<sup>45</sup> Andrzej Bukowski, *Waplewo...*, s. 150.

<sup>46</sup> Archiwum Państwowe w Krakowie, Archiwum Potockich z Krzeszowic, sygn. AKPot. 3410/44 (fotografia z 1896 r.). Za informację o niej dziękuję Panu Maciejowi Kraińskiemu. Por. Andrzej Bukowski, *Waplewo...*, s. 151, il. 70 (fotografia sprzed 1939 r.).

<sup>47</sup> Sigfried Asche, *Böhme(e), Johann Heinrich der Ältere*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, edycja elektroniczna, zob. <http://www.deutsche-biographie.de/pnd135552125.html> (02.12.2011); Sigfried Asche, *Drei Bildhauerfamilien an der Elbe. Acht Meister des siebzehnten Jahrhunderts und ihre Werke in Sachsen, Böhmen und Brandenburg*, Wien 1961, s. 49–79, 149–157, 181–191; Frauke Hinneburg, *Böhme, Johann Heinrich, d.Ä.*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd. 12, München 1996, s. 151–152.

i młodszego (1663–po 1694)<sup>48</sup>, ojca i syna, rzeźbiarzy działających w Schneefeld w Rudawach i na dworze księżęcym w Dreźnie. Obaj wykonywali rzeźby z kamienia i drewna, ale również ze stiuku. Lepiej i bardziej szczegółowo rozpoznana jest działalność Böhmego ojca, który jest autorem między innymi trzech alabastrowych rzeźb wykonanych dla księcia saskiego Jana Jerzego II w latach 70. XVII w.: *Św. Jana Chrzciciela* (1673), *Portretu elektora saskiego Jana Jerzego II* (1674) i *Dzieciątka Jezus* (1676)<sup>49</sup>. Spośród nich sygnowane są rzeźby ze św. Janem Chrzcicielem przedstawionym jako dziecko i z Jezusem; na obu umieszczono na kamieniach leżących w kępach traw wypukło rzeźbiony, kursywny monogram IHB w ligaturze a pod nim datę<sup>50</sup>.



Il. 13. Niezidentyfikowany rzeźbiarz HB (?), *Ucieczka do Egiptu*, 1682 r., sygnatura przed konserwacją, fot. wg *Materia światła i ciała...*, s. 318–321, kat. II.9

<sup>48</sup> Sigfried Asche, *Böhme(e), Johann Heinrich der Jüngere*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, edycja elektroniczna, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd135552192.html> (02.12.2011); Sigfried Asche, *Drei Bildhauerfamilien...*, s. 111–116, 165–167, 192; Frauke Hinneburg, *Böhme, Johann Heinrich, d.J.*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon...*, s. 152.

<sup>49</sup> Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung w Dreźnie, odpowiednio nr inw. H 2/2, ZV 3227 i H 3/21.

<sup>50</sup> Za informację oraz przesłanie zdjęcia sygnatury dziękuję dr Kordelii Knoll, głównej konserwator Staatliche Kunstsammlungen, Skulpturensammlung w Dreźnie.

Rzeźba z Kwidzyna wydaje się szczególnie bliska dziełom Johanna Heinri-cha Böhmeo starszego. Sposób rzeźbienia szat Marii i św. Józefa – ciężkich, układających się w drobne fałdy, dekoracyjnie opinających ich sylwetki – bliski jest strojom figur Marii i św. Jana Ewangelisty, znajdujących się w górnej części ołtarza w kaplicy zamkowej w Weißenfels<sup>51</sup>. Przypominają też fragment tkaniny zwisający tuż obok głowy małego Jezusa na reliefie ze zbiorów drezdeńskich czy ukształtowanie fragmentu tuniki personifikacji *Jesieni* (1678–1679) i *Sprawiedli-wości* (1675–1677), również z Drezna (obie rzeźby zniszczone w 1945 r.). Jednak podobieństwa znajdziemy i w twórczości Böhmeo młodszego. Twarz św. Józefa okolona bujnymi włosami z niespokojnie falującą brodą przywodzi na myśl fizjo-nomię Abrahama ze sceny *Ofiary Izaaka* (1690) – reliefu wykonanego z drewna polichromowanego w sposób imitujący kamień, wykonanego dla ołtarza w kaplicy p.w. św. Anny z katedry we Freibergu. I może najważniejsza cecha przykuwająca uwagę w twórczości obu artystów: wszystkie reliefy są wysokie, a niektóre ich części są prawie pełnoplastyczne, przy czym plany dalsze, scho-dzące niemal do grawerunku, zostały opracowane delikatnie i z dużą dbałoś-cią o detale. W dziełach obu rzeźbiarzy powtarza się również sposób oddania pulchnych postaci dziecięcych oraz charakterystyczny sposób rzeźbienia liści palm, a przede wszystkim kęp traw przypominających „uczesane” pióropu-sze. W przypadku rzeźb drezdeńskich i dzieła kwidzyńskiego użyto również podobnego alabastru o ciemniejszym, szarawym i przejrzystym użyciu<sup>52</sup>.

Jednak przypisanie rzeźby Böhmemu, starszemu lub młodszemu, na obec-nym etapie stanu badań wydaje się niemożliwe. Pierwszy z nich zmarł bowiem w 1680 r., a więc na dwa lata przed datą powstania rzeźby kwidzyńskiej, nato-miast drugi w 1682 r. nie był jeszcze zapewne na tyle biegłym artystą, by móc wykonać dzieło tak dojrzałe warsztatowo i artystycznie<sup>53</sup>. Również ważnym argumentem przeciw autorstwu obu artystów jest fakt, że rzeźba z Kwidzyna jest niewątpliwie italianizująca, przy czym nie wydaje się, by jej autor oparł się jedy-nie na wzorach graficznych lub malarskich. Artysta, który wykonał relief musiał zapoznać się ze sztuką włoską osobiście. Tymczasem o podróży do Włoch

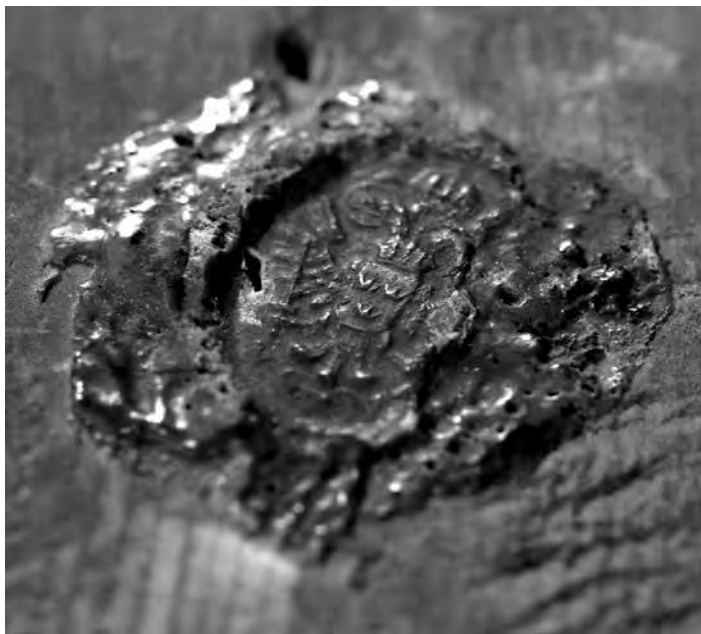
<sup>51</sup> Mario Titze, *Der barocke Kanzelaltar Johann Heinrich Böhmes d.Ä. in der Weißenfeler Schloßkapelle und dessen Stellung in der sächsischen Kunst des späten 17. Jahrhunderts*, [w:] *Weißenfels als Ort literarischer und künstlerischer Kultur im Barockzeitalter*, Hg. Roswitha Jacobsen, („Chloe. Beihefte zum Daphnis”, Bd. 18), Vorträge eines interdisziplinären Kolloquiums vom 8–10 Oktober 1992 in Weißenfels, Sachsen/Anhalt, s. 317–329.

<sup>52</sup> Dwa reliefy (*Hold Trzech Króli* i *Poklon Pasterzy*, wym.: 1. – wys. 33 cm, szer. 22 cm; 2. – wys. 31,5 cm, szer. 21,5 cm) wykonane przez artystę południowoniemieckiego (?) w czwar-tej ćwierci XVII w. z alabastru o podobnym rodzaju użyciu znajdują się w ofercie antykwariatu Jana Beekhuizen w Amsterdamie.

<sup>53</sup> Nie znamy również sygnatury rzeźbiarza. Za konsultacje dotyczące rzeźby kwidzyńskiej dziękuję dr. Mario Titzemu z Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt w Halle. Zob. Mario Titze, *Barockskulptur im Herzogtum Sachsen-Weißenfels*, Petersberg 2007; *idem*, *Das barocke Schneeberg. Kunst und städtische Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts in Sach-sen*, Dresden 2003.

starszego Böhme mamy jedynie enigmatyczne informacje, a jego syn do Italii wyruszył zapewne dopiero w 1683 r.<sup>54</sup> Pomijając formalne i kompozycyjne nawiązania do malarstwa Rafała, spopularyzowanego przede wszystkim przez grafikę, których dowodzi choćby płaszcz Marii wbrew prawom grawitacji dekoracyjnie spływający z ramienia na biodro, wydaje się, że inspiracji dla rzeźby kwidzyńskiej można poszukiwać w twórczości Denysa Calvaerta lub w środowisku bolońsko-rzymskim, pośród artystów tworzących w latach 30. i 40. XVII w. w kręgu Guida Reniego lub Francesca Albaniego.

Zabytkiem pokazującym inne niż rzeźbiarskie wykorzystanie alabastru jest portret nieznaney niewiasty, wykonany około 1680 r. przez niezidentyfikowanego naśladowcę późnej twórczości Caspara Netschera<sup>55</sup>. Na górnej listwie ramy obrazu z lewej strony zachowała się tylko częściowo odbita w czerwonym laku pieczęć przedstawiająca dwugłowego cesarskiego orła z nałożoną na jego piersi tarczą z herbem Galicji – trzema koronami (il. 14).



Il. 14. Naśladowca Caspara Netschera, *Portret nieznaney niewiasty*, lata 1670–1680, lakowa pieczęć z dwugłowym orłem cesarskim i herbem Galicji na tylnej stronie oprawy, fot. Rafał Rzczkowski

<sup>54</sup> Sigfried Asche, *Drei Bildhauerfamilien...*, s. 49, 111; Frauke Hinneburg, *Böhme, Johann Heinrich, d.Ä.*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon...*, s. 151–152; *idem*, *Böhme, Johann Heinrich, d.J.*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon...*, s. 152; Sigfried Asche, *Böhme(e), Johann Heinrich der Ältere...*

<sup>55</sup> Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/88/M; zob. *Materia światła i ciała...*, s. 334–335, kat. II.13, il. (oprac. Jacek Kriegseisen). Jako bliską analogię w twórczości Netschera można by wskazać portret Marii Timmers z 1683 r. ze zbiorów Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis w Hadze (nr inw. 127).



W latach 1772–1804 trzy złote korony na błękitnym tle były herbem Galicji, jak nazwano część ziem Rzeczypospolitej, które w wyniku pierwszego rozbioru znalazły się w granicach posiadłości Habsburgów. Herb ten był używany do 1804 r., kiedy został zmieniony po powstaniu Cesarstwa Austriackiego<sup>56</sup>. Nic nie wskazuje na to, by rama obrazu została zamieniona, jest ona bowiem dopasowana do wielkości płyty alabastrowej, nie nosi śladów przerabiania, a dodatkowo na ramie i desce zabezpieczającej obraz od tyłu zachowały się ślady takiego samego czerwonego i żółtego laku, będące pozostałością zabezpieczenia obrazu. Dzięki rozpoznaniu herbu na pieczęci mamy więc informację, że w latach 1772–1804 obraz znajdował się na terenie Galicji.

Na desce zabezpieczającej obraz, na jej wewnętrznej stronie jest też naklejona kartka z napisem informującym, że w celu wykonania kopii obraz został przekazany hrabiemu Konstantemu Zamoyskiemu (1846–1923) z Kozłówki (il. 15). Kopia ta, wykonana prawdopodobnie przez Józefa Buchbindera (1839–1909)<sup>57</sup>, do dzisiaj zachowała się w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce<sup>58</sup>. Nie udało się niestety ustalić, z jakiej kolekcji obraz został wypożyczony.

Na dolnej listwie ramy jest naklejona kartka (il. 16), niegdyś zabezpieczona zerwanymi obecnie pieczęciami, z napisem wykonanym atramentem: *No 78 (lub 3) | Anna Austrii – przez | Netscher |*. Informacja ta jest śladem próby zidentyfikowania sportretowanej kobiety i atrybucji obrazu. Numer na kartce świadczy, że znajdował się wtedy w katalogu niezidentyfikowanej (galicyjskiej?) kolekcji.

Poza własnościowymi oznaczeniami muzealnymi (dawnego Muzeum Pomorskiego w Gdańsku) i obecnymi (Muzeum Narodowego w Gdańsku), na ramie w kilku miejscach znajdują się nieczytelne odręczne oznaczenia, a także naklejone karteczki z liczbami naniesionymi odręcznie atramentem: w górnej części deski zabezpieczającej obraz od tyłu z liczbą 11, a na zewnętrznej stronie lewej listwy ramy z liczbą 50.

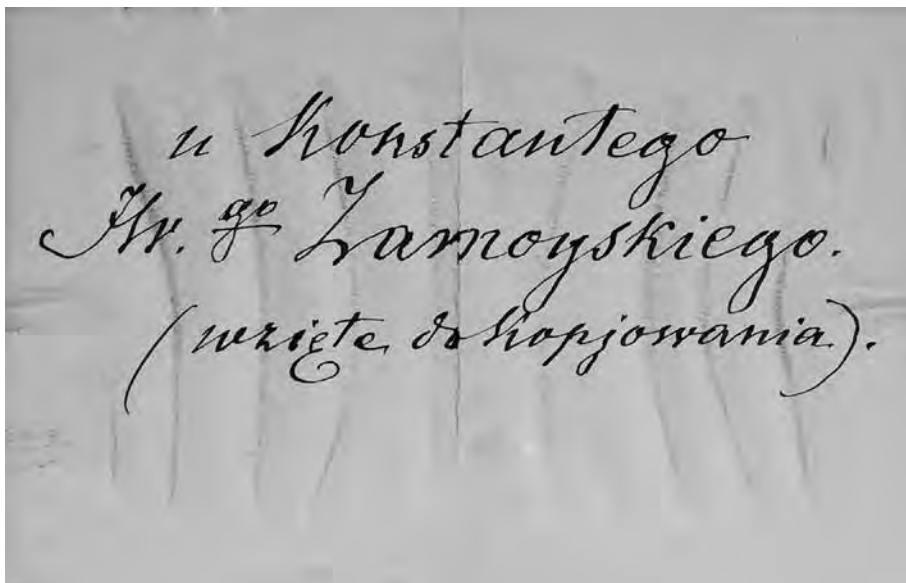
Wiele dodatkowych informacji udało się zestawić dla eksponowanego podczas wystawy wspomnianego już fragmentu dekoracji ościeża okiennego wykonanego około 1680–1690 r. przez nieznanego rzeźbiarza działającego w Gdańsku<sup>59</sup>.

<sup>56</sup> Hugo Gerhard Ströhl, *Österreichisch-Ungarische Wappenrolle*, Wien 1890, s. XIV.

<sup>57</sup> Na temat malarza i kolekcji kozłowieckiej, zob. Antoni Gawiński, *Józef Buchbinder, polski malarz religijny (1839–1909)*, Warszawa 1910; Waldemar Odorowski, *Historyzujące portrety Zamoyskich Józefa Buchbindera w Kozłówce*, [w:] *Portret. Funkcja, forma, symbol. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Toruń, grudzień 1986, Warszawa 1990, s. 415–430; Jacek Szczepaniak, *Program ideowy Konstantego Zamoyskiego w pałacu w Kozłówce*, [w:] *Muzea – rezydencje w Polsce. Materiały sesji naukowej zorganizowanej w Muzeum Zamoyskich w Kozłówce 14–16 października 2004*, Kozłówka 2004, s. 31–83, tu s. 42, 65; por. Konrad Ajewski, *Zbiory artystyczne i galeria muzealna Ordynacji Zamojskiej w Warszawie*, Kozłówka 1997, s. 38–39, *passim*.

<sup>58</sup> Za informację dziękuję Pani Annie Szczepaniak z Muzeum Zamoyskich w Kozłówce.

<sup>59</sup> Muzeum Narodowe w Gdańsku, nr inw. MNG/SD/223/Rz; zob. *Materia światła i ciała...*, s. 336–339, kat. II.14, il. (oprac. Jacek Kriegseisen).



Il. 15. Naśladowca Caspara Netschera, *Portret nieznannej niewiasty*, lata 1670–1680, informacja potwierdzająca wypożyczenie obrazu Konstantemu Zamoyskiemu z Kozłówki, fot. Rafał Rzczkowski

Il. 16. Naśladowca Caspara Netschera, *Portret nieznannej niewiasty*, lata 1670–1680, stara atrybucja obrazu i numer galeryjny lub katalogowy, fot. Rafał Rzczkowski



W zbiorach dawnego Stadtmuseum w Gdańsku zabytek ten znalazł się przed 1909 r., kiedy opublikował go Georg Cuny w pierwszym wydaniu zbioru zdjęć gdańskich zabytków<sup>60</sup>. Podobnie jak w przypadku opisanej już szkatułki<sup>61</sup>, jest faktem kuriozalnym to, że tak wielki zabytek (około 3 m wysokości) został niedawno wymieniony przez właściciela jako strata wojenna (*sic!*)<sup>62</sup>. Otwarcie trzeba przyznać, że ten i inne przykłady pod znakiem zapytania stawiają badawczą przydatność publikacji.

Rzeźbiony panel stanowił fragment dekoracji ościeża okna w kamienicy stojącej przy ulicy Długiej 28 w Gdańsku, która od 1548 do 1786 r. należała do rodziny Ferberów. Jest obecnie jedynym zachowanym elementem jej oryginalnego wyposażenia i jednocześnie jednym z warsztatowo najlepszych przykładów snycerki gdańskiej z drugiej połowy XVII w.

W szkicowniku Georga Theodora Schirrmachera (1833–1864), przechowywanym w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, znajdują się rysunki pokazujące gdańskie budowle, ich detale architektoniczne i dekorację wnętrz<sup>63</sup>. Pośród nich znajduje się szkic wykonany 6 sierpnia 1855 r., który przedstawia ościeże eksponowane na wystawie<sup>64</sup> (il. 17). W podpisie rysunku (*Fenster Leibüng Danz Adam u Eva | ⅞ 55 |*) jego autor wskazał pochodzenie zabytku z kamienicy Ferberów, która tradycyjnie była nazywana „Adam i Ewa” od sceny *Wygnańia z Raju*, znajdującej się na zaginionych drzwiach wejściowych do kamienicy. Jest to obecnie najstarsza informacja o tym obiekcie. Ze wspomnianej kamienicy pochodziły jeszcze dwustronnie, snycersko dekorowane drzwi, które przeniesiono do Ratusza Głównego Miasta i umieszczono w Kamlarii, gdzie znajdowały się do ostatniej wojny<sup>65</sup>.

W zachowanym panelu motywy ornamentalnie traktowanych puttów podtrzymujących draperie i symetrycznie komponowanych panopliów można uznać za obiegowe i posiadające dawną tradycję. Mniej oczywiste są postacie spętanych niewolników, mające przypominać tradycję rzymskich triumfów, dla których bezpośrednich wzorów trzeba się doszukiwać w rysunku i grafice.

<sup>60</sup> Georg Cuny, *Danziger Barock. Aufnahmen von Werken der Bildnerie und des Kunstgewerbes auf öffentlichem und privatem Besitze in Danzig*, Frankfurt a. Main. 1909, tab. 30.

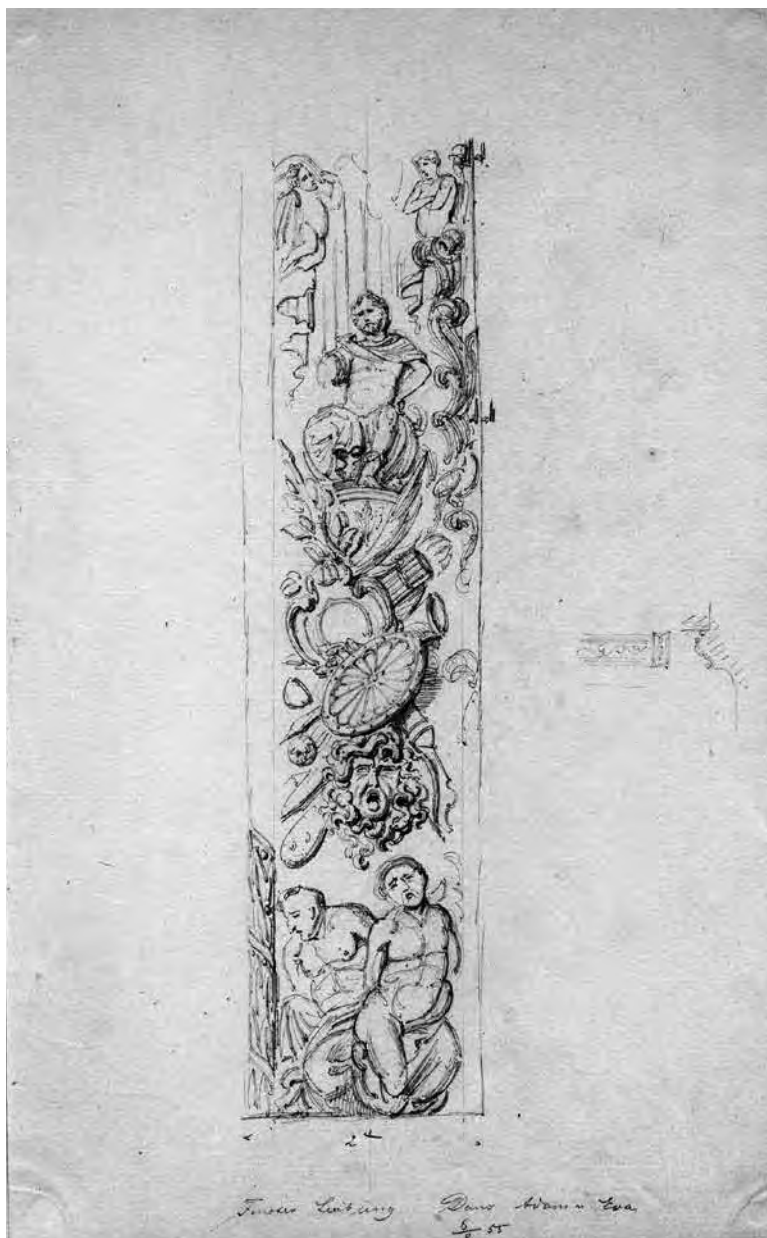
<sup>61</sup> Por. przypis 37.

<sup>62</sup> Czesława Betlejewska, *Straty wojenne...*, s. 71, kat. 346.

<sup>63</sup> Zbiór 38 rysunkowych studiów wykonanych przez G.T. Schirrmachera (pochodzącego z Gdańska, a studiującego w Berlinie, architekta i budowniczego, współautora hamburskiej Kunsthalle) pochodzi zapewne ze zbiorów Architekturmuseum (obecnie Technische Universität Berlin). W czasie II wojny światowej zostały ewakuowane m.in. na Śląsk, skąd mogły trafić do kolekcji Instytutu Sztuki PAN, zob. Dorota J. Kulawczyk, *Szkicownik gdański Georga Theodora Schirrmachera*, Gdańsk 2010, praca licencjacka napisana pod kierunkiem prof. Małgorzaty Omilanowskiej, Uniwersytet Gdański, mps. Pani Dorocie J. Kulawczyk dziękuję za informację o rysunku.

<sup>64</sup> Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie, nr inw. IS PAN 9677.

<sup>65</sup> Autor przygotowuje artykuł poświęcony ikonografii zachowanych elementów wyposażenia tej kamienicy.



Il. 17. Karta ze szkicownika Georga Theodora Schirrmachera (1833–1864),  
fot. Instytut Sztuki PAN w Warszawie

Jednak z kolei ich źródłem jest zapewne kilka znamienitych kompozycji rzeźbiarskich, na których cokołach umieszczono postacie skrępowanych jeńców: poczynając od wzniesionego na Pont-Neuf w Paryżu konnego pomnika Henryka IV króla Francji (prace nad nim rozpoczął Giovanni da Bologna, ukończył zaś Pietro Tacca w 1618 r.; obiekt zniszczony w czasie Rewolucji, il. 18), przez pomnik Ferdynanda I Medyceusza (*Monumento dei quattro mori*) w Livorno (posąg księcia wykonał Giovanni Bandini w 1595 r., natomiast postacie niewolników – Pietro Tacca w latach 1623–1626<sup>66</sup>, il. 19) i pomnik Ludwika XIV na Place des Victoires w Paryżu (zrealizowany został przez Martina van den Bogaerta, zwanego Desjardins, i odsłonięty w 1686 r.; zniszczony w czasie Rewolucji, il. 20), po konny monument Fryderyka Wilhelma zwanego Wielkim Elektorem, niegdyś stojący na Lange Brücke (później Kurfürstenbrücke) w Berlinie (wykonany w latach 1703–1708 przez Johanna Jacobiego według modelu Andreasa Schlütera, il. 21). Na gruncie polskim godzi się wspomnieć kartę tytułową zbioru rysunków Giovanniego Battisty Gisleniego z około 1646 r.<sup>67</sup>, na której na tak zwanym Forum Wazów jest widoczny nigdy niezrealizowany pomnik króla Władysława IV, którego cokół wspierają postacie niewolników. Taki sam motyw pojawił się także w medalu Sebastiana Dadlera zamówionym przez hetmana wielkiego litewskiego i wojewodę wileńskiego Krzysztofa Radziwiłła dla uczczenia zwycięstwa pod Smoleńskiem w 1634 r.<sup>68</sup> Na jego awersie, na tle *paludamentum* i panopliów, widoczny jest zwycięski wódz, u którego stóp leżą pokonani wrogowie.

We wszystkich realizacjach rzeźbiarskich władcy zostali pokazani jako antyczni triumfatorzy, a od czasu realizacji francuskich pomników konnych stylizacja *all'antica* stała się obowiązującą konwencją. Z kolei w połączeniu z nią postacie jeńców mają wieloraką symbolikę odnoszącą się do części świata, temperamentów i w końcu – zwyciężonych wrogów, nieprzyjaciół państwa lub wiary<sup>69</sup>.

<sup>66</sup> W gdańskiej kolekcji Lessera Geldzinskiego znajdowały się dwie sporych rozmiarów rzeźby wykonane z brązu (wys. 48 cm), przedstawiające figury z pomnika w Livorno, zob. *Sammlung Geldzinski Danzig*, Rudolph Lepke's Kunst-Auktions-Haus, Berlin 1912, s. 94, kat. 828–830, tabl. 32.

<sup>67</sup> Nina Miks, *Zbiór rysunków G.B. Gisleniego, architekta XVII wieku, w Sir John Soane's Museum w Londynie*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1961, R. 23, 4, s. 328–339, tu s. 328, il. 1; Władysław Tomkiewicz, *O pomnikach Wazów w Polsce (projekty i realizacja)*, [w:] *O naprawę Rzeczypospolitej XVII–XVIII w. Prace ofiarowane Władysławowi Czaplińskiemu w 60 rocznicę urodzin*, Warszawa 1965, s. 73–87; Juliusz A. Chrościcki, *Forum Wazów w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1980, 25, 3–4, s. 233–258. Ostatnio na temat architekta zob. Stanisław Mossakowski, *Gli anni romani di Giovanni Battista Gisleni*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2009, R. 71, 1/2, s. 35–56, tu literatura.

<sup>68</sup> Adam Więccek, *Sebastian Dadler – medalier gdański XVII wieku*, Gdańsk 1962, s. 27–28, 111–112 (kat. 88), tabl. XXVII (nr 88); Maria Stahr, *Medale Wazów w Polsce 1587–1668*, Wrocław 1990, s. 114–117, 231, kat. 40, il. 74, tam starsza literatura.

<sup>69</sup> Mieczysław Morka, *Polski nowożytny portret konny i jego europejska geneza*, Wrocław 1986, s. 63.



Il. 20. Konny pomnik Ludwika XIV w Paryżu, odsłonięty w 1686 r.,  
fot. British Museum, Londyn



Il. 21. Konny pomnik Fryderyka Wilhelma  
zwanego Wielkim Elektorem w Berlinie,  
wykonany w latach 1703–1708, fot. ze zbiorów  
Jacka Kriegseisena



Zabytek gdański przedstawia właśnie wodza triumfującego nad pokonanym wrogiem, a jego heroizacji i podkreśleniu mądrości służy umieszczenie pod panopliami głowy Meduzy, częściej na zbrojach i tarczach. Właśnie tak została przedstawiona na paradnej tarczy cesarza Karola V wykonanej w 1541 r. w Mediolanie przez Filippa Negrolego (zbiory Armeria Real w Madrycie)<sup>70</sup>. Takie ukazanie władców było popularne w licznych malarskich lub graficznych apoteozach. Za przykład może służyć *Apoteoza Jana Kazimierza* sztychowana przez Willema Hondiusa według rysunku Adolfa Boya z 1649 r.<sup>71</sup> W wypadku gdańskiego dzieła snycerskiego nie można doszukiwać się jednak przedstawienia konkretnej osoby, widzieć w nim można jedynie alegorię męstwa. Jej autor nie wzorował się bezpośrednio na żadnej z już wymienionych monumentalnych rzeźb, a skorzystał ze wzoru graficznego, który odwołuje się do wskazanej stylistyki.

Odnaleziona grafika nie pozostawia wątpliwości co do źródła inspiracji. Jest nią plansza z wydanego w 1659 r. przez Jeana Lepautre'a zbioru rycin ornamentalnych zatytułowanego *Montants de trophées d'armes à l'antique*<sup>72</sup> (il. 22). W stosunku do graficznego oryginału rzeźba została uzupełniona o ptaka (kogut lub orzeł) stojącego z prawej strony, u stóp siedzącej postaci. Ten fragment rzeźby jest niestety znacznie uszkodzony. W zależności od interpretacji męskiej postaci ptaka możemy uznać za koguta (atrybut Marsa) lub orła (atrybut Jowisza). Inwencją gdańskiego rzeźbiarza jest również dodanie z prawej strony *paludamentum* trzeciego, naburmuszonego putta ze złożonymi rękami, wyrastającego z akantowego kwiatu. Pierwsza zmiana wzoru graficznego była spowodowana zapewne chęcią skonkretyzowania przedstawienia i dopasowania go do założonego programu ikonograficznego, druga z kolei była konieczna dla uzupełnienia stosunkowo wąskiej, wydłużonej kompozycji, nie dość szerokiej dla wypełnienia ościeża.

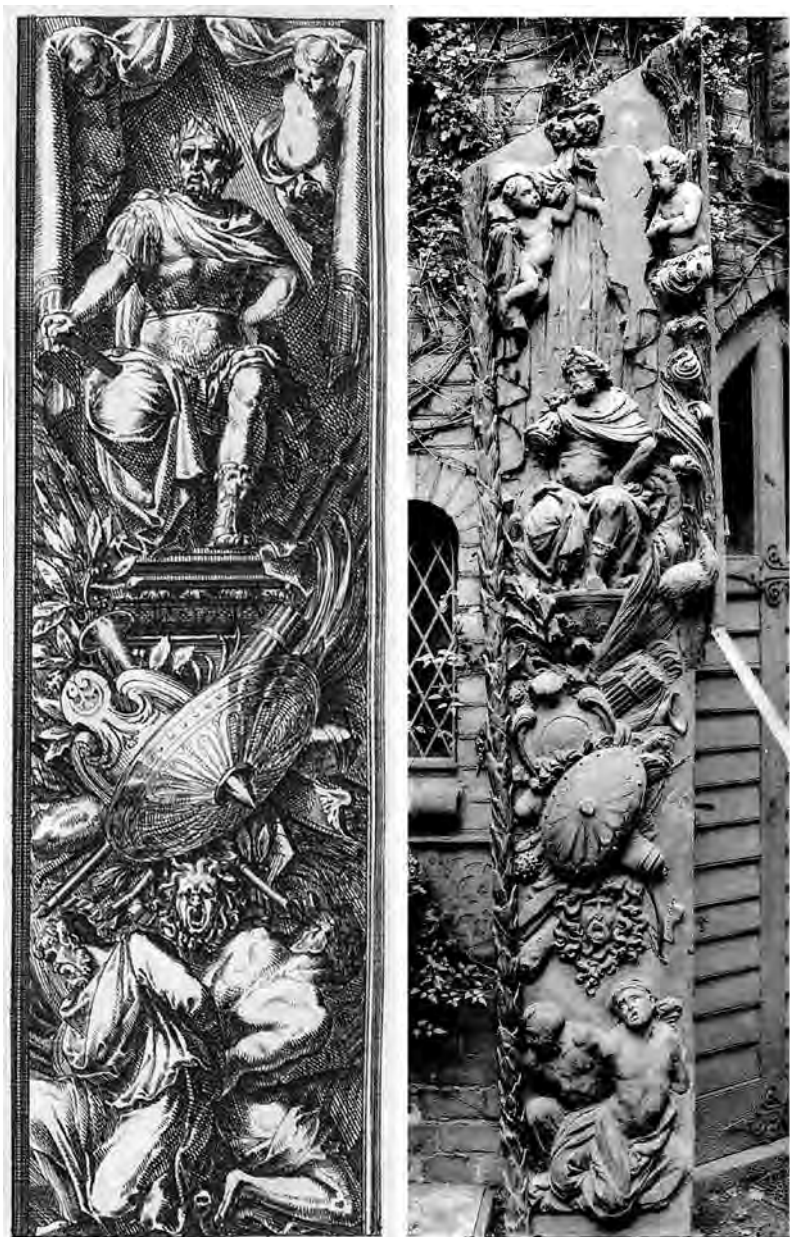
Dzieło pokazane na wystawie jest niezwykle interesującym przykładem recepcji wzorców klasycyzującej sztuki francuskiej. Interesującym tym bardziej, że w badaniach nad sztuką gdańską, pomijając oczywiste wpływy niderlandzkie, dotychczas w przeważającym stopniu skupiano się nad impulsami sztuki włoskiej, co dla XVI w. jest w dużym stopniu uzasadnione, ale dla XVII i początków XVIII w. nie wydaje się już tak oczywiste.

<sup>70</sup> Magdalena Piwocka, *Jeszcze o kamei z portretem królowej Bony w zbiorach The Metropolitan Museum of Art*, [w:] *Całe srebro Rzeczypospolitej Panu Michałowi Gradowskiemu ofiarowane*, red. Jacek Kriegseisen, Warszawa 2012, s. 94; zob. *Resplendence of the Spanish Monarchy. Renaissance Tapestries and Armor from the Patrimonio Nacional* (kat. wyst.) The Metropolitan Museum of Art, red. Antonio Dominguez Ortiz, Concha Herrero Carretero, José A. Godoy, New York 1991, s. 149–151, poz. 23 (oprac. José A. Godoy).

<sup>71</sup> Rycina była wielokrotnie reprodukowana, zob. *Gdańsk dla Rzeczypospolitej w służbie Króla i Kościoła* (kat. wyst.) Muzeum Historyczne Miasta Gdańska, red. Jolanta Talbierska, Gdańsk 2004, s. 180–181, kat. I.86. (oprac. Jolanta Talbierska); por. Jolanta Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 132.

<sup>72</sup> *Montants de trophées d'armes à l'antique, dessinés et gravés par Jean Le Pautre*, wyd. Pierre Mariette, Paryż 1659.





Il. 22. Grafika ze zbioru rycin ornamentalnych, *Montants de trophées d'armes à l'antique*, 1659, Jeana Lepautre'a (Le Pautre), zestawiona z wykonanym według tego wzoru panelem ze zbiorów Muzeum Narodowego w Gdańsku, fot. wg Georg Cuny, *Danziger Barock. Aufnahmen von Werken der Bildnerie und des Kunstgewerbes auf öffentlichem und privatem Besitze in Danzig*, Frankfurt a. Main 1909, tab. 30

Bowiem, jak słusznie zauważono, „proces ten [zmierzch obowiązującego w środkowej Europie włoskiego modelu artystycznego – J.K.] odbywał się w poważnym stopniu z udziałem czynnika francuskiego. (...) Już wstępny przegląd materiału upewnia, że równoległe z krajami języka niemieckiego – na przełomie XVII i XVIII w. – zmiana taka zaczynała się dokonywać także w Polsce”<sup>73</sup>.

Tak ciekawie zarysowany program i pochodzenie wzorców graficznych niestety nie pozwala na odpowiedzialne wskazanie autora rzeźbiarskiej dekoracji ościeża z domu Ferberów. Nie można również wskazać dla zabytku żadnej bezpośredniej gdańskiej analogii, bowiem straty wojenne w zakresie rzeźby drewnianej są ogromne. Z kolei wiedza o rzeźbiarzach i snycerzach działających w Gdańsku w drugiej połowie XVII w. jest wysoce niesatysfakcjonująca i nie polepszają jej poszukiwania archiwalne, gdyż dokumenty zachowane w Archiwum Państwowym w Gdańsku dotyczą przede wszystkim zamówień publicznych, często na dodatek opisanych enigmatycznie. Jednak w literaturze, zapewne ze względu na dzieła zrealizowane w Rzeczypospolitej i później w Berlinie, na pierwszy plan wybija się postać Andreasa Schlütera, w którego twórczości odnajdujemy również realizacje oparte na wzorach Lepautre’a. Za doskonały przykład może posłużyć plastyczna dekoracja tzw. Elisabethsaal w zburzonym w latach powojennych zamku berlińskim<sup>74</sup>, gdzie dla postaci niewolników umieszczonych na gzymsie obiegającym salę można wskazać wzór w miedziorytach z kilku jego serii<sup>75</sup>.

Uwzględniając tak interesujący przykład wpływu sztuki francuskiej na gdańskie środowisko artystyczne (co ze względu na okoliczności i preferencje polityczne w Rzeczypospolitej nie wydaje się niemożliwe) oraz wskazane wzorniki Lepautre’a, za co najmniej dyskusyjne można uznać inspirowanie się wyłącznie projektami amsterdamskiego budowniczego Philipsa Vingboonsa przy przebudowie fasady kamienicy przy Długim Targu 20, której wykonanie przypisano Andreasowi Schlüterowi<sup>76</sup>. Ze względu na palladiański wielki porządek i rodzaj zastosowanej dekoracji rzeźbiarskiej – przede wszystkim motywów charakterystycznych herm w pierwszej kondygnacji budowli, kamienica została zestawiona z domem stojącym przy Długim Targu 3. Jednak dekoracja ta wydaje się mieć genetyczne wzorce w innym środowisku. Męskie hermy domu przy Długim Targu 20 w sposobie kompozycji też zdają się

<sup>73</sup> Jakub Sito, Michał Wardzyński, *Recepcja twórczości graficznej Jeana Lepautre’a Młodszego w sztuce sakralnej Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. Andrzej Pieńkos, Agnieszka Rosales Rodriguez, Warszawa 2010, s. 68.

<sup>74</sup> Zob. [www.historisches-stadtschloss.de](http://www.historisches-stadtschloss.de) (10.10.2012).

<sup>75</sup> *Placarts ou ornemens po[ur] l'enrichisse[ments] des cha[m]bres ou des alcoves*, wyd. Pierre Mariette, Paris 1659; *Desseins de lambris à l'Italienne pour orner et embellir les chambres, sales, galleries, et autres lieux magnifiques*, wyd. Pierre Mariette, Paris 1659; *Lambris à la française*, wyd. Pierre Mariette [b.d.w].

<sup>76</sup> Dąbrówka Lipska, *Dekoracje fasad gdańskich kamienic przypisane Andrzejowi Schlüterowi Młodszemu*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Nauki Humanistyczno-Społeczne. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo” 2011, z. 40, s. 95–128, tam starsza literatura.

nawiązywać do klasycyzujących wzorów z kilku grafik Lepautre'a. Częściowo ujawniony program ikonograficzny dekoracji kamienicy Ferberów, w której zapewne w latach 1680–1690 dokonano zmian elementów dekoracji<sup>77</sup>, w zestawieniu z zabytkiem eksponowanym na wystawie przedstawia się interesująco, niestety jednak obecnie nie sposób dokonać jego wiarygodnej, całościowej rekonstrukcji.

Powodem porównania ogromnych rozmiarów panelu z drobnymi reliefami z alabastru jest jego polichromia. W intencji autorów wystawy zestawienie to miało zwrócić uwagę na bogate pole badawcze, jakie otwiera naśladownictwo, także alabastru na drewnie za pomocą warstw malarskich, niezwykle popularne w rzeźbie gdańskiej i detalu architektonicznym XVI, XVII, a nawet XVIII w.

Wystawa oprócz prezentacji konkretnego zjawiska artystycznego, jakim jest niderlandzka plastyka alabastrowa XVI i XVII w., miała więc na celu także sprowokowanie dociekań na temat różnych obiektów, których eksponowanie w określonym kontekście umożliwia bliższe przyjrzenie się im, głębszą analizę, prowokuje do poszukiwania źródeł inspiracji, a także do spojrzenia z szerszej perspektywy.

*Addenda  
do katalogu  
wystawy...*

<sup>77</sup> *Materia światła i ciała...*, s. 336, kat. II.14, il. (oprac. Jacek Kriegseisen).

**Addenda zum Ausstellungskatalog *Die Materie des Lichts und des Körpers.*  
*Alabaster in der niederländischen Bildhauerei im 16. und 17. Jahrhundert***

Die Ausstellung der niederländischen Alabasterskulpturen aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Grünes Tor, eine Abteilung des Nationalmuseums in Danzig, 15.11.2011–15.03.2012) war ein Unternehmen, das aus einigen gleichrangigen Elementen bestand: Aus der Ausstellung selbst, dem sie begleitenden polnisch- und englischsprachigen Katalog, den Untersuchungen der Herkunft des verwendeten Alabasters, den Restaurierungsarbeiten und aus einem Bildungsprogramm (u.a. für seh- und hörbehinderte Personen).

Am wichtigsten war natürlich die Präsentation der niederländischen Alabasterplastik und einiger außerhalb von ihrem Wirkungskreis entstandener Werke, die jedoch durch die Art der Betrachtung der Materie, aus der sie hergestellt wurden, mit ihr verwandt sind. Das Ziel war es, die Skulpturen selbst, aber auch verschiedene Aspekte der Verwendung des Alabasters zu zeigen, der als Material seine Glanz- und Vergessensperioden erlebte, und in der Architektur, Bildhauerei, Malerei sowie im Kunsthandwerk verwendet wurde. Man hat sich entschlossen, auch Werke auszustellen, die mit dem Thema der Ausstellung scheinbar wenig zu tun haben (u.a. ein Portrait und das Fragment einer Schnitzarbeit). Das Portrait einer unbekanntenen Frau wurde auf Alabaster gemalt und das Fragment der Schnitzarbeit, das deutlich größer ist als die anderen Werke und ein hervorragendes und für die Danziger Kunst wichtiges Beispiel der Bildhauerei aus dem 17. Jahrhundert bildet, wurde zwar nicht aus Alabaster sondern aus Holz hergestellt, jedoch wurde es auf eine Weise polychromiert, die es dem edlen Steinmaterial ähnlich machen sollte.

Der vorliegende Text bildet eine Ergänzung der Informationen, die im Ausstellungskatalog enthalten sind. Dies betrifft unter anderem das Relief, das wahrscheinlich den Erzherzog Ferdinand von Habsburg darstellt, außerdem eines der bedeutsamsten Objekte, nämlich die *Schlafende Nymphe* aus der Werkstatt des Willem van den Broecke, sowie auch das geschnittene Paneel, das einst die Fensteröffnung eines Danziger Bürgerhauses dekorierte. Das Vorbild für seine Ausschmückung war eine Graphik von Jean Lepautre (Le Pautre) aus der 1659 herausgegebenen Sammlung von ornamentalen Radierungen.

## Noty o Autorach

**dr Ewa Barylewska-Szymańska**

Instytut Historii PAN  
Pracownia Historii Gdańska/  
/Muzeum Historyczne Miasta Gdańska  
Oddział Dom Uphagena

**Hubert Baumann**

Gdańsk

**dr Jacek Bielak**

Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**dr Dariusz Konstantynów**

Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**dr Jacek Kriegseisen**

Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**prof. dr hab. Adam S. Labuda**

Uniwersytet Adama Mickiewicza  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**dr hab. prof. UG Małgorzata**

**Omilanowska**

Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**Franciszek Skibiński**

doktorant  
Uniwersytet Mikołaja Kopernika  
Wydział Sztuk Pięknych

**Magdalena Staręga**

doktorantka  
Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny

**dr hab. prof. UG Tomasz Torbus**

Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**dr Andrzej Woziński**

Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny  
Instytut Historii Sztuki

**Andrzej Zagrobelny**

Gdańsk

**Jagoda Załęska-Kaczko**

doktorantka  
Uniwersytet Gdański  
Wydział Historyczny





Tabl. I. *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego (awers). Dawniej Gdańsk, kościół Mariacki, około 1420–1430. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (depozyt Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin),  
fot. Jörg P. Anders

Tabl. II. Predella retabulum *Trójcy Świętej*. Berlin-Moabit, kościół św. Jana (depozyt Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin),  
fot. Peter Knüvener





Tabl. III. Król Artur i Wielki Mistrz Zakonu Niemieckiego. *Trójca Święta* bractwa św. Jerzego (rewers). Dawniej Gdańsk, kościół Mariacki, około 1420–1430. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie (depozyt Evangelische Kirche der Union, Konsistorium Berlin), fot. Jörg P. Anders



Tabl. IV. Głowa Boga Ojca, predella retabulum *Trójcy Świętej* (jak il. 2), fot. Peter Knüvener



Tabl. V. Św. Jerzy, predella  
retabulum *Trójcy Świętej*  
(jak il. 2),  
fot. Peter Knüvener



Tabl. VI. Św. Olaf (?), predella  
retabulum *Trójcy Świętej*  
(jak il. 2),  
fot. Peter Knüvener





Tabl. VII. Mistrz Paweł, kapitel w ławie św. Krzysztofa, 1534. Dwór Artusa, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego

Tabl. VIII. Mistrz Paweł, *Pokłon Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego





Tabl. IX. Mistrz Paweł, *Maria* (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego



Tabl. X. Mistrz Paweł, *Melchior* (detal) w *Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Woźnińskiego



Tabl. XI. Mistrz Paweł, *Kacper w Pokłonie Trzech Króli* z korpusu retabulum, 1515–1530, kościół św. Katarzyny, Gdańsk. Muzeum Narodowe, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Woznińskiego

Tabl. XII. Mistrz Paweł, *Św. Marcin* (detal), około 1515–1525, Laptawa, kościół ewangelicki. Lietuvos Dailės Muziejus, Wilno, fot. Vaidotas Aukštatis





Tabl. XIII. Mistrz Paweł, *Matka Boska Bolesna*, około 1515–1530, kościół Panny Marii, Gdańsk, fot. ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego

Tabl. XIV. Kwaterna ze św. św. Piotrem i Pawłem na skrzydle retabulum Św. Wawrzyńca, około 1514–1525, kościół Panny Marii, Elbląg. Muzeum Archeologiczno-Historyczne w Elblągu, fot. ze zbiorów Andrzeja Wozińskiego





